

## La lezione cubista

### Scienza e arte

La polemica contro l'impressionismo non è stata svolta soltanto da quella corrente figurativa del sentimento, che va, con tutte le sue contrastanti peripezie, dall'espressionismo al surrealismo; tale polemica si è pure sviluppata in seno a quelle tendenze che, nei loro presupposti, non rifiutavano affatto lo scientismo cui l'impressionismo aveva mostrato di credere. È questo il caso del cubismo.

Il fatto è che qualcosa era profondamente cambiato anche nell'interpretazione delle scienze. I cubisti rimproveravano ai pittori dell'impressionismo di essere solo *retina* e niente *cervello*. In questo rimprovero si manifestava la condanna del primo, ingenuo, elementare positivismo, e al tempo stesso l'esigenza d'una superiore verità scientifica: non la registrazione pura e semplice dei dati visivi dunque, ma la loro organizzazione in una sintesi intellettuale che, operando una selezione, ne enucleasse quelli essenziali.

Siamo nell'epoca in cui si diffondono in Europa le teorie empiriocriticiste e fenomenologiche; in Francia Boutroux incomincia a difendere l'interpretazione soggettivistica delle leggi della natura e Bergson formula le sue teorie sulla durata e la simultaneità: l'idealismo e lo spiritualismo riappaiono dunque come un serio elemento di critica alle concezioni massicce del positivismo. È lecito quindi domandarsi se hanno avuto un'influenza sulla nascita del cubismo queste nuove idee e in genere tutte le intuizioni del tempo collegate alle ultime ricerche nel campo delle matematiche e della geometria.

Studiando gli scritti e le testimonianze degli artisti cubisti e dei loro primi critici, non si può fare a meno di constatare che questa influenza c'è stata, anche se si tratta in genere di una influenza fatta solo di stimoli e di suggestioni.

Nel 1913 Apollinaire, nel testo dei *Peintres cubistes*,<sup>1</sup> considerato un po' come il manifesto del movimento, affermava che "la geometria sta alle arti plastiche come la grammatica sta all'arte dello scrivere." E subito dopo aggiungeva: "Oggi gli scienziati non si attengono piú alle tre dimensioni della geometria euclidea. I pittori sono stati portati naturalmente e, per cosí dire, intuitivamente a preoccuparsi di nuove misure possibili dello spazio che, nel linguaggio figurativo dei moderni, si indicano tutte insieme brevemente col termine di quarta dimensione. Cosí, come si offre allo spirito, dal punto di vista plastico, la quarta dimensione sarebbe generata dalle tre dimensioni conosciute: essa rappresenta l'immenstità dello spazio, che si eterna in tutte le dimensioni in un movimento determinato. È lo spazio stesso, la dimensione dell'infinito, e dà plasticità agli oggetti." Analoghe affermazioni si possono leggere nel libro di Gleizes e Metzinger scritto l'anno prima dei *Peintres cubistes* di Apollinaire: "Se si vuole avvicinare lo spazio dei pittori a qualche geometria, è necessario riferirsi agli studiosi non euclidei, meditare lungamente certi teoremi di Riemann."<sup>2</sup>

A parte il costante linguaggio approssimativo di tutti i testi teorici del cubismo nelle questioni scientifiche o matematiche, il che del resto è naturale, una cosa risulta chiara da essi, ed è la tendenza al superamento soggettivo dell'oggettività. Tale soggettivismo tuttavia è di natura assai diversa da quello espressionista o surrealista d'origine emotiva o psicologica; è cioè un soggettivismo di natura mentale. "Nel suo tentativo verso l'eterno" scrive Gleizes "il cubismo spoglia dovunque le forme dalla loro realtà geometrica, le equilibra nella loro verità matematica." Questa spoliatura dell'oggettività dai suoi elementi *impuri* è quindi l'inizio dell'operazione che porterà all'astrattismo. E si badi: non all'astrattismo del primo Kandinsky, permeato di slancio mistico, bensí all'astrattismo rigido, netto, "razionalistico," che avrà in Mondrian il suo piú coerente rappresentante.

