

BIBLIOTECA DI
INEDITI E RARI

In copertina: Paul Cézanne, *Madame Cézanne sulla poltrona rossa* (1877).
Olio su tela, cm 72,4x55,9.
Museum of Fine Arts, Boston.

© 2015 Comune di Poggio a Caiano

ARDENGO SOFFICI

PAUL CÉZANNE

NOTA DI LUIGI CAVALLO



Comune di Poggio a Caiano

Paul Cézanne

Paul Cézanne rappresenta una volontà unificatrice della pittura moderna.

Per comprendere la giustezza e l'importanza di questa affermazione, bisognerà vedere, almeno alla sfuggita, gl'intenti e i prodotti, i pregi e i difetti della scuola impressionista francese, della quale questo pittore fece parte durante molti anni della sua gioventù, e sulla quale si elevò poi come fa un imperatore su una società anarchica.

Sorta intorno a Edouard Manet – che libero imitatore di Goya e di Veronese, aveva messo un suggello sulla tradizione, e, primo impressionista, aveva schiuso uno spiraglio sur un novissimo campo di ricerche – l'audace scuola, affrancata che fu, per mano del maestro, da tutti i tentacoli del *poncif*, non si curò immediatamente che di respirare all'aria aperta e d'ubriacarsi di luce e di libertà.

Una volta che qualcuno le aveva aperto gli occhi e che ora vedeva il mondo come per la prima volta,

vergine, fresco, rugiadoso, fiorentino, la gioventù artistica di quei primi anni della seconda metà del secolo passato, si sparpagliò di qua e di là, senz'altro pensiero che di contemplarlo e di riprodurlo in un modo qualunque, gli aspetti tutti nuovi e tutti belli. Senza scelta: a caso.

Chi parlava più di equilibrio fra masse d'ombra e masse di luce, di tono generale, di nobiltà di soggetti, di composizione ecc.? Come il soprannome lo dice, la scuola impressionista viveva d'impressioni: non c'era dunque tempo di stare a riflettere. Quando uno spettacolo colpiva l'artista, questi non aveva che da piantare il suo cavalletto, mettersi davanti e copiare, dimenticando ogni regola, ogni canone, ogni insegnamento; con l'indipendenza accordata a tutti dal maestro. Un pagliaio illuminato dai chiarori del tramonto, un albero verde, chino sull'acqua corrente di un fiumicello, una casa dal tetto rosso, biancheggiante fra le rame dei ciliegi e dei susini, una ragazza ritta tra l'erbe di una prateria fiorita, un branco d'ocche domestiche, un piatto di mele, un mazzo di fiori di campo, tutto era egualmente degno di esser ritratto.

Una cosa sola era necessaria: dal momento che si trattava d'impressioni, occorreva soprattutto colpire e soddisfare l'occhio del riguardante, come la natura aveva impressionato quello dell'artista.

Per raggiungere questo scopo era dunque indispensabile preoccuparsi specialmente degli effetti di luce.

E va bene. O, piuttosto, tutto sarebbe andato bene se la nuova scuola non avesse limitato un po' troppo

la sua attività a queste ricerche, smarrendosi sempre più in quel golfo abbagliante che finì coll'abbaccinarla addirittura, e col farle perder di vista l'ideale che stava in fondo.

La soluzione del problema luminoso e l'analisi particolare della natura erano, sì, dei buoni punti di partenza per il rinnovamento della pittura; ma non potevano essere in nessun modo lo scopo ultimo dell'arte risorta. Questo la giovine scuola non lo capì, e anzi s'infatuò tanto per le sue conquiste, che per renderle ancor più certe e numerose, ogni buon impressionista si fece – seguendo l'esempio di Seurat – un po' ottico e vagamente chimico, affine di trovare in queste scienze una norma sicura che l'aiutasse a tradurre con precisione le più tenui vibrazioni luminose, secondo le varie ore della giornata, il baleno fuggitivo dei riflessi sulle cose e sugli uomini; a cogliere la sfumatura giusta di un'ombra.

