

Soffici a Parigi:

1900-1906

MARCO SECCI

Em português pp. 467

Se per le vignette eseguite da Soffici negli anni parigini per riviste come "Gil Blas", "Le Rire", "L'Assiette au Beurre"¹, è difficile rimandare ad altri modelli oltre a Forain, Steinlein e Willette², così, anche per quelle più sobrie, dalle figure più definite, apparse nel 1904 su "L'Assiette au Beurre"³, è difficile dare indicazioni più precise al di là degli stessi modelli. Nelle copertine *La Chimère*⁴ e *Le Petit Johannes*⁵ **fig. 1** e in quella per "L'Europe Artiste"⁶ Soffici si orienta verso una tendenza genericamente simbolista⁷. Ma contemporaneamente, in *Donna che legge*⁸ e nella copertina per le *Cantilènes*⁹ **fig. 2** di Moréas, egli dimostra già un

¹ V. L. CAVALLO, *Soffici, Immagini e Documenti 1879-1964*, Firenze 1986, pp. 26, 27, 28.

² Cf. M.M. LAMBERTI, *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, Atti del convegno, Firenze 1976, p. 232.

³ V. CAVALLO (1986), pp. 56-57-58.

⁴ Copertina de "La Plume", novembre 1901; v. S. BARTOLINI, *Ardengo Soffici. L'opera incisa*, Reggio Emilia 1972, p. 331.

⁵ Copertina del romanzo omonimo di Frederik van Eeden uscito nelle edizioni de "La Plume", e riutilizzata per illustrare il numero di febbraio 1903 della stessa rivista: v. "La Plume", vol. XV, p. 251; v. BARTOLINI (1972), tav. I.

⁶ Copertina de "L'Europe Artiste", n. 1, giugno 1904; v. BARTOLINI (1972), tavv. VIb e VIc.

⁷ Questo tipo di stile non doveva esser esente da un certo debito verso Costetti: a questo riguardo v. LAMBERTI (1976), pp. 228-229; per la collaborazione di Soffici con Costetti, Melis e Brunelleschi ad un progetto illustrativo prima della partenza della comitiva per Parigi, nonché per alcuni successivi contatti di Soffici con gli altri del gruppo, v. anche C.M. SIMONETTI, *Soffici, le riviste, l'editoria*, in *Ardengo Soffici: un bilancio critico*, a cura di M. Biondi, Firenze 1990, pp. 101-102.

⁸ L'opera è riprodotta in *Ardengo Soffici*, a cura di L. Cavallo, Milano 1992, catalogo della mostra tenutasi ad Acqui Terme, p. 33; il curatore del catalogo non dà indicazioni circa la pubblicazione dell'incisione. Si pensi alla vicinanza di quest'opera con Vallotton per il gioco di superficie bianche non particolareggiate su nere. Su Vallotton v. *Nabis 1888-1900*, a cura di C. Frèches-Thory e U. Perucchi-Petri, Monaco 1993, catalogo della mostra tenutasi a Zurigo e Parigi, nn. 278-283. Si rifà ugualmente a modelli nabis *Alberì*, un'altra piccola incisione di Soffici usata a più riprese ne "La Plume": vol. XVI, 1903, pp. 78, 452; vol. XVII, 1904, p. 12. V. BARTOLINI (1972), tav. IV.

⁹ Oltreché per l'illustrazione della nuova edizione delle *Cantilènes* di Jean Moréas uscita per le edizioni de "La Plume" nel 1902, l'opera servi come copertina ai tre numeri del 15 aprile, del primo maggio e del 15 maggio, nn. 312-314, della rivista omonima; v. CAVALLO (1986), p. 37. Si noti come per il taglio, l'impianto compositivo, la sinuosità dei contorni, essa si rifaccia chiaramente a modelli ancora dell'ambito nabi: cf. la litografia *L'Education du chien* di K.X. Roussel, in C. FRÈCHES-THORY e A. TERRASSE, *Les Nabis*, Parigi 1990, p. 237.

notevole dominio dello stile grafico nabi¹⁰, dovuto forse all'uso di un registro particolare nell'ambito dello stesso genere. Comunque, i titoli delle opere presentate al *Salon des Artistes Indépendants* del 1902 e del 1903 confermano che egli si muove in un ambito simbolista e decadente sensibile ai rimandi letterari¹¹, come anche simbolica e allusiva è la lettura che egli dà dell'*Aprile*¹² di Fontanesi nella recensione ad una monografia sul pittore piemontese¹³. Sulla stessa linea Soffici scrisse monografie su Canonica, Bistolfi e Trentacoste¹⁴, tutti artisti che godono di fortuna nel paese d'origine, e che dimostrano quanto ancora egli fosse immerso in una cultura simbolista italiana¹⁵. Certi quadri del periodo intorno al 1903-1904, come *Nervi*¹⁶ /fig. 3/, *Paese*¹⁷ e *Figura*¹⁸ fanno pensare a prove rapide e mal riuscite e forse nemmeno finite. In esse cogliamo una certa mancanza di preoccupazione per l'aspetto compositivo; la tecnica è di larghe pennellate veloci, dall'impasto grossolano e i colori sono mal accordati e tendenti alle gamme scure; gli impasti piuttosto informi non scandiscono né zone di colore precise né campiture.

*Salon d'Automne Considérations*¹⁹, recensione al fondamentale appuntamento espositivo del 1904, è generata in parte dallo stesso bagaglio culturale: Soffici persiste nell'apprezzamento di Böcklin e Segantini, secondo un gusto maturato in ambito culturale italiano, indubbiamente anteriore al suo arrivo a Parigi, dato che i due artisti godevano di fortuna italiana, oltreché mitteleuropea, ma non certo parigina. A questi due modelli si aggiunge Puvis de Chavannes, il quale aveva riscosso successo a Firenze alla mostra *Arte e Fiori*²⁰ sul finire del secolo, ma godeva senz'altro di

¹⁰ Per la fortuna della grafica nabi nei primi anni del secolo cf. F.FOSSIER, *Les Nabis et l'art graphique*, in *Nabis 1888-1900*, (1993), pp. 425-429; si tenga presente tuttavia che l'autore concentra l'attenzione sul periodo fino al 1900, mentre la fortuna dei Nabis andò oltre.

¹¹ V. i titoli delle opere presentate da Soffici in *Salon des Artistes Indépendants*, Parigi 1902, catalogo della mostra, nn. 1642-1648: *Pétrarque, Soir, La meule, La maison opprimée, Tête de femme, Maternité, Etude*; e in *Salon des Artistes Indépendants*, Parigi 1903, catalogo della mostra, nn. 2260-2267: *Fuite en Egypte, Le nuage, La maison et le nuage, Canal, Moulin aux corbeaux, Le XV de l'Enfer, Maisons endormies*.

¹² Civica Galleria d'Arte Moderna, Torino.

¹³ A.SOFFICI, *Antonio Fontanesi peintre-paysagiste*, in "La Critique Indépendant", giugno 1902, riedito in M.RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano 1969, p. 271: "Dans le milieu du tableau un vieil arbre tend ses pauvres bras noirs, morts et raidis vers un petit nuage froid, presque métallique, qui suspend au dessus de la plaine, sur la jeunesse et sur le squelette de l'arbre, la vague menace de la destinée".

¹⁴ A.SOFFICI, *Lettres d'Italie-Jeunes artistes italiens, Pietro Canonica sculpteur*, in "L'Oeuvre d'Art International", 20 gennaio-20 febbraio 1903; *Leonardo Bistolfi sculpteur*, in "L'Oeuvre d'Art International", 20 febbraio-20 marzo 1903; *Domenico Trentacoste*, in "L'Oeuvre d'Art International", 20 maggio-20 giugno 1903; riediti in RICHTER (1969), pp. 275-279. Un anno prima nella recensione su Fontanesi, Soffici aveva già indicato in Pietro Canonica il più grande scultore italiano: v. SOFFICI (1902), p. 271.

¹⁵ LAMBERTI (1976), pp. 232-233: "negli anni 1900-1903... per il discorso pittorico, pur in un inevitabile allargamento d'esperienza, i parametri ed i modelli ispiratori restano gli stessi degli anni fiorentini, un po' consunti e straniati nel nuovo ambiente: ancora Segantini, Fontanesi e, come citazione di giovane scultura cisalpina, il quarantatreenne Bistolfi, con Canonica e Trentacoste".

¹⁶ Coll. privata; v. *Ardengo Soffici*, (1992), n. 1.

¹⁷ Già coll. Soffici; v. G.RAIMONDI e L.CAVALLO, *Ardengo Soffici*, Firenze 1967, n. 31.

¹⁸ Coll. Vallecchi; v. ivi, n. 35.

¹⁹ A.SOFFICI, *Le Salon d'Automne*, in "L'Europe Artiste", ottobre-novembre 1904, riedito in RICHTER (1969), pp. 290-296.

²⁰ Su questa mostra cf. LAMBERTI (1976), pp. 229-231.

molta maggior fortuna a Parigi. Dallo stesso articolo risulta un'ancora scarsa e distorta conoscenza dell'impressionismo e nessun interesse per i gruppi maggiormente in vista (i Nabis e i neo-impressionisti), salvo poche eccezioni come Denis e Guérin, menzionati più per la cronaca che per un reale apprezzamento²¹. L'eroe della recensione rimane comunque Puvis de Chavannes particolarmente apprezzato nei grandi cicli pubblici a confermare l'adeguamento di Soffici alla sua fortuna parigina²².

Alla ri-scoperta di Puvis corrisponde un cambiamento stilistico e tematico nella produzione figurativa avvenuto in quell'anno: si pensi che da quadri come *Figura e Paese*, normalmente attribuiti al 1904 e certamente non lontani da *Nervi* (sicuramente del 1903), si passa ad opere come *La Mocca*²³ e le due versioni di *La Terrazza*²⁴. In queste ultime vediamo un taglio completamente differente, con una maggior attenzione all'impianto compositivo e con delle figure che acquistano una posizione centrale nell'economia dell'insieme, nonché una conseguente proporzione monumentale: tutte caratteristiche che suggeriscono il modello di Puvis²⁵. Lo stesso cambio nella titolazione delle opere, rispetto a quelle presentate alle precedenti edizioni del *Salon des Indépendants*²⁶, è certamente dovuto ad una svolta d'impostazione sulla scia del successo di Puvis de Chavannes, che con la decorazione della Sorbona e del Panthéon si era assicurato un vasto riconoscimento pubblico, che vedeva culminare in quell'anno la sua fortuna con la personale dedicatagli presso il *Salon d'Automne* del 1904. L'articolo recensione di Soffici a questo *salon* è importante soprattutto come *terminus post quem* della sua maturazione critico-figurativa, che si concentrò tra il novembre 1904 e il maggio 1906: oltre e dopo la svolta puvisiana del 1904, in un anno e mezzo circa, la concezione pittorica di Soffici subì un radicale cambiamento. Occorre, per capirlo, ricostruire l'ambiente critico della Parigi di quel periodo e gli stimoli che l'artista può aver accolto.

Pur non essendo "L'Europe Artiste" una rivista di primissimo piano, la recensione indica una svolta qualitativa nella critica di Soffici, ed il tentativo di addentrarsi nel dibattito e nella pratica pubblicistici²⁷. Questo e la disinformazione sul dibattito contemporaneo²⁸, in particolare per quanto

²¹ V. SOFFICI (1904), p. 295

²² Sulla fortuna di Puvis de Chavannes e la sua influenza sugli artisti nei primi anni del secolo cf. R.J.WATTENMAKER, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, Toronto 1975, catalogo della mostra.

²³ Già coll. C.Tosi; v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n. 29.

²⁴ Coll. Soffici; v. ivi, nn. 30 e 30a.

²⁵ Questi tre quadri sono stati eseguiti in una seconda o ultima fase del 1904 -vicino quindi alla stesura di SOFFICI (1904)- perché si differenziano stilisticamente dai precedenti e perché sono in linea con opere del 1905 come *Bambino biondo*. E comunque anche le opere del tardo 1905 derivano la loro monumentalità da quella delle opere del tardo 1904 e dell'inizio del 1905: si considerino, per esempio, le opere per l'albergo di Roncegno: v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), nn. 39-47.