<sup>1</sup> Cfr. Parte seconda.

<sup>2</sup> A. GLEIZES et J. METZINGER, *Du Cubisme*, Figuière, Paris, 1912. Dallo stesso testo sono tolte le successive citazioni dei due autori. Le citazioni di Gleizes sono invece prese dal suo libro *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920.

Padre inconsapevole di una simile disposizione dell'artista verso la realtà è George Seurat. Egli, intorno al 1880, aveva meditato sulla prima esperienza impressionista ed era giunto alle conclusioni del divisionismo. Gli impressionisti avevano cercato di liberarsi dalle preoccupazioni letterarie dell'Ottocento per giungere a enunciare le loro impressioni della natura in modo immediato, veloce, "obiettivo," senza le interferenze di un'elaborazione intellettuale. Era, almeno teoricamente, la pratica pura del naturalismo. Seurat aveva voluto portare questa esperienza alle sue conseguenze estreme, depurandola da ciò che in essa gli appariva ancora provvisorio e incerto. I suoi studi scientifici, appunto, furono il tentativo di dare un fondamento sicuro all'impressionismo.

Secondo Seurat dunque, che l'aveva imparato dai testi scientifici di Helmholtz e di Maxwell, ciò che colpisce la retina e ciò che compone il gioco cromatico della natura sono i contrasti: contrasti di *tono*, di *tinta*, di *linea*. Se mettiamo un oggetto di un grigio chiaro uniforme su uno sfondo ugualmente grigio ma piú chiaro, l'oggetto apparirà piú scuro verso i suoi orli, mentre lo sfondo apparirà piú chiaro avvicinandosi agli orli dello stesso oggetto. Questo è un esempio del contrasto di *tono*. Se questo oggetto invece è verde e lo sfondo bianco, allora, avvicinandosi agli orli dell'oggetto, lo sfondo apparirà rosa: questa tinta rosa, che in sé non esiste ma che l'occhio vede, è il risultato della presenza dell'oggetto verde, poiché il rosso è il colore complementare del verde. E questo è un esempio del contrasto delle *tinte*. In tal modo ogni tinta, avendo una gamma di toni che va dal piú oscuro, quasi nero, al piú chiaro, quasi bianco; e reclamando sempre ogni tinta il proprio colore complementare; il contrasto dei toni e il contrasto simultaneo delle tinte costituiscono l'elemento dell'infinita varietà cromatica della natura, la quale si dispone, nella sua fenomenicità, secondo il contrasto delle *linee* in rapporto all'orizzontale.

Per Seurat l'arte è l'armonia di tutti questi elementi che vibrano nella luce. Ora, appunto, questa vibrazione dei colori-luce, tutti questi valori, nella pennellata degli impressionisti in gran parte si perdevano, poiché il pittore impressionista finiva ancora con l'amalgamarli nella stessa pasta cromatica.

Per evitare ciò bisognava quindi trovare un'altra tecnica; ed ecco l'origine del divisionismo; l'artista doveva dipingere secondo le leggi scientifiche dei contrasti simultanei, non doveva perciò mescolare i colori, ma accostarli l'uno all'altro nella purezza della loro scomposizione. L'occhio stesso, guardando il quadro, avrebbe poi creato la propria sintesi, così come la creava guardando la realtà. Il risultato sarebbe stato un senso di intensa, vibrante, ariosa luminosità, quale esiste solo nella natura.

Seurat era morto nel 1891, a trentadue anni, ma prima di morire era riuscito a portare a termine una serie di quadri eseguiti con questa nuova tecnica. Tra questi quadri vi sono *Un dimanche à la Grande-Jatte* e *Le Chabut*. Coincidevano le sue conclusioni con le premesse da cui era partito? Esaminando queste tele, la risposta non può essere che negativa. Seurat infatti era partito dall'esigenza dell'obiettivismo degli impressionisti, i quali difendevano il primato dell'occhio sul pensiero, affidandosi in ogni modo più al temperamento che alla riflessione, ed era invece arrivato a una pittura di assoluto controllo, completamente filtrata dall'intelligenza, dominata dalla regola, ordinata nel contrasto geometrico delle linee che definiscono i volumi dei corpi e seguono i limiti dei contrasti dei toni e delle tinte. Insomma era arrivato a un risultato opposto a quello da cui era partito, rinnegando il dato primario dell'impressione in favore di una pura misura intellettuale.

