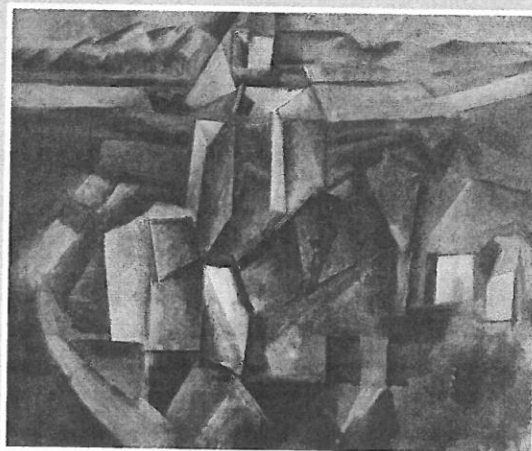


Ardengo Soffici

PICASSO E BRAQUE

CON UNA NOTA DI LUIGI CAVALLO



Comune di Poggio a Caiano

BIBLIOTECA DI
INEDITI E RARI

ARDENGO SOFFICI

PICASSO E BRAQUE

con una nota di
LUIGI CAVALLO



Comune di Poggio a Caiano

In copertina: Pablo Picasso, *Il frantoio di Horta*, 1909.
Olio su tela, cm 38x46.
Francia, Raccolta privata.

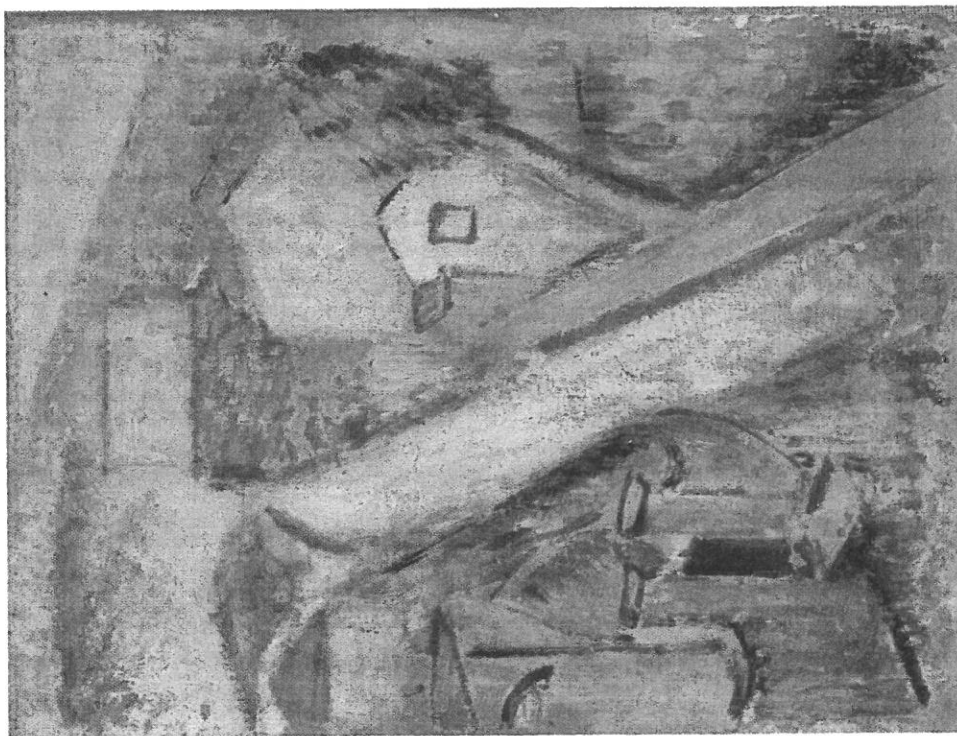
In quarta di copertina: *La Voce*, Firenze, a. III, n. 34,
24 agosto 1911, con il saggio di Soffici «Picasso e Braque».

© 2019 Associazione Culturale "Ardengo Soffici", Poggio a Caiano

Picasso e Braque

Per parlare con un po' di profondità di due giovani pittori, l'uno spagnolo – Pablo Picasso – l'altro francese – Georges Braque – e della loro arte, arte complessa, difficile e sconvolgente se mai ce ne fu, è di un'assoluta necessità ricordare prima, non fosse che di passata, che cosa fu l'impressionismo, quale la sua essenza, e quali le ragioni che provocarono contro di esso quella reazione di cui questi due artisti sono, fino ad oggi, gli ultimi campioni.

L'impressionismo, dunque, chi lo consideri nella sua purezza, e cioè quale fu iniziato dall'olandese Johnkind e inteso e messo in pratica dai francesi Pissarro, Sisley e, più specialmente ancora, da Claude Monet che ne fu insomma il vero, il più grande e il più logico rappresentante e banditore, l'impressionismo fu anzitutto il risultato di una prevalenza presa dalla sensibilità e dallo spirito di analisi sulla immaginativa, la volontà di sintesi e le altre facoltà che nel passato erano ritenute concorrere alla grandezza e allo stile. Se poi ci mettiamo a esaminarne più a fondo la sostanza, vediamo che esso non fu soltanto questo, ma anche, e forse più, il prodotto di una vera e propria rivoluzione spirituale cominciata dalla filosofia e passata contemporaneamente nel campo delle scienze e delle arti. Voglio dire che l'impressionismo corrispose come fenomeno artistico a una messa in atto di quel pensiero, che rigettando la concezione di una realtà esterna o superiore allo spirito umano, considera l'universo come una



Ardengo Soffici, *La route* (La strada per Carmignano), 1911.
Olio su cartone, cm 31x23. Eredi Soffici.

creazione dello spirito stesso e pertanto senza categorie estetiche a sé, ma con quelle sole immanenti nelle profondità intuitive dell'individuo – dell'artista, del genio.

E difatti basta esaminare con una certa perspicacia l'opera di un pittore impressionista per accorgersi subito come il suo carattere precipuo sia non un gerarchizzamento di esseri e di cose, secondo dati principii idealistici, intellettualistici e magari etici, in vista di un più grande effetto da raggiungere, ma anzi la collocazione sullo stesso piano di ogni fenomeno naturale manifestantesi per via di forme e di colori; la legittimazione e il poetizzamento di ogni manifestazione vitale; un'equiparazione dei differenti valori dell'universo visivo. Così, mentre per l'innanzi la generalità degli artisti, ligia a vecchi pregiudizi accademici, o nel miglior caso (quando non si trattava di creatori geniali, ché questi sono stati si può dire sempre impressionisti) incline a una valutazione oggettiva delle cose, era abituata a subordinarle le une alle altre seguendo un rigoroso criterio classico-scolastico, e a giudicare il mondo come un aggregato di figure e di spettacoli più o meno significativi, più o meno interessanti fra i quali era necessario scegliere o che bisognava modificare nell'ordinamento ed esecuzione dell'opera d'arte, il pittore impressionista, tralasciando ogni considerazione estrinseca e fidandosi solo alla sua potenza fantastica e lirica, veniva a provare come tutto potesse esser materia di bellezza e di poesia se contemplato da un occhio di creatore; e che qualunque essere, qualunque luogo, qualunque cosa, come qualunque parte di essa era capace di rispecchiare e di suggerire l'idea divina del bello e pertanto degna come qualunque altra di essere studiata, amata e ritratta. Fu per via di questa concezione più libera, più generosa, più profondamente poetica della realtà che la figura umana, l'animale, il più insignificante cantuccio della natura, la stessa cosa inanimata – l'utensile, un bicchiere vuoto,

che so io? un cencio sgualcito – ebbero uno stesso valore in quanto puri elementi artistici, non differenziati da altro che dal loro colore e dalla loro forma, e poteron pigliar luogo tutti insieme, senza sacrificio dell'uno o dell'altro, o essere ognuno per proprio conto soggetto e tema in un'opera d'arte.

Senonché, se l'impressionismo, spiritualmente parlando, rivendicò, come si vede, la panpoeticità – mi si passi la strana parola – del mondo, e all'artista a venire un'assoluta libertà d'ispirazione di cui ormai beneficia e beneficerà sempre, non andò immune come scuola pittorica, dal flagello delle false teorie e da una tal quale unilateralità di visione che a lungo andare era fatale lo conducessero al dinervamento e alla morte.