Non voglio però dire con ciò, badiamo bene, che gli sforzi della coraggiosa schiera si limitassero a questo. No. Renoir e Pissarro, che insieme a Sisley, Monet e alcuni altri formavano il gruppo impressionista, sono dei bellissimi artisti e toccano spesso delle mirabili altezze; ma sempre la loro opera porta i segni di questa unilateralità – diciamo così – d'intenti e di visione; e quasi sempre le più grandi qualità di questa opera sono di ordine prevalentemente tecnico: qualità di analisi esteriore e mutevole. Raramente, o mai, i loro quadri colpiscono per una realizzazione intera ed esauriente: appaiono ognora come il preludio di una

magnifica opera nella quale potrebbero venire fusi da una volontà sintetica, che per ora manca. Ecco il loro immenso pregio e il loro difetto fondamentale: Essere i preziosi materiali per un'opera da farsi; non essere collegati da una volontà interna.

Paul Cézanne, spirito colto, austero e riflessivo, vivendo in mezzo alla scuola impressionista e partecipando – un po' distrattamente è vero – ai tentativi di quella, dovè capire, dopo le prime baldorie, come tutti i risultati del lavoro dei suoi amici fossero troppo speciali, frammentari e sbandati. Dotato, come tutti i grandi, di un giudizio da postero, dovè provare, al pari di noi, quel senso di incompletezza; e quel vago desiderio di conclusione che si prova sempre davanti a una continua promessa. Dovè insomma scorgere come tutta quell'opera fosse soprattutto empirica e descrittiva, e come in essa mancasse il sigillo di questa volontà divina che attira a sé le forme delle cose, le analizza, le concentra e le rimanda, trasformate, a vivere per l'universo una vita eterna – e che si chiama stile.

Fu dopo una tale scoperta che sentendo, forse, di avere in sé la forza necessaria per operare una tale fusione e trasformazione degli elementi accumulati durante molti anni di studi dalla scuola impressionista, il nostro pittore lasciò Parigi e la vita da *bohème* tenennante fra la letteratura e il diletterantismo, e si esiliò a Aix-en-Provence, suo luogo nativo, per non uscirne che raramente, in seguito, e vittorioso.

Infatti a Paul Cézanne bastò uscire dal centro

dell'azione, dove le correnti diverse della nuova idea si urtavano, si accavallavano e s'intrecciavano, per abbracciare con un colpo d'occhio il vero carattere delle scoperte fatte, e rendersi conto ancora più chiaramente, di ciò che mancava agli impressionisti per creare un'opera definitiva. E quel che mancava ad essi, sentì di averlo proprio trovato dentro di sé e intorno a sé, per le solitudini delle pendici e delle spiagge provenzali, inondate di sole o spazzate dai larghi venti del mediterraneo. Nelle ore solenni della contemplazione, allorché lo spirito dell'uomo s'apre come una foglia per ricevere le ondate di simpatia materna emananti dalla natura, egli sentiva montare lento ad avvolgerlo tutto, come un'atmosfera tranquilla, quel medesimo senso di religiosità semplice e grave che aveva impregnato in altri tempi, la sua anima attonita di bambino. Tutto in simili momenti appariva chiaro e omogeneo alla sua mente: non più cozzi di opinioni diverse, non più impressioni frammentarie; ma una visione compatta, genuina e libera come quella degli antichissimi artisti d'Egitto, o dei pittori-poeti sbocciati e fioriti intorno alla piccola tomba miracolosa di San Francesco d'Assisi.

Or non era giustappunto questa visione infantile che mancava ai suoi amici turbolenti, cui, nonostante, doveva la libertà colla quale gli era dato guardare d'ora innanzi il mondo che gli viveva d'intorno. Certo. Colla rivoluzione che avevano operato nel campo dell'osservazione, essi avevano rovesciati tutti gli ostacoli che potessero impedirgli di vedere faccia a faccia le cose,

e nello stesso tempo avevano sepolto un passato e reso all'anima una primitività che la faceva somigliare all'anima di tutti gli artisti che balzano su trasfigurati, dalle ceneri di un'epoca. Non c'era dunque più che da farsi coraggio e lavorare candidamente secondo lo spirito nuovo. Egli lo fece e questo spiega perché l'opera sua sia stata considerata come una fantasia da pazzo o, dai più benevoli, come un rinnovamento delle forme sintetiche delle arti primordiali e magari selvagge.