²⁶ Soffici si presentò al *Salon des Artistes Indépendants* del 1905 con due opere chiamate *Balcon Toscan* riconducibili alle due versioni di *La Terrazza*: v. i titoli delle opere presentate da Soffici in *Salon des Artistes Indépendants*, Parigi 1905, catalogo della mostra, nn. 3791-3794. Si noti tuttavia che, oltre alle due versioni puvisiane di *Balcon Toscan*, Soffici presentava anche la copertina per "L'Europe Artiste" di cui si è detto sopra, e ciò è da imputarsi ad un utilizzo di diversi stili in diversi generi o al sovrapporsi dei due stili in una stessa esposizione, a causa della svolta recente.

²⁷ Il direttore de "L'Europe Artiste" era Riccio Canudo, giornalista in vista tanto da esser il redattore per il "Mercure de France" della rubrica *Lettres d'Italie* e di altri servizi. Come già sappiamo, Soffici si era introdotto nell'ambiente grazie alla sua attività di vignettista e di illustratore. Un parallelo stimolo pubblicitario veniva a Soffici da Papini e dall'ambiente di "Leonardo", con cui i rapporti diventano più stretti dal soggiorno del 1904: da allora la corrispondenza tra i due vede infatti le menzioni di legni, cioè di incisioni fatte da Soffici, e di scambi di riviste ("Plume", "Leonardo", ecc.).

²⁸ La constatazione di tale "scarto" culturale è conseguente al confronto obbligato con le altre recensioni al *Salon d'Automne*.

riguarda l'arte impressionista (ritiene Cézanne un capo del gruppo e Gauguin un suo membro, oltre a rifiutarla aprioristicamente), costituirono uno stimolo all'aggiornamento di Soffici. Proprio in questo momento una parte molto influente della critica è orientata verso la creazione della "leggenda" Cézanne²⁹, verso l'apprezzamento del gruppo di pittori nabis e la formulazione di altre idee che saranno alla base della concezione che Soffici avrà dell'arte al suo rientro in Italia.

Il ritardo di Soffici è notevole, rispetto all'affermazione ottenuta da Cézanne in precedenti *salons* (*des Indépendants* 1902 e *d'Automne* 1903) e nella personale del 1904; tra le menzioni critiche, l'articolo di Emile Bernard ne "L'Occident"³⁰ di luglio, risulta di capitale importanza come contributo monografico ricco di testimonianze dirette e citazioni d'artista³¹. Bernard delinea la figura di un Cézanne che ai suoi esordi, grazie all'esempio di Manet e Pissarro, arriva ad un rapporto diretto con la natura fino a raggiungere un "art sincère, et... naïvement savant", ma afferma che questo lavoro *sur nature*, di "analisi", costituisce solo una prima fase funzionale ad una rielaborazione meditata, alla "sintesi" e perfino all'astrazione³². Nell'articolo vi è una pagina di citazioni che lo scrittore attribuisce a Cézanne³³ da cui risulta che egli ha una poetica centrata sullo studio assiduo *sur nature*, sul dipingere dal vero, lontano quindi da ogni astrazione, e vicina piuttosto ad una concezione impressionista; ma il critico dichiara che Cézanne si differenzia dall'impressionismo³⁴ ed invece di essere "spontané" è un "réfléchi"³⁵. Un anno prima, dalle stesse colonne de "L'Occident", un altro pittore-critico, Maurice Denis, trattando di Gauguin, di come questi considerasse Cézanne un iniziatore e di come ne avesse trasmesso l'ammirazione ai suoi seguaci nabis, aveva proposto un'immagine del pittore di Aix-en-Provence distinta dall'impressionismo³⁶.

²⁹ Sulla questione del sorgere della fortuna di Cézanne, per un'analisi in parte diversa rispetto alle tesi qui esposte, cf. il fondamentale contributo R. SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago 1984.

³⁰ Cf. E. BERNARD, *Paul Cézanne*, in "L'Occident", luglio 1904; riedito in P.M. DORAN, *Conversations avec Cézanne*, Parigi 1978, pp. 30-42. "L'Occident", rivista fondata da A. Mithouard con l'intento di rivalutare la tradizione nelle arti e nella letteratura, era una delle riviste più repute proprio per la sua critica alle arti figurative.

³¹ Difatti la risonanza dell'articolo dev'essere stata davvero larga se nell'agosto del 1905 Matisse -dopo averglielo chiesto- ne riceveva da Signac un estratto preciso: cf. *Henry Matisse (1904-1917)*, Parigi 1993, catalogo della mostra, p. 68.

³² V. BERNARD (1904), in part. pp. 34-35.

³³ A confronto con la successiva edizione della corrispondenza le citazioni risultano fedeli: cf. E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, in "Mercure de France", 16 ottobre 1907, pp. 606-627.

³⁴ L'interpretazione di Cézanne come pittore che si differenzia dall'impressionismo è palesemente contraria alla concezione dell'arte che ha il maestro di Aix-en-Provence e che risulta anche dalle citazioni riportate da Bernard nel suo articolo. Per capire come Bernard operi coscientemente questa "distorsione", si veda quanto egli dichiara nella lettera a sua madre del 5 febbraio 1904 all'indomani del suo incontro col maestro di Aix: "Cézanne... professe les théories du naturalisme et de l'impressionnisme, me parle de Pissarro, qu'il declare colossal", in DORAN (1978), p. 24.

³⁵ BERNARD (1904), p. 37.

³⁶ M. DENIS, *L'influence de Paul Gauguin*, in "L'Occident", ottobre 1903; secondo l'edizione M. DENIS, *Théories 1890-1910*, Parigi 1920, pp. 166-171.

E' evidente allora che Soffici non solo non era aggiornato sull'articolo di Bernard, comparso mentre soggiornava in Italia, ma non doveva nemmeno avere seguito il dibattito artistico. E questo è in linea con quella cultura soprattutto italiana che gli abbiamo visto mantenere prima della svolta puvisiana del tardo 1904 e che permane rilevante anche nel momento della recensione al *Salon d'Automne*. Altre recensioni, comparse nel mese di dicembre su due autorevolissime riviste artistico-letterarie, sono orientate verso un forte apprezzamento di Cézanne, che non è visto come impressionista: Joseph Guérin su "L'Ermitage"³⁷ lo loda parlando di "sintesi" a proposito dei suoi paesaggi e ammirando le qualità di "stile" e "solidità" dell'opera; anche Sourac su "L'Occident"³⁸ ne tesse le lodi chiamando pure lui in causa il concetto di sintesi; i due critici inoltre, subito dopo gli artisti delle personali, passano in rassegna i Nabis, con Denis in primo luogo, in un interessante *continuum* col maestro provenzale.

E' importante notare come la siglatura del concetto di sintesi riferito a Cézanne abbia avuto fortuna presso queste due riviste che sono tra le più importanti ed influenti, e come, contemporaneamente a questa forte affermazione del pittore di Aix, i Nabis risultino tra gli artisti di maggior successo. Essi godevano anche d'una notevole fortuna di critica: si vedano, per esempio, la recensione al *Salon des Indépendants* del 1904 di Nanteuil comparsa su "L'Occident"³⁹ d'aprile, oppure quelle pubblicate ne "L'Ermitage" di febbraio⁴⁰ e marzo⁴¹, in occasione di una mostra presso Druet e del *Salon des Indépendants*.

Anche rispetto alla fortuna dei Nabis, quindi, la recensione al *Salon d'Automne* di Soffici risulta in notevole ritardo. Nel processo di maturazione che lo portò all'apprezzamento di Cézanne, Soffici passò attraverso posizioni sostenute da una critica vicina ai Nabis, o a loro favorevole, e fatta in parte dagli esponenti stessi del gruppo⁴². Se egli conosceva già il Denis pittore⁴³, solo in seguito agli stimoli della pubblicistica contemporanea venne a conoscenza dei suoi scritti. Questa riscoperta è dovuta anche al fatto che Denis, insieme a Sérusier e altri membri del gruppo dei Nabis e della scuola di Pont-Aven, esponeva regolarmente in vari *salons*, tra cui quello *des Indépendants*, al quale anche Soffici partecipava e del quale era socio⁴⁴.

Una settimana dopo la chiusura del *Salon d'Automne* del 1904, si apriva presso la galleria Druet la prima mostra personale di Denis alla quale egli si presentava con una serie di *études d'Italie*, proponendosi come il pittore che reinterpreta il passato e i luoghi del passato⁴⁵. Nonostante la presentazione in chiave classicista di André Gide⁴⁶, gli studi *d'après* e le copie rivelano una precisa

³⁷ J.GUÉRIN, *Le Salon d'Automne (II)*, in "L'Ermitage", dicembre 1904, pp. 309 e segg.

³⁸ SOURAC, *Reflexions sur le Salon d'Automne*, in "L'Occident", n. 37, dicembre 1904.

³⁹ M.NANTEUIL, *Le Salon des Indépendants*, in "L'Occident", n. 29, aprile 1904.

⁴⁰ J.GUÉRIN, *Exposition chez Druet*, in "L'Ermitage", febbraio 1904, pp.144-146.

⁴¹ J.GUÉRIN, *Exposition des peintres indépendants*, in "L'Ermitage", marzo 1904, pp. 231 e segg..

⁴² Va ricordato che le redazioni di queste due riviste avevano rapporti, anche di collaborazione, con alcuni membri del gruppo nabi-sintetista.

⁴³ Lo dimostra la menzione fatta in SOFFICI (1904).

⁴⁴ Cf. CAVALLO (1986), pp. 30, 34.

⁴⁵ Certamente Soffici non mancò di parteciparvi. In L.ROUART, *A propos d'une exposition recente chez Druet*, in "L'Occident", n. 37, dicembre 1904 (stesso numero de "L'Occident" in cui si pubblicava la recensione di Sourac al *salon*), l'autore evidenzia l'ispirazione primitivista di Denis e il suo ispirarsi all'Angelico e a Piero della Francesca. Il catalogo dimostra il senso di questa recensione: Denis espone varie vedute di città d'arte e molti quadri *d'après* e molte copie di quattrocentisti italiani: cf. *Exposition M.Denis. Etudes d'Italie*, Parigi 1904.

⁴⁶ V. la prefazione del catalogo, *ivi*, pp. 3-7.

scelta filo-primitivista, e più precisamente filo-quattrocentesca, confermata dalle impressioni e annotazioni che Denis trascrisse sul suo diario durante il viaggio in Italia di quell'anno⁴⁷.

Il tipo di presentazione scelto da Denis per la sua prima personale non si può spiegare con un'ipotetica folgorazione durante i viaggi in Italia del 1897/1898 o del 1904, o con l'apprezzamento dei primitivi che era implicito nelle posizioni dei neo-tradizionisti⁴⁸ fin dal 1890. La causa di quella presentazione filo-primitiva è da ricercarsi in una moda culturale conseguente ad una mostra tenutasi nell'estate⁴⁹ del 1904 intitolata *Les Primitifs Français*, che rafforzò la fortuna dei primitivi e che ebbe vasta risonanza nel *milieu* artistico parigino, tanto da causare la diffusione dell'utilizzo di certi vocaboli (come *primitif*) e una maggior riflessione sul concetto di primitivo.

In occasione di quest'esposizione Denis aveva scritto un impegnativo articolo su *La gaucherie des Primitifs*⁵⁰, apologia dell'arte dei primitivi, in nome della loro sincerità e del loro "sens des objets". Il primitivo, secondo Denis, non si preoccupa delle apparenze degli oggetti bensì delle loro "qualità"; li rende, cioè, secondo la sua conoscenza, punto nel quale consiste la *gaucherie*⁵¹. Denis si rifà a Renan per accostare i concetti di genialità, semplicità, condizione infantile, in un evidente parallelo coi primitivi⁵². Con lo stesso scopo viene proposta un'identificazione tra il concetto di *gaucherie-primitif* e quello di *naïveté*, inteso quest'ultimo, in senso diacronico e come sinonimo di originalità e sincerità⁵³.

