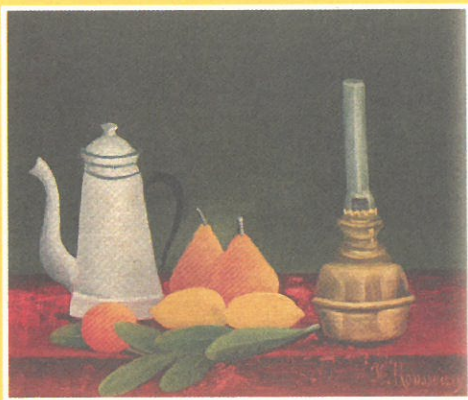


Ardengo Soffici

Henri Rousseau

NOTA DI MARIO RICHTER



Comune di Poggio a Caiano

ARDENGO SOFFICI

Henri Rousseau

NOTA DI MARIO RICHTER



Comune di Poggio a Caiano

Henri^a Rousseau

Nous savons que nous serons compris d'un
petit nombre, mais cela nous suffit.

CH. BAUDELAIRE¹

Non so se voi siate come me – probabilmente, anzi dicerto, no – ma io adoro quella pittura che le persone intelligenti dicono stupida. Non parlo, intendiamoci bene, né di quella bel Barabino, né di quella dell'Ussi, né di quella del Favretto e nemmeno di quella di un Laurenti, di un Delleani o di un Ettore Tito². No. L'imbecillità di questi accollatari fu o è troppo come dire ritorta, troppo ben piantata, troppo sicura di sé:

^a Henri, *SM* [e in tutte le successive occorrenze].

¹ *Salon de 1857*, in BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 357.

² Nicolò Barabino (1832-1891), Stefano Ussi (1822-1901), Giacomo Favretto (1849-1887), Cesare Laurenti (1854-1936), Lorenzo Delleani (1840-1908), Ettore Tito (1859-1941), artisti di formazione accademica, variamente celebrativi e veristi, all'epoca riconosciuti e famosi.

un'imbecillità armata insomma, voi mi capite – e la pittura in cui s'incarna disgusta anche me. Mi fa l'impressione di un villano col taitte^b, di un ricco che ti acceca col brillante chimico dell'anello perché tu non veda la sua faccia ebete, di un idiota vestito da generale che si ringalluzzisce e si fa insolente dietro le medaglie e i ciondoli. Fi! fi! La pittura che dico io è un'altra: più ingenua, più candida, più virginale, per così dire. È la pittura degli uomini semplici, dei poveri di spirito, di coloro che non hanno mai visto i baffi di un professore. Imbianchini, muratori, ragazzi, verniciatori, pecorai mezzi pazzi, e vagabondi. Già! Così ho nella testa tutta una stramba galleria d'opere che nessun filisteo vorrebbe avere in casa sua, ma fra le quali la mia fantasia si riposa, si svaga e forse si compiace più di quel che si potrebbe credere. Son teloni da saltimbanchi, vecchi parafuochi, insegne di latterie, di alberghi, di barbieri, di semplicisti, tabernacoli di villaggio, es voto^c, ballerine e soldati da baracconi di fiera, nature morte sopra gli usci, affreschi di salotti d'osterie campagnole. Mi ricordo per esempio, di un cartellone di cocomeraio per il quale avrei dato senza discussione – valore commerciale a parte – la

^b Taitte, SM.

^c ex voto, SM.

Madonna delle arpie^d d'Andrea del Sarto³, l'Assunzione^e del Murillo⁴, e tutta, tutta l'opera di Fra Bartolomeo⁵. Rappresentava un soldato di cavalleria e una serva, ritti impalati davanti a un banco giallo coperto di mezzi cocomeri fiammeggianti come lune piene. Si tenevano, i due personaggi, a braccetto e fissavano con incredibile attenzione la coltella del mercante dai baffi neri, terribili, che affettava il frutto come se sgozzasse qualcuno. Intorno a loro una piazza bigia e tetra si slargava come un deserto. In fondo, in fondo, laggiù, un muro bianco e diritto lungo il quale correva un cane giallo. Nessuna proporzione, nessun equilibrio fra le varie parti del dipinto. Disegno e colori atroci. Era un piaccichiccio di tinte oleose, uno slumachio di pennellate impaurite, un terremoto di membra slogate, un orrore di toni e di masse in litigio, urlanti, tentennanti, affliggenti. Ma oh! l'intensità d'espressione che la stessa goffaggine delle forme e del colorito aumentavano! Quel soldato duro come il legno e lustro come una casseruola, quella serva rinfagottata e impennacchiata coi fiocchi e i fronzoli della padrona, soli, in quella piazza immensa: quel cocomeraio, quel

^d *Madonna delle arpie*, SM

^e *Assunzione*, SM.

³ Andrea del Sarto (1486-1530).

⁴ Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).

⁵ Baccio della Porta (1473-1517).

cane e quel muro bianco in fondo! Desolazione domenicale dei quartieri eccentrici, dintorni di caserma, passeggiate mute e solitarie insidiate dalla fatalità del capitano o del maggiordomo! Tragedia irrimediabile d'anime oscure e subalterne! Tutta la vita cosmica raddotta intorno ad un cocomero, all'indomani d'un cataclisma. Ora che ci ripenso darei anche – sempre valore commerciale a parte – il Matrimonio della Vergine^f di Raffaello⁶ per codesto cartellone!

Un altro di questi dipinti custoditi nella Tribuna della mia memoria è l'insegna di un venditore di bruciate. Raffigura anche quello il carretto del mercante, fermo in mezzo a una piazza; ma circondato di compratori e passanti. Due preti panciuti, col naso vermiglio ed il fazzoletto turchino in mano, parlano a due passi dai sacchi di marroni. Un ufficiale pottaione corre dietro a una cocotte accompagnata dal canino, una fiorista compra un soldo di ballotte, un monello aspetta, un altro molesta il ciuco di un lavandaio che passa col barroccino rosso carico di sacchi di biancheria sui quali siede la sposa tenendo fra i ginocchi un ombrello d'incerato verde. Un tranvai color canarino, gremito di gente arriva strisciando sulle verghe nere in curva, tracciate con le seste. Nel fondo, una fila di case marrone chiaro, sbadigliano dalle cento finestre

^f *Matrimonio della Vergine, SM.*

⁶ Raffaello Sanzio (1483-1520).

in riga, spietatamente quadre, aperte sulle stanze buie, vuote e – si sente – disabitate. Eguale disegno eguale colore. Ma anche qui, come in mille altri dipinti di questa sorta, egual senso d'irreparabile, quotidiana, diuturna, malinconia.