Pazzo e primitivo Cézanne era; ma piuttosto al modo scontroso dei mistici cristiani: d'Iacopone da Todi e di Giotto.

L'anima liberata dalle pastoie auliche e profane – per via del fuoco delle rivoluzioni plebee, o del pensiero che s'è tuffato nello scetticismo, nella disperazione e nel nulla – rimonta sempre alle sue polle cristalline; ma sempre sa di aver toccato le più cupe profondità e ne porta le tracce. Sicché il «primitivo» d'oggi accumola in sé l'esperienza di molti secoli e per chi sa cogliere questo carattere non sarà difficile riconoscere in lui la suprema espressione del moderno. Se si volesse stabilire il rapporto che esiste fra l'arte di Cézanne e quella di un primitivo italiano, etrusco o egiziano, bisognerebbe forse dire che egli ha fatto – per usare questo linguaggio – una sintesi *a posteriori*, mentre questi fecero una sintesi *a priori*.

Definita così l'opera del nostro pittore, vediamo ora qual ne sia l'aspetto e il contenuto poetico: umano e naturale.

Credo di aver fatto indovinare che Paul Cézanne

non ha avuto cura di ornare la sua pittura di fronzoli o di addobbi, né di rivestirla delle opulenze appetitose colle quali molti – troppi – sono usi di lusingare i sensi.

Spirito popolano e religioso ha cercato anzi di denudarla, di impoverirla, di renderla ruvida e selvatica come i deserti della sua terra. Per farci amare la natura nella sua essenza divina e nella sua grandiosità egli ha dovuto trascurare tutti i lenocini del mestiere, che i suoi camerati di Parigi gli avevano insegnato a disprezzare; e delle loro ricerche non ha ritenuto che il lato amoroso, investigatore: l'ardore col quale si può scrutare fino in fondo il più ordinario dei fenomeni. Ma poiché non si trattava più soltanto di analizzare, ma anzi di riunire in unità sublime i frutti di una tale esperienza, egli ha ridotto allo stretto necessario gli elementi descrittivi ed ha indirizzato invece tutte le sue forze a esprimere con rude franchezza il carattere delle cose.

La sua arte è una filosofia in azione. Poiché, allo spirito affamato di assoluto, la natura appare simile a un colossale geroglifico che soltanto l'anima estasiata può decifrare, così Paul Cézanne ha voluto assaltarla e violarla frugandone il corpo fino al sangue e alle ossa.

I suoi paesi e le sue figure attestano questa penetrazione alacre. Tutta la sua vita laboriosa è stata spesa a segnare con tratti rapidi, decisi, feroci, l'immagine che il mondo proiettava nella sua mente; e i suoi corpi, i suoi alberi, sono come schemi che contengono – per così dire – in potenza, tutti gli attributi tragici della

vita; attributi ch'egli tace, non lavorando che per sé e per chi l'amava e poteva capirlo.

Operando con una tale severità egli poteva realizzare quel che non avevano potuto gli impressionisti: egli poteva bagnare in un'atmosfera di unità spirituale gli esseri animati e inanimati delle sue composizioni. Uomini, animali, alberi e cieli, non erano più raffigurati come personalità isolate o frammentarie; ma riuniti in un'armonia di linee e di toni, domati dalla sua volontà e costretti a rivelare una visione che era in lui e della quale venivano ad essere come i segni raccolti nel mondo delle apparenze.

Per far comprendere con maggior chiarezza questo pensiero, sul quale s'impernia, secondo me, il valore dell'opera di Paul Cézanne, porterò un esempio. Poniamo che un impressionista avesse voluto rappresentare, come Cézanne, una scena della mietitura. Preoccupato dall'analisi degli effetti luminosi che il sole produce sur un paese nel solleone, l'impressionista avrebbe dovuto cominciare a scomporre i toni delle ombre, delle verdure degli alberi, della distesa infiammata del grano, e delle luci del cielo; avrebbe dovuto «fondere» la collina che è in fondo al piano in quella specie di pulviscolo bianco che avvolge tutte le lontananze sull'ora dello stellone, e a sommergere ogni cosa in un bagliore accecante. Il suo quadro avrebbe certamente reso con bastante esattezza l'impressione che si ha allorché si osserva passivamente una scena simile nella natura; ma tutto avrebbe finito coll'apparire affogato nel gran barbaglio, e dall'intero dipinto non

si sarebbe ricevuto altra impressione, in sostanza, che quella di una forte luce. Ora, le idee della luce e del bagliore sono inerenti, è vero, all'idea di mietitura; ma non sono ciò che in essa c'è d'essenziale.