Quest'identificazione tra i concetti di *gaucherie*, *primitif*, *naïveté*, nonché il parallelo tra primitivi e moderni, saranno, insieme ad altri concetti come genialità, semplicità, infantilità, temi e *topoi* fondamentali della critica successiva; e la loro diffusione non si spiegherebbe se non con la vasta fortuna dei primitivi, che si radicò nella cultura comune e nell'immaginario collettivo dei *milieux* artistici.

Il "ritardo" di Soffici⁵⁴ rispetto alle idee espresse dalla contemporanea critica su Cézanne, i Nabis, i primitivi, l'impressionismo nonché su Gauguin⁵⁵, fu in parte colmato nei diciotto mesi successivi, tra dicembre 1904 e maggio 1906, con un immedesimamento nell'ambiente figurativo e critico contemporaneo, a partire dalla comparsa della recensione. Dal carteggio con Giovanni Papini⁵⁶ si desume che Soffici, rientrato a Parigi dal soggiorno estivo in Italia verso la metà d'ottobre 1904, scrisse la recensione nel mese (o mese e mezzo) successivo e che essa comparve verso la fine di novembre.

⁴⁷ Varie di queste difatti denotano una predilezione per il filone tre-quattrocentesco e attestano l'interesse per Piero della Francesca (v. M.DENIS, *Journal*, Parigi 1957, p. 219), i giotteschi, l'Angelico, la cappella Strozzi (ivi, p. 213), il cappellone degli Spagnoli (ivi, p. 220).

⁴⁸ V. M.DENIS, *Définition du Néo-Traditionnisme*, in "Art et Critique", 23 e 30 agosto 1890; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 1-13. Questo apprezzamento era solo un'aspetto di un generare richiamo alla tradizione in nome di un rifiuto dell'accademismo ottocentesco.

⁴⁹ La mostra doveva esser aperta almeno da giugno poiché è menzionata in M.DENIS, *Un chef d'oeuvre inconnu de la peinture française au XV siècle*, in "L'Occident", giugno 1904, secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 128-133. La natura della mostra rimane un aspetto da approfondire.

⁵⁰ M.DENIS, *De la gaucherie des Primitifs*, in "Les Arts de la Vie", luglio 1904; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 172-178.

⁵¹ Ivi, pp. 174-75, dove tra l'altro l'autore prende ad esempio Giotto e Piero della Francesca, ad indicare le stesse preferenze che sottendevano la sua personale.

⁵² Ivi, p. 173.

⁵³ Ivi, p. 173.

⁵⁴ S'intenda quello risultante da Soffici (1904).

⁵⁵ Dello 'scarto' culturale della sua recensione su Segantini e Böcklin si è già detto; difatti l'unico consenso che Soffici. V. le lettere di Papini del 5 ottobre e di Soffici del 22 ottobre 1904, in G.PAPINI e A.SOFFICI, *Carteggio 1903-1908*, a cura di M.Richter, Roma 1992, pp. 56-58.

⁵⁶ V. le lettere di Papini del 5 ottobre e di Soffici del 22 ottobre 1904, in G. Papini e A. Soffici, *Carteggio 1903-1908*, a cura di M. Richter, Roma 1992, pp. 56-58.

Il nuovo atteggiamento di Soffici è evidenziato dall'intensificarsi dei rapporti con Papini: dall'analisi del carteggio dopo l'ottobre del 1904 si ha la sensazione che i due interlocutori siano immersi nella vita delle riviste⁵⁷. I due parlano continuamente di "Leonardo", dei "legni" (per le xilografie) in quanto materiale grezzo, o già inciso da Soffici; e commentano vari articoli. Soffici risulta in contatto con l'ambiente pubblicitario parigino sia come collaboratore o frequentatore di riviste secondarie come "La Plume" o "L'Europe Artiste", sia come persona informata su quelle di primo piano. Nel carteggio si discute di giornalisti come Semenof⁵⁸, Canudo⁵⁹, Vannicola⁶⁰; si tratta di "L'Europe Artiste"⁶¹, "La Plume"⁶², "L'Ermitage"⁶³, il "Mercure de France"⁶⁴. Delle tre riviste che maggiormente seguiremo per la loro importanza, "Mercure de France", "L'Ermitage", "L'Occident", le prime due vengono menzionate con tutta naturalezza come se i due interlocutori discutessero di cose correnti. E' quindi evidente che il ritorno a Firenze del 1904 abbia accelerato e stimolato il processo d'integrazione di Soffici nei *milieux* delle riviste: e se è vero che anche prima, nel più rado carteggio con Papini dall'aprile 1903 all'inizio dell'estate 1904 ci sono menzioni di Canudo, di "Leonardo" e de "La Plume", non si può negare che il livello del dibattito s'innalzi e s'infittisca, e che i punti di riferimento si moltiplichino. Un'ulteriore conferma è fornita dallo stesso "Leonardo": nel numero di giugno-agosto 1905⁶⁵ compare la prima lista delle riviste ricevute e tra quelle artistico-letterarie troviamo il "Mercure de France", "Vers et Prose", "La Plume", "L'Occident", "La Renaissance Latine", "L'Ermitage".

Uno dei primi appuntamenti del 1905 fu la personale, tenuta presso Druet, di Charles Guérin, artista oggi quasi sconosciuto ma che godette di notevole fortuna all'epoca⁶⁶. Egli era stato allievo di Gustave Moreau e pur essendo un pittore indipendente già affermato, veniva spesso accostato ai Nabis, forse anche perché, essendo considerato un seguace di Cézanne, veniva in qualche modo accomunato al gruppo che di quest'ultimo si considerava discendente e che ne manteneva un culto. Maurice Denis, nella recensione su "L'Occident"⁶⁷, propone un Guérin che non ricorre

⁵⁷ Sembra che i due costituiscano un tandem per assicurare una continua comunicazione tra gruppetti di intellettuali pubblicitari nelle due sedi. Soffici costituisce un importante testa di ponte a Parigi in qualità di informatore, disegnatore e corrispondente.

⁵⁸ V. le menzioni di Semenof, direttore della rivista "Viesy", in PAPINI-SOFFICI (1992), lettere 28, 30, 31, 36.

⁵⁹ V. le menzioni del direttore de "L'Europe Artiste" e collaboratore del "Mercure de France", con cui Soffici era in stretto contatto, ivi, lettere 31, 35, 36.

⁶⁰ V. le menzioni del direttore della "Revue du Nord" e amico di André Gide, direttore a sua volta de "L'Ermitage", ivi, lettere 33, 37, 38, 42. Sulla "Revue du Nord" v. ivi, p. 63 n. 4.

⁶¹ V. le menzioni ivi, lettere 29, 30, 31, 32.

⁶² V. la menzione ivi, lettera 31.

⁶³ V. la menzione ivi, lettera 31. Per capire come il gruppo di "Leonardo", e quindi anche Soffici, seguisse "L'Ermitage" basta pensare che sulla rivista fiorentina sarà pubblicato nel febbraio 1905 un articolo informativo sul periodico diretto da Gide.

⁶⁴ La menzione del "Mercure de France", ivi, lettera 35, appare del tutto incidentale ed è dovuta al commento di Papini ad un articolo di Canudo, che recensiva in termini elogiativi il "Leonardo", come giornale anti-positivista e individualista.

⁶⁵ Cf. *Le riviste che riceviamo*, in "Leonardo", giugno-agosto 1905, p. 142.

⁶⁶ Soffici nel suo articolo del 1904 lo aveva menzionato insieme a Denis tra gli artisti che rifiutava perché non all'altezza di essere esaltati: v. SOFFICI (1904), p. 295; al suo rientro definitivo in Italia dimostrerà invece di apprezzarlo, effettuando anche in questo caso un ribaltamento di giudizio.

⁶⁷ M.DENIS, *A propos de l'exposition de Charles Guérin*, in "L'Occident", marzo 1905; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 141-144.

all'imitazione ma all'astrazione e gli attribuisce la concezione nabi del quadro⁶⁸. In questo contesto d'astrazione e per sublimarne la lode, Denis crea a Guérin una discendenza da Cézanne, e nel farlo dà al maestro di Aix la siglatura di "classique instinctif" che avrà larga eco nella critica di quell'anno⁶⁹. Si noti che nel secondo termine della siglatura "classique instinctif" si sente una specie di transfert dal concetto di *naïveté* e di sincerità che già abbiamo visto collegato a quello di *primitif* nell'articolo scritto da Denis qualche mese prima.

Il successivo appuntamento del 1905 fu il *Salon des Artistes Indépendants*, indubbiamente il più importante ritrovo collettivo artistico della prima metà dell'anno, cui Soffici stesso partecipò con le opere fatte nel 1904 che segnano la svolta puvisiana e che rompono per stile e per tematica con la precedente produzione.

Uno dei critici più autorevoli del panorama parigino, Charles Morice, scrisse sul "Mercure de France", rivista per la quale era uno dei redattori capo della sezione artistica, una recensione⁷⁰ al *salon* tutta inneggiante a Cézanne che neanche figurava all'esposizione. Morice elenca quelli che secondo lui sono i "maîtres du lieu", cioè i pittori che riscuotono maggior successo, in una lista che fotografa con obiettività una situazione di fortuna che vede in primo piano i gruppi nabi e neo-impressionista: M. Denis, Charles Guérin, Marval, Bonnard, Roussel, Vuillard, Desvallières, Cross, Luce, Signac, de La Rochefoucauld, Prunier, Lacoste, Regoyos, Sérusier, Matisse. Di seguito, prendendo spunto dalla personale di Van Gogh, Morice ricorre al concetto di primitivo definendolo "primitif savant" e lo paragona a Gauguin⁷¹. Ma per Morice il vero protagonista dell'esposizione è Cézanne perché è imitato da tutte le scuole, dai Nabis ai neo-impressionisti e agli allievi di Moreau, cosicché il *salon* è tutto un "vaste hommage à Cézanne"; si ha la sensazione che Morice voglia dare l'idea che si è di fronte ad un passaggio epocale che coincide con una vera e propria esplosione di fortuna del maestro di Aix⁷². Di seguito, tomando a trattare delle opere esposte, Morice rivela una scelta che privilegia i Nabis: dopo aver trattato dei neo-impressionisti con molte riserve, egli passa a dichiarare la sua preferenza per le armonie di Bonnard, Vuillard e Roussel; menziona poi Guérin e Denis citati insieme ed analizzati poi a parte in termini quanto mai elogiativi. Per l'interpretazione di Guérin, Morice si rifà allo schema critico proposto da Denis nel suo articolo, cui rimanda in nota e di cui cita ampi stralci sulla sua filiazione da Moreau e Cézanne (riprendendo la siglatura di "classique instinctif"), sull'evolvere della pittura fuori dall'imitazione, e sull'incamminarsi delle arti verso l'astrazione. A proposito di Denis, Morice riutilizza il tema dell'astrazione e parla di "présentiment de renaissance dans l'oeuvre d'un primitif". Nella conclusione del lungo articolo, Morice esplicita la sua convinzione che si è di fronte ad un momento di discontinuità, ad una rottura nello sviluppo dell'arte contemporanea, alla conclusione del ciclo dell'impressionismo, che chiama "lendemain d'Impressionisme"⁷³. In questa fase di crisi Morice indica in Cézanne il modello di "passeur" e lo propone nuovamente con la siglatura di Denis⁷⁴. Cercando infine di definire le

⁶⁸ Denis inoltre fa risalire questa concezione a Cézanne con un'operazione del tutto arbitraria che è indice della volontà del critico di appellarsi all'autorità di un padre putativo: v. *ivi*, p. 143; cf. la "définition du tableau" formulata anni addietro in DENIS (1890), p. I.

⁶⁹ La definizione-chiave di Denis è: "Elève à la fois de Gustave Moreau, savant archéologue, et de Cézanne, classique instinctif, Charles Guérin marque une nouvelle étape de l'évolution de la peinture en dehors de l'imitation de la nature", in DENIS, *A propos de l'exposition* (1905), p. 144.

⁷⁰ C. MORICE, *Le XX^e Salon des Indépendants*, in "Mercure de France", 15 aprile 1905, pp. 536-556. Si noti che la sua partecipazione oltreché l'importanza dell'evento indussero Soffici a seguire la critica come egli stesso dichiara a Papini nella lettera del 5 maggio, in PAPINI-SOFFICI (1992), pp. 70-71.