Paul Signac, discepolo di Seurat, nella sua opera sul neoimpressionismo, cita opportunamente un periodo di Félix Fénéon in cui si afferma che i quadri divisionisti non sono né studi né tele da cavalletto, ma "l'esempio di un'arte a grande sviluppo decorativo, che sacrifica l'aneddoto all'arabesco, la nomenclatura alla sintesi, l'aleatorio al permanente, e conferisce alla natura, stanca della sua realtà precaria, una realtà autentica."<sup>3</sup> In questa definizione è chiaramente annunciato il cubismo. Per il pittore cubista infatti "la verità è al di là del realismo" e l'artista "riesce a coglierla solo attraverso la struttura interna" delle cose. Questo pensiero è di Gleizes e di Metzinger e si riallaccia

<sup>3</sup> Cfr. P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Fleury, Paris, 1921.

direttamente a quelli che abbiamo già riportato. La derivazione del cubismo dal neo-impressionismo di Seurat è dunque evidente. Ma, almeno per questo aspetto teorico, si possono indicare anche altri antecedenti, come quelli di Paul Sérusier, per esempio: il vecchio *nabi*, ben prima di scrivere l'*A B C de la Peinture*,<sup>4</sup> aveva ragionato acutamente sulla necessità di una generalizzazione geometrica della realtà.

### *Cézanne e il problema della forma*

Quanto precede tuttavia serve solo a precisare una particolare direzione del cubismo, di cui, appunto, Seurat può essere indicato specificatamente come capostipite: la direzione cioè che tende a superare la realtà sostituendola con un ordine astratto. Ma esiste anche un altro aspetto del cubismo non meno importante che, nelle sue conseguenze, sceglie una direzione diversa. È l'aspetto che si può far risalire a Cézanne e di cui Picasso, Braque, Léger sono, ognuno col proprio mondo poetico e i propri modi figurativi, coloro che ne sviluppano meglio le premesse.

È difficile, all'inizio del movimento, distinguere le differenze fra questi due aspetti del cubismo, perché tali aspetti si sovrappongono; ma nello svolgimento successivo ai primi anni queste due inclinazioni si manifestano sempre più chiaramente, sino a proclamarsi con estrema evidenza quando, al comune lavoro di ricerca del gruppo cubista, subentra la fase di ricerca personale d'ogni artista. Questo secondo aspetto del cubismo è quello che non perde il contatto con l'oggettività, un cubismo assai meno teorico e assai più aperto alle emozioni dirette del mondo reale.

Le ragioni dell'interesse che i cubisti rivolgevano a Cézanne sono più d'una, ma la principale è certo dovuta all'impresa cezanniana di arginare il probabilismo della pittura impressionista. Ciò che i cubisti riprovavano vivacemente nei pittori impressionisti era la mancanza di rigore, di coerenza stilistica, e soprattutto il loro episodismo. Apollinaire, in una presentazione di Braque scritta nel 1908,

<sup>4</sup> Questo breve testo di Sérusier uscì nel 1921. L'ultima ristampa è del '50, Fleury, Paris.

in occasione d'una sua personale, parlava del periodo dell'impressionismo come di "un'epoca d'ignoranza e di frenesia." E Picasso, a una mostra di impressionisti, proprio in quegli anni, dopo essersi guardato attorno, si dice che esclamasse: "Qui si vede che piove, si vede che splende il sole, ma non si vede mai la pittura." Cézanne era l'artista che aveva cercato di porre riparo a questa situazione di gracilità, d'improvvisazione, di cronaca, in cui la pittura era caduta. Per questo i cubisti avevano incominciato sin dalle loro prime prove a guardare ostinatamente Cézanne. Qualche anno più tardi Léger confessava: "Senza Cézanne mi domando talvolta che cosa sarebbe la pittura attuale. Per un lungo periodo io ho lavorato con la sua opera. Non riuscivo a staccarmene, non smettevo d'explorarla e scoprirla. Cézanne m'ha insegnato l'amore delle forme e dei volumi e mi ha fatto concentrare sul disegno. Ho presentito allora che questo disegno doveva essere rigido, per nulla sentimentale."<sup>5</sup>