Cézanne che ha contemplato spesso i contadini che mietono e ha condensato in sé i diversi aspetti di questo spettacolo, è arrivato a formarsi un'immagine interna, dove le verdure degli alberi, la distesa del grano, gli uomini, la collina, le case, e il cielo non si liquefanno in un'intensa vibrazione luminosa, ma appaiono distinti, ciascuno col proprio carattere spiccato, personale, semplice. Quando dunque vorrà rappresentare l'opera dei mietitori subordinerà la verità esterna alla verità della sua visione interiore e marcando con un segno imperioso i fantasmi del suo sogno metterà in uguale evidenza alberi, uomini, messi, poggio e cielo, non preoccupandosi se le proporzioni naturali verranno sforzate per obbedire al suo spirito, e imprimendo così alla sua opera quell'aspetto di vastità reale e ideale che fa assurgere il fatto più volgare alla dignità di simbolo perpetuo di vita.

Delle scoperte impressionistiche s'è servito quel tanto che era necessario per riassumere con tocchi risentiti di pennello la pesantezza delle nuvole bianche, l'aridezza delle spighe granite, l'afa del meriggio e la frescura delle ombre dove ci si sdraia per dormire accanto all'asino che medita.

È in questo modo che il nostro artista ha rivelato all'anima nostra, l'anima dei paesi come nel *Villaggio*, l'anima degli uomini e delle donne come nei *Ritratti*;

dei giuocatori plebei, dei lavoratori dei campi; l'anima del mare e del cielo; o, come nelle sue *nature morte* l'anima delle frutta, dei fiori e perfino dei più umili utensili domestici.

La sua opera è un mondo austero dove tutto è stato piegato dal suo volere serio a un'esistenza immobile, tragica come quella dell'anima che sente in sé il desiderio invincibile della pace del sepolcro.

Volendo assegnare una paternità ideale a Paul Cézanne, le grandi immagini di Michelangiolo e di Eschilo, apparirebbero per le prime alla fantasia. Al pari del primo egli ha compreso la forza mistica che scoppia dalle cose mute, dai tronchi e dalle rocce; al pari del secondo ha sentito la potenza selvaggia che erompe dal cuore ingenuo del popolo, e queste due energie ha racchiuse nei suoi paesi e nelle sue figure. Così come la loro, la sua opera è un rozzo terreno, spoglio, pietroso, atroce, scorticato, dal quale sbocciano piante, fiori ed erbe, mestamente, castamente, con semplice spontaneità naturale.

Per arrivare a suggerire pittoricamente delle immagini tanto solenni, è naturale che Paul Cézanne abbia dovuto sfrondare le sue fantasie e presentarle religiosamente, col solo magistero dello stile. Infatti il suo colore e il suo disegno sono agri, poveri e brutali. Nella sua pittura si riscontrano i confitti cromatici che, per il primo Masaccio suscitò, realisticamente negli affreschi della cappella Brancacci al Carmine; ed anche le torsioni vigorose dei tratti, del Tintoretto.

Senza legge, senza scrupoli, il suo stile accusa le

asperità dei contorni degli esseri e di ciò che li circonda. La sua composizione si svolge, come nei *Satiri*, noncurante di regole, svergognata, equilibrata solo da un soffio prepotente che anima gli spazi vuoti del dipinto e li fa tanto viventi da controbilanciare i corpi umani riuniti tutti in un punto. Come fa la natura. E che vita rigogliosa palpita in ogni parte del quadro! con che violenza germinano i tronchi dei platani e i fili d'erba in un terreno che pare un macigno! Sono come pensieri nati in un'anima solitaria e disperata.

Ecco, per sommi capi, il carattere precipuo del genio di Paul Cézanne. Piuttosto che parlare di lui uomo, o di analizzare a parte a parte la sua produzione artistica, ho preferito, riempiendomi dei ritmi che emanano dalla sua pittura, suggerire ad altri con parole quelle sensazioni che si ricevono solamente contemplando i suoi quadri.