⁷¹ V. MORICE, *Le XX^e Salon* (1905), p. 540.

⁷² V. *ivi*, p. 541: si noti come il livello d'influenza che si attribuisce a Cézanne è stupefacente. Si rimarchi inoltre che il provenzale viene definito "impressionniste dissident, classique ou primitif".

⁷³ *Ivi*, p. 550.

⁷⁴ *Ivi*, p. 551.

nuove tendenze dell'arte, Morice -fedele a quell'orientamento anti-naturalista che abbiamo detto essere preponderante, nonché comune a Denis- cita l'arte d'astrazione, appellandosi ancora alle idee del pittore-critico nabi.

La critica di Morice sta quindi diffondendo dei concetti come la "discontinuità" nell'evoluzione della pittura, della fine dell'impressionismo e l'affermarsi di Cézanne, che influenzeranno fortemente il modo di percepire la realtà artistica da parte del pubblico e non solo nei *milieux* artistici. E questo proprio mentre Soffici si sta aggiornando, e cerca di affermarsi nel mondo artistico e nel dominio della pubblicistica.

Nel maggio 1905, intervenendo con *La Réaction Nationaliste*⁷⁵ su "L'Ermitage", Denis ribadisce l'idea della reazione all'impressionismo, al naturalismo, e rivendica al neo-tradizionismo dei sintetisti-nabis ed alla linea de "L'Occident" il merito di tentare uno sviluppo che rivaluta la tradizione e ricorda la battaglia anti-accademica condotta dal suo gruppo dalla fine degli anni ottanta⁷⁶. Poco dopo Denis fa un accenno alla "... 'barbarie' de Cézanne", dove di nuovo notiamo un ricorso al campo semantico della primitività; ma le virgolette sembrano significare un "come si suol dire", indice di una idea comune, diffusa, su Cézanne. In un *excur-sus* finale sul *Salon des Indépendants*, in cui il discorso si tinge di auto-apologia, Denis rileva che quel che c'è di più nuovo alla mostra è il "neo-tradizionismo", cioè il movimento dei Nabis⁷⁷.

All'inizio dell'estate si tenne presso Vollard un'esposizione di acquerelli di Cézanne alla quale Morice scrisse una recensione⁷⁸ molto favorevole, nonostante si possa leggere tra le righe una certa prevenzione verso il genere. Risultano interessanti alcuni concetti esegetici: Morice parla di carattere primitivo del disegno e di opere sintetiche, e ricorre altresì al fortunato *cliché* del non-finito; inoltre la vicinanza delle opere di Gauguin all'interno della stessa galleria gli suggerisce un parallelo tra i due artisti⁷⁹.

*L'Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*⁸⁰ fu senza dubbio la maggior campagna di stampa dell'anno, per l'estensione, il livello del dibattito, le persone coinvolte e la risonanza che ebbe. Essa consiste di una breve introduzione di Morice e delle domande e risposte di più di quaranta artisti. Fin dall'introduzione si capisce quale sia la griglia interpretativa entro la quale Morice vuol portare il dibattito riprendendo le idee che già aveva espresse: egli riafferma il principio della chiusura di un periodo, dicendo di essere al "lendemain de *quelque chose*", al "lendemain de l'Impressionnisme"; pone di conseguenza la questione se si sia "à la veille de *quelque chose*". Morice introduce quindi le domande del questionario, che non fanno che costringere il dibattito entro la sua griglia interpretativa:

⁷⁵ M.DENIS, *La réaction nationaliste*, in "L'Ermitage", 15 maggio 1905; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 187-198.

⁷⁶ Ivi, pp. 189-190.

⁷⁷ Tra i pochi artisti citati nella 'recensione' all'interno di DENIS, *La réaction nationaliste* (1905), oltre a Seurat e Van Gogh -cui erano dedicate le personali-, il pittore-critico menziona Sérusier e Bonnard. Anche Van Gogh è rivendicato al movimento sintetista. Sulla questione terminologica del sintetismo cf. B.M.WELSH-OVCHAROV, *From Cloisonism to Symbolism*, in *Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto 1981, catalogo della mostra.

⁷⁸ C.MORICE, *Les Aquarelles de Cézanne*, in "Mercure de France", 1 luglio 1905, pp. 133-134; la mostra deve avere richiamato molto pubblico dopo il successo dell'artista ai due ultimi grandi *salons* (quello d'*Automne* del 1904 e quello *des Indépendants* 1905).

⁷⁹ Ivi, p. 134. Per comprendere il valore del parallelo si pensi che Gauguin godeva già di un forte successo e che Morice ne era stato uno dei principali artefici.

⁸⁰ C.MORICE, *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, in "Mercure de France", 1 agosto 1905, pp. 346-359; "Mercure de France", 15 agosto 1905, pp. 538-555; "Mercure de France", 1 settembre 1905 pp. 61-85.

1. Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui l'art tende à prendre des directions nouvelles?
2. L'impressionnisme est-il fini? Peut-il se renouveler?
3. Whistler, Gauguin, Fantin Latour... qu'emportent ces morts? Que nous laissent-ils?
4. Quel état faites vous de Cézanne?
5. Selon vous l'artiste, doit-il tout attendre de la nature ou seulement lui demander les moyens plastiques de réaliser la pensée qui est en lui?"⁸¹.

Le risposte costituiscono una miniera d'informazioni sulle principali tendenze di pensiero e sulle chiavi di lettura di certi artisti diffuse negli *ateliers*. Un buon numero d'intervistati considera chiuso il capitolo dell'impressionismo e tende a tacciarlo di estemporaneismo, cioè a criticarlo in quanto resa fotografica non riflessuta. Per quanto riguarda Gauguin, si rimane sorpresi nel costatare quanto fosse già alta la stima che in generale si aveva di lui e come oramai egli fosse considerato una specie di maestro riconosciuto, un valore acquisito; sono pochi gli intervistati che l'accomunano con gli altri due artisti compresi nella stessa domanda: si tende per lo più a differenziarlo, sia dando una risposta distinta, sia sottolineando le divergenze. Oltre alle dichiarazioni che lo designano come un demiurgo⁸², risulta assai interessante costatare come si possano raggruppare gli apprezzamenti su Gauguin intorno a due campi concettuali di appartenenza: la decoratività e la primitività⁸³. Alcuni intervistati si astengono dal rispondere ma nessuno, fuorché Dinet, parla male di Gauguin: un altro segno del suo successo. Risulta difficile pensare che Soffici, immerso in quest'ambiente, non tendesse ad adeguarvisi. Si pensi poi, che, contemporaneamente, Gauguin stava avendo un clamoroso successo di mercato tanto che di lì a un anno, alla grande retrospettiva presso il *Salon d'Automne* del 1906, solo una decina tra le 227 opere esposte risulteranno non appartenenti ad una collezione privata⁸⁴. Il successo commerciale dell'artista era indubbiamente dovuto anche al mercante, che dalla seconda metà degli anni novanta è Vollard⁸⁵, punto di raccordo obbligato per chi volesse acquistare dei quadri negli anni a cavallo del secolo⁸⁶. Il commercio delle opere di Cézanne è in esclusiva dallo stesso mercante; inoltre, alcuni termini o concetti attribuiti dagli intervistati nell'*Enquête* a Gauguin, ricompaiono anche per il pittore provenzale: si verifica un interessante ricorso a campi concettuali e lessicali vicini, causato da un'evidente percezione affine dei due artisti. E questo è dovuto alla "moda" di lessico critico e anche ad una certa qual comunanza di ambiente al quale i due sembravano appartenere⁸⁷. Si sapeva che vi era

⁸¹ Ivi, p. 349. Tra i cinque interrogativi i primi due riguardano l'idea del passaggio epocale e del superamento dell'impressionismo; il quinto solleva una domanda su un luogo comune e sulla posizione che ciascun intervistato prende; il terzo riguarda l'opinione su tre artisti morti recentemente; il quarto è una domanda interamente dedicata ad un solo artista, quello più dibattuto al momento.

⁸² Si tratta di quelle di de La Rochefoucauld, De la Quintinie, Sérusier, Chamaillard, Durio (ivi, *passim*).

⁸³ Prunier parla di "naïveté" (ivi, p. 351); Roby accenna al primitivo tahitiano, Girieud parla espressamente di primitivo e di sintesi di (ivi, pp. 549, 553); Maurfra lo avvicina ai "Primitifs... imaginatifs", Duhem e Delvaile ricorrono al concetto di primitivo, Monod lo chiama "un primitif entre les primitifs" (ivi, pp. 62, 71, 73-74, 75).

⁸⁴ Del totale Vollard ne possedeva solo circa 33: a questo proposito v. *Salon d'Automne*, Parigi 1906, catalogo della mostra, pp. 191-201.

⁸⁵ Cf. M.M.LAMBERTI, *Prefazione*, in A.Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*, Torino 1978, pp. VII, XIII, XIV.

⁸⁶ Cf. ivi, p. XIV.

⁸⁷ E' indubbio tuttavia che la categoria di primitivo applicata a Gauguin fosse precedente alla fortuna pubblicistica parigina di quell'anno; Gauguin era già prima legato a tal concetto, fin dagli anni bretoni. Difatti già negli articoli dei primi anni novanta che ne decretarono l'inizio del successo si faceva riferimento a quel concetto.

una linea di discendenza artistica che da Gauguin portava alla scuola di Pont-Aven e ai Nabis, linea nella quale anche a Cézanne spettava un posto⁸⁸, secondo alcuni quello di iniziatore. De La Rochefoucauld aveva inoltre parlato d'un fatto del quale si andava sempre più prendendo coscienza: la venerazione dei Nabis per Cézanne⁸⁹.

Nella considerazione media Cézanne non gode di un giudizio già stabilizzato come invece Gauguin: sembra davvero che lo si stia ancora discutendo presso gli *ateliers* e le riviste, come se fosse una conquista recente. Anche per lui tuttavia i pareri sono quasi esclusivamente positivi, vari molto laudativi, ed indicano una recezione dello schema proposto da Morice⁹⁰. Entrando nel vivo delle definizioni più precise, risulta evidente che i vari giudizi su Cézanne sono riconducibili, con un minimo margine di approssimatività, ad una gamma finita di due campi concettuali e ad una categoria (macro-campo) che ingloba più concetti affini. Il primo campo è quello dei giudizi che apprezzano gli attributi coloristici dell'opera di Cézanne⁹¹. Il secondo campo è costituito dai pareri che attribuiscono a Cézanne la qualità di classico, rimando preciso ad un tipo di pittura ben individuabile per ciascuno dei tre che formulano il giudizio⁹².

La categoria concettuale (macro-campo) è la più interessante e per la sua maggior diffusione e perché Soffici vi attingerà a piene mani. Essa è composta da due campi. Il primo è abbastanza ampio e contiene al suo interno da una parte (in un primo sotto-insieme) i concetti di *naïf/naïveté*, *ingénul/ingénuité*, *sincère*, *intuitif*, *génie*; e dall'altra (in un secondo sotto-insieme) quelli di *gauche/gaucherie*, *maladresse*, *âpreté*, *brutal/brutalité*. Il secondo campo della categoria riguarda invece i concetti di *primitif/primitivité* e *barbarie*⁹³. Tra i numerosi artisti che vi fanno ricorso si segnalano: Prunier⁹⁴, Camoin⁹⁵, Le Beau⁹⁶, Schuffenecker⁹⁷, Piot⁹⁸, de La Rochefoucauld⁹⁹, Roby¹⁰⁰, Girieud¹⁰¹;

⁸⁸ Il dibattito critico sulle riviste lo aveva sottolineato più volte, come visto. Sérusier aveva se non altro ribadito quest'interpretazione, in MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p. 544, in linea con la tendenza della critica nabi: Denis già fin dal 1903 tendeva ad esaltare il ruolo di Cézanne nell'influenzare Gauguin: a questo riguardo v. DENIS (1903), *passim*.

