

Questa tela, dipinta da Monet nel 1872, è da considerarsi il manifesto della pittura impressionista, di cui condensa tutti i caratteri formali.

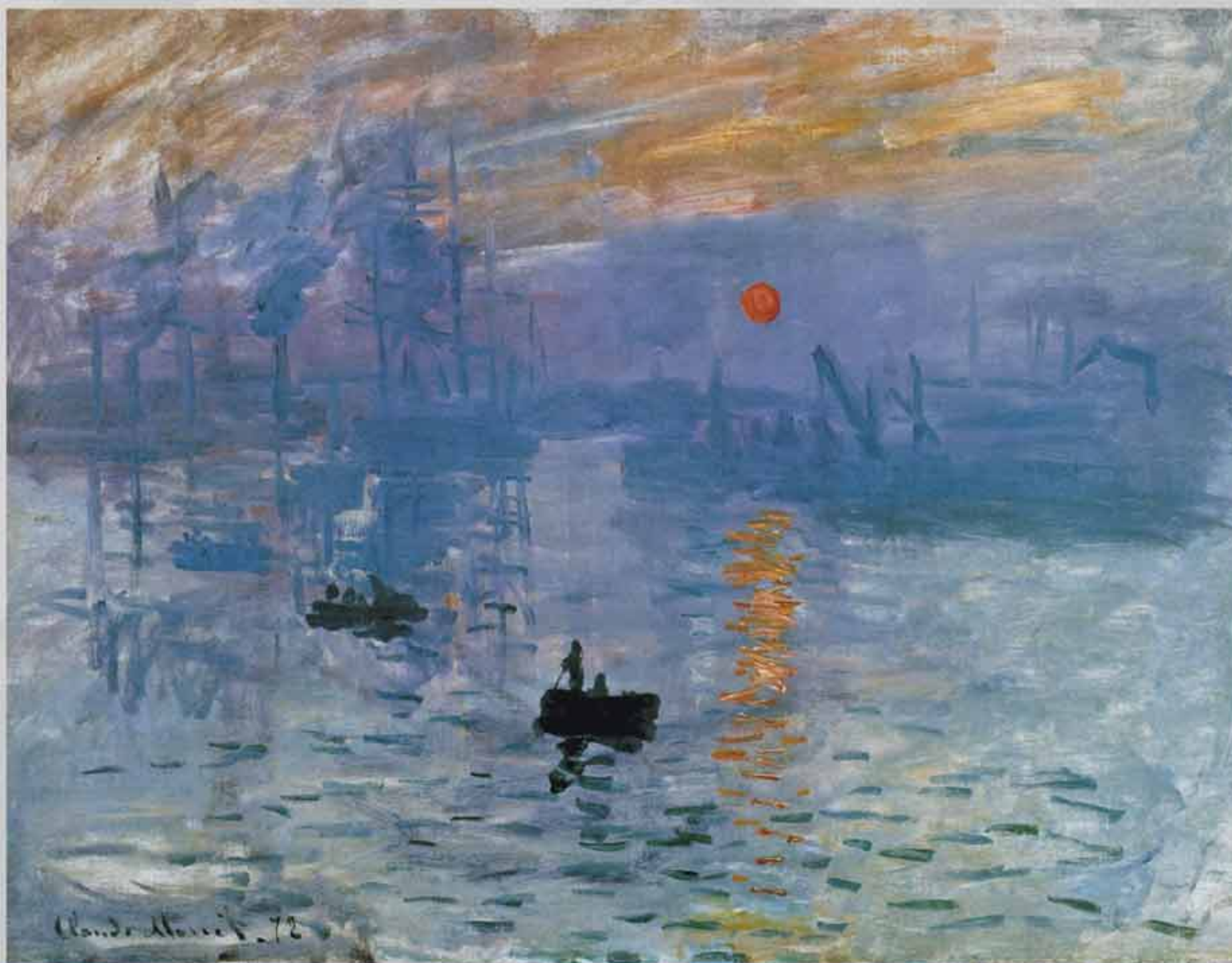
Il pittore si concentra sulla resa fenomenica del soggetto nel suo rifrangersi sull'acqua. La giustapposizione di più tocchi in punta di pennello, ciascuno di un solo colore, genera un particolare effetto ottico: l'immagine, che da vicino risulta difficilmente leggibile nelle singole parti, riacquista unità e significato se osservata da una certa distanza.

Di fronte a quest'opera, il critico Leroy si chiese: «Che cosa rappresenta questo quadro? Come dice il catalogo? Impres-

sion, soleil levant. L'avrei giurato...ci doveva essere qualche impressione che mi aveva colpito...una carta da parati al suo stato embrionale è più rifinita».