Lento e ostinato, Cézanne aveva cercato, e v'era riuscito, a superare il "provvisorio" degli impressionisti con una pittura concreta, solida, definita. La luce, che nei quadri impressionisti guizzava e avvolgeva ogni cosa confondendola in un solo brillante respiro, nei suoi quadri viveva assorbita dagli oggetti, divenuta essa stessa forma insieme con il colore. Cézanne aveva rifiutato l'impressione per una più profonda comprensione della realtà. In mezzo alla dispersione di una cultura, di cui lui pure faceva parte, egli aveva cercato di costruire qualcosa di fermo, di consistente, qualcosa che non andasse in frantumi. Il mondo della storia e dei sentimenti si era ormai ristretto, l'artista era diventato solo. In fondo il suo dramma non era molto diverso da quello di Van Gogh; mentre però in Van Gogh l'esplosione dei sentimenti aveva avuto il sopravvento, Cézanne, i sentimenti, li aveva compressi, chiusi nella definitezza formale.

La ricerca testarda, accanita, di una forma bloccata, non era dunque per lui soltanto una ricerca di pura natura

<sup>5</sup> F. LÉGER, *Catalogue*, Musée des arts décoratifs, Paris, 1956. Anche le altre citazioni di Léger sono tolte da questa pubblicazione.

estetica, bensì anche un modo per creare qualcosa di durevole, che costituisse in qualche modo una certezza. A guardare i paesaggi provenzali che Van Gogh e Cézanne hanno dipinto nello stesso periodo, la sostanza di questa differenza si rivela pienamente: per Van Gogh il paesaggio diventa il teatro della sua violenza sentimentale, che lo investe e sconvolge; per Cézanne lo stesso paesaggio è una solida realtà che egli vuole conservare nella solidità della forma concepita quale unico asilo all'inquietudine dei sentimenti. La tecnica di Cézanne in questo proposito ha veramente qualcosa di eroico. Anche in lui infatti hanno abitato gli impulsi romantici, anch'egli ha sentito la forza delle soluzioni di Delacroix, di Daumier, e, più lontano, del Greco o del Tintoretto, ma egli si è costretto a tenere presente soprattutto la lezione più ferma e decisa di Courbet e di Poussin. Il problema della forma rimane quindi il suo problema essenziale, da interpretare tuttavia nella completezza delle aspirazioni cezanniane. Il suo ideale è un ideale di classicità affermato in un momento in cui la crisi di ogni possibile classicità era già incominciata.

Cézanne, accettando il naturalismo impressionista, ne aveva voluto superare i termini più effimeri, riportandolo alla misura assoluta della pittura antica: "Immaginatevi Poussin completamente rinnovato sulla base della natura e avrete il classico come io lo intendo."<sup>6</sup> Cézanne, come amava esprimersi, voleva quindi fare dell'impressionismo qualcosa di "duraturo come l'arte dei musei." Non era un sogno accademico il suo, era una necessità spirituale: "Tutto quello che vediamo, non è vero?, si dilegua. La natura è sempre la stessa, ma nulla resta di essa, di ciò che appare. La nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna. Che cosa c'è dietro il fenomeno naturale? Forse, niente; forse, tutto. Dunque, io intreccio queste mani erranti. Prendo a destra, a sinistra, qui e là, dappertutto, i suoi colori, le sue sfumature; li fisso, le accosto tra loro, e formano linee, *diventano* oggetti, rocce, alberi, senza che io ci pensi. Assumono

<sup>6</sup> Le citazioni di Cézanne sono tratte da E. BERNARD, *Souvenirs sur P. Cézanne*, R. G. Michel, Paris, 1926; e da J. GASQUET, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris, 1926.

un volume. La mia tela stringe le mani, non vacilla, è vera, è densa, è piena.”