⁸⁹ V. la dichiarazione di de La Rochefoucauld in MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p. 542: "Cézanne... C'est un très grand maître pour lequel un sympathique groupe d'artistes professe la vénération due à l'Initiateur... 'L'Hommage à Cézanne' de Maurice Denis est à la fois une oeuvre de mérite et un geste hiérarchique particulièrement louable". "L'Hommage à Cézanne" (Musée d'Orsay, Parigi), testimonianza del culto dei Nabis per il maestro di Aix, è un quadro di Denis che raffigura l'autore, Sérusier e altri membri della cerchia nabi raccolti intorno ad una *Natura morta* di Cézanne nella galleria di A. Vollard dove si vede un quadro tahitiano di Gauguin nel *background*.

⁹⁰ Tra coloro che gli assegnano un posto rilevante nella nuova direzione proposta dal critico sono Desvallières, Piot, Braut, Rouault e Ouvré: v. *ivi*, *passim*.

⁹¹ Negli interventi di Berrichon, Ouvré e Dethomas: *ivi*, pp. 350, 553, 75.

⁹² Tra di essi troviamo Camoin, una vecchia conoscenza di Cézanne, Denis, come era prevedibile, e Sérusier.

⁹³ Per capire la fondatezza di questa proposta, si consideri come in DENIS, *De la Gaucherie* (1904), l'autore aveva legato i concetti di *gaucherie*, *naïveté* e *primitif* e a questi poi, ricorrendo all'*auctoritas* di Renan, aveva associato i concetti di *génie* e di *enfantine*. Si pensi poi alla fortuna che questi concetti e la loro associazione aveva avuto nei vari documenti esaminati.

⁹⁴ Prunier coglie l'aspetto di "sincérité intime" dell'opera di Cézanne: v. MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p. 351.

⁹⁵ Camoin chiama Cézanne un genio ed aggiunge che è il "Primitif du plein air": *ivi*, p. 353.

⁹⁶ Le Beau chiama Cézanne "un merveilleux intuitif": *ivi*, p. 354.

⁹⁷ Schuffenecker lo reputa "le grand et âpre ingénu": *ivi*, p. 355.

⁹⁸ Piot caratterizza Cézanne per la sua *sincérité* e mette questa in relazione con le deformazioni che lo caratterizzano: questo ci riporta al concetto della *gaucherie-maladresse*: *ivi*, p. 358.

⁹⁹ De La Rochefoucauld ricorre a vari temi del primo campo: dalla genialità legata all'originalità, alla *naïveté* e infine al concetto di *brutalité*: *ivi*, p. 542.

¹⁰⁰ Il giudizio di Roby rimane nell'ambito semantico della *gaucherie* e della deformazione: *ivi*, p. 549.

¹⁰¹ Girieud ricorre ai concetti d'intuitività e di sincerità: *ivi*, p. 551.

Hamm¹⁰², Prinnet¹⁰³, Duhem¹⁰⁴, e Willette¹⁰⁵.

Possiamo quindi costatare come, pur rimanendo Cézanne un tema di dibattito, molti giudizi già si orientano verso quella sfera concettuale che tende a caratterizzarlo come un genio, un intuitivo, un istintivo *naïf* che conserva nella sua pittura delle deformazioni (*gaucheries* e *maladresses*) sintomo di sincerità e schiettezza, cosicché viene percepito come un primitivo.

Gli intervistati si adeguano al Cézanne "classique instinctif" di Denis solo per quanto attiene alla seconda metà della siglatura; si orientano verso un'interpretazione che riprende i termini del dibattito sul primitivo e sulla *naïveté*, in sintonia con alcune concezioni espresse dalla critica di Denis¹⁰⁶, con la linea de "L'Occident"¹⁰⁷, e con la fortuna conseguente alla mostra sui primitivi francesi¹⁰⁸. L'esegesi di Cézanne proposta da Bernard non sembra aver avuto larga eco negli *atelier*; una sua idea, quella della sintesi, non ha, tra gli intervistati, che un ripropositore, mentre quella di classico è ripresa da tre intervistati (Camoin, Denis, Sérusier) ma in termini diversi. Morice, fautore a spada tratta di Cézanne, sembra avere avuto un certo successo e avere interpretato gli umori e le opinioni con il suo "impressionniste dissident, classique ou primitif" nonostante l'equivoco interpretativo permesso dalla siglatura¹⁰⁹. Più fortuna hanno avuto invece le indicazioni di Cézanne come guida o piuttosto *passeur* di quella fase della pittura che secondo Morice stava nascendo dalle ceneri dell'impressionismo. Tra i vari gradi di accettazione della critica, quindi, quella di Morice sembra avere maggiore influenza. Certo è che l'analisi delle risposte al questionario rende un'idea precisa di quali fossero le opinioni e i temi di discussione negli *ateliers* e nelle riviste; ci fa inoltre capire come pian piano si stia formando e diffondendo un codice di lettura su Cézanne che è attinente alla categoria concettuale sopra evidenziata.

Un'analisi a parte merita l'intervento di Camoin¹¹⁰, che, tra tutti i contributi su Cézanne, è quello che assume maggior importanza quale analisi diretta del personaggio e testimonianza di prima mano. L'intervistato, in contrasto con l'interpretazione di Bernard¹¹¹, ridimensiona l'importanza che per Cézanne hanno i *Maîtres* e i musei in favore del contatto diretto con la natura e delle "sensazioni". Al di là della polemica, Camoin tenta di definire Cézanne per concetti e paralleli:

¹⁰² Hamm parla di *sincerité* e *gaucherie*: *ivi*, p. 552.

¹⁰³ Prinnet associa le idee di *barbarie* e *maladresse* a quella di sintesi: *ivi*, pp. 66-67.

¹⁰⁴ Duhem si mantiene nell'ambito del secondo campo, quello del primitivo: *ivi*, p. 71.

¹⁰⁵ Willette ricorre invece al *topos* del genio: *ivi*, p. 81.

¹⁰⁶ Si tratta di quella parte della sua critica che si rifà al macro-campo semantico di cui sopra.

¹⁰⁷ Per capire ulteriormente la linea de "L'Occident" occorre ricordare come l'intervento in nome della *gaucherie* e delle *maladresses* e delle *naïveté* in favore dei primitivi aveva alle spalle una lunga tradizione di esegesi favorevole a Gauguin poiché i Nabis rivendicavano -fin dall'inizio degli anni novanta- il diritto alla deformazione in nome della sincerità, della soggettività, dell'espressione dell'io.

¹⁰⁸ Si noti inoltre come l'influenza di questa 'moda' critica si rivela persino negli aspetti lessicali, secondo quanto risulta dalla terminologia impiegata dagli intervistati.

¹⁰⁹ Nonostante l'ambiguità della sigla, essa può aver in qualche modo agito sulla percezione di Cézanne come *primitif-gauche*.

¹¹⁰ V. la risposta di Camoin in MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), pp. 353-354.

¹¹¹ S'intende quella data in BERNARD (1904).

“C'est le Primitif du plein air. Il est profondément classique, et il répète souvent qu'il n'a cherché qu'à 'vivifier Poussin sur nature'...”¹¹².

In conclusione, Camoin, pur adottando una posizione sfumata riguardo allo schema proposto da Morice di un Cézanne che guida una nuova epoca dopo la fine dell'impressionismo, nella sua definizione di Cézanne è in piena regola con i campi concettuali preponderanti nelle interviste: egli ricorre a *topoi* e concetti diffusi quali *génie*, *primitif* e *classique*, e a quest'ultimo potrebbe ricollegarsi anche il parallelo con Poussin.

Proseguendo la rassegna dei contributi di critica d'arte in un anno così importante per l'aggiornamento di Soffici, occorre ora considerare la recensione dello stesso Morice¹¹³ ad un altro fondamentale evento artistico dell'anno: il *Salon d'Automne*. Il critico, forse anche sulla scia di un importante articolo di Denis apparso precedentemente, fa un panegirico di Aristide Maillol per cui propone dei paralleli primitivi con gli egizi e con i greci arcaici¹¹⁴. Anche a Guérin toccano le lodi; di Roussel e di Vuillard, Morice apprezza le armonie decorative e poetiche¹¹⁵. Menziona poi Cézanne perché “il s'exprime avec la simplicité d'un enfant ingénu et génial”, un giudizio in cui vediamo tornare vari *topoi* che abbiamo individuato come prevalenti nell'*Enquête*.

Di poco anteriore, è un articolo di Denis su Maillol¹¹⁶, in cui il pittore-critico gli attribuisce dei valori e concetti che utilizza nell'esegesi di Cézanne. In esso egli sviluppa una serie di punti dai quali si capisce come in Maillol veda inverarsi il suo ideale artistico: lo scultore nabis sa abbinare il classico ai valori della sfera del primitivo¹¹⁷: egli sa coniugare “simplicité... et grand style”¹¹⁸, e “il joint à la vertu d'un classique l'innocence d'un primitif”; perciò il critico lo definisce “un primitif classique”¹¹⁹. E i rimandi egizio, eginetico, greco e gotico sottolineano il concetto. Infine Denis sviluppa un parallelo tra *gaucherie*, *naïveté*, *sincérité* e *primitif*, rimeditando sui parametri di critica e giudizio in termini del tutto simili a quelli usati per Cézanne:

“Tout l'effort de sa sincérité se manifeste par de la gaucherie. J'appelle gaucherie cette sorte de maladroite affirmation par quoi se traduit, en dehors des formules admises, l'émotion personnelle d'un artiste. Ce ne sont pas seulement nos vieux maîtres les Primitifs gothiques, mais les plus grands parmi les modernes qui nous ont donné l'exemple de cette bienheureuse naïveté”¹²⁰.

¹¹² MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p. 353. Giova porre l'accento su questo parallelo con Poussin che, sebbene non venga proposto per la prima volta, indubbiamente dalle colonne del “*Mercur de France*” dev'essersi imposto tanto da esser ripreso più volte: sulla questione cf. SHIFF (1984), pp. 288-89, n. 3l. Per un'accurata analisi della fortuna del parallelo tra Cézanne e Poussin, che oscura però un po' la “precedenza” dell'intervento di Camoin, cf. lo stesso autore *ivi*, p. l8l.

¹¹³ C. MORICE, *Le Salon d'Automne*, in “*Mercur de France*”, 1 dicembre 1905, pp. 376-393.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 383.

¹¹⁵ Si noti ancora il non casuale ordine di recensione: i Nabis e gli assimilati come Guérin occupano nuovamente il primo posto e se Denis non vi figura ciò è dovuto solo al fatto che non partecipò al *salon*. Matisse invece, secondo la solita linea di attacco ai *fauves*, è criticato perché egli “se plaît à déconcenter les espérances”: anche su questo Soffici al suo rientro in Italia seguirà la linea della critica di Denis e Morice prima della sua partenza.

¹¹⁶ M. DENIS, *Aristide Maillol*, in “*L'Occident*”, novembre 1905; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 235-244.

¹¹⁷ L'ideale artistico di Denis in questi anni tende ad abbinare la sfera del classico con quei concetti dal significato originalmente del tutto diverso, spesso antitetico, che sono attinenti alla categoria della *naïveté-gaucherie* e del *primitif*, così egli aveva chiamato Cézanne “classique instinctif”; Maillol è qui definito “un primitif classique”; e Cézanne nel 1907 diventerà “spontanément classique”, in M. DENIS, *Paul Cézanne*, in “*L'Occident*”, settembre 1907, pp.118-133. Nella combinazione dei due elementi in queste tre sapienti siglature è evidente un fondo ossimorico. Sulla questione cf. SHIFF (1984), capitoli 9 e 12.

¹¹⁸ V. DENIS, *Aristide Maillol* (1905), pp. 235-36.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 242.

¹²⁰ *Ivi*, p. 242.