Ed è giustappunto questa potenza di sentimento, malgrado tutto, (cosciente o casuale, che importa?) che conta per me. Io trovo in tali opere l'espressione nuda e cruda di un'anima disadorna ma sincera, priva di armonia ma penetrata e – come ho detto – le adoro.

Un uomo istruito o un medico mi avverte che sono il frutto della stupidità? E sia! Ma, santa stupidità allora! stupidità dei bambini, degli illuminati e delle bestie, che piaceva anche a Cristo e a Francesco d'Assisi, se vi ricordate, che ha qualcosa di divino e che se tu l'avvicini essendo stanco ed amareggiato dalla tua intelligenza, ti consola e ti ristora, come se tu respirassi l'aria di un'antica patria che forse sarebbe stato meglio non abbandonar mai.

Ciò premesso, parliamo di Henry Rousseau.

O piuttosto seguiamo a parlarne, giacché che cosa ho fatto sin qui se non trascrivere segretamente e in modo indiretto le sensazioni più ordinarie che può suscitare dentro l'opera di questo pittore che per tanti versi s'imparenta con quelli umilissimi di cui ho detto più su? Non ch'egli sia – giova dirlo subito – un inculto dipintore d'insegne o di cartelli da rivenduglioli.

Ma la sua arte, e per la semplicità d'anima che riflette e per l'infinità del mondo che rappresenta,

ha con la loro, comunità di origine, di tendenza e di aspetti. Difatti se c'è un pittore che non sappia, per via di sotterfugi, di lenocini o anche di semplice maestria tecnica, ornare o abbigliare la sua frusta e povera visione della realtà, se c'è un pittore che non sappia, in una parola, dipingere, al modo che l'intende la scuola e con essa una grandissima parte della critica e del pubblico, colto o ignorante che sia, questo è senza alcun dubbio Rousseau. Avendo cominciato la sua carriera d'artista a quarantadue anni, questo singolare pittore non ha mai avuto la possibilità di acquistare quella scioltezza di mano che permette di fissare velocemente sulla tela un'ombra fuggitiva di bellezza; onde la sua pittura tradisce sempre lo stento e il travaglio di una lenta e penosa elaborazione e realizzazione; ma siccome, il contenuto è, come ognun sa o dovrebbe sapere, inscindibile dalla forma e le affezioni dello spirito trovan sempre il modo più adatto per manifestarsi, avviene che questa impazienza e questa inarticolatezza di forme sono appunto i caratteri che meglio si confanno a un' arte che non vuole se non tradurre l'emozione attonita di un uomo del popolo. Ché tale è Henry Rousseau, ex doganiere, anzi ex galeotto – come, nella sua candidezza, vuol sempre si precisi. Ma se, anche per questo, egli fa parte di quella famiglia di artisti oscuri che si danno alla pittura, come i passerotti al cinguettio, per proprio impulso naturale, fornendo allo storico dell'arte e al critico spregiudicato documenti curiosi e preziosi di ciò che possa una facoltà cre-

ativa abbandonata a sé stessa^g, con le sole risorse e industrie native, ei se ne stacca e la sorpassa per una più intensa sensibilità e per un amore ardente della vita e della verità poetica; sensibilità e amore che si riflettono in ogni suo dipinto. Così, mentre l'uomo assolutamente ignaro opera per puro istinto, non riuscendo ad esternare che i pochi e impicciati moti del suo spirito, egli porta all'estrinsecazione di quelli più vivi e complessi del suo, una volontà di coordinazione e di approfondimento che conduce risolutamente la sua pittura nella sfera dell'arte. E anzitutto i suoi colori, quantunque ottenuti bizzarramente (egli stende sulla tela i suoi toni uno alla volta; prima, per esempio, tutti i verdi, poi tutti i rossi, poi tutti i celesti e così via) sono raffinati e magnifici. Le piante, i cieli, i fiori, le vesti, le carni hanno sfumature e tinte di una dolcezza e ricchezza inaudite. Poi basta guardare i suoi ritratti, i suoi gruppi familiari, le sue scene di vita popolare, campestre o cittadina, le sue nozze, le sue nature morte, i suoi paesaggi per sentire con quale acuta, ancorché bonaria e quasi simpatica penetrazione egli abbia intuito lo spavento delle anime vuote dei suoi modelli, la miseria infagottata del borghese suo simile e parente, il comico orrore della folla gioiosa, danzante in piazza, senza suono, intorno a qualche trofeo repubblicano o proletario, sotto lo sguardo consenziente delle autorità indome-

^g se stessa, *SM*.

nicate e del paterno *gardien de la paix*^h. Com'egli abbia saputo rendere la sinistra tristezza di uno square inospitale, di una viuzza spopolata, di una distesa di tetti parigini, foschi sotto la volta della bigia nuvolaglia; o la scontrosa soavità di una prateria sparsa di vacche, di un campo spoglio, di un giardino, di una villa abbandonata, biancheggiante fra i rami neri dei tigli e dei cedri.

Ma ciò che soprattutto differenzia Henry Rousseau dai suoi fratelli popolari – dei quali ha tuttavia l'umiltà dei mezzi d'espressione e la mancanza di faccenda pittorica – è la sua tendenza verso il fantastico e specialmente la sua passione quasi nostalgica per gli spettacoli e la vita di paesi esotici, passione che un soggiorno di due anni, fatto – dice – nel Messico, non spiega sufficientemente; ma che si sfoga in composizioni numerose, immense dove il grottesco si sposa al tenero, l'assurdo al magnifico e l'assoluto bislacco all'innegabile bello e poetico. Sono lotte crudeli di mori e di fiere fra l'erbe polpose di una savana, guerre di tigri e di antilopi nella profondità fiorita di boschiglie inesplorate, aggrovigliamenti di serpenti, idilli allegri di bertucce in amore, palleggiantesi da palmizio a palmizio una noce di cocco. Immaginazioni bizzarre, senz'altro color locale che quello roseo o cupo dell'anima puerile dell'artista. Novo miscuglio di genialità e di strabismo mentale.