Ho troppo spesso parlato in queste stesse colonne di ciò che fu la teoria impressionista perché debba ripetermi qui. Dirò solo, a mo' di riassunto, che fondandosi sur un principio di preferenza data alla sensibilità sull'immaginazione, e allo spirito d'analisi su quello di sintesi, essa imponeva al pittore, non solo di rendere nella sua freschezza e spontaneità l'impressione ricevuta dalle cose apparenti, ma di farlo sul luogo stesso, al momento medesimo dell'emozione, nel minore tempo possibile e applicandosi a ritrarre con la massima fedeltà e precisione la particolare sfumatura, l'aspetto passeggero, momentaneo, unico della persona, del luogo o della cosa che avevano eccitato la sua fantasia. E facile arguire da ciò, che mentre l'immediatezza della rappresentazione conferiva all'opera pittorica un sapore e una vivacità sconosciute avanti, era causa nondimeno che la realtà ritratta non s'elevasse mai, nella figurazione, a quella larghezza e universalità d'espressione che sono il frutto di un felice accoppiamento di sensibilità e di volontà, che costituiscono insomma lo stile, e anzi s'immiscesse nel transitorio, nell'aneddotico e a volte anche nell'assolutamente illustrativo. Gli è che non

basta liberarsi dal tradizionalismo e riabilitare una facoltà negletta, se dell'uno non ci s'è prima assimilato la parte sana, e della facoltà contraria dell'altra non s'è appreso a giovare in quella misura che è pur necessaria. Né il non aver capito questa verità – un po' involuta forse, ma chiara per chi abbia riflettuto a fondo sui problemi dell'arte – fu il solo difetto della scuola impressionista. Un altro e forse più grave, fu il suo modo di concepire l'universo fisico. Jules Laforgue, già da me altra volta citato e che fra gli esegeti di quella scuola fu e resta ancora il più penetrante, ha nei suoi *Mélanges posthumes* un passo che riflette esattamente una tale concezione. «L'impressionista – egli dice dunque – vede e rende la natura qual è, vale a dire unicamente in vibrazioni colorate. Né disegno, né luce, né modellatura, né chiaroscuro... tutto ciò si risolve in realtà in vibrazioni colorate e deve essere ottenuto sulla tela unicamente per via di vibrazioni colorate». Certo, è naturale ed era anche legittimo che – persuasi in questo anche dalla scienza, – i pittori impressionisti, in rivolta contro la scuola ed il suo bitume, non vedessero nella natura se non uno spettacolo radiante e rutilante, costituito, se si può dire, d'un brulichio tremulo e inafferrabile, e che per tradurlo ricorressero a quella loro maniera di dipingere tutta a tocchi e a sfarfallii di colori puri e vividi. Ma non è meno vero che sviluppati fino ai limiti estremi, come lo furono appunto da Claude Monet, una tale visione e un tal sistema non potevano fare a meno, a forza di trascurar via via ogni altra qualità delle cose raffigurate per non renderne che la vibrazione luminosa, di condurre a una pittura inconsistente, troppo tenue e vaporosa, dove le forme e i corpi si disgregano, sfumano, si squagliano e si dissolvono nella fluidità dell'aria, fino a che tutto vanisce e annega in un barbaglio di luce bianca. Ché tale, se non lo fu del tutto, tendeva a divenire la pittura impressionista. La quale, se a prima vista può

titillare e accarezzare l'occhio del riguardante, non può in nessun modo appagare il desiderio di compostità, di varietà e di concretezza che richiedono gli altri sensi concorrenti con l'occhio nella percezione di un'opera d'arte.

Ora è appunto per queste ragioni che l'impressionismo, sebbene avesse slargato i confini dell'arte pittorica e prodotto opere di grande bellezza, non poteva durare e non durò. Alcuni pittori, più profondi e d'aspirazioni più vaste, dopo essersi assimilato ciò che v'era di buono nelle scoperte e riforme impressioniste, non tardarono a rendersi conto del pericolo che correva la scuola e a distorserne; finché l'un d'essi e non il minore, Paul Cézanne, non le voltò addirittura le spalle, e riaffermandosi nuovamente alle cose, ricostruendole artisticamente nella loro sodezza, riaffermando il volume, il chiaroscuro, il disegno e tutto ciò che gli altri avevano negato, non iniziò quella reazione che dura da più anni e nella quale sono oggi impegnate tutte le forze della gioventù pittorica di Francia.

Per arrivare a un eccesso contrario? Vedremo. Intanto veniamo ai nostri due artisti che son nella prima fila.

E prima a Picasso. Pablo Picasso non è stato sempre quell'artista inquietante, confonditor di critici, sconcertator di colleghi e spauracchio di filistei che è da qualche tempo a questa parte. Quando lo conobbi una decina d'anni fa a Parigi, ventenne, fresco arrivato dalla sua Andalusia, da Malaga, egli dipingeva paesaggi, ritratti e scene della piccola vita parigina che in nulla differivano dagli esercizi diletti alla buona gioventù indipendente d'allora, se forse non era per una maggiore audacia di disegno e una più grande e quasi selvaggia esaltazione del colore. Vero è che fin da quel tempo,

o per lo meno fin dal novecentodue o novecentotre, allorché cioè quei primi tentativi furono seguiti da ricerche più alaci e più virili, già qualche cosa s'intravedeva, nella sua pittura, che era come una preoccupazione d'ordinamento e di stile. Intendo dire che, o studiasse, dopo Toulouse-Lautrec, il mondo cocottesco, nortambulo e alcoolizzato, o ritenesse modernamente l'interpretazione grottesca o tragica del vizio, della miseria e del dolore ispirandosi al fare di Goya, del Greco o del Signorelli (giacché Picasso, dotato com'è di una tempra sensibilissima, ha capito, amato e s'è nutrito delle più diverse forme di bellezza, tirandole però sempre a servire la sua personalità) ognora e ognor più la sua arte si allontanava, sia come spirito, sia come tecnica, dall'estemporaneità e disgregatazza di quella impressionistica; e, investigando più addentro la natura, già la traduceva più complessa, più soda e più drammatica. Chi conosce e si ricorda la dolce gravità di alcune sue opere d'allora – una donna che bacia un corvo con atto d'amore, due giovinette pensose, assise nude per terra, un mendicante con la bisaccia piena di tristi fiori appassiti, un groviglio di corpi miserabili sul marciapiede – non può fare a meno di ritrovarvi i segni di una ribellione decisa alla scuola che finiva di trionfare. Il colore stesso, col nero che ritornava nella gamma bianca e turchina, significava protesta. E protesta significò pure tutto il ciclo di opere che venne subito dopo. Il ciclo, chiamiamolo così, picaresco. Ricordiamo. Esodi malinconici di saltimbanchi, compagnie nomadi affamate di comici da fiera, ricapitolanti le umiliazioni e i fiaschi di tutti i generi, durante una sosta sul ciglio della strada maestra, in un paese brullo, arrostito, povero e giallo al pari di loro, e senza un riparo per miglia e miglia; – Arlecchini e pagliacci macilenti, randagi per i sobborghi delle grandi città o seduti all'uscio delle baracche seguendo con gli occhi avidi Colombina che, in sandali, coperta ap-

pena di un gonnellino a scacchi e con un bambino in collo, va e viene dalla tenda alla marmitta, mentre un marmocchio più grandino si gingilla col tamburo o col cappello a bubbole del babbo, o ruzza tra le ciarpe e le trombe col cane ammaestrato; – atleti in maglia paonazza o azzurra, gloriantisi dei mostruosi bicipiti, accanto agli enormi manubri truccati, o vergognosi della loro magrezza;¹ – vagabondi e accattoni rassegnati, abituati a tutto, trascinanti le loro ossa stanche per le dure vie della terra sotto un cielo bigio e solitario.

Fu alludendo a queste opere che Guillaume Apollinaire, il quale scrisse di Picasso verso quell'epoca, notava già la sobrietà verso cui tendeva la sua ricerca e quel ritorno a una più generale comprensione delle cose viste nella loro corporeità e non più dissolte per le varie accidentalità delle illuminazioni e dei riflessi. «La couleur a des matités de fresques, les lignes sont fermes... Le goût de Picasso pour le trait qui fuit, change et pénètre et produit des exemples presque uniques de pointes sèches linéaires où les aspects généraux du monde ne sont point altérés par les lumières qui modifient les formes en changeant les couleurs».

Tuttavia il passo decisivo, quello che doveva condurre il nostro artista in un campo di esperienze molto più avanzate non fu fatto che un paio d'anni più tardi, e cioè quando egli, dopo essersi progressivamente allontanato dal modo di vedere degli impressionisti, trovò in un'arte opposta alla loro un fondamento più fermo alle sue ricerche ulteriori. Quest'arte fu la pittura e la scultura degli antichissimi egiziani, e quelle

¹ Una di queste opere fu esposta alcuni anni fa a Venezia. Zuloaga, allora commissario per la Spagna, l'aveva richiesta a Picasso il quale la mandò; ma non restò esposta che alcuni giorni in capo ai quali Fradetto, o chi per lui, la rispedì all'artista con la scusa che per la sua novità scandalizzava il pubblico!

affini – e forse anche più nativamente sintetiche – dei poli selvaggi dell'Africa meridionale. Un altro artista prima di lui, Gauguin, fuggendo il particolarismo e la fotolatria del puro impressionismo, s'era rifugiato nello studio di quei mondi artistici primordiali, ma col suo intellettualismo e – checché ne dicano i suoi fanatici – con la sua affezione per le false fastosità simboliche, non aveva saputo trarne che una certa compostezza e larghezza da altri credute sublimi o religiose, ma in effetto soltanto decorative e letterarie. Picasso invece – fors'anche in grazia della sua origine quasi more-sca – una volta arrivato alla comprensione e all'amore di quell'arte ingenua e grande, semplice ed espressiva, grossolana e raffinata ad un tempo, subito seppa appropriarsene le virtù essenziali, e poiché queste consistono insomma nell'interpretar realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo un'occulta necessità lirica, affine d'intensificarne la suggestività, egli s'applicò d'allora in poi a tradurre, nelle sue opere, il vero trasformandolo e deformandolo; non peraltro al modo che facevano i suoi maestri, ma – com'essi gl'insegnavano ciascuno con un particolare esempio – seguendo i propri moti della sua anima moderna.