Cézanne ha ereditato da Courbet, come tutti gli impressionisti, l'odio contro la fantasticheria e la letteratura in arte. Un quadro, secondo lui, deve vivere per sola forza di pittura, deve contare solo sui mezzi che gli sono propri, senza farsi aiutare da racconti patetici o da altri episodi. Questo però per lui, come per Courbet, non vuol dire rinunciare a cogliere, per virtù di pittura, il senso del reale: “Il mio metodo è l'odio per l'immagine fantastica” egli dice “è realismo, ma un realismo, comprendetemi bene, pieno di grandezza, l'eroismo del reale.” Questo atteggiamento di Cézanne verso la realtà è quello che fa apparire “frivola” molta altra pittura impressionista nei suoi confronti.

Certamente, come s'è visto, i tempi di Cézanne non sono più quelli della grande stagione realista. L'involuzione della cultura ha già messo in crisi da alcuni anni le posizioni ideologiche più vigorose dell'Ottocento, ma Cézanne è colui che, nel ritiro provinciale della Provenza, si arrocca testardamente su un solo, circoscritto problema, quello della forma come totalità assoluta di rappresentazione, e da questa posizione resiste e conduce la sua battaglia, aprendo all'arte moderna, proprio come Van Gogh, seppure in altra direzione, nuove strade. Assai meno di Seurat, Cézanne si poteva quindi interpretare in chiave di scientificismo o di astrazione. Anche se la sua ricerca formale, presa a sé, poteva indurre a tale genere di interpretazione, l'insieme dell'esperienza cezanniana era assai più complesso e ricco. Chi mostrò di capirlo a pieno fu Picasso, il quale giustamente legò il valore di Cézanne a quello di Van Gogh, allo stesso difficile destino: “Cézanne non mi avrebbe mai interessato” egli ha confessato a Zervos “se avesse pensato e vissuto come Jacques Emile Blanche, anche se la mela ch'egli ha dipinto fosse stata dieci volte più bella. Quello che m'interessa è l'inquietudine di Cézanne, sono i tormenti di Van Gogh, è cioè il dramma dell'uomo. Il resto non ha importanza!”<sup>7</sup> Anche

<sup>7</sup> Cfr. *Conversation avec Picasso*, in “Cahiers d'Art,” Paris, n. 10, 1935. Le dichiarazioni di Picasso sono state trascritte da Zervos.



se non con questa chiarezza — il giudizio è stato pronunciato parecchi anni dopo — è certo tuttavia che, sin dai tempi della prima esperienza cubista, Picasso aveva intuito che Cézanne e Van Gogh erano le due facce di una stessa situazione storica.

Il procedimento creativo di Cézanne non è dunque né scientifico né esclusivamente astrattivo: l'astrazione incomincia per lui dopo l'approfondita conoscenza del soggetto, e anche a questo punto non è mai un processo univoco. Cézanne studia la natura con scrupolo, ne vuole conoscere i segreti: "Per dipingere bene un paesaggio devo prima scoprire le sue caratteristiche geologiche." E non è una *boutade* questo suo pensiero; stanno a testimoniare il contrario anche le sue passeggiate domenicali col professore Marion, amico d'infanzia, da cui si faceva spiegare la storia fisica della terra. Quindi, quando Cézanne parla della "verità" del mondo reale intende dire qualcosa di preciso. Egli non vuole fare una generica pittura di paesaggio, "il profumo dei pini, che è aspro nel sole, si deve sposare all'odore verde dei prati, all'odore delle pietre, al profumo del marmo lontano del monte Sainte-Victoire." "È questo" egli continua "che si deve rendere: e soltanto coi colori, senza letteratura."