^h *gardien de la paix*, SM.

Il più caratteristico, se non il più bello, di questi dipinti, dei quali diamo qui un saggio, è quello che l'artista espose l'anno scorso alla società degli *Indipendenti* della quale faceva parte, fino, credo, dalla sua fondazione.

Era intitolato: le *Rêve d'Yadwigha*¹.

Yadwigha¹ dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant.
Pendant que la lune reflète
Sur les fleurs, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

Questi versi, scritti dall'autore su un cartellino color d'oro conficcato sulla cornice, dovevan servire, secondo lui, *d'explication*. Ma guardiamo il quadro.

Yadwiga, infatti, ragazza polacca — s'è saputo poi —, delle meno graziose, invero, ma spirituale amica di gioventù del pittore, giace nuda sur un canapè di velluto color sangue drago, nel cuore di una vergine foresta del tropico. L'incantatore ben pensante che l'ha svegliata dal suo bel sogno seguita a soffiare nel suo zufolo, attirando belve da ogni parte. Ella guarda sorpresa, e anche un pochino spaventata, un leone ed una tigre accorsi per primi ai suoni gai dell'istrumento

¹ *Yadwiga, SM.*

¹ *Yadwiga, SM.*

e striscianti con cautela, feroci solo negli occhi tondi e fissi, intorno alla tenebrosa nullità del suonatore, nuovo ed originale Orfeo coperto soltanto da un paio di mutandine da bagno dai colori dell'arcobaleno. Fra le piante grasse e turgide di esotico rigoglio, si divincola un serpente nero e rosato e leva la proboscide verso un'arancia l'orecchiuto elefante. Sulle rame fiorite si dondola la scimmia e si riposano ascoltando gli uccelli candidi e di fiamma. Fiori immani, specie di loti o nenufari mostruosi, foglie tonde e pelose, foglie venate di rosso come quelle dell'uva turca, o acuminate a guisa di baionette s'alzano dalla terra bollente e ferace, verso il cielo perlato, nel silenzio amico della luna. La luna bianca e larga come un disco ferroviario pende immobile tra i rami e le vette.

Ora vien fatto di domandarsi: che cosa significa questo affollamento di cose eterogenee, discordanti tra loro, avvicinate senza nessuna verosimiglianza in questo gran quadro davanti al quale il critico serio alza le spalle, il buon pubblico si smascella, si butta via dalle risa, e persino il più accogliente amator d'arte non può rattenere una smorfia di stupore e un sorriso? Che cosa significa? Ebbene: non significa nulla. A qualcuno che gli domandò il perché almeno di quel canapè fra quelle piante di una flora sconosciuta, l'artista rispose che era assolutamente necessario. Gli è che Henry Rousseau, che non ragiona ma opera di primo impulso e secondo il suo particolar modo di concepire, aveva capito questa verità, che nell'arte tutto è permesso e legittimo se ciascuna cosa concorre

alla sincera espressione di uno stato d'animo. Quel canapè, quel corpo nudo, quella luna, quegli uccelli, quelle belve, quei fiori, sia per il loro colore, sia per la loro struttura, rappresentavan per lui tante immagini che, indipendentemente da qualunque logica discorsiva, consentivano nel suo spirito in una unità puramente artistica, ed egli se n'era servito come degli elementi più appropriati ad estrinsecare una sua personale visione. Confermandosi in tal maniera alle tendenze della moderna scuola di pittura la quale vuole sempre più espellere dall'arte ogni elemento razionale per abbandonarsi tutta all'esaltazione lirica emanante dai colori e dalle linee, visti e concepiti indipendentemente dalla loro pratica destinazione e dal loro ufficio di delimitatori e differenziatori di corpi e di oggetti. Onde, piuttosto che domandarsi che cosa voglion significare quelle cose, che per il pittore non sono che immagini, sarà meglio vedere se dalle loro forme e colori rispettivi esca quel senso di poesia che egli ha voluto ne uscisse e, se sì, riconoscere la sua forza e nello stesso tempo il suo buon diritto di libero creatore. Che se poi la novità e singolarità della combinazione ci darà, a prima vista, voglia di ridere, ridiamo: vorrà dire forse che il pittore non è pienamente riuscito nel suo intento; ma riflettiamo subito dopo alle ragioni profonde di ogni forma d'arte e forse ci accorgeremo che, come vuole Rousseau, quel divano di velluto rosso è davvero necessario e che non si potrebbe correggere un dito «mal disegnato» della brutta polacca Yadviga, senza che ogni armonia venisse di-

strutta. Anche il buon Donatello⁷ rideva ai suoi giorni delle stramberie pittoriche del suo timido amico Paolo Uccello⁸; ma chi sa cosa voglia dire arte e bellezza, sa oggi che aveva torto, e il pazzerello che non sapeva costruire un cavallo secondo anatomia, era uno de' più freschi, de' più sinceri, de' più coraggiosi, e perciò de' più grandi pittori del quattrocento e di tutti i tempi, di Firenze, d'Italia, del mondo.

Rammentando Paolo Uccello ho forse nominato senza volerlo, l'unico artista europeo al quale Henry Rousseau possa esser comparato. Come lui egli vive in un mondo strano, fantastico e reale ad un tempo, presente e lontano, a volte risibile a volte tragico; come lui si compiace nella dovizia lussureggiante delle verdure, dei frutti e dei fiori, nella compagnia immaginaria d'animali, di belve e d'uccelli; come lui passa la vita nel lavoro ignorato, raccolto e paziente, salutato da risa e da scherni ogni volta esce dalla sua solitudine per mostrare al mondo il frutto delle sue fatiche. Certo non voglio dire che la loro grandezza sia uguale. Troppe e troppe cose mancano a Henry Rousseau che il nostro fiorentino aveva in gran copia. La potenza di costruire solidamente i corpi, quella d'investigare più alacrement gli aspetti della realtà, un maggior senso della verità nel concepire, una visione più vasta, più

⁷ Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto Donatello (1386-1466).