Iniziatore primaverile di una nuova epoca pittorica, la sua opera non è sempre perfetta, ed anzi è spesso penosa e piena di tormenti; ma la sua parola è franca e consiglia vie piene di speranze. Egli stesso sapeva di non aver toccato la meta e prima di morire si lamentava di non aver «realizzato» come avrebbe voluto, il suo sogno e sperava che altri lo sviluppasse con nuove energie. Però se non ha realizzato ha – come abbiám visto – iniziato e questo non è un piccolo merito.

In Francia la sua opera – sebbene ricercata e pagata a caro prezzo dagli *snobs* – non è capita ancora; e forse, come quella dei suoi grandissimi predecessori e maestri, Millet e Courbet, non lo sarà mai completamente.

Troppo sacerdotale e indigente, essa resterà un enigma mostruoso, e magari disgustoso, per un pubblico che all'artista non chiede, assai spesso, che l'incantamento dei sensi, o, più semplicemente, lo sbalordimento che procura l'abilità.

Ma se la Francia non riconoscerà in Paul Cézanne un profeta di un'arte fatta per riempire le nostre anime; un'Italia rinata, la quale comprendesse *veramente* Segantini – che con Cézanne ha più somiglianze di quel che non si creda – potrebbe approfittare del suo insegnamento – l'Italia, cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del trecento e del quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda, sincera e meravigliosamente moderna.

È un po' per esprimere questa speranza che ho parlato di questo straordinario artista che fra noi non può essere *ancora* amato, e la cui opera potrebbe anche far ridere. Il che sarebbe per avventura, un pessimo segno.

OPERE

Nota

I titoli dei dipinti sono quelli pubblicati in *Vita d'Arte*.

Le riproduzioni sono così distribuite:

Il villaggio, p. 320; *Ritratto d'uomo*, p. 322; *Ritratto di donna*, p. 323; *I giuocatori*, p. 326; *La mietitura*, p. 328; *I satiri*, p. 330; *Natura morta*, p. 331.