Qui bisognerebbe forse spiegare che cosa si debba intendere per deformazione artistica delle cose secondo una legge lirica, giacché su essa si fonda tutta una nuova comprensione del disegno e delle forme dell'opera d'arte; ma oltre ad averlo fino a un certo punto già spiegato in altra occasione,² spero di farlo se non comprendere (scrivo nella patria di Ettore Tito, di Gemitto, di Bistolfi, di Mancini, di Sartorio ed altri fenomeni di questo genere!) intraveder in seguito. Basti dire per ora che per certi artisti i piani, le masse

e i contorni delle cose possono avere proporzioni, rapporti e movimenti differentissimi da quelli che il comune degli uomini percepisce; indipendenti dalla loro concatenazione in quanto coefficienti di una realtà concepita scientificamente o praticamente; possono insomma esser considerati come semplici elementi pittorici, trasformabili, spostabili, deformabili, in vista di una armonia puramente artistica, dove il vero riviva liberato da ogni logica sperimentale e solo quale pretesto, quale geroglifico di cui l'artista si serve per operare una suggestione sul riguardante. Una testa troppo piccola, un braccio troppo grosso, una spalla stravolta, una gamba mal congiunta al resto del corpo, un tronco d'albero troppo piatto, una casa sbilenca ed altrettali cose che il volgare prende per tanti errori grossolani e risibili, non sono così che i modi necessari di una più profonda bellezza, in quella maniera che l'immagine forzata o l'aggettivo discordante di un poeta sono i mezzi legittimi per ampliare la visione che ci vuol suggerire, per romperne i confini e farla continuare in vibrazioni infinite nella fantasia di chi legge. Ricordatevi del «giace dispettoso e torto» col quale Dante fa di Capaneo una figura granitica eschilea; del «Danton pallido, *enorme*» del Carducci; o – come violentazione del colore – di «Le vie dorate e gli orti» del Leopardi. Per non parlare di stranieri, specialmente moderni.

Ma rientriamo in carreggiata.

Partito dunque da qualche cosa che somigliava molto all'impressionismo, ecco che Pablo Picasso, procedendo di grado in grado, aveva fatto capo agli antipodi di quella scuola; vale a dire che, dopo essersi come tanti altri contentato di cogliere e fissare nel suo splendore un momento fuggitivo della natura,

² Vedi: *Divagazioni artistiche* nel n. 41, a. II della *Voce*.

era giunto, per via di meditazioni e di esperienze, a questa conclusione che l'arte vera è sintetica e che non si dà sintesi senza sobrietà, generalità e concretezza, e se egli fosse — come non è — di facile contentatura, avrebbe potuto acquietarsi e impennare i suoi studi successivi su questa verità. Ma così facendo avrebbe soltanto ripetuto la curva che eternamente traccia ogni intelligenza artistica la quale movendo da un'affermazione novissima risale insensibilmente e si fissa a un'affermazione antichissima e contraria. Picasso invece, spirito alacre e irrequieto quant'altre mai, non si appagò di un tal risultato dei suoi studi, e anzi fu appena arrivato a quel nuovo modo d'intender l'arte, che subito si dette ad affrontare, per tentar di risolverli, i vari problemi che già gli si presentavano.

Il primo di questi problemi era quello dei volumi. Chi ha seguito il mio discorso avrà capito, anche perché vi ho insistito — e forse oltre misura — come uno tra i forti motivi di reazione all'impressionismo teorico fosse la incapacità di questo a rendere la corposità delle cose. Picasso, uno dei più coraggiosi partigiani della ribellione, risalendo alle arti primitive e barbare, le quali traggono tutta la loro potenza dall'osservazione di ciò che un estetico americano, il Berenson, chiamerebbe i valori tattili, non aveva dunque fatto che spingere all'estremo la sua protesta. Senonché gli bastò approfondire per un certo tempo lo studio di codeste arti per accorgersi di quanto un pittore affinato dalla cultura, modernamente sensibile, potesse andar più lontano nella ricerca e nell'espressione di quei valori.

Difatti non basta affermare, contro l'impressionismo, che nella percezione visiva del reale, il senso del tatto ha, per il ricordo di precedenti esperienze, altrettanta parte che quello della vista, e che perciò non si tratta meno di rendere il volume che il colore degli oggetti e degli esseri rappresentati; bisogna ancora domandarsi se la nostra conoscenza dei volumi

non domandi per esser manifestata qualche modo pittorico del tutto sconosciuto all'antichità. È certo, a mo' d'esempio, che allorché noi miriamo un oggetto non possiamo vederne se non i lati e i piani esposti prospettivamente all'obiettivo, diciamo così, del nostro occhio; ma non è men vero che, sia per un'esperienza anteriore, sia per un'induzione fondata sull'analogia, noi conosciamo, e potremmo dire sentiamo, anche i lati di quell'oggetto nascosti alla nostra vista. Immaginiamo d'avere davanti a noi un oggetto qualunque, poniamo — per scegliere un oggetto più volte dipinto dal nostro artista — un violino. È posto sur una tavola e non ne vediamo che il piano in isbieco, la fascia della cassa, e il profilo del manico ricurvo. Chi volesse ritrarlo secondo i criteri di tutta la pittura precedente, bisognerebbe contentarsi di questi piani e di queste linee: pur tuttavia non è un fatto che così facendo si sacrificherebbe una parte della realtà che noi conosciamo, giacché i nostri stessi occhi ci hanno rivelato altre volte che il violino non è tutto in quelle linee e in quei piani, ma che consiste anche del rovescio della cassa, dell'altra metà della fascia e del manico, che il buco centrale non è così ovale come appare ma quasi tondo e che le insenature laterali hanno una curva armoniosa che ora si perde? Se poi la cosa che ci sta davanti è di forma puramente geometrica, come sarebbe a dire una casa, un tronco d'albero, una catinella, un bicchiere, l'osservazione appare anche più evidente. Ora è appunto movendo da questa considerazione che Pablo Picasso ha escogitato una nuova maniera pittorica capace di tradurre gli esseri e gli spettacoli naturali nella loro totalità. Ma qual'è questa maniera? Ecco ciò che non è facile dire senza rischiare di destare un falso sospetto di teoricismo e magari di meccanicismo circa le sue ricerche, unicamente pittoriche e artistiche, al contrario. Tenterò tuttavia di farmi intendere.

È evidente anzi tutto che questa proiezione integrale della

realtà sur una superficie piana non può esser fatta con un sistema rigoroso; essa viene anzi operata indipendentemente da ogni regola prestabilita, secondo criteri strettamente poetici, e solo in quei casi che una necessità di bellezza lo richiede. Infatti allorché si tratta per Picasso di tradurre nella totalità dei suoi volumi una persona, una cosa o un paese, egli non lo farà al modo di un geometra scomponendone i lati in tante figure da porre le une accanto alle altre, il che sarebbe assurdo e ridicolo; bensì, mettendo d'accordo, la conoscenza interna e la sensazione parziale, stenderà accanto all'immagine quale gli si presenta le superfici occulte, che però sente, come realmente apparenti, le facce nascoste e i profili fuggenti nella loro varietà e armonia di proporzioni, il tutto interpretato e ordinato in modo da raggiungere una viva e perfetta unità. Così, chi ripigli l'esempio del violino, le parti invisibili appariranno nella sua figurazione di quello strumento, spiegate e scomposte nei loro volumi allato alle visibili — la fascia nascosta si allargherà sulla tavola, l'insenatura svolgerà la sua curva molle, l'opposto profilo del manico e il foro centrale ricupereranno la loro forma in uno sbattimento laterale di luci e d'ombre. O per meglio dire, egli scioglierà quelle cose nei loro elementi emotivi — linee, scorci, sfumature di toni — darà come la somma delle emozioni che ne avrà ricevute, farà in una parola una ricostruzione di una realtà che del violino non è se non un riassunto strettamente pittorico, puramente lirico.

Similmente la figura umana sarà da lui notomizzata in tutte le sue facce per via di una sorta di misurazione, affine di mettere in evidenza la voluminosità cubica (e da ciò il nome di Cubismo dato a una tale pittura); squadernata, per così dire, davanti agli occhi come per mezzo di una rifrazione circolare, ottenendo con ciò che lo spettatore abbia una visione intera definitiva e per così dire immutabile della realtà. E non, giova avvertire, a quel modo che altri han tentato di suggerirgliela

stilizzando e schematizzando le masse e le linee, come fa per esempio l'orribile scuola di Beuron, ché l'arte di Picasso anziché condurre le forme a un tipo fisso, invariabile e impersonale, le scompone nella infinita varietà dei loro aspetti, le fruga, le scruta e ne mostra i molteplici caratteri e apparenze.