⁸ Paolo Doni, detto Paolo Uccello (1397-1475).

maschia e religiosa del mondo. È quanto dire che Paolo Uccello era grandissimo e Rousseau no. Nessuno vuole affermare il contrario. Ma non basta che il moderno possa esser confrontato all'antico senza scandalo? E che scandalo non ci sia potrebbero dirlo i pochi ammiratori del pittore i quali senza tema di derisioni o d'insulti seguono da più anni la sua evoluzione e conoscono perciò alcune sue vecchie tele custodite amorosamente negli studi di giovani artisti e nelle raccolte private e degne in tutto e per tutto di essere ravvicinate a qualunque bella cosa antica o moderna.

È vero peraltro che malgrado la bellezza innegabile di tali opere, non è mancato chi a più riprese abbia affacciato il dubbio che Henry Rousseau sia, come dicono a Parigi, un *fumiste*. È la parola che arrischiano sempre coloro i quali, non sapendo bene che cosa voglia dire arte in generale e arte moderna in specie, non vedono un rischio, una novità, qualcosa che nessun pezzo grosso ha mai vidimato e approvato per la sicura ammirazione delle turbe, senza che subito la paura d'esser messi in mezzo gli faccia divenire insolenti. Però in questo caso una tale parola oltre che ingiusta e calunniosa è addirittura sacrilega. Difatti basta aver visto codesto povero pensionato nel suo studio quasi miserabile, intento a carezzare teneramente il petalo d'uno di quei fiorellini inimitabili di cui egli come i primitivi ama rallegrare i suoi paesi e i fondi dei suoi ritratti, o averlo udito parlare della sua vita e della sua arte e conoscerne la bontà e il disinteresse, per capire con quanta sincerità e passione egli si assorba tutto

nel suo lavoro, senz'altro fine che di far piacere a sé ed agli altri.

Anzi, chi volesse insistere su questo punto, e tenendo conto della sua mentalità di antico gabelliere come della scarsezza delle sue facoltà critiche che gli fanno amare quasi egualmente Michelangelo⁹ e Carolus Duran(d)¹⁰, Cézanne¹¹ e Didier-Pouget¹², si potrebbe concludere che, lungi dal dipingere in quel modo primitivo e fanciullesco per *épater*, come si dice, le bourgeois¹, egli non lo fa se non illudendosi di fare altrimenti e quasi suo malgrado. Per conto mio ho sempre pensato, e credo di essermi accorto, che il suo sogno occultissimo, l'ultima Tule dei suoi desideri, sia la maniera di Bouguereau, che so io?, di Cabanel, di Gerôme¹³. Senonché l'intelligenza è, come si sa, una facoltà del tutto secondaria nell'artista – e d'altra parte, lo Spirito soffia dove vuole.

Aggiungerò, per finire, che fino agli ultimi tempi

¹ *Épater [...] le bourgeois, SM*

⁹ Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

¹⁰ Charles Duran, detto Carolus D (1837-1917).

¹¹ Paul Cézanne (1839-1906).

¹² William Didier-Pouget (1864-1959).

¹³ William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Alexandre Cabanel (1823-1889), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pittori accademici dotati di grande perizia tecnica, celebri nell'Ottocento.

nessuno ha mai parlato o scritto pubblicamente di lui se non da burla e per sbeffeggiarlo. Soltanto l'anno passato Arsène Alexandre¹⁴ ebbe finalmente il coraggio di presentarlo ai lettori del giornale *Comœdia*¹⁵; ma da quel prudente critico che è, non lo fece se non con quel tono fra il serio e l'ironico di chi dice e non dice e non si troverà compromesso in seguito se mai.....

Oh! la critica vile e retriva non è una specialità italiana, siatene certi. Soltanto fuori di qui c'è qualcuno che fa eccezione alla regola.

Ardengo Soffici

P.S. – Questo articolo era già scritto quando mi è giunta improvvisa la dolorosa notizia della morte del mio povero vecchio collega^m.

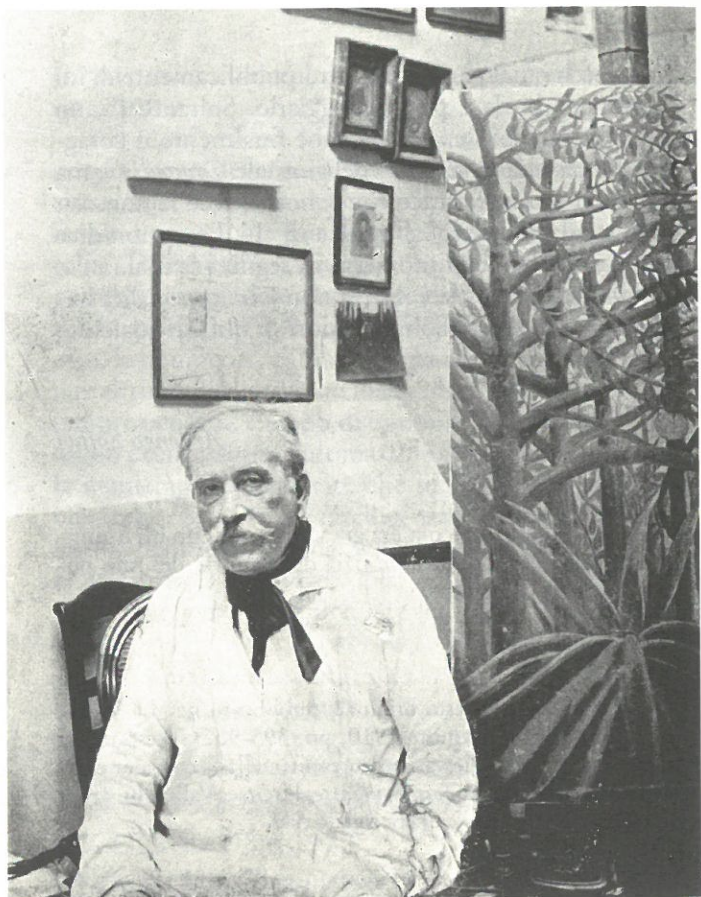
A.S.