In un altro articolo comparso a novembre, *De Gauguin, de Whistler et de l'exces de théories*¹²¹, Denis tratta di Gauguin e del *Salon d'Automne*. Dapprima il pittore-critico paga un tributo a Gauguin chiamandolo padre del movimento del 1890 e avocando la sua autorità alla tradizione nabi; poi richiama alla memoria l'importanza di Cézanne nella genealogia artistica che porta a questo movimento, e lo presenta ancora, secondo uno schema caro ai Nabis, come l'iniziatore di Gauguin. Rammenta l'esposizione presso il caffè Volpini del 1889, prima comparsa del gruppo sintetista (quindi di quella che poi sarà la scuola di Pont-Aven) e la legge come "inizio della reazione contro l'impressionismo"¹²². Commentando il *Salon d'Automne* Denis, oltre a trarre le conclusioni dell'*Enquête*¹²³, paragona Cézanne a Poussin¹²⁴, poi passa in rassegna i suoi compagni nabis¹²⁵, proponendoli come coloro che subentreranno agli impressionisti¹²⁶. Denis menziona poi alcuni allievi di Moreau: Desvallières, Rouault, Piot, Guérin; critica Matisse accusandolo di eccesso d'astrazione e teoria, e infine addita Maillol come esempio, ricorrendo agli stessi concetti del suo articolo monografico, e dandogli la palma del *salon*.

Da quest'articolo abbiamo la conferma di come la critica di Denis conferisca una preminenza ai gruppi dei Nabis e degli allievi di Moreau, e di come essa tenda a sottolineare la fine dell'impressionismo, in perfetto accordo con Morice, rendendo protagonisti del nuovo periodo artistico i Nabis, ai quali rivendica la discendenza diretta da Cézanne, Gauguin, e la scuola di Pont-Aven: sarà proprio questo l'asse che Soffici dimostrerà di privilegiare di lì a poco e al suo rientro in Italia¹²⁷.

Soffici ha seguito la critica di Denis e Morice e si è accostato al tipo di lessico critico e al codice di lettura diffusi tra gli artisti che vertevano su temi quali *naïveté*, *maladresse* e *primitif*. Una menzione del critico del "Mercure de France" nel carteggio evidenzia che Soffici conosceva e seguiva Morice con particolare interesse¹²⁸.

Il viaggio di ritorno dall'Italia¹²⁹, dove aveva trascorso tra Firenze e Roncigno¹³⁰ il periodo da luglio a settembre del 1905, è l'occasione per esprimere dei giudizi artistici: se Segantini rimane un "grande artista"¹³¹, il commento sui quadri di Böcklin, "buoni e c'est tout"¹³², dimostra un distacco da quello che solo pochi mesi prima¹³³ Soffici aveva ritenuto uno dei tre maggiori artisti, e da quella cultura prevalentemente italiana che lo aveva caratterizzato fino a quel

¹²¹ M. DENIS, *De Gauguin, de Whistler et de l'exces des théories*, in "L'Ermitage", 15 novembre 1905; secondo l'edizione DENIS (1920), pp. 199-210.

¹²² Poiché il suo movimento discende dai sintetisti, Denis rende per traslato i Nabis i protagonisti della reazione all'impressionismo.

¹²³ Denis sostiene che nella percezione comune l'impressionismo è finito, e che Cézanne è stato discusso molto.

¹²⁴ V. M. DENIS, *De Gauguin, de Whistler* (1905), p. 204.

¹²⁵ *Ivi*, p. 206.

¹²⁶ *Ivi*, p. 210.

¹²⁷ Al di là delle prove figurative, v. più avanti la posizione di Soffici nel 1906 che risulta dai carteggi con Husarski e Papini. Mi riservo di chiarire in altra sede la posizione di Soffici nel 1907.

¹²⁸ V. lettera di Papini a Soffici del 13 ottobre 1905, in PAPINI-SOFFICI (1992), pp. 84-85: Papini trattando di un artista francese da lui incontrato a Firenze scrive a Soffici semplicemente e senza specificare oltre: "Dice che conosce Charles Morice".

¹²⁹ Soffici annuncia a Papini che partirà per Parigi fra una o due settimane nella lettera del 23 settembre 1905, *ivi* pp. 78-79; il viaggio avviene passando per Milano e Basilea: dove l'artista ha la possibilità di vedere rispettivamente opere di Segantini e Böcklin.

¹³⁰ Per seguire gli spostamenti di Soffici nel periodo indicato v. il carteggio in particolare le lettere 45 e 46, *ivi*, pp. 72-74, da cui si desume che Soffici era a Roncigno verso i primi di agosto.

¹³¹ Lettera non datata, ma risalente all'ottobre 1905, di Soffici a Papini, *ivi*, p. 81.

¹³² *Ivi*, p. 82.

momento. Uno scambio di opinioni con Papini permette inoltre di dedurre un altro significativo distacco, questa volta da Puvis, fino a pochi mesi prima ritenuto il maggior modello figurativo: al commento dell'amico a fotografie dei quadri fatti per Roncegno ("due interessanti molto spagnole; le altre un po' troppo Puvis"¹³⁴), Soffici con tono dispiaciuto, e quasi contrariato risponde rinnegando tale modello ed appellandosi all'antico¹³⁵, evidentemente sotto l'influsso del dibattito sui primitivi e di una critica che rivaluta la tradizione. Dal punto di vista figurativo occorre rilevare l'evidente cambiamento, non limitato al tema, che Soffici opera nei quadri per l'albergo di Roncegno rispetto alle prove della svolta puvisiana: in opere come *Il ritorno dalla caccia*¹³⁶ /fig. 4/, *Il Bersaglio*¹³⁷, *La Passeggiata*¹³⁸ si nota una maggiore stilizzazione e semplificazione delle figure, benché in una composizione più complessa. In particolare poi alcuni segni iconografici, come i cipressi¹³⁹, ed alcuni espedienti, come la piega dei colli, fanno capire che Soffici già guardava a modelli nabis. Ne *Il Bagno*¹⁴⁰ /fig.5/ le bagnanti si dispongono in pose sapientemente ritmate, statiche, un po' accademiche, che, come risulta dagli studi preparatori¹⁴¹, furono a lungo ricercate: è evidente che Soffici cerca di dare un afflato da tema antico al suo *Bagno* moderno con il ritmo e disposizione delle bagnanti.

Nel 1906 l'appuntamento primaverile del *Salon des Indépendants* è l'occasione per una recensione di Morice¹⁴² in cui il critico riafferma alcune delle sue idee-guida rilevando l'influenza di Cézanne e Gauguin sugli espositori e la tendenza dell'arte verso l'astrazione; inoltre dopo la stroncatura dei *fauves* egli fa una rassegna che come al solito privilegia la scuola di Pont-Aven, i Nabis e gli allievi di Moreau¹⁴³. Si rallegra per lo sviluppo di Guérin; di fronte alla *Baignade*¹⁴⁴ e ai paesaggi presentati da Denis si dice "étonné" per il fatto che l'artista tomi verso i temi bretoni e l'influenza di Gauguin, soprattutto in confronto con l'opera di stile italianizzante e primitivizzante, esposta quasi contemporaneamente presso Druet¹⁴⁵. Lo stupore di Morice è causato dal ricorso di

¹³³ Al momento cioè in cui scrisse la recensione al *Salon d'Automne*, v. SOFFICI (1904).

¹³⁴ Lettera di Papini del 29 settembre 1905, in PAPANI-SOFFICI (1992), p. 83.

¹³⁵ Nella lettera non datata, ma risalente ai primi di ottobre 1905, ivi, pp. 83-84, Soffici confessa a Papini: "...non ho pensato né a Puvis né alla Spagna. Ho piuttosto cercato, come del resto fo sempre, di riallacciarmi alla nostra antica arte". Il riferimento all'antico è ribadito nel commento a *Il ritorno alla caccia* in un'altra lettera a Papini del 6 settembre 1905, ivi, p. 76. Si noti inoltre come l'autore abbia cambiato lo schema utilizzato in SOFFICI (1904) di tre età separate dell'arte in favore di un'interpretazione che coniuga i modelli passati a quelli del presente.

¹³⁶ Quadro distrutto, v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n. 39.

¹³⁷ Quadro distrutto, v. ivi, n. 40.

¹³⁸ Quadro distrutto, v. ivi, n. 41.

¹³⁹ I cipressi erano usati estesamente da Denis nei suoi paesaggi per esemplificare un'ambientazione toscaneggiante, come in *Eternel été* e in altre opere: v. più avanti.

¹⁴⁰ Creduto anch'esso distrutto -cf. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n. 42 e CAVALLO (1986), p. 63- è stato esposto per la prima volta alla mostra monografica di Acqui Terme del 1992: v. *Ardengo Soffici*, (1992), pp. 42-45, n. 3. Dal carteggio con Papini si evince che Soffici completò la decorazione per Roncegno alla fine del 1905 e agli inizi 1906 a Parigi ed è ipotizzabile che il quadro recentemente restituito risalga a quel momento.

¹⁴¹ V. gli studi in CAVALLO (1986), p. 63.

¹⁴² C. MORICE, *Le XXIIe Salon des Indépendants*, in "Mercure de France", 15 aprile 1906, pp. 534-544.

¹⁴³ Tra gli artisti menzionati Desvallières, Girieud, Vuillard, Roussel, Sérusier, O'Connor, Schuffenecker, Bernard: v. ivi, *passim*.

¹⁴⁴ Si tratta di *Baignade au pardon de Sainte-Anne-la-Palud*; v. *Maurice Denis et la Bretagne. Maurice Denis à Perros Guirec*, 1985, catalogo delle mostre tenutesi a Morlaix e a Perros Guirec, n. 42.

¹⁴⁵ La testimonianza del critico, in MORICE (1906), p. 538, risulta fondamentale per capire come Denis potesse essere recepito da Soffici che di lì a poco espresse dei giudizi sulla sua opera: "*La Baignade* de M. Maurice Denis n'est pas italienne. Le souvenir de Gauguin erre à l'entour, comme aussi dans ses paysages de Bretagne qui -je ne sais?- ne sont peut-être pas récents. Sans méconnaître le charme et l'adresse de Maurice Denis, on s'étonne de le retrouver, cette année, à quelque distance

Denis a due registri stilistico-tematici diversi: mentre al *salon* egli ricorreva a quello bretone¹⁴⁶, da Druet presentava l'*Eternel été*¹⁴⁷ che associa alcuni aspetti neo-quattrocenteschi ad altri neo-cinquecenteschi secondo il concetto di "primitif classique": lo sfondo delle scene con le colline e filari di cipressi è tipicamente toscano e dimostra una volontà primitivizzante; le figure in primo piano sono in alcuni casi più inclini al primo cinquecento.

L'aggiornamento di Soffici sugli schemi critico-figurativi analizzati è testimoniato fin dalla primavera del 1906 dal carteggio col collega Venceslas Husarski¹⁴⁸. Nello scambio tra i due si trovano menzioni di Picasso, di seguaci di Gauguin¹⁴⁹, delle recensioni alle mostre più recenti, della frequentazione di gallerie¹⁵⁰. Vi si registra una discussione intorno all'arte primitiva: Soffici ne auspica l'avvento per la società odierna ed indica Cézanne e Gauguin come paradigmi; Husarski avanza riserve sui moderni (Gauguin, Pont-Aven, Nabis), che ritiene ossessionati dal primitivismo, esprimendo le proprie preferenze per gli artisti del passato¹⁵¹,

de lui-même, non sans doute quant au mérite de l'oeuvre, mais quant aux directions. Il revient sur ses pas, croirait-on. Récemment, à la galerie Druet, il nous montrait comme il entend l'esthétique du Paradis: dans des pâleurs calmes et des blancheurs suaves, avec quelque chose d'une Italie flamande ou d'un Giotto qui aurait écouté VanEyck. Je sais bien, c'était le Paradis, un Paradis peint pour une salle de musique; mais l'artiste y paraissait tout conquis et soumis à des influences transalpines. Du reste, il faudrait féliciter Maurice Denis s'il remontait franchement à l'inspiration du maître initiateur, Gauguin; ce sont ces hésitations, ces influences mélangées qui étonnent; sans inquiéter".

¹⁴⁶ V. i titoli delle opere in *Salon des Artistes Indépendants*, Parigi 1906, catalogo della mostra, nn. 1388-1394: *Baignade au pardon de Sainte-Anne-La-Palud; Polyphème, Fontaine de pèlerinage en Guidel, Paysage des environs de Quimperle, Les devoirs des vacances, La Couronne, Les Korrigans*. Di un totale di sette, quattro erano di ambientazione bretone, una era una veduta d'interno, una probabilmente alludeva ad un fatto religioso e solo una era di tema neo-classicggiante. In *Baignade* come nelle altre opere "bretoni" lo stile è più vicino a quello nabi degli anni novanta.