Il colore è il mezzo unico, specifico, del pittore. L'artista ha solo questo mezzo per compiere il miracolo dell'arte. Ma in realtà il colore non è anche il mezzo fondamentale della natura per manifestare se stessa? Una volta "si componeva un paesaggio come una scena storica, composto dal di fuori, e non si sapeva che la natura è più in profondità che in superficie. Si può modificare, adornare, azzimare la superficie, ma non si può attingere la profondità senza attingere la verità. I colori sono l'espressione di questa profondità alla superficie, salgono su dalle radici del mondo." Come dunque la natura manifesta la sua verità attraverso le forme colorate, allo stesso modo, attraverso le sue forme colorate, il quadro deve manifestare la sostanza poetica che lo nutre.

Il quadro è dunque un risultato di conoscenza e d'emozione insieme, organizzate dall'artista nell'immagine. L'o-

biettivismo impressionista, affidato essenzialmente alla registrazione pura delle impressioni, è messo da parte. In Cézanne c'è la meditazione, c'è la riflessione interiore: "Il paesaggio si umanizza, si riflette e pensa in me." Egli ha una chiara coscienza del problema: "Io sono la coscienza soggettiva di questo paesaggio e la mia tela è la coscienza oggettiva. La mia tela e il paesaggio, l'una e l'altro al di fuori di me, ma il secondo caotico, casuale, confuso, senza vita logica, senza qualsiasi razionalità; la prima duratura, categorizzata, partecipe della modalità delle idee."

Ecco posto il problema moderno dell'autonomia dell'arte: il quadro è un *ens a se*, con leggi assolutamente proprie. D'altra parte, tale nuova realtà non nega i rapporti d'origine, ma li conferma. E ciò perché mai, in Cézanne, la creazione è un mero fatto speculativo, come già tende a esserlo in alcuni risultati di Seurat. Cézanne vuole che il quadro viva di vita propria, vuole che sia autonomo, che non esista altro che per forza di pittura, che non vi si mescoli la letteratura, la musica e neppure la scienza. Ma al tempo stesso sa che l'opera non può vivere se non è stata generata da tutte le potenze dell'artista in unione alle potenze del mondo reale: "Ogni pennellata che dò, è come un po' del mio sangue mescolato a un po' di sangue del mio modello, nel sole, nella luce, nel colore. Dobbiamo vivere d'accordo, il mio modello, i miei colori e io." La via di Cézanne non è dunque la via dell'astrazione. Forse si può dire che Cézanne è un pittore "organico" nel senso wrightiano della parola. Persino il colore non è per lui un'entità astratta o metaforica, ma un'autentica energia naturale: "Il colore è biologico, vorrei dire; è vivente, è il solo a fare viventi le cose." Fuori del simbolismo, dello psicologismo, dell'astrattismo, il colore di Cézanne è la vita stessa delle cose circoscritte dal quadrato della tela. Questa è forse la "classicità moderna" di Cézanne.

Il colore per il pittore è quindi anche forma. È la famosa formula di Cézanne: la forma-colore. Il "disegno in sé" non deve esistere: la natura non disegna. Il disegno è già nella pienezza della forma. Quanto più il colore si precisa, cresce, raggiunge la sua armonia, tanto più il di-

segno degli oggetti appare, ma appare nella forma. La pittura di Cézanne non può essere perciò una pittura grafica o disegnata, ma una pittura plastica, di volumi. Questa sua esasperata volontà di "dare forma" lo porta a quella pennellata piatta, asciutta, costruttiva, che costituisce uno degli elementi base del suo stile: lo porta a quella lentezza di realizzazione divenuta leggendaria; lo porta a semplificare, a condensare. È noto come in una delle sue lettere più citate egli riepilogasse questa sua poetica della semplificazione delle forme: "In natura tutto è modellato secondo tre moduli fondamentali: la sfera, il cono e il cilindro. Bisogna imparare a dipingere queste semplicissime figure, poi si potrà fare tutto ciò che si vuole."

Ma, create le forme, bisogna metterle in rapporto fra di loro ed ecco il problema dei piani, del loro incontro, del loro ordine, della loro articolazione: insomma l'architettura del quadro. Così tocchiamo un altro punto essenziale dell'invenzione formale cezanniana, quello forse che ha avuto maggiori conseguenze per l'arte moderna: l'inizio d'una nuova soluzione del problema della prospettiva.