È qui riprodotto il testo originale pubblicato ne «La Voce», a. II, n. 40, 15 Settembre 1910, pp. 395-96. Gli esponenti alfabetici segnalano le varianti presenti nella versione inclusa in *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze, Vallecchi, 1919 [e successive edizioni], opera siglata SM.

^m Settembre 1910, SM.

¹⁴ Arsène Alexandre (1859-1937).

¹⁵ Periodico fondato a Parigi nel 1907.



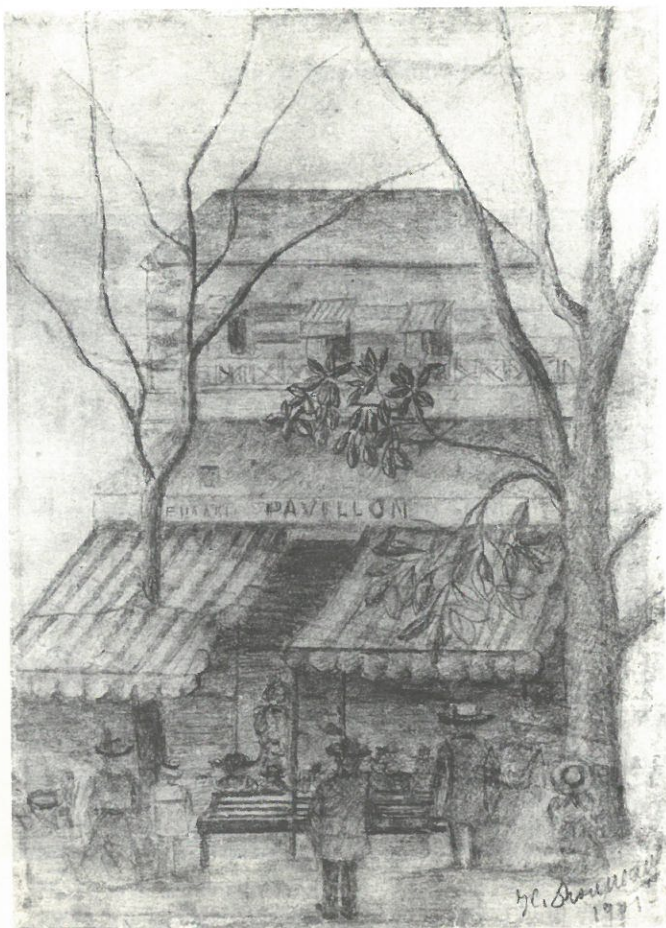
Ritratto di Henri Rousseau.



Henri Rousseau, *La Musa ispira il Poeta* [ritratti di Marie Laurencin e Guillaume Apollinaire] 1909, Mosca, Museo Puskin. Pubblicato in "La Voce" 15 settembre 1910, p. 395.



Henri Rousseau, *La giungla: combattimento tra tigre e bufalo*. Pubblicato in "La Voce" 15 settembre 1910, p. 395.



Henri Rousseau, *Pavillon (Caffè)*, 1901. Già raccolta Ardengo Soffici, Poggio a Caiano.



Ardengo Soffici, copia da *Natura morta con caffettiera*, di Henri Rousseau (fine anni Trenta).

Nota di Mario Richter

L'attenzione di Soffici per Henri Rousseau si fa particolarmente pressante e viva nel momento in cui Prezzolini, direttore della "Voce", gli ha affidato l'organizzazione a Firenze di una mostra sull'Impressionismo, sulle cui ragioni e realizzazioni l'artista ha dato prova, nel corso del 1909, di saper trattare con equilibrio e competenza¹.

Siamo nel 1910, un anno cruciale per l'affermazione dell'arte moderna. Così Soffici, che è a Parigi appunto per trovare opere da esporre alla mostra, scrive a Papini dopo essere stato a guardare Picasso dipingere nel suo studio di Boulevard de Clichy, a Montmartre:

In una parola egli è arrivato a quello che noi chiamiamo, in un altro ordine d'idee, pazzia. Se si giudica con criteri ragionevoli e tradizionali bisogna chiamarlo un imbecille

¹ Si veda "L'Impressionismo e la pittura italiana. Che cos'è l'impressionismo" e "L'Impressionismo e la pittura italiana. Meriti dell'Impressionismo", in "La Voce", 1 e 15 aprile 1909. Sull'allestimento della mostra, si veda il libro di Jean-François Rodriguez *La Réception de l'Impressionnisme à Florence en 1910*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1994.

o un ciarlatano, se si entra nel suo modo di concepire l'arte e il mondo bisogna dirlo geniale. Io sono incline a chiamarlo geniale. Non vorrei, né saprei, né potrei fare quello che fa, ma quello che fa mi piace [...] Dopo averlo lasciato a lavorare mi sono sentito pigliar dall'entusiasmo"².

In una successiva visita, chiede al pittore andaluso di dargli qualcosa di suo da esporre alla mostra di Firenze e ne dà informazione a Prezolini:

L'altra sera fui da Picasso; gli domandai qualcosa ed egli mi disse che volentieri mi avrebbe dato un quadro o due, ma che per il momento non ha nulla nello studio. Siamo rimasti intesi che mi darà, possibilmente, qualche opera che porterò alla buona, con me in treno"³.

La promessa non sarà tuttavia mantenuta⁴.

² Lettera del 2 marzo 1910, in G. Papini - A. Soffici, *Carteggio. t. II (1908-1915)*. "La Voce" e "Lacerba", a cura di Mario Richter, Fondazione Primo Conti / Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999, pp. 181-82.

³ Lettera da Parigi del 30 marzo a Prezolini (Prezolini - Soffici, *Carteggio*, t. I, 1907-1918, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 95).