Il villaggio



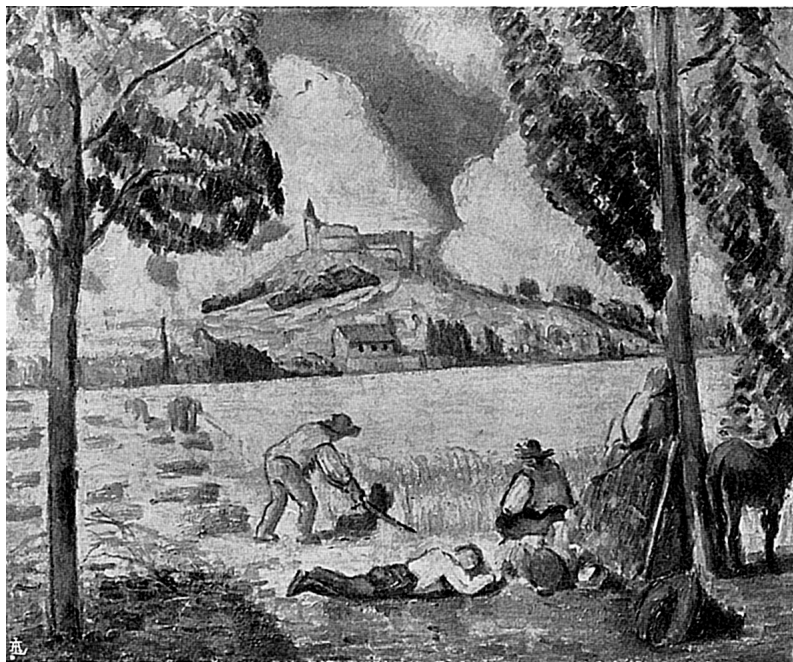
Ritratto d'uomo



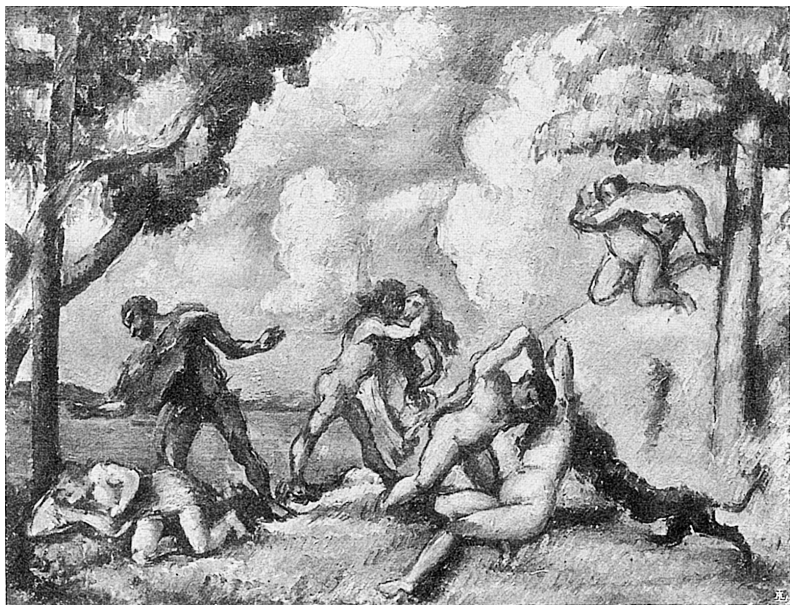
Ritratto di donna



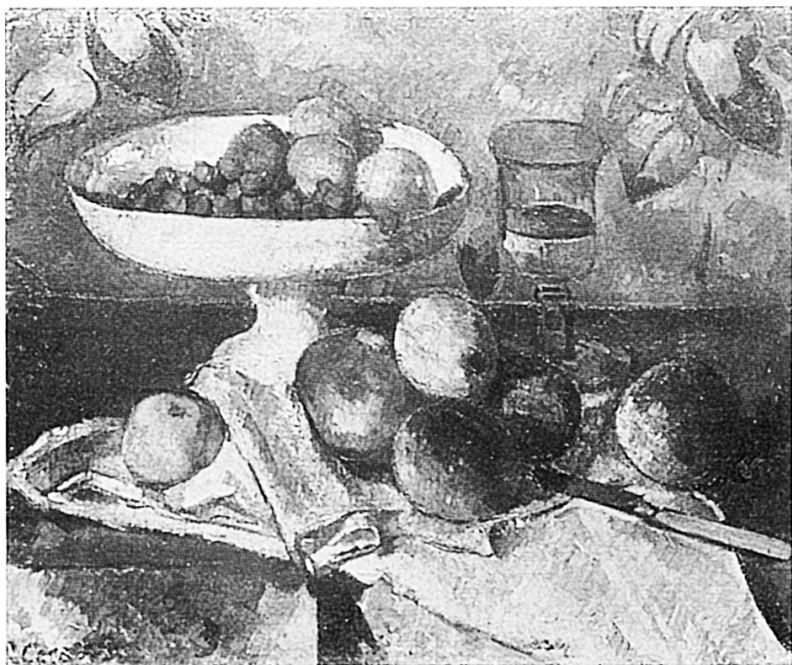
I giuocatori



La mietitura



I satiri



Natura morta

Il Cézanne di Soffici: «spirito colto, austero e riflessivo»

Giugno 1908. Sul numero 6 di *Vita d'Arte*, rivista mensile d'arte antica e moderna, di Siena, diretta da Fabio Bargagli Petrucci e Pier Ludovico Occhini, di buon formato, stampata su carta patinata, Ardengo Soffici – collaborazione favorita da Giovanni Papini – firma un testo sul pittore francese «Paul Cézanne».

Difficile, oggi che Cézanne suscita infiniti suoni e riferimenti, risalire a oltre un secolo fa quando il suo nome aveva significato per pochissimi informati sulla cultura d'Oltralpe; in Italia lo pronunciava chi era stato in qualche modo avvertito da un critico di stazza europea come Vittorio Pica.

Al maestro di Aix, che verrà considerato chiave di volta nell'edificio pittorico del XX secolo, Soffici si accosta definendolo «volontà unificatrice della pittura moderna», e qui mostra le sue spiccate, precoci capacità di individuare il meglio nelle vicende dell'arte contemporanea, cioè di saper leggere il «moderno» – definizione anche allora ambigua, se non si fa perno su Baudelaire. A Cézanne egli si sente legato per profonde convergenze di gusto «umano e naturale» specie per la nuova, originale intuizione della realtà.