¹⁴⁷ Coll. privata; v. J.P. BOUILLON, *Maurice Denis*, Ginevra 1993, pp. 120-121. Si ricordi che qualche anno più tardi Soffici utilizzerà una riproduzione dell' *Eternel été* come prima illustrazione del suo articolo su Denis: v. A. SOFFICI, *Maurice Denis*, in "Vita d'Arte", n. 24, dicembre 1909, p. 504.

¹⁴⁸ Husarski è un pittore polacco abitante in Francia conosciuto da Soffici probabilmente attraverso Theodor Daübler, amico del gruppo di "Leonardo" in contatto con l'ambiente de "La Plume". Al momento, Husarski si trova presso Pont-Aven, mentre l'amico toscano è a Parigi. Benché conservato solo nella metà indirizzata a Soffici, il carteggio ci permette di dedurre una serie di dati certi anche sul destinatario. Esso è stato pubblicato come appendice in PAPINI-SOFFICI (1992), pp. 428-443, ma merita di essere rivalutato alla luce dell'analisi fin qui svolta.

¹⁴⁹ Nella lettera a Soffici del 12 marzo 1906, ivi, p. 430, Husarski commenta la presenza a Pont-Aven di "quelques peintres de la bande de Gauguin" e chiede informazioni su Picasso, che è menzionato anche nella lettera del 8 aprile 1906, ivi, p. 435. La questione della conoscenza di Picasso è centrale per capire il grado di maturazione di Soffici al suo rientro in Italia nel 1907: questi l'incontrò solo alla fine del suo soggiorno francese (v. la lettera a Papini risalente al 24 o 25 marzo 1907, ivi, p. 125), ma si trattava di un Picasso rosa e iberico e non proto-cubista come invece ha voluto gran parte della critica su Soffici, falsando la prospettiva storica sul suo operato e sullo sviluppo posteriore. Mi riservo di chiarire questa tesi in altra sede. Per la particolare percezione di Picasso da parte di Soffici al momento dello scambio con Husarski, si noti come nelle due menzioni che si registrano egli viene abbinato ai pittori della scuola di Pont-Aven, e in un caso anche a Gauguin e a qualche Nabis.

¹⁵⁰ Nella lettera a Soffici del 8 aprile 1906, ivi, p. 433, Husarski menziona la recensione al *Salon des Indépendants* di "Gil Blas" criticando il fatto che l'autore si limiti a passare in rassegna i soliti Denis, Guerin e Signac. Egli inoltre rammenta all'amico alcune tappe fondamentali della loro maturazione, la consultazione di riviste e la visita in gruppo dall'esclusivista di Cézanne e Gauguin: scrive infatti trattando di un'opera di quest'ultimo: "Vous rappelez-vous la jeune fille en violet, sur le fond de la tapisserie verte, que nous avons vue avec Daübler chez Vollard?... (Ce tableau a été reproduit dans la Staka? et dans la Plume, savez-vous de quoi je parle)...", ivi, p. 434. Sul francese di Husarski v. la nota di Richter, ivi, p. 429; gli errori in questo e nei seguenti documenti che citeremo sono naturalmente dell'originale o dell'edizione considerata (ivi comprese mende più minute: interpunzione, accenti, ecc.).

¹⁵¹ I due interlocutori si fanno assertori di un'arte primitiva ma sono in disaccordo sui giudizi e sui modelli. La diatriba emerge da quanto Husarski scrive a Soffici in più occasioni: il 19 marzo 1906: "Vous avez peut-être raison, je ne sais pas, en tout cas si je regarde notre société je ne peux pas imaginer un art primitif autrement qu'un art purement intérieur, même un peu littéraire, nous n'avons pas et nous n'aurons plus la naïveté nécessaire pour être un Giotto ou un Fra Angelico", ivi, p. 431. E ancora l'8 aprile: "...il y a ici un monsieur possédant une grande collection des oeuvres de la si nommée école de Pont-Aven. Vous savez c'est exclusivement intéressant, tout cela, mais il y manque absolument quelque chose... Gauguin, Van Gogh, Filiger (le connaissez-vous?)", ivi, p. 434. E infine il 15 aprile: "votre belle lettre... m'a inspirée beaucoup de réflexions... Et premièrement, vous me dites que les artistes modernes ont des qualités géniales qui promettent un avenir sublime. Eh bien je pense à ce que ressentait le public d'antan devant l'oeuvre de Giotto? De Fra Giovanni, de Boticelli, Léonard, Michel-Ange? Si ce petit grain de nouveau et de génial que nous apercevons chez un Gauguin ou un Cézanne nous exalte tellement... Eh bien

nonché per i giapponesi¹⁵². In quest'ottica, i due interlocutori trattano quasi esclusivamente della linea d'artisti Cézanne-Gauguin-scuola di Pont-Aven-Nabis, definiti più volte primitivi e paragonati agli egizi e ai bizantini¹⁵³. La menzione di un giudizio di Morice su Cézanne ("primitif savant") indica la fonte critica principale degli interlocutori e ribadisce l'accettazione della chiave interpretativa¹⁵⁴.

Al rientro in Italia, avvenuto nelle ultime settimane di maggio 1906, Soffici scrive a Papini¹⁵⁵ esplicitando i suoi intendimenti artistici: egli conferma Gauguin, Denis e soprattutto Cézanne, paragonati ai primitivi, come maggiori modelli pittorici, a riprova definitiva di un aggiornamento critico-figurativo avvenuto sugli schemi analizzati¹⁵⁶.

Tra le pochissime opere figurative di quest'anno l'incisione *Don Chisciotte in Toscana*¹⁵⁷ **fig.6/** è un'importante conferma della predilezione di un'arte intesa nell'accezione filo-primitiva vista e alla ricerca di una semplicità generale. Vi si nota il taglio compositivo cézanniano, molto simile,

regardez, est-ce que nos artistes cherchent ces choses-là? Non. Il sont tous hanté par le primitivisme", ivi, p. 437-38. Si noti come le posizioni di Soffici, la sua valutazione positiva delle tendenze attuali, si possono dedurre dalle risposte di Husarski e da ciò che questi gli attribuisce. Il perdurare della discussione porterà ad una sua cessazione perché Soffici, seccato dalle polemiche, chiederà di finirle: v. come Husarski principia la sua missiva del 28 aprile: "Vous ne voulez plus discuter avec moi sur la peinture, eh bien que ça soit la dernière fois que nous en causons", ivi, p.440.

¹⁵² Nella sua lettera del 15 aprile 1906 Husarski dice di apprezzare le qualità di *simplification* e *synthèse* dell'arte giapponese. Riguardo alla fortuna di quest'arte presso i pittori negli anni a cavallo del secolo si pensi al fenomeno di collezionismo cui dette origine, in particolare presso i Nabis: cf. U.PEUCCHI-PETRI, *Die Nabis und Japan*, Monaco 1976; *Nabis 1888-1900*, (1993); U.PEUCCHI-PETRI, *Les Nabis et le japonisme*, ivi, pp. 33-60. Anche Soffici dimostrerà un interesse simile come mi riservo di dimostrare in altra sede.

¹⁵³ Nella lettera del 19 marzo 1906 Husarski scrive a Soffici: "...ça n'est que dans notre époque d'histoires et d'épisyntèses de tous les arts que les anomalies pareilles peuvent exister, comme la fabrication des primitifs (Gauguin, Maillol, Filiger) en pleine décadence des civilisations, comme la fabrication des fresques sur les toiles (Puvis, Maurice Denis)...", in PAPINI-SOFFICI (1992), p. 431. Scrive ancora Husarski il 15 aprile: "Il sont tous hanté par le primitivisme. Regardez les statues égyptiennes de Gauguin, de Meiyol, les bas-reliefs de Picasso, les formes byzantines de Filiger, de Denis? Qu'est-ce que ça veut dire? Est-ce de conserver la ligne droite que de vouloir être primitif et simple lorsque on est compliqué et décadent? Non... Et cependant il y a quelque chose là dedans: c'est certainement la volonté et le besoin d'un primitivisme nouveau. Puisque ces artistes ne sont ni logiques, ni sincères, ni grands...leur art ne vaut pas grand'chose. Et pourtant vous parlez du grand avenir de l'art et je vous crois", ivi, p. 438. Nonostante il disaccordo sulla valutazione e le polemiche di Husarski, il codice di percezione derivante dall'influenza della critica è comune ai due interlocutori.

¹⁵⁴ Oltre a dare quest'indicazione, nella lettera del 15 aprile 1906 Husarski delinea l'arte che auspica ed indica Cézanne come unico moderno risparmiato dalle sue critiche: "...c'est pour cela que ces artistes qui veulent le primitivisme deviendront primitifs un jour sans avoir besoin de recommencer le chemin. 'Le primitif savant' a dit Charles Morice sur Cézanne", ivi, p. 439. Il fatto che Husarski attribuisca -forse arbitrariamente- a Morice quella siglatura indica come egli, e con lui sicuramente anche Soffici, recepisca la critica figurativa in un'accezione primitivista, secondo la tendenza diffusa tra i pittori testimoniata dalle risposte in MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905). Dalla revisione qui condotta non risulta che Morice l'abbia usata per Cézanne bensì per Van Gogh in MORICE, *Le XXle Salon* (1905). L'iterazione da parte di Husarski della siglatura "primitif savant" al plurale nella lettera a Soffici del 28 aprile 1906, in PAPINI-SOFFICI (1992), p. 440, indica la profondità dell'influenza della critica del redattore del "Mercure de France". Si noti inoltre che, siccome sa di trovare l'accordo di Soffici sui due temi del primitivismo e di Cézanne, Husarski continua a trattare di questi aspetti anche dopo la richiesta di Soffici di cessare le discussioni sull'arte.

¹⁵⁵ Soffici rientrò in Italia nel periodo estivo di quell'anno. La datazione della lettera è da far risalire per motivi interni alla corrispondenza (presenza di Papini a Roma, buona conoscenza di Baltruscatis, *incipit* della lettera successiva) ad una data tra il 29 maggio e il primo giugno 1906. Sulla datazione cf. l'opinione di Richter in RICHTER (1969), pp.78-79 e n. 236 p. 79, e in PAPINI-SOFFICI (1992), pp. 103-104.

¹⁵⁶ Soffici scrive all'amico nella lettera di cui alla nota precedente, ivi, pp. 103-104: "Senza contare che i pittori francesi sono da molto tempo i più grandi del mondo e qualche nome che ti dirò (come Gauguin Cézanne, Denis ecc., ma specialmente Cézanne) resterà gloriosamente e l'opera sua sarà come una base sulla quale i vigliacchi italiani dovrebbero costruire senza fine, perché in fondo l'opera di questi francesi ha solo il merito (enorme è vero) di pigliarci per il collo e di tuffarci per forza nelle freschezze delle cose naturali, semplicemente, popolarmente, come quella di Giotto e di Dante Dii eterni". Il ricorso ai paragoni primitivi per l'arte contemporanea auspicata è ribadito nel seguito della lettera dove Soffici menziona gli affreschi di Benozzo Gozzoli al Camposanto di Pisa.