⁴ Si veda la lettera di Soffici a Prezolini da Parigi del 7 aprile 1910: "Carissimo, Qualche ora fa sono stato da Picasso, ma non ho potuto far nulla per noi e per questa volta bisogna

Sull'onda di questo "entusiasmo" suscitato soprattutto dall'orientamento coraggiosamente innovatore e dirompente dell'opera picassiana, negli stessi giorni Soffici si reca a Montparnasse per conoscere di persona il non più giovane pittore Henri Rousseau (classe 1844), che da quattro anni ha abitazione e studio in rue Perrel. Non tarda a informare il direttore della "Voce" nei seguenti termini:

Ieri mattina andai a far visita a Rousseau e gli *ordinai un quadretto!!!*. È il colmo!. Ma perché ragionare? Le sue cose mi piacciono e poiché è un buon uomo, un povero uomo d'un'ingenuità da bambino e d'una bontà inverosimile, son contentissimo di far con poca spesa un piacere a lui e a me stesso. Vedrai: si tratta di una *natura morta* di cui gli ho fornito gli elementi! Non so ancora che diavolo di quadro uscirà dalle sue mani: in ogni caso sarà meglio di quanto possa fare un artista italiano contemporaneo - E *sans blague!*. Mi farò dare anche una o due fotografie che, se vorrai, pubblicheremo insieme all'articolo che farò su lui⁵.

L'ambiente dell'*avant-garde* va da qualche tempo manifestando per Henri Rousseau un particolare ap-

rassegnarsi a fare a meno di lui. Gli dispiace e a me anche, ma forse è meglio aspettare a farlo vedere in Italia un'altra volta" (*Carteggio*, cit., p. 103).

⁵ *Ibid.*, p. 96.

prezzamento, anche se non da tutti condiviso. Fra i primi ad accorgersi favorevolmente di lui (che quasi ogni anno espone al *Salon des Indépendants*) è stato, fin dal lontano 1893, Alfred Jarry, il geniale e dissacrante creatore "patafisico" di *Ubu roi*.

Occorre però aspettare il 1906 perché alcuni fra i maggiori ingegni dell'arte moderna come Robert Delaunay, Apollinaire e soprattutto Picasso comincino a prenderlo davvero sul serio, magari senza risparmiargli ancora qualche condiscendente risolino. Nell'autunno del 1908 Picasso, che sembra stimarlo più di tutti, ha organizzato con gli amici una festa in suo onore accogliendolo nel proprio studio (oggi mitico) del Bateau-Lavoir⁶. La fama controversa del cosiddetto Doganiere, che si avvale anche del riconoscimento di cui lo gratifica l'affermato mercante d'arte Ambroise Vollard, si diffonde negli ambienti artistici più avanzati di Parigi. Il critico Arsène Alexandre, scrivendo di lui nel 1909, ha fatto addirittura il nome di Paolo Uccello.

A Parigi Soffici è gradito ospite dell'amico fraterno Serge Jastrebzoff, russo e anch'egli pittore. Discutono fra loro del fenomeno Rousseau. Se ne trova testimonianza nelle lettere, da poco pubblicate, che Serge

⁶ Quanto a Apollinaire, nel 1913 dedicherà a Rousseau un elogiativo capitolo dei suoi *Peintres cubistes (Méditations esthétiques)* e l'anno successivo ne pubblicherà le lettere nella sua rivista "Les Soirées de Paris".

manda a Soffici una volta tornato in Italia. Entrambi hanno commissionato dei quadri allo sbalorditivo "naïf". Sulle prime Serge non nasconde qualche riserva, lasciando anche trasparire un giudizio negativo. Ecco, ad esempio, come il 23 maggio si esprime in una lettera all'amico italiano:

Rousseau n'a rien commencé, ni pour toi, ni pour moi [...] Il promet pour le mois d'octobre, mais puisqu'il est un menteur, j'ai peu de confiance. Il est rusé aussi [...] J'estime son talent et j'aime ces choses mais je ne sais pas. En y pensant, je ne puis pas retenir un sourire, au fond peu flatteur pour lui et je crois qu'à la longue il m'ennuierait terriblement. C'est tout de même drole!⁷

Il 22 giugno, rendendo conto del grande successo che sta ottenendo l'artista, rincara la dose, manifestandosi questa volta in netto disaccordo con Soffici, che al contrario per molti aspetti lo apprezza: "Et tout

⁷ "Rousseau non ha cominciato un bel niente, né per te né per me [...] Promette per ottobre, ma siccome è un bugiardo, mi fido poco. È anche furbo [...] Ho stima del suo talento e quelle cose mi piacciono, ma non so. Pensandoci, non posso trattenere un sorriso, per lui, in fondo, poco lusinghiero, e credo che alla lunga mi annoierebbe terribilmente. È però divertente." (Ardengo Soffici, Serge Férat, Hélène d'Ettlingen, *Correspondance 1903-1964*, Édition établie par Barbara Meazzi, postface de François Livi, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 2013, pp. 189-190).

de même je ne suis pas du tout d'accord avec toi sur Rousseau et c'est un homme dont l'art me fatiguerait au bout de 3 jours"⁸.

Intanto, dall'anno precedente, Soffici si sta interessando con intensa e crescente passione a Rimbaud, il poeta che più di ogni altro, sia pure attraverso molti fraintendimenti, favorisce in varie direzioni gli sviluppi dei movimenti d'avanguardia. Il suo incontro con Picasso ha in Rimbaud una comune sorgente di rinnovate intenzioni creative. Molto eloquenti, per questo, le parole con le quali l'artista toscano, in una delle pagine più suggestive del saggio che dedica al poeta di Charleville, ne illustra l'estetica:

La realtà che prima gli si mostrava come un nesso chiaro di forme, d'atti, di sentimenti, di colori eccetera, assemblati in un ordine logico per abitudine, e perciò prevedibile, s'è messa a un tratto a vibrare nella sua percezione con più di veemenza, disgregandosi nei suoi elementi, di modo che questi, spostati dal loro centro rispettivo ordinario, si son trovati in nuove posizioni, in nuovi rapporti gli uni con gli altri; ravvicinati sovrapposti mischiati, e tutti insieme in una prospettiva sui generis, del tutto originale rispetto al poeta. Da ciò è risultato che questo, vedendo tutto sotto un angolo diverso, è colpito da analogie e richiami ignorati prima:

⁸ "Eppure non sono affatto d'accordo con te su Rousseau ed è un uomo la cui arte mi verrebbe a noia in capo a 3 giorni" (*Correspondance*, cit., p. 195).

nel ravvicinamento di cose lontane; nella sovrapposizione di apparenze eterogenee, ciò che era sfumatura è divenuto color vivo, ciò che pareva opposto s'è sposato in una nuovissima armonia. Onde un trascorrer rapido di idee, di immagini di percezioni e d'impressioni, e dalla loro conflagrazione i sentimenti più disparati: dolore, allegria, disperazione e soprattutto ironia⁹.