Senonché questi scomponimenti, questi spostamenti prospettici, questo sforzo insomma di carpire tutte in una volta le diverse apparenze del vero ed esporle sur uno stesso piano sarebbero vani quanto mai se l'opera che ne risulta dovesse perdere sia pure una minima parte del suo potere suggestivo. E ciò avverrebbe immancabilmente se Picasso si preoccupasse soprattutto di questa analisi pittorica dei volumi. Il fatto è invece che tale analisi non è per lui che un tessuto melodioso di linee e di tinte, una musica di toni delicati, di chiari e di scuri, caldi o freddi il cui mistero accresce la gioia di chi guarda. Gli è che Picasso al momento stesso di risolvere il problema dei volumi ha risolto anche quello del disegno e della luce. Già sappiamo che da più tempo il disegno non aveva più per lui il dovere di stringere e modulare i corpi in contorni precisi, innestando membro a membro con la logica inerente a ogni essere e a ogni cosa rappresentata. L'impressionismo sano prima, e i suoi maestri barbari poi, gli avevano insegnato a considerarlo come strumento di deformazione libera e audace. Ora esso ha per lui semplicemente il valore di un geroglifico con cui si scrive, per chi può leggerla una verità liricamente intuita. Onde armato di questo strumento duttile capace di mille sfumature, dei più sottili e fuggevoli sottintesi (simile in questo, in certo qual modo, alla sintassi ellittica, alla trasposizione grammaticale di Stéfano Mallarmé) Picasso piuttosto che stravolgere gli aspetti delle cose figurate all'unico scopo di farne una descrizione integrale, fa il giro delle cose stesse, le considera poeticamente sotto tutti gli angoli, ne subisce e ne rende le impressioni successive, le mostra insomma nella loro totalità e perpetuità emotiva e

con la stessa intensità e libertà con la quale l'impressionismo non ne rendeva che un lato e un attimo.

In quanto alla luce, dal momento che il nostro artista non vuole nei suoi quadri raffigurare la natura nelle sue apparenze bensì farne una trama di puri valori pittorici destinati a suggerire occultamente (matematicamente si potrebbe dire, pensando che la matematica potrebbe essere il fondo della pittura come l'è della musica) un senso di concretezza, in quanto alla luce, dico, e ai riflessi è naturale sian considerati come semplici macchie cromatiche fra quelle degli altri oggetti, e magari prendano forma e corpo definito diventando in un certo senso oggetti essi stessi. L'impressionismo aveva sciolto in vibrazioni luminose le più solide masse; che meraviglia se un'arte che dell'impressionismo è la precisa negazione piglia a considerare la luce come qualcosa di misurabile e contornabile, almeno quando si posa e s'acqueta sur un punto qualsiasi delle cose?

Comunque, è con tali mezzi che la pittura del nostro artista arriva a comunicare sensazioni grandiose e severe che domanderemmo invano alla più parte dei migliori pittori moderni e antichi. Con una sobrietà di tinte di giorno in giorno più grande egli sa creare immagini di una bellezza potente a un tempo e delicata. Figure la cui intensità di vita risulta dalla fissità, dalla loro espressione ottenuta appunto con la rigorosa messa in valore del volume di ogni membro — nature morte che sono come ricchezze cristalline e metalliche avvolte di poesia occulta e inquietante, in cui la sodezza di ogni cosa risveglia idee d'eternità — paesaggi granitici, che fanno pensare — meno il colore — a quel

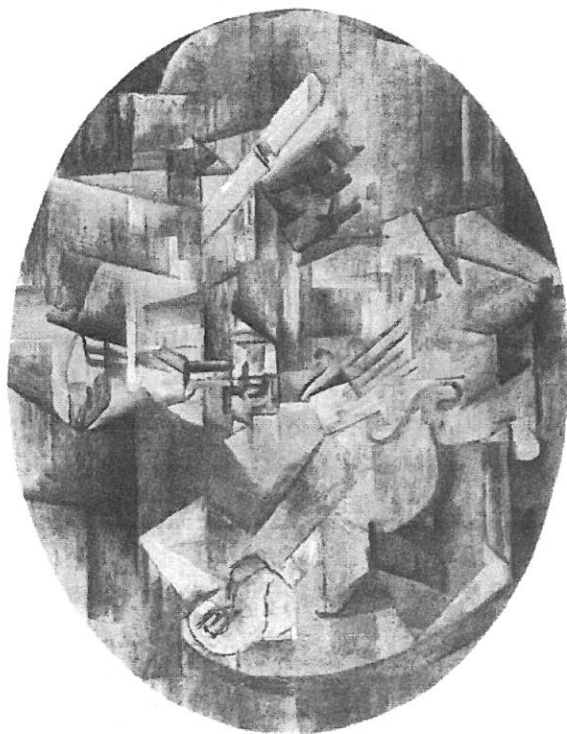
terrible paysage,
Que jamais œil mortel ne vit

di cui parla Baudelaire: dove i tetti drizzano e raddoppiano i loro cacumi, dove la terra par soffocare i germi nel suo seno gelato per dar tutti i suoi sughi a una palma rigogliosa, dove un'unica nota di colore canta come un passero solitario in una spiaggia deserta. Opere delle quali l'oscurità e il mistero aumentano l'incanto e la terribilità poetica.

A volte è vero l'oscurità dell'arabesco arriva quasi alla tenebra e forse il pericolo di quest'arte è di divenir tanto profonda da degenerare in una sorta di metafisica pittorica: certo il suo unico difetto è, specie nella rappresentazione dell'essere umano, una cert'aria antica cui arriva, un certo sapor d'arcaismo dal quale gli spiriti moderni d'elezione aborriscono ormai.

E parlo di spiriti d'elezione perché se l'arte di Picasso è come ho detto di una importanza singolare, di una grandissima originalità, e fatta per un grande avvenire; oggi come oggi non può esser compresa e amata che da pochi; e soltanto tardi, tardi, o non mai, piacerà alla moltitudine. Ma alla moltitudine, diceva Bionne filosofo, è impossibile di piacere se non diventando un pasticcio, o del vin dolce.

Ed eccoci a Georges Braque. L'aver parlato tanto distesamente di Picasso, mi dispensa dal ritracciare il corso e lo svolgimento dell'arte di questo pittore, giacché non dovrei fare che ripetermi, un tal corso e un tale svolgimento essendo se non del tutto uguali strettamente paralleli ed avendo avuto gli uni e gli altri per risultato di condurre i due colleghi ad un quasi identico modo di vedere e d'esprimersi. Infatti, partito come Picasso da una specie d'impressionismo, Georges Braque, non tardò ad orientarsi come lui verso una forma d'arte che, meno unilaterale di quella allora in auge, potesse ricostituire la realtà nella sua sobria e stabile calma, interpretandola più largamente e non in ciò che ha di fugevole, di rutilante, di lampeg-



Georges Braque, *Violino e bicchiere*, 1910-1911.
Olio su tela, cm 51x67.
Praga, Národní Galerie.

giant, sibbene in ciò che l'intelligenza unita alla sensibilità percepiscono di permanente e immutabile, di concreto, sotto l'incessante fluenza delle attitudini e delle illuminazioni. Non saprei dire con precisione a quando risalga, nella sua carriera, il primo indizio di questo cambiamento di direzione; ma già in alcuni paesaggi dipinti verso il novecentosette o novecentotto nel mezzogiorno della Francia, la visione delle cose per volumi e la preoccupazione sintetica si affermano chiarissimamente. Sono semplici vedute di giganteschi acquedotti, scavalcati un burrone, le cui arcate sode e taglienti sopravanzano le cime delle piante e incidono il cielo; di strade chiare fiancheggiate da muri all'orlo di un precipizio pietroso; di villaggi appollaiati su una roccia brulla emergente da un bosco folto. Ma Braque portando su queste povere e nude combinazioni di natura e di opere umane il suo occhio nuovo, ne penetra, ne svolge le linee e ne assottiglia le sfumature in modo che la sua opera attinge di colpo a una vastità e arditezza mirabili. Gli archi, le rocce, i muri, gli alberi, le case, analizzati e sviscerati nella loro struttura si fissano come in uno stupore di cose imperiture in una omogeneità e unità di concezioni spirituali. Più tardi egli ritrarrà porti solitari appiè delle alte scogliere, dove le barche si dondolano ormeggiate alle case miserabili dalle grandi porte nere, sbadiglianti davanti al mare; dipingerà persone e nature morte, e il suo stile si affermerà sempre più rigoroso, più logico, si potrebbe dire, nell'addurre le cose transitorie a una esistenza come estrapemporale, assoluta. Certo a lui manca la versatilità che fa di Picasso un prodigioso compendio vivente di dieci anni di ricerche pittoriche; ma in compenso quanto amore, acuità e delicatezza nelle sue opere specie più recenti! Nature morte raffiguranti agglomerazioni d'oggetti casalinghi su una tavola, strumenti musicali, poma, stoffe e stoviglie, fruttiere colme di frutta, nelle quali le sfaccettature dei cristalli, i riflessi dei legni e degli intarsi, lo spiegazzamento dei

tessuti creano una magia prismatica che fa pensare a quella solitaria dei ghiacciai alpini. E sono quell'amore e quella delicatezza appunto che differenziano il francese dallo spagnolo. Picasso, pieno lo spirito di un fuoco quasi barbarico, racchiude nelle basse tonalità e nel disegno apparentemente algebrico dei suoi quadri la violenza sorda del dramma; Braque con la sua tecnica appena appena meno rigorosa ottiene una sorta di calma musicale piena di leggerezza ad un tempo e di severità. Ma tutt'e due insieme senza tradire la rispettiva origine e anzi ricollegandosi colla più profonda tradizione delle loro razze, inaugurano una scuola d'arte certo non facile per il momento ad esser compresa, ma degna e capace di un glorioso avvenire.