Lo sforzo di Cézanne di rendere la forma plastica delle cose per darne il peso e la sostanza lo spingeva inesorabilmente a guardare gli oggetti non più da uno solo ma da vari punti di vista. Soltanto così egli riusciva a cogliere meglio i piani e i volumi. In tal modo uno stesso oggetto, all'interno del quadro, giaceva in prospettive diverse, che lo deformavano in senso verticale o longitudinale o verso il basso, e in ugual maniera la linea dell'orizzonte veniva spesso a perdere la sua stessa orizzontalità per inclinarsi a seconda delle esigenze plastiche del quadro. Da questo modo di "vedere" risultava che, simultaneamente, un oggetto tendeva a mostrare più lati di se stesso, offrendosi a una nuova disposizione sulla tela, creando proporzioni e rapporti diversi da quelli accademici e tradizionali.

Queste "anomalie" introdotte da Cézanne nell'impostazione del quadro, porteranno poi nel cubismo alla distruzione completa della prospettiva rinascimentale. Nasceva così una nuova dimensione dello spazio pittorico, il senso cioè di una dimensione che escludeva l'idea della distanza, del vuoto e della misura, insomma dello spazio materiale, in favore di uno spazio evocativo, *vero*, non illusionistico,

sul quale gli oggetti potevano aprirsi, distendersi, sovrapporsi, sconvolgendo le regole dell'imitazione e permettendo all'artista una nuova "creazione" del mondo secondo le leggi di un suo particolare criterio intellettuale: una vera e propria operazione demiurgica. Ecco in che cosa consiste quello che è stato chiamato il platonismo cubista.

Tutto ciò esaudiva l'esigenza di rottura delle forme ottocentesche, inserendosi in quel moto di rivolta e di rifiuto che abbiamo già preso in esame. Ci resta da dire che il cubismo fu alla base di quella rottura e proprio perciò venne ripreso nelle sue suggestioni formali da quasi tutti gli altri movimenti, anche se di origine diversa. Se è vero infatti che l'arte moderna nasce con l'impressionismo, è anche vero che, pure accogliendone il valore per quello che riguarda la liberazione del colore, i movimenti moderni dell'inizio del secolo reagiscono alla verità momentanea, di superficie, dell'impressionismo; e vi reagiscono per l'esigenza di trovare una verità che li affranchi in qualche modo dalla frana di tutti quegli ideali che si erano rivelati così gracili e falsi. A questa verità più profonda i movimenti che partono dall'espressionismo, come s'è detto, cercano di giungere per impeto di sentimento, quelli che partono dal cubismo per penetrazione intellettuale. Se però la direzione della ricerca è diversa, se diversi sono i risultati, comune è l'esigenza. Quindi è naturale che in molti artisti e in parecchie occasioni, sia le linee formali che le linee spirituali di queste due ricerche basilari s'intreccino e si confondano, così da rivelare sia degli espressionisti cubisteggianti che dei cubisti inclini all'emotività espressionistica. Questo discorso può servire a chiarire meglio tanto la storia che abbiamo tracciato che la vicenda delle pagine seguenti.

### *Gli inizi*

Sono Picasso, Braque e Léger a capire e a interpretare per primi con intransigenza ed estremismo la lezione di Cézanne. La retrospettiva di Cézanne al Salon d'Automne nel 1907, un anno dopo la sua morte, li colpì vivamente. In Picasso però la lezione di Cézanne s'accom-

pagna all'arcaismo della scultura iberica e quindi all'arte negra, oltre che ad altre influenze.