Si capisce bene che qui Soffici parla di Rimbaud pensando soprattutto a se stesso, alla sua ricerca artistica in rapporto al percorso dell'ammirato amico spagnolo. La "sovrapposizione di apparenze eterogenee" rinvia puntualmente alla "pazzia" a cui lo abbiamo visto alludere, a proposito di Picasso, nella citata lettera a Papini, "pazzia" che ben presto trova ponderata realizzazione nei suoi quadri oggi solitamente denominati "cubo-futuristi".

In tal modo Henri Rousseau, per le sue "analogie e richiami ignorati prima", è da lui (come certo anche da Picasso) osservato, compreso e nobilitato, nella discendenza di Baudelaire, tramite appunto Rimbaud.

L'articolo che l'artista toscano gli dedica è infatti posto fin da subito sotto l'insegna di Baudelaire, del quale cita in esergo, a sostegno del provocatorio argomento che sta per esporre, una frase tratta dal *Salon de 1845* ("Nous savons que nous serons compris

⁹ Pp. 58-59 e *Opere*, I, pp. 116-17.

d'un petit nombre, mais cela nous suffit"¹⁰). Subito poi Rimbaud gli guida la riflessione per tutta la prima parte del saggio, che si presenta nella forma di un intelligente e brioso sviluppo di due memorabili paragrafi dell' "Alchimie du verbe" (*Une saison en enfer*), così da lui stesso tradotti nella monografia sulla quale in quei giorni sta apportando gli ultimi ritocchi:

Mi piacevano le pitture idiote, sovrapposte, scenari, tele da saltimbanchi, insegne di botteghe, miniature popolari; la letteratura fuori di moda, latino chiesastico, libri erotici senza ortografia, romanzi delle nostre nonne, racconti di fate, libriccioli da bambini, vecchie opere, ritornelli citrulli, ritmi ingenui.

Sognavo crociate, viaggi di scoperte delle quali non si hanno relazioni, repubbliche senza storia, guerre di religione soffocate, rivoluzioni di costumi, spostamenti di razze e di continenti: credevo a tutti gl'incantesimi¹¹.

¹⁰ "Sappiamo che saremo compresi da pochi, ma questo ci basta" (Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 357).

¹¹ Soffici, *Opere*, I, cit., p. 154 ("J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs. // Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres

Rousseau è appunto spiegato e giustificato in questa precisa ottica rimbaudiana. Ecco allora come l'artista, per introdurre i lettori della "Voce" al Doganiere e opporsi all'educazione accademica cara ai "filistei", illustra la "pittura che le persone intelligenti dicono stupida":

La pittura che dico io è un'altra: più ingenua, più candida, più virginale, per così dire. È la pittura degli uomini semplici, dei poveri di spirito, di coloro che non hanno mai visto i baffi di un professore. Imbianchini, muratori, ragazzi, verniciatori, pecorai mezzi pazzi, e vagabondi. Già! Così ho nella testa tutta una stramba galleria d'opere che nessun filisteo vorrebbe avere in casa sua, ma fra le quali la mia fantasia si riposa, si svaga e forse si compiace più di quel che si potrebbe credere.

A questo punto, è Rimbaud a fornirgli le inusitate predilezioni, naturalmente adattate agli usi e costumi italiani del momento:

Son teloni di saltimbanchi, vecchi parafulco, insegne di latterie, di alberghi, di barbieri, di semplicisti; tabernacoli di villaggio, ex voto, ballerine e soldati da baracconi di fiera, nature morte sopra gli usci, affreschi di salotti d'osterie campagnole¹².

de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents ; je croyais à tous les enchantements").

¹² Tra i "filistei" si può annoverare almeno Giovanni Amen-

Evocando esempi di sua personale esperienza, Soffici è infatti alla ricerca dell' "espressione nuda e cruda di un'anima disadorna ma sincera, priva di armonia ma penetrata di realtà". Per questa via arriva a parlare di Rousseau. E lo fa da addetto ai lavori, ossia con l'interesse vivo e palpitante di chi è direttamente impegnato nell'attuazione di un'arte nuova e moderna, e soprattutto, per lui, *italiana*¹³. Nel commento che dedica al *Rêve d'Yadwiga*, mira con perizia a mostrare l'apparente gratuità di un "affollamento di cose eterogenee, discordanti fra loro, avvicinate senza nessuna verosimiglianza". Gli preme soltanto affermare l' "unità puramente artistica" di quel gran quadro e sostenere il principio che "nell'arte tutto è permesso e legittimo" e "che ciascuna cosa concorre alla sincera espressione di uno stato d'animo".

dola, che così reagisce scrivendo a Prezzolini il 15 settembre 1910: "A Soffici, beato lui, piace la stupidità, a me piace poco; perciò mi piace pochissimo tutta quella estetica con paragoni fra cartelloni di rivenduglioli e opere classiche: quella roba lì, se non è stupida, è scritta *pour épater le bourgeois* il che ormai è diventato stucchevole" (in G. Prezzolini, *Amendola e "La Voce"*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 132).

¹³ Ricordo che, fin dall'aprile del 1909, Soffici ha sul cavalletto un grande quadro come i *Mendicanti*, al quale attribuisce una fondamentale importanza per la realizzazione, nella linea delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, della sua modernità italiana (si veda per questo Papini-Soffici, *Carteggio*, vol. I, cit., Introduzione, pp. 29ss).