¹⁵⁷ Xilografia eseguita come copertina di "Leonardo", agosto 1906, terza serie; v. BARTOLINI (1972), tav. XIV, p. 87. Si tratta di un'opera eseguita in un momento molto vicino a quello della lettera a Papini precedentemente analizzata, probabilmente tra il giugno e il luglio 1906.

per l'effetto inquadrante del muro sulla destra e della roccia abbinata al tronco del cipresso sulla sinistra, a quello di *Cours de ferme à Auvers*¹⁵⁸. La fluenza sinuosa della strada, le colline ondulate e il paesaggio retrostante al primo piano con le nette demarcazioni *cloisonnées* rimandano a modelli nell'ambito nabis e di Pont-Aven: da una parte, a quadri di Sérusier come *Jeunes lavandières remontant de la rivière*¹⁵⁹ **fig. 8** e *Le Pèlerinage à Notre Dame des Portes*¹⁶⁰ **fig. 9**; dall'altra, anche per lo stile abbreviato dei cipressi e per la loro entità di segno iconografico della Toscana, al Denis che interpreta paesaggi toscani in un'accezione primitivizzante, come nella vetrata con la *Presentazione al tempio*¹⁶¹, in *Portrait de Madame Chausson d'après l'Angelico*¹⁶², in *Portrait de Madame Chausson en Duchesse d'Urbain*¹⁶³, e in *Etemel été*¹⁶⁴. Riferimenti gauguiniani, intesi nella declinazione del periodo bretone, si rilevano nell'aura rurale del primo piano dell'incisione, vicina a quelle di *Paysage de Bretagne. Le moulin de David*¹⁶⁵ e di *Ferme au Pouldu*¹⁶⁶. Così l'attitudine e l'aspetto lavorativo della contadina col cesto in testa ha dei paralleli séruseriani nelle simili figure in *Les lavandières de Bellangênet*¹⁶⁷ e *Rochers à Huelgoat*¹⁶⁸ **fig. 7**. Nel *Don Chisciotte* va sottolineata anche l'importanza del tentativo di rendere l'aspetto primitivo, semplice, austero dell'insieme attraverso una semplificazione ed un'abbreviazione suggerite da alcuni pittori della scuola di Pont-Aven e nabis.

Marco Secci, Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia.

¹⁵⁸ Musée d'Orsay, Parigi. Si tratta di un'opera molto conosciuta di Cézanne, entrata nella collezione del Luxembourg con il lascito Caillebotte fin dal 1894, quindi visibile a Soffici negli anni di permanenza nella capitale francese.

¹⁵⁹ Neue Pinakothek, Monaco; v. C. BOYLE-TURNER, *Paul Sérusier*, Losanna 1988, p. 69.

¹⁶⁰ Musée des Beaux-Arts, Quimper; v. *ivi*, p. 119.

¹⁶¹ Musée départemental du Prieure, Saint-Germain-en-Laye.

¹⁶² Coll. privata; v. BOUILLON (1993), p. 82; oppure v. T.BARRUEL, *Maurice Denis et Ernest Chausson*, in "Revue de l'Art", n. 98, 1992/IV, p. 71.

¹⁶³ Coll. privata; v. *ivi*, p. 73. Questo ritratto ed il precedente figuravano tra le opere esposte alla personale di Denis tenuta presso Druet alla fine del 1904 dove Soffici certamente li vide.

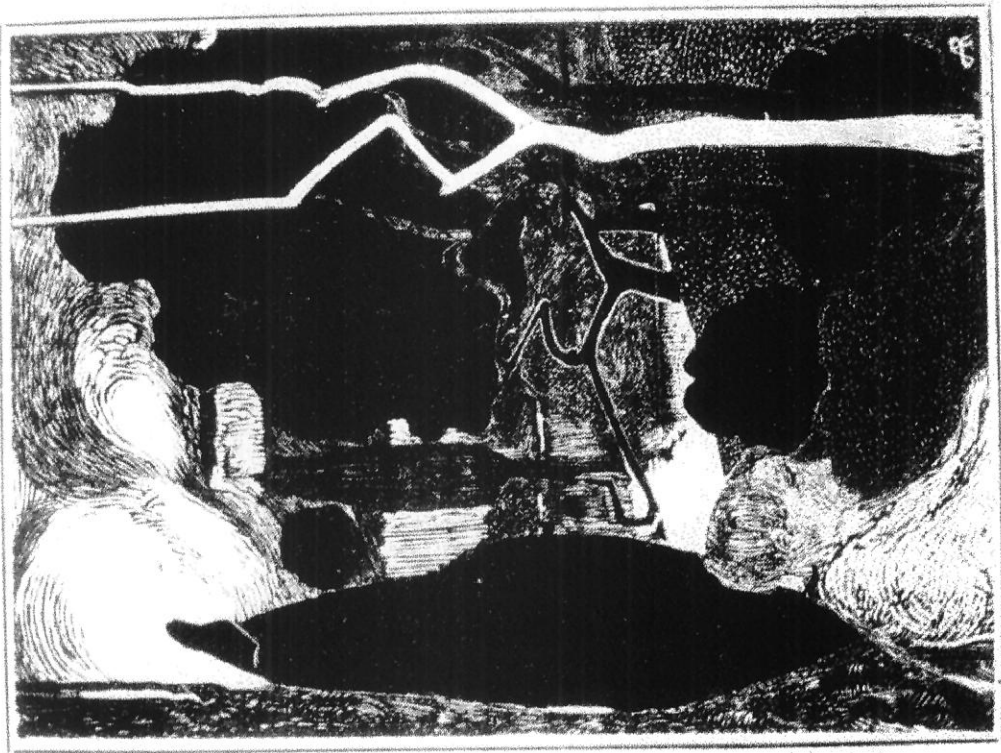
¹⁶⁴ Si rammenti che l'opera era stata esposta da Druet nella primavera del 1906, pochi mesi prima dell'esecuzione del *Don Chisciotte in Toscana*.

¹⁶⁵ Musée d'Orsay (già coll. Matsukata), Parigi.

¹⁶⁶ Già coll. Reves; v. W.JAWORSKA, *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971, p. 99.

¹⁶⁷ Coll. privata (già coll. Boutaric); v. *Paul Sérusier et la Bretagne*, Pont-Aven 1991, catalogo della mostra tenutasi a Pont-Aven, n. 14.

¹⁶⁸ Staatsgalerie, Stoccarda; v. BOYLE-TURNER (1988), p. 91.



1 - Ardengo Soffici, *Le Petit Johannes*, xilografia, 1902.
Riproduzione da *La Plume*, febbraio 1903, vol. XV, p.251.



2 - Ardengo Soffici, *Les Cantilènes*, incisione, 1902.
Riproduzione della copertina de *Les Cantilènes* di Jean Moreas, pubblicate per le Editions de la Plume, Parigi 1902.



3 - Ardengo Soffici, *Nervi*, 1903. Collezione privata.



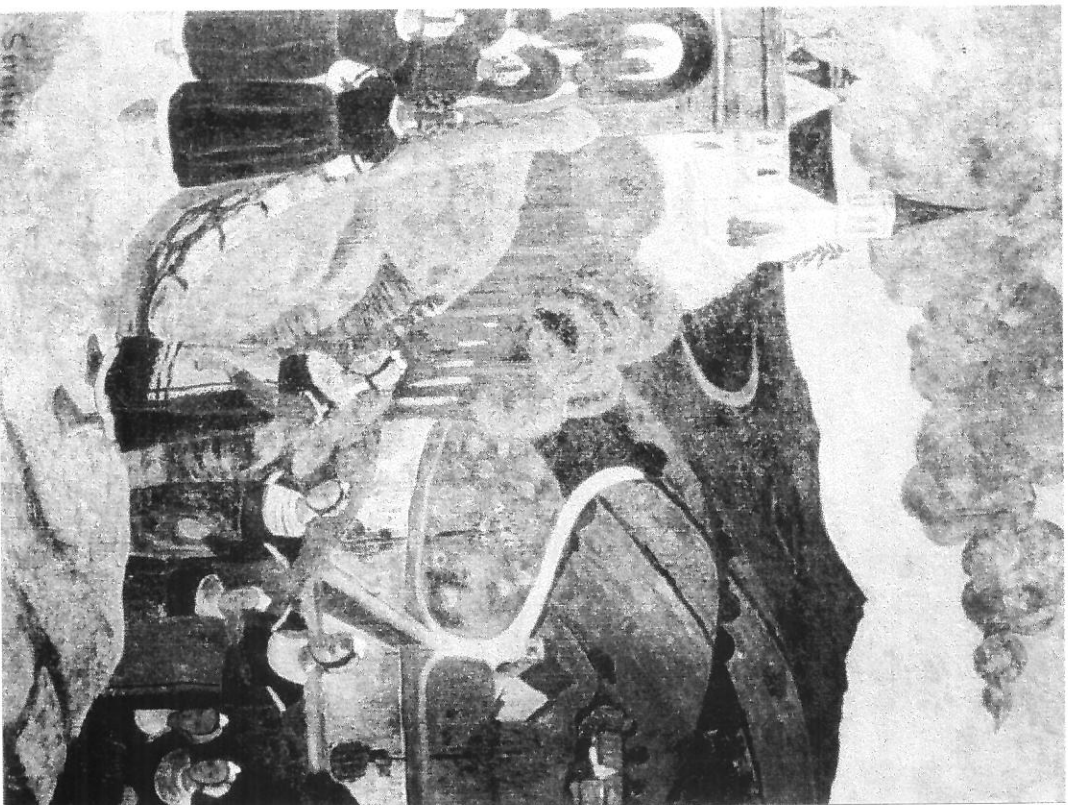
4 - Ardengo Soffici, *Il ritorno dalla caccia*, 1905. Opera distrutta, Riproduzione da fotografia originale nella raccolta Soffici.



5 - Ardengo Soffici, *Il bagno*, 1905-1906. Collezione privata.



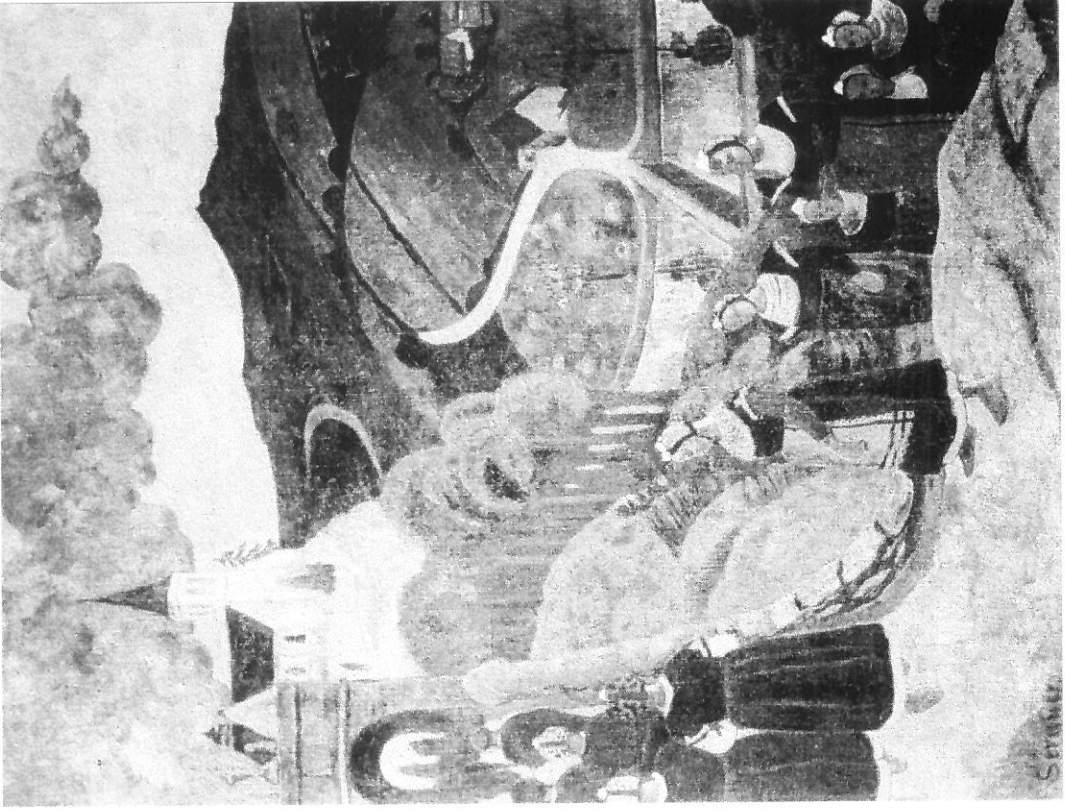
8 - Paul Serusier, *Jeunes lavandières remontant de la rivière*, 1891. Neue Pinakothek, Monaco.



9 - Paul Serusier, *Le Pèlerinage à Notre Dame des portes*, ca. 1894-95. Musée des Beaux-Arts, Quimper.



8 - Paul Serusier, *Jeunes lavandières remontant de la rivière*, 1891. Neue Pinakothek, Monaco.



9 - Paul Serusier, *Le Pèlerinage à Notre Dame des portes*, ca. 1894-95. Musée des Beaux-Arts, Quimper.