Con la quale scuola però (sia detto fra parentesi e per finire) non ha nulla a che fare una certa strombettata ed arivistica cricca di giocolieri soprannominati «les Fauves», che da qualche anno scandalizza e impaura i semplici borghesi visitatori della esposizione degli «Indépendants» con sue sconce e repellenti scombiccherature. Metzinger, Le Fauconnier, Léger, Delaunay? Tanti ciechi e vuoti arzigogolatori infatuati di originalità e di successo (un critico lor partigiano, tal Roger Allard, gli paragona ai nostri futuristi) i quali non avendo capito pur una delle profonde ragioni estetiche che guidano Picasso e il suo collega nelle loro ricerche, si son dati tuttavia a deformare, a geometrizzare e a «cubare» senza scopo e a casaccio, con la speranza forse di nascondere dietro i triangoli e le altre figure la loro banalità e il loro accademismo, innati, inestirpabili e fatali.

Coloro che a Picasso e a Braque possono semmai essere avvicinati per sincerità e serietà d'intenti e di risultati son ben altri. Marie Laurencin, Derain, Dufy...

Ardengo Soffici

Nota di Luigi Cavallo

L'articolo di Ardengo Soffici che ha la dignità di un saggio, «Picasso e Braque», sulla rivista fiorentina *La Voce*, anno III, n. 34, 24 agosto 1911, inizia in prima pagina, su due colonne nel taglio basso a destra, e occupa l'intera seconda e metà della terza pagina.

Nella corrispondenza di Soffici con Giuseppe Prezzolini si segue la laboriosa gestazione che porta alla pubblicazione dello scritto. Da Parigi, dove era tornato a soggiornare dal marzo 1911, Soffici scrive all'amico direttore de *La Voce* il 30 maggio 1911: «Caro Giuliano, Oggi o domani riceverai le fotografie di Picasso per l'articolo. Dovrai pagare 15 lire circa ma ho in tasca il diritto di riprodurle gratis. Volevo aver tutto per nulla, ma non è stato possibile pervia del mercante [Kahnweiler]. Ne ho prese soltanto tre (due di Picasso e una di Braque) per non farti spender troppo. Domani parto da Parigi.»¹

Ancora il 9 giugno 1911, da Poggio a Caiano, chiede a Prezzolini: «Vorrei sapere se ti son giunte le fotografie di Picasso. Se non sono ancora arrivate fammelo sapere che allora scriverò a Parigi. Vorrei far l'articolo.»²

Prezzolini, l'11 giugno, risponde da Firenze, non poco allarmato: «Caro Soffici, Sono arrivate le 3 fotografie di Picasso [ndr: due di Picasso, una di Braque], che mi hanno proprio fatto spavento. Se pubblichiamo quella roba lì, non ci faccia-

¹ G. Prezzolini-A. Soffici, *Carteggio. I. 1907-1918*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977, cartolina 208, pp. 183-184.

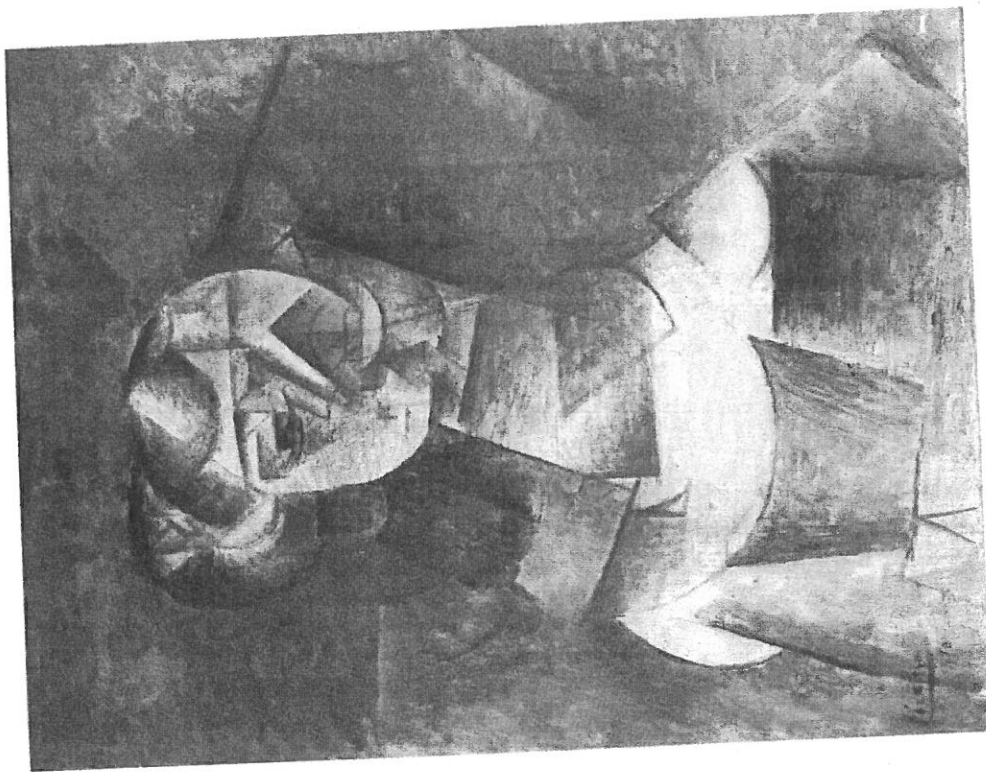
² *Ivi*, lettera 210, p. 185.

mo credere più da nessuno. Vediamole insieme, te ne prego, perché io non ho provato che una certa rabbia a guardarle. Scusa la mia bestialità.³

Si tratta dei dipinti di Pablo Picasso *Il frantoio di Horta*, 1909, olio su tela, cm 38x46 (Francia, raccolta privata) [qui in copertina]; *Mademoiselle Léonie*, 1910, olio su tela, cm 65x50 (Basilea, coll. Sacher) [qui p. 25]; di Georges Braque *Violino e bichiere*, 1910-1911, olio su tela, cm 51x67, ovale (Praga, Národní Galerie) [qui p. 20].

Il rammarico di Soffici nella lettera da Poggio a Caiano, 12 giugno: «Carissimo Giuliano, La tua cartolina mi ha fatto un po' di dispiacere. È naturale che anche a te la pittura di Picasso faccia una certa impressione, magari sgradevole, tuttavia mi pare che tu dovessi sormontarla e vedere ciò che in essa c'è di solido, di serio e di grande. Se Picasso potesse piacere a tutti alla prima non sarebbe quel novatore che è e il prodotto più genuino e più logico di tutto un movimento d'arte di cui qui da noi non s'ha nemmeno un'idea. Credi a me, Giuliano, l'Italia è in un tale abisso di cretineria per ciò che riguarda l'arte che se non si fa qualcosa per cavarla è un affar serio. E per cavarla da questo fango è necessario non essere i primi ad aver paura. Io (spero che tu lo creda) capisco l'arte e quando ti propongo di fare una cosa so di non ingannarmi. Bisogna che tu mi riconosca questa specie d'infallibilità altrimenti tutto sarebbe basato, per questo lato, sur un equivoco. Se tu ammetti questo assioma lasciami fare e vedrai che non avrai a pentirtene. Capirai che se tutti dovessero domandare al pubblico il permesso di fargli vedere ciò che di nuovo si fa nel mondo o dovessero temere i suoi stupidi giudizi si sarebbe sempre a Carlo Dolci o tutt'al più all'Ademollo. Tutte l'altre riviste italiane per aver

³ *Ivi*, cartolina 211, pp. 185-186.



Pablo Picasso, *Mademoiselle Léonie*, 1910. Olio su tela, cm 65x50. Basilea, Raccolta Sacher.