Come già Cézanne, anche Rousseau gli appare adesso essere soltanto una tappa illuminante per una visione spontanea e genuina, appunto "sincera", della realtà, tappa ritenuta comunque necessaria per raggiungere un più ambito traguardo, intimamente legato, nel suo caso, alla natura misurata e armonica di un artista italiano e, ancor più, di un toscano¹⁴. In Rousseau Soffici riconosce quanto ha visto fare con altri mezzi a Parigi, in particolare nello studio di Picasso, ossia una pittura senza precedenti che "vuole sempre più espellere dall'arte ogni elemento razionale per abbandonarsi tutta all'esaltazione lirica emanante dai colori e dalle linee, visti e concepiti indipendentemente dalla loro pratica destinazione e dal loro ufficio di delimitatori e differenziatori di corpi e di oggetti".

L'autenticità artistica attribuita a Rousseau è poi da lui accostata (come ha già fatto Arsène Alexandre in un suo precedente articolo su "Comœdia"¹⁵) a quella

¹⁴ Ricordo che Soffici, quando Boine gli scrisse osservando che la sua pittura assomiglia a quella di Cézanne, replicò con un chiarimento rivelatore: "La mia pittura somiglia davvero un po' alla sua, ma il valore ne è (hélas!) molto più piccolo. Eppoi io ho voluto e sono riuscito, profittando delle sue lezioni, a restare italiano, e questo per me è importantissimo" (lettera del 30 ottobre 1908, in *Carteggio. IV. Giovanni Boine - Amici della "Voce" - Vari (1904-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 70).

¹⁵ Cfr. *Rousseau*, presentazione di Giovanni Artieri, Milano, Skira, 2015, p. 184.

del "fiorentino" Paolo Uccello, "il pazzerello - tiene a precisare - che non sapeva costruire un cavallo secondo anatomia" ma che "era uno dei più freschi, de' più sinceri, de' più coraggiosi, e perciò de' più grandi pittori del quattrocento e di tutti i tempi, di Firenze, d'Italia, e del mondo".

Con queste convinzioni Soffici si avvicina a esprimere compiutamente l'effettivo significato e l'importanza che intende dare al pittore francese, al quale - sottolinea -, "troppe cose mancano [...] che il nostro fiorentino aveva in gran copia". E così, nel rispetto dell'italianità e fiorentinità del conterraneo Paolo Uccello, espone di fatto la sua personale estetica, quella che lo sta guidando per conferire alla fantasia schietta e popolare di Rousseau l'"armonia" che a lui sembra fargli difetto¹⁶. Ecco appunto il principale valore, l'ar-

¹⁶ Di fronte a una crescente esaltazione di Henri Rousseau, nella recensione sulla "Voce" del libro di Wilhelm Uhde (*Henri Rousseau*, Paris, Figuière, 1911) Soffici definirà l'artista "un semplice uomo del popolo dotato di una fiammella di genio" (Soffici, *Opere*, I, cit., p. 271), giudicandolo privo dell'equilibrio e della misura da lui ritenuti caratteristici del "genio italiano". Nella conferenza *L'Esprit nouveau et les poètes* (1918), Apollinaire ribadirà la sua sostanziale consonanza, adattata alla Francia, con la poetica di Soffici: "...l'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français" ("...lo spirito nuovo vanta prima di tutto l'ordine e il dovere che sono le grandi qualità classiche con le quali più altamente si manifesta il genio francese"), in

monia, che Soffici giudica assente nell'opera del Doganiere (della quale pure vuole far tesoro), valore che da tempo costituisce il suo vero traguardo di artista moderno e che, pur riferendosi al pittore fiorentino del Quattrocento, rende maggiormente esplicito nelle seguenti caratteristiche: "La potenza di costruire solidamente i corpi, quella d'investigare più alacramente gli aspetti della realtà, un maggior senso della verità nel concepire, una visione più vasta, più maschia e religiosa del mondo".

Con queste principali preoccupazioni Soffici, maggiore responsabile della mostra fiorentina, intende offrire ai suoi concittadini l'immagine dell' "Impressionismo". Non avendo rinunciato a un progetto esposto con entusiasmo a Serge alla fine del 1907¹⁷, è tuttavia un'immagine che gli preme estendere fino a qualche significativo aspetto dei suoi più recenti svi-

Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 946.

¹⁷ "Donc il s'agit de faire l'hiver une exposition (la première) moderne en exposant les Cézannes les Gauguin Picasso si l'on peut et autres" ("Si tratta dunque di fare in inverno una mostra (la prima) moderna, esponendo i Cézanne i Gauguin Picasso se possibile e altri", *Correspondance*, cit., lettera databile dicembre 1907, n° 33, p. 78). Per questa progettata mostra, si vedano anche, nel primo volume del citato carteggio fra Papini e Soffici, le lettere 158, 151 e, in appendice, quelle di Maurice Denis a Soffici.

luppi: così non esita a fare ricorso anche a pittori come Gauguin, come Matisse, dopo avere persino sperato di presentare opere dello stesso Picasso. Si tratta, in sostanza, di offrire all'attenzione degli italiani quanto in quell'anno (1910) sta avvenendo a Parigi, centro irradiatore dell'arte moderna, e in particolare, tramite il Doganiere Rousseau - pur non previsto per la mostra -, di arricchire la sua personale poetica di artista moderno e *italiano*, sempre più deciso a scrollarsi di dosso il pesante armamentario di convenzioni pittoriche e ideologiche ereditate da "plusieurs siècles de bourgeoisie artistique"¹⁸. A garantire l'italianità della mostra, è intanto per lui essenziale dedicare un'intera sala allo scultore Medardo Rosso (che vive ed esercita la sua arte a Parigi), mentre la funzione del Doganiere, scomparso nel settembre del 1910, sarà da lui affidata a un imbianchino di Signa chiamato Succi (Guglielmo Baldinotti), ossia a un *italiano* dal quale si aspetterà di ottenere indicazioni ritenute indispensabili per l'amoroso ricupero, nella sua terra, di una spontanea ancestrale autenticità.

¹⁸ "parecchi secoli di borghesia artistica" (*ibid.*, p. 77).

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.

Stampato da Pentalinea editore in Prato
per conto dell'Associazione Culturale "Ardengo Soffici"
in 400 copie numerate, su carta Arcoprint edizioni
delle cartiere Fedrigoni
dicembre 2016

238