Un quadro di Picasso che può dirsi proto-cubista è la celebre opera delle *Demoiselles d'Avignon*, incominciata nel 1906 e finita l'anno seguente, preceduta e seguita da una serie di altri studi o di tele che ad essa si ricollegano. Quest'opera è un esempio del furore istintivo e cerebrale insieme che è così tipico della natura creativa di Picasso. In questa grande composizione anche l'esotismo perde i suoi aspetti più letterari per diventare un vero strumento di rovina delle norme tradizionali della cultura figurativa non solo nell'arbitrio del colore, ma nelle strutture stesse su cui tale pittura poggiava. La prospettiva è spaccata, frantumata in volumi scanditi, marcati, incidenti l'uno nell'altro con un ritmo spaziale da cui esulano anche gli ultimi residui dello spazio classico. C'è una forza primitiva in questa tela, una forza che si conserverà nel lavoro di Picasso con lo stesso carattere per due anni circa, esprimendosi in una serie di nature morte squadrate, dure, angolose; di figure imponenti e pesanti; di paesaggi dipinti con secca volumetricità. Nel 1909, a Horta de Ebro, questa violenza iniziale in parte si placa e l'insegnamento di Cézanne è ripreso con modi più meditati: le forme geometriche sono calme, immobili, nette. È questo il vero inizio del cubismo.

Braque, dopo qualche esitazione, incominciò a dipingere in direzione analoga a quella di Picasso nell'estate del 1907, all'Estaque, presso Marsiglia. Alcune sue tele di questa stagione di lavoro furono esposte al Salon d'Automne l'anno successivo. Fu in tale occasione che il critico Louis Vauxcelles, pare in seguito a una battuta di Matisse, in un suo articolo sul "Gil Blas" del 14 novembre 1908, scrisse: "Braque maltratta le forme, riduce tutto, luoghi, figure, case, a schemi geometrici, a cubi." Quest'ultima parola, riferita ai giovani pittori della nuova scuola, fece fortuna. Così il movimento ebbe il suo nome.

Quanto a Léger, egli incontrò Picasso e Braque nel 1910. Qualche anno prima aveva conosciuto Rousseau. Il suo cubismo però data dall'inizio del 1909, dall'epoca del suo quadro i *Nudi nella foresta*: "Con tutte le mie forze" egli dirà "sono andato agli antipodi dell'impressio-

nismo. Ero stato preso da un'ossessione, volevo disgiungere i corpi. Mi hanno chiamato *tubista*, non è vero? Ciò non accadeva senza scoraggiamenti. Mi sono battuto per due anni col volume dei *Nudi nella foresta*, che finii nel 1910. Io volevo accentuare i volumi il più possibile... Avevo sentito che non riuscivo a far stare insieme il colore. Il volume mi bastava."

Il volume e la struttura sono state dunque le due prime preoccupazioni dei cubisti. Eliminando l'atmosfera, il gusto sensuale per il colore, la linea ondulata, essi cercavano di fare una pittura di un rigore possente. Solo la costruzione e la corposità degli oggetti li interessava. Reagendo all'impressionismo, si trattava dunque di reagire anche al fauvismo, da cui alcuni cubisti provenivano: reagire alla sua spontaneità cromatica. Quindi per essi anche il colore, inizialmente, passava in seconda linea. Infatti preferivano usare dei toni neutri, dei grigi, dei neri, delle terre, dei verdi spenti. Intanto, dal 1909 al 1911, il gruppo aumentava: Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger, La Fresnaye, Jacques Villon, Marcoussis, Juan Gris e gli scultori Archipenko e Brancusi ne entrano a far parte. Nel 1911, al Salon des Indépendants, è organizzata la prima mostra collettiva cubista.

### *La teoria*

Se in questo periodo non è facile distinguere all'interno del movimento reali divergenze d'indirizzo, non per questo tali divergenze non esistevano. Erano le divergenze che facevano capo all'impostazione istintiva e a quella scientifica, che finiranno in seguito, soprattutto quando il cubismo come movimento sarà concluso, a caratterizzare sempre più il lavoro dei singoli artisti.

Su questo punto Picasso, a proposito cioè dello scienzifismo cubista, si è espresso energicamente: "Matematica, trigonometria, chimica, psicanalisi, musica e non so cosa ancora sono state apparentate al cubismo per spiegarlo. Tutto ciò non è stato che letteratura, per non dire *non senso*, e ha condotto al cattivo risultato di accecare la gente