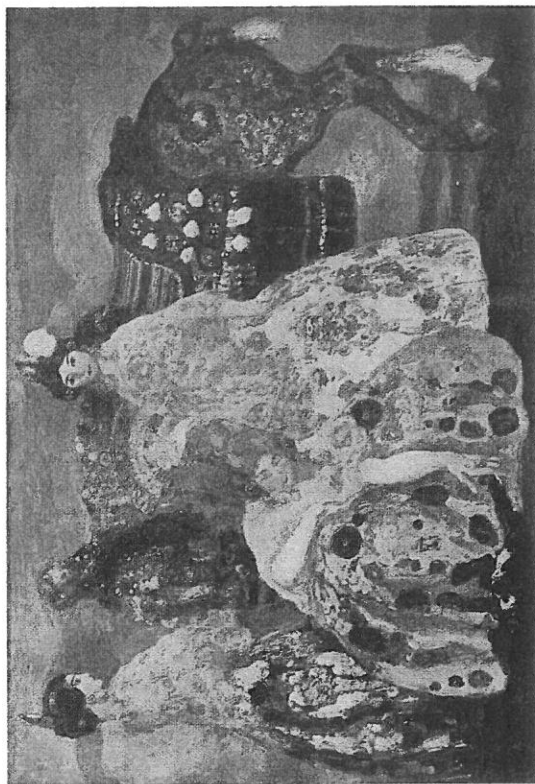
ragionato un po' come ragioni. tu nella tua cartolina ci hanno reso il magnifico servizio di tenerci sempre indietro di una trentina d'anni dai paesi dove si fa qualcosa e si va avanti. Vedi che a Roma si ammira ora D'Anglada! Fra dieci anni si parlerà di Cézanne! Bisognerà intendersi una volta per sempre in proposito. Io mi stimerei il più vile e disperato degli uomini se dovessi per una ragione qualunque camminare con la bussola e col barometro della folla vile o illustre. Parlando di Picasso so di parlare di un maestro non solo dell'avvenire, ma del presente e se l'Italia dovrà un giorno capire che cosa voglia dire arte, avremo l'onore d'essere stati i primi a indicarle i buoni creatori odierni. Non aver paura, che diavolo! Hai forse paura di parlare di universali nel paese di Lombroso e di questione sessuale dove la donna è sempre considerata, in fondo, come l'umilissima serva del suo signore e marito o amante che sia? Ma lasciamo andare, ché so benissimo che non ho bisogno di darti lezioni di coraggio e che converrai con me della necessità di far conoscere le belle cose – e l'arte di Picasso.»⁴

Il cenno al pittore spagnolo Hermen Anglada y Camarasa, che aveva una mostra individuale con 19 opere nella sala XXIV dell'*Esposizione Internazionale di Roma 1911*, permette lo stacco tra le idee di Soffici e quella che era allora arte ufficiale, nell'imponente mostra di Roma, «indetta dall'Italia per commemorare il glorioso suo costituirsi in nazione libera ed indipendente ed in occasione della quale invitava, nella propria Capitale, gli artisti d'ogni parte del mondo».⁵

In un fastoso palazzo erano riuniti, fra molti altri, pittori e scultori italiani cullati nel grembo del simbolismo e del

⁴ *Ivi*, lettera 212, pp. 186-187.

⁵ Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1913, p. CLVI.



Hermen Anglada y Camarasa, *Fanciulle di Burriana*.
Dipinto presentato all'*Esposizione Internazionale di Roma 1911*,
sala XXIV, n. 1.

liberty, e illustri artisti francesi anch'essi erranti fra l'ultimo impressionismo, un verismo tradizionale e uno svenato romanticismo. *L'uomo che cammina* di Auguste Rodin era una delle sculture più "moderne", ma dilagava la ritrattistica celebrativa, l'estetica della borghesia con bei paesaggi, scene d'interno e bozzetti di maniera.

Possiamo su questo sfondo inquadrare il pensiero di Soffici – facendo magari qualche distinguo sui nomi che castiga – quanto fosse arrischiato e su un piano superiore per capacità di intendere il nuovo, per acume nella scelta dei valori e degli argomenti; aveva dimostrato le sue qualità di sapiente lettore scrivendo per Cézanne nel 1908, per Medardo Rosso e gli impressionisti nel 1909, e ora allestiva un eccellente banchetto d'avanguardia per le nuove generazioni.

Prosegue la schermaglia con Prezolini che da Firenze, 15 giugno, scrive a Soffici: «Sono disposto, che diamine!, a riconoscere la tua infallibilità artistica: ma a un patto: che tu riconosca la mia infallibilità culturale nel tastare il polso al pubblico e dire quel che va e quel che non va. Non si tratta, è vero?, di fare una burla o di scrivere qualche cosa che cinque o sei persone capiranno. Si tratta, tu stesso lo dici, di far camminare il pubblico italiano. E come vuoi che questo povero pubblico faccia più di quello che hai fatto tu, che appena arrivato a Parigi, e ancora per qualche tempo dopo, ridevi o quasi di Cézanne [sic]? e che se ti avessero mostrato Picasso avresti inorridito? E se tu sei arrivato dove sei, lo devi a una lunga esperienza: anni, lavoro, frequentazione di artisti. Come vuoi far che il pubblico che ci legge percorra soltanto in virtù di tre cattive fotografie e di un articolo eccellente quello che tu hai sorpassato in vari anni. È questione di criterio e di buon senso. Saranno opere d'arte, non ne dubito: ma se anche io che non sono l'ultimo dei lettori

della "Voce" e che sono stato a Parigi e ti frequento da molto tempo, trovo impossibili quelle fotografie e tali da gettare un discredito e un ridicolo eterno su tutta l'opera nostra, è segno che l'infinita maggioranza giudicherà lo stesso. E tu non raggiungerai il fine proposto. Perché, bada bene, non si tratta qui d'arte o no, di infallibilità e di gusto = ma unicamente di buon senso, e di tatto. Se "la Voce" fosse una rivista personale, tipo 'Leonardo', capirei la cosa ma qui si tratta di un'opera di coltura. E non si deve mancare il fine che ci proponiamo e che tu pure ti proponevi. Riesamineremo insieme le fotografie, io non ho nulla in contrario che tu faccia un articolo su Picasso: ma ho molto in contrario a veder pubblicare per l'appunto quelle fotografie di quadri che sembri aver scelto apposta fra quelli incomprensibili e, questo è il più grave, asserviti a teorie. Meno male avessi fatto vedere l'evoluzione di Picasso dai suoi quadri di clown e di ercoli da quattro soldi. Ma tu ce lo vuoi mostrare persino in quel suo discepolo Braque che persino lo esagera. Ti prego di prendere in seria considerazione quanto ti ho detto e persuaderti che dovrei a dirittura mettere sulla bilancia da una parte il tuo desiderio e dall'altra tutta la responsabilità che ho come direttore di un'opera che va bene e con la quale ci potremo, più avanti, a suo tempo, permettere quelle arditezze che oggi sarebbero, mi pare, temerità.⁶

Poco «più avanti» le tre fotografie verranno riprodotte nel corpo di un articolo, sollecitato e sostenuto da Soffici, di Henri des Prureaux. «Intorno al Cubismo», prima e seconda pagina de *La Voce*, 7 dicembre 1911; nelle didascalie non compaiono i nomi degli autori, solo i titoli: *Il mulino da olio* (*Il frantoio di Horta*), *Ritratto* (*Mademoiselle Léonie*),

⁶ Prezolini-Soffici, *Carteggio* 1977, cit., lettera 213, p. 188.

di Picasso; *Natura morta (Violino e bicchiere)*, di Braque. In fondo al testo una precisazione firmata «N.d.R.», stesa da Prezolini: «Quest articolo sul Cubismo e le straordinarie riproduzioni unite vengono pubblicati dalla direzione della *Voce* unicamente a scopo di informazione, visto l'interesse che questo movimento di pittori suscita in Francia».

Con Giovanni Papini, da Poggio, 10 luglio 1911, Soffici si apre amichevolmente e lascia affiorare il suo malessere: «Io qui lavoro. Sto sudando sull'articolo su Picasso. Che seccatura aver bisogno di 25 lire e non poter fare quel che si vuole: io vorrei scrivere poesia o dipingere. Come sono stufo di chiacchiere estetiche e critiche!»⁷

I lavori pittorici di Soffici in quel 1911, *La strada per Carmignano* [qui p. 4], *I mendicanti*, *Donne che si lavano*, *Bagnanti*, *Toilette*, *Margherite*, *La lucerna*, *Il metro*,⁸ mostrano l'influenza cubista, ma temperata nel grande esempio di Cézanne: l'artista toscano andava elaborando un proprio linguaggio vibrante anche di riscontri con il cromatismo italiano, cioè desunto per lui soprattutto dalle sommesse, tenui coloriture del Paolo Uccello nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella. Eleganza di colore che consentiva agli spazi pausati di ordinare nuove figurazioni con sapori antichi, quasi da affresco.