La realtà rivisitata con penetrazione, non più impressione, ma assimilazione del vero naturale, con sguardo libero dalle malizie puramente ottiche, facendo tesoro dell'innocenza, dello stupore che dava incanto ai «pittori-poeti» del due e trecento: ecco il

punto di fusione in cui l'intimo pensiero di Soffici sposa la fecondità vigilata e inventiva di Cézanne.

Nella rivista il saggio occupa le pagine da 320 a 331; vi sono riprodotti sette quadri da fotografie di Druet. In vetta al testo, sotto il titolo, un dipinto, *Il villaggio*, case embricate come in una formazione di cristalli, un paesaggio di collina messo, potremmo dire, in qualità di insegna del lavoro a venire dello stesso Soffici. Il paese è vibrato con sensibile e sintetica immagine, la geometria risolve in modo asciutto una visione che potrebbe altrimenti essere romantica. Il muretto che contiene le case a sinistra e in secondo piano un altro muro con l'apertura di un cancello, a fianco due pilastri come vedremo in taluni dipinti sofficiani che prendono occasione dalle rustiche viottole di Poggio a Caiano.

Il paesaggio esterno di Cézanne e quello che matura internamente in Soffici – felice lui – si combinano con rifrangenze che producono sensazioni a cavallo appunto tra visione fisica e sconfinamento intimo che diremmo guarnito di sentimenti contrastanti fra rispetto della tradizione e slanci rivoluzionari. Da qui ne viene la dissonante armonia, armonia provocata da opposti e, meglio, la disciplina che chiamiamo «paesaggio» mentale, morale e plastico di Soffici.

Con quale pienezza di partecipazione egli discorre del *suo* autore. Lo gratifica di considerazioni che, a posteriori, troveremo lungo tutto il percorso sofficiano: «La sua opera è un mondo austero dove tutto è stato piegato dal suo volere serio a un'esistenza immobile

[...] la sua opera è un rozzo terreno, spoglio, pietroso, atroce, scorticato, dal quale sbocciano piante, fiori ed erbe, mestamente, castamente, con semplice spontaneità naturale».

Del resto propone idee che gli appartengono («esprimere con rude franchezza il carattere delle cose»), le posizioni critiche e creative con le quali si appresta a votarsi interamente all'arte nella duplice veste di pittore e di scrittore, avendo comunque la poesia quale misura estetica di riferimento, il raggiungimento di un linguaggio denso di immagini e di immagini dense di poesia.

Soffici riconosce in Cézanne gloriose somiglianze con Masaccio, con Tintoretto. Una risorsa vitale, indispensabile, affermare il suo magistero per «un'Italia rinata», «l'Italia, cui egli ha fatto vedere come dai capolavori dei suoi antichi maestri del trecento e del quattrocento si possa dedurre una pittura libera, feconda, sincera e meravigliosamente moderna».

Questo saggio, che avrà cospicua risonanza nella cultura italiana, Soffici riproporrà nel libro del 1919, *Scoperte e massacri*, edito a Firenze da Vallecchi, e nel volume *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, 1950, arricchito da diverse illustrazioni e pubblicato insieme con altri testi da lui dedicati al pittore: «Cézanne al Salon d'automne» (*Europe artiste*, Parigi, ottobre-novembre 1904), «Una sala di Cézanne» (*Il Resto del Carlino*, Bologna, 8 luglio 1920), «Leggenda e verità di Cézanne» (*Gazzetta del Popolo*, Torino, 11 marzo 1938), «Cézanne italiano» (*Gazzetta del Popolo*,

Torino, 29 novembre 1940), «Bilancio di Cézanne» (*Rete Mediterranea*, Firenze, 1920).

Potrebbero dirsi questi scritti il miglior commento anche dell'opera pittorica di Soffici, della sua congiunzione salda e sempre riconfermata con i valori eletti della grande poetica europea.

Luigi Cavallo

Stampato da Pentalinea editore in Prato
per conto del Comune di Poggio a Caiano
in 500 copie numerate su carta Arcoprint edizioni
delle cartiere Fedrigoni
marzo 2015