Il 3 agosto Soffici da Poggio invia il testo a Prezolini: «Ti mando il Picasso che dopo mille peripezie e fatiche finisco in questo momento. Sarei contento se tu potessi far-

lo uscire al più presto affine ch'io possa esserne sbarazzato definitivamente. Mi perito a ritornare sulla questione delle fotografie ma non posso fare a meno di ripeterti che malgrado tutto il meglio sarebbe secondo me unirle all'articolo. Leggilo in ogni modo e vedrai tu stesso che per quanto mi sia sforzato d'essere evidente (bisognava pur pensare a esser brevi) è assai difficile che si possa capir tutto senza aver sotto gli occhi un qualche esempio di una tale pittura. Del resto non voglio assolutamente che tu creda d'esser tenuto a soddisfare questo mio desiderio. Fai come vuoi – solo ti prego di mandarmi le bozze sans fautes.»⁹

Da Poggio, 17 agosto 1911, Soffici a Prezolini: «In quanto al Picasso tengo al titolo: correggerò però in fondo è anzi perciò che tenevo tanto ad aver le bozze in tempo ma non sopprimerò nulla, ho buone ragioni per far così [...]. Sarei contento se questo magno e disgraziato articolo potesse uscire per non parlarne più: guarda se puoi metterlo nel prossimo numero. Rimanderò le bozze sabato mattina.»¹⁰

Ancora da Poggio a Caiano, 20 agosto, chiede: «Uscirà il Picasso?»¹¹

Il 24 agosto l'articolo di Soffici esce dunque privo di illustrazioni.

Steso di getto, «Picasso e Braque», non del tutto depurato da qualche svarione, ha sostanza di cospicuo valore innovativo nella critica del nostro Paese, riassume esperienze di lunghi periodi a fianco a fianco con la cultura parigina di

⁷ G. Papini-A. Soffici, *Carteggio. II. 1909-1915. Da «La Voce» a «Lacerba»*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma / Fondazione Primo Conti, Fiesole, 1999, lettera 404, p. 236.

⁸ Riprodotti nella monografia G. Raimondi-L. Cavallo, *Ardengo Soffici*, Nuovedizioni E. Vallecchi, Firenze, 1967, nn. 137, 144, 147, 149, 150, 138, 143, 145.

⁹ Lettera pubblicata in Giorgio Luti, *Firenze corpo 8*, Vallecchi, Firenze, 1983, p. 338; e in Ardengo Soffici, *Lettere a Prezolini 1908-1920*, a cura di A. Manetti Piccinini, Vallecchi, Firenze, 1988, lettera XLVII, p. 82.

¹⁰ Prezolini-Soffici, *Carteggio 1977, cit.*, lettera 223, pp. 196-197.

¹¹ *Ivi*, lettera 224, p. 198.

punta e i suoi speciali rapporti con Pablo Picasso, di cui frequentava lo studio al *bateau lavoir*,¹² Georges Braque, Max Jacob e Guillaume Apollinaire. Testimone e divulgatore quindi dell'arte in trasformazione, interprete del linguaggio più vivace, il cubismo, che si affermerà nel secolo, non solo agli inizi, anche nell'evoluzione di pittura e scultura geometrizzate negli anni Trenta e fino al dopoguerra, negli anni Quaranta, con il neocubismo diffuso per l'Europa.

Il testo può dare intera la dimensione del "Soffici svecchiatore" che, sappiamo, non è l'ultimo dei meriti per l'artista toscano.

Mario Richter, nel suo libro fondamentale, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914* (Società editrice Vita e Pensiero, Milano, 1969, p. 182) sottolinea l'essenzialità del contributo: «Dopo le fruttuose frequentazioni di questo soggiorno del 1911, al suo ritorno in Italia, Soffici consegnò alla *Voce* l'articolo "Picasso e Braque", che segna un decisivo passo avanti, dopo lo studio su Henri Rousseau dell'anno precedente, nel senso di un accostamento al cubismo sviluppatosi nella capitale francese dopo il 1907. Si tratta di una prova assai impegnata, bene informata, aggiornatissima, bella testimonianza di una precisa valutazione di un movimento estetico e di due artisti certamente "difficili" nel 1911.»

Insieme con il libro di Soffici su *Arthur Rimbaud*, appena uscito nei Quaderni della *Voce*, raccolti da Giuseppe Prezzolini (Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, Firenze), l'articolo è mandato ad Apollinaire il quale risponde a Soffici da Parigi l'8 dicembre 1911: «Avrei volentieri segnalato nella Francia chiusa allo straniero il vostro articolo su

¹² Cfr Catalogo *Les Demeiselles d'Avignon*, a cura di H. Seckel, Musée Picasso, Parigi, 26 gennaio-18 aprile 1988, vol. 2, pp. 682-683.

Picasso e Braque ma ciò non ha sedotto quei signori del Mercure [...]. Voi siete ingiusto per quanto riguarda i cubisti, non tanto nelle vostre conclusioni, ma almeno nel caso tutto particolare che fate di Braque, il quale deve ben più a Picasso di quanto non debba a se stesso. Per me ecco i nomi delle personalità più significative della giovane pittura contemporanea. Io non lo scriverei in un articolo in questo momento ma lo penso. / Ordine alfabetico / Derain. Dufy (per le cose piccole). Marie Laurencin. Matisse. Picasso.»¹³

Del resto Soffici a conclusione del suo articolo aveva scritto: «Coloro che a Picasso e a Braque possono semmai essere avvicinati per sincerità e serietà d'intenti e di risultati son ben altri. Marie Laurencin, Derain, Dufy...»

Una imprecisione nella quale è inciampato Soffici gliela fa rilevare, con scottature polemiche, il suo amico Giuseppe Vannicola, saggista, narratore e raffinato musicista. In una lettera su carta intestata «Caffè Gambinus, Firenze», senza data, probabilmente del 24-25 agosto 1911, scrive: «Caro Soffici, avrei subito con calma anche questo tuo ultimo "Picasso e Braque" – (*La Voce*, 24 agosto) – se non ti fosse accaduto di volerci offrire una descrizione del violino fatta con quella tua leggerezza per la quale, ad esempio, non essendo mai stato a Roma, parlavi di certi Raffaello della Pinacoteca Vaticana, in un articolo sul doganiere Rousseau. Da quanto emetti: "il buco centrale non è così ovale come appare ma quasi tondo" ... "le insenature laterali hanno una curva armoniosa" ... ecc., risulta evidente che il tuo violi-

¹³ Traduzione. La corrispondenza con Apollinaire pubblicata da Soffici nella sua rivista *Revue Méditerranée*, Vallecchi, Firenze, settembre e dicembre 1920; anche in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Edition établie sous la direction de Michel Décaudin, André Balland et Jacques Lecat, Parigi, 1966, vol. IV, pp. 757-766.

no è una chitarra. Te lo dico perché il caso ti significa e ti esprime. Continua pure a delirare quello che, di quando in quando, vai a "rinnovarti" nei cabarets del Montmartre – per poi darci inclusivamente degli esclusivi idioti: – ma, per carità! non reiterarci githarre per violini. Tuo G. Vannicola P.S. Come vedi dalla lettera di Prezolini, questo piccolo sfogo non è "morale" per la *Voce*. Pubblicarlo in altro posto sarebbe *immorale*, per me. Tu capisci il perché. Mi limito dunque a farti sapere personalmente che non ti sento sincero – e perciò non ti credo, almeno questa volta. Di questo, tu puoi farne il conto che credi. Ma io suppongo che rimarremo ugualmente amici. Tuo G. Vannicola».¹⁴

Questa la risposta di Soffici, datata «Poggio 26.8.911»: «È vero, ahimè caro Vannicola, che, occupato com'ero a render più ingollabili le perle destinate ai maiali di questa nostra Italia, m'è accaduto di prendere una chitarra per un violino. Mi consolo pensando che papa Sisto ebbe una svista di molto maggior conseguenza. Ti ringrazio peraltro di aver rilevato il fatto. Meno delle conclusioni che ne trai, pochissimo rispondenti a verità. Credilo! Inquanto al Raffaello di cui parlavo nel mio *Rousseau*, esso si trova (giacché non si dev'esser leggeri) alla Brera di Milano, e l'avevo visto. Prez.[olini], che ho visto oggi, mi ha detto le ragioni del rifiuto; le quali sono le stesse che ti ha scritto. Tutto ciò non mi riguarda. Per me, se ti avesse pubblicato la lettera ti avrei risposto come sopra. Ti saluto[.] Tuo Ard[.] Soff[.]».¹⁵

Qualche consolazione l'artista toscano trova nello scambio con Picasso; questi in una cartolina postale del 28 ago-

¹⁴ In L. Cavallo, *Soffici immagini e documenti (1879-1964)*, collaburazione di Valeria Soffici, redazione e indici O. Nicolini, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 128.

¹⁵ *Idem*.



Giovanni Costetti, *Ritratto di Giuseppe Vannicola*, 1905. Disegno riprodotto nel libro di Giovanni Vannicola *De profundis clamavi ad te*, Edition de la Revue du Nord, Florence, 1905.

sto 1911, da Céret, gli fa sapere: «Sono qui da due mesi. Non ho ricevuto "La Voce" e sarei molto felice di leggere il vostro articolo. Scrivetemi a questo indirizzo, io resterò qui ancora un po' di tempo.»¹⁶

E ancora Picasso a Soffici il 12 settembre, da Parigi: «Ho trovato "La Voce" solo al mio ritorno qui e ho letto il vostro articolo con emozione. Che vi devo dire di me? Con voi ci conosciamo da lunga data e abbiamo parlato ultimamente a Parigi delle mie idee e delle vostre, infine vi ringrazio di avere avuto il coraggio di difendermi in un paese come il nostro, potrei quasi dire».¹⁷

Il giusto rilievo di Vannicola Soffici lo raccoglie e nella prima occasione che ha di ristampare questo scritto, nel suo libro *Cubismo e oltre*, pubblicato dalla Libreria della Voce, Firenze, 1913,¹⁸ sopprime i due passaggi (li abbiamo sottolineati nelle pagine 15, 16) che confondevano violino e chitarra.

¹⁶ Traduzione, in *5 xilografie e 4 puntesecche di Ardengo Soffici con le lettere di Picasso*, a cura di L. Cavallo, con la collaborazione della Galleria Michaud, Giorgio Upiglio & C.-Edizioni d'arte Grafica Uno, Milano, 1966, p. 49.

¹⁷ *Ivi*, traduzione, pp. 50-51. Si veda anche Soffici *immagini e documenti* 1986, cit., p. 130.

¹⁸ Il testo contenuto anche nella seconda edizione di *Cubismo e oltre*, che ha titolo mutato, *Cubismo e futurismo*, ancora pubblicato dalla Libreria della Voce, Firenze, 1914. È poi nel libro di Soffici *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze, 1950, diviso in due parti, dedicate ai due pittori, senza sostanziali varianti. In Ardengo Soffici, *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze, 1959, a cura dell'autore, è parte iniziale di *Cubismo e futurismo*.

A un certo punto Soffici, preso dalla sua enfasi dimostrativa e polemica, butta là anche un mannello di nomi per additarli al ridicolo: «(scrivo nella patria di Ettore Tito, di Gemito, di Bistolfi, di Mancini, di Sartorio ed altri *fenomeni* [nostro il corsivo] di questo genere!», artisti tutti, tranne Bistolfi («astensione deliberata, quasi ostile ed oltremodo riprovevole»)¹⁹ che erano presenti all'*Esposizione Internazionale di Roma*.

Avrebbe dovuto, Soffici, forse riflettere meglio su queste condanne, poiché uno scultore geniale come Vincenzo Gemito *fenomeno* lo era davvero; lo apprezzerà senz'altro anche l'uomo del Poggio quando acquisterà per la propria collezione un bronzo dell'artista napoletano.

Tornando al 1911, argomenti artistici di vasta risonanza sovrastavano le modeste forze della rivista prezzoliniana e dei suoi pur battaglieri e spavaldi collaboratori: quali fossero le tendenze nostrane dominanti lo abbiamo accennato e, oltre alla esposizione di Roma, lo esemplifica bene la grande macchina scenica del sontuoso *Monumento a Vittorio Emanuele II*, inaugurato a Roma il 4 giugno 1911, architettura che massicciamente ingombra i nobilissimi spazi centrali dell'Urbe.

Allargando lo sguardo anche nelle pubblicazioni del tempo troveremmo ben poco ristoro di «innovazioni» nelle riviste più note; una per tutte quella ricca e diffusa rivista internazionale, *The Studio*, di Londra, che aveva pure edizione francese. Si deliziava nel numero di luglio 1911 a proporre un grazioso animalista, Edwin Alexander; decori vegetali di Eugène Chigot; scene di mercato, di vernissage, paesaggi e interni e gruppi patetici di altri autori europei o

¹⁹ V. Pica, *L'Arte...* 1913, cit., p. CIVI.

americani dei quali non importa ricordare i nomi. La carta patinata veniva usata solo per immagini che non turbavano l'atmosfera idilliaca e il buon riposo della borghesia europea.

Più o meno conforme a tale gusto accondiscendente tra liberty e intimismo la nostra più ambiziosa rivista mensile illustrata, *Emporium*, pubblicata dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo che nel luglio 1911 ostentava i pregi accademici di artisti svedesi, Richard Bergh e Oskar Björck, tutt'altro che illuminanti per un avanzamento della nostra cultura figurativa.

I rapporti con Picasso, Braque e i cubisti si andarono sempre più rafforzando negli anni a venire. La fondazione della rivista di Papini e Soffici, *Lacerba*, 1913, sigillò le intese: Picasso e Braque nei loro collages utilizzarono ritagli del foglio fiorentino, e lo spirito d'avanguardia diffuso da Soffici toccò il culmine in quello scorcio anteguerra.

Fu il conflitto mondiale a disperdere le fresche energie creative di quegli artisti: la morte di Apollinaire, 1918, si può dire che ne decretò la fine.

Conosciamo la traiettoria che dal 1918 in avanti ebbero le arti nel nostro Paese con la riaffermazione dei Valori Plastici e la riabilitazione del "mestiere".

Una rivista che soprattutto al mestiere dell'arte, all'arte applicata, era dedicata, *L'Artista Moderno*, Torino, anno XXIII, agosto 1924, p. CXVII, sunteggiava quel che era diventata la riscossa del "buon senso", e altro non era che la rivincita dei vecchi filistei contro i quali Soffici giovane si era molto speso: «Il cubismo ha fatto bancarotta. È passata l'epoca delle scalmane avanguardiste. Lo stesso Picas-

so, il celebre, il famoso Pablo Picasso, che fu un arrabbiato cubista, dopo un paio d'anni di silenzio è ricomparso in pubblico trasformato. In questo momento nella Galleria Rozemberg a Parigi – ricorda "La Tribuna" – è esposta la sua produzione più recente. I disegni a matita di Picasso sono magnificenze: nitidi, armonici, aerei come quelli d'un pittore fiorentino del Quattrocento. E le sue pitture ricordano quelle dei grandi maestri dell'affresco: placide, chiare, serene, luminose, ben piantate nel centro dei quadri come i santi negli spicchi che stanno sotto le volte. Anche Severini, il pittore italiano domiciliato a Parigi, che fu coi futuristi, si è orientato verso il classicismo come il Picasso. Questo orientamento è nell'aria. I cubisti francesi hanno fatto quasi tutto ciò che stanno facendo i futuristi italiani: hanno smesso cioè di dipingere cose insensate per mettersi a fare quadri sensati. Il Rozemberg, che comprò dai Picasso, dai Severini, dai Metzinger per migliaia e migliaia di franchi di tele cubiste, ha detto, or non è molto: "Dieci anni di cubismo e quattro di guerra mi hanno rovinato!". Una bancarotta, dunque, più formidabile di questa non venne mai registrata negli annali della pittura.»

Nella stessa collana

1. Ardengo Soffici, *In morte di Guillaume Apollinaire*, versione e nota di Guido Ceronetti, con una postilla di Mario Richter, 2012.
2. Mario Richter, *Quinto Martini una testimonianza*, 2013.
3. Ardengo Soffici, *Dino Campana a Firenze*, nota di Luigi Cavallo, 2014.
4. Ardengo Soffici, *Paul Cézanne*, nota di Luigi Cavallo, 2015.
5. Ardengo Soffici, *Giorgio Morandi*, introduzione di Luigi Corsetti, nota di Luigi Cavallo, 2015.
6. Ardengo Soffici, *Henri Rousseau*, nota di Mario Richter, 2016.
7. Luigi Cavallo - Luigi Corsetti, *Amighetto Amighetti alle scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, 2018.
8. Luigi Corsetti, *La parrocchia di San Francesco a Bonistallo*, 2018.

Stampato da Pentalinea editore in Prato
per conto del Museo Soffici e del '900 Italiano, Poggio a Caiano
in 500 copie numerate su carta Symbol matt plus
delle cartiere Fedrigoni
gennaio 2019

For copy, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For reprints, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For subscription information, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For advertising rates, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For circulation data, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial board, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial office, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial policy, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial board, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial office, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256. For editorial policy, please see: *Journal of the American Medical Association*, 1964; 188: 1255-1256.

0.007-0001 Espinoza, M., La Torre, J., Flores, J., Buitrago, J., Guerrero, J., et al. *Unravelling the genetic architecture of the human brain*. *PLoS ONE* 11(12): e0166611, 2016. doi:10.1371/journal.pone.0166611. <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0166611>.

L'idea di un'alternativa agli ideali, porta a
 una ricerca di un modo del comportamento
 che non sia solo un'alternativa agli ideali.

PICASSO E BRAQUE

Il cinema, che non gli è estraneo, si è sempre mosso tra i due generi. Per esempio, il film *Il grande gioco*, presentato a Cannes, è un omaggio a *Il grande gioco* di John Huston, che si svolge in un'aula di scuola. Il film è di John Huston, che si svolge in un'aula di scuola. Il film è di John Huston, che si svolge in un'aula di scuola.