Tale modo di fare pittura è bandito dall'ispirazione essenzialmente realista di Cézanne, per il quale la realtà è qualcosa da scavare, alla ricerca di una verità, di un aspetto immutabile, riportato sulla tela attraverso il colore: «L'impressionismo è la mescolanza ottica dei colori: io devo spingermi oltre. Ho voluto fare dell'impressionismo qualcosa di solido come l'arte dei musei»

(J. Gasquet, Ce qu' il m'a dit..., 1921).



C. Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, olio su tela, cm. 48 x 63, Parigi, Musée Marmottan.

Leroy, in un suo celebre articolo, si immagina di accompagnare alla mostra un immaginario, pluridecorato pittore accademico, che incarna esattamente gli stati d'animo del pubblico di fronte ai quadri.

Tale personaggio, di fronte al 'Campo arato' di Pissarro, «pensò che i suoi occhiali fossero sporchi e, dopo averli strofinati ben bene, li pose nuovamente sul naso e "Buon Dio", disse, "cos'è questo?"

"E' la brina su un campo arato di recente", rispose Leroy.

"E questi sarebbero solchi? E questa la brina?...Non ha né capo né coda, non ha un verso, un davanti e un didietro".

"Può darsi, ma l'impressione c'è".

"Beh, è un'impressione maledettamente buffa"».



Riguardo al suo rapporto con gli impressionisti, Pissarro scrive: «Con questi amici condivido l'interesse per la luce e gli effetti cromatici e la pittura 'en plein air' ma ho un forte senso per il disegno e per la struttura della figura a cui non voglio rinunciare.

Le mie forme hanno una certa solidità; è forse per questo che sento un maggior interesse per la terra, più che per l'acqua, che con la sua mobilità riflette in continuazione luci e colori e toglie consistenza alle forme».

C. Pissarro, Campo arato, 1874, olio su tela, cm. 46 x 54, Mosca, Museo Puskin

C. Monet, Regata ad Argenteuil, 1872, olio su tela, cm. 48 x 75, Parigi, Musée d'Orsay

Nella tela di Degas è evidente il legame con la fotografia, sia nel taglio compositivo, giocato sull'incrocio di diagonali, sia nella grande immediatezza comunicativa che ferma sulla tela un istante malinconico di vita parigina.

La spensieratezza pervade invece l'opera di Renoir, che attraverso il motivo della luce che filtra tra le foglie ferma sulla tela il gaio chiacchiericcio di un pomeriggio a Montmartre.



*E. Degas, L'assenzio,
1876, olio su tela,
cm. 92 x 68,
Parigi, Musée d'Orsay*

*P.A. Renoir,
Bal au Moulin de la Galette,
1876, olio su tela,
cm. 131 x 175,
Parigi, Musée d'Orsay*

Biografia

- 1882** Le sue opere, anche grazie alla mediazione di Guillemet, sono finalmente accettate al Salon, dove non aveva mai mancato di inviarle nonostante le ripetute esclusioni.
- 1883-1885** Lavora fianco a fianco con Renoir a La Roche-Guyon, con Monticelli a Gardanne, con Monet all'Estaque. Soggiorna di frequente ad Aix.
- 1886** Zola pubblica L'Oeuvre, nel cui protagonista - il fallito pittore Claude Lantier - Cézanne si riconosce: «Mio caro Émile, ho appena ricevuto l'Oeuvre, che hai gentilmente voluto inviarmi. Ringrazio l'autore dei Rougon-Macquart di questo caro ricordo e gli chiedo di permettermi di salutarlo pensando agli anni passati. Con lo slancio dei vecchi tempi, il tuo affezionatissimo Paul Cézanne». Questa lettera, datata 4 aprile, fredda e concisa, segna la fine dell'amicizia tra i due vecchi amici, che non si incontreranno mai più.
- 1887-1890** Trascorre ormai la maggior parte dell'anno ad Aix-en-Provence, lontano dalla famiglia, rimasta a Parigi, e dagli amici. Nel corso delle sue brevi sortite nella capitale francese incontra Van Gogh e Gauguin, ma non ne apprezza la pittura. Partecipa ad alcune mostre, tra cui l'Esposizione Universale di Parigi del 1889, dove invia 'La casa dell'impiccato'.



Autoritratto con bombetta, 1885-86, olio su tela, Copenhagen, Ny Carlsborg Glyptotek

«Tutta la volontà [del pittore] deve tendere al silenzio. Deve far tacere, dentro di sé, tutte le voci dei pregiudizi, dimenticare, dimenticare, fare silenzio, essere un'eco perfetta. Allora, l'intero paesaggio potrà imprimersi sulla sua lastra sensibile. Per fissarlo sulla tela, per esteriorizzarlo, interverrà successivamente il mestiere, ma un mestiere rispettoso, preparato, anch'esso, solo a obbedire, a tradurre inconsciamente, tanto bene conosce la sua lingua, il testo che sta decifrando, i due testi paralleli, la natura veduta e la natura sentita, quella che è là (indicava la pianura verde e azzurra), quella che è qui (si toccava la fronte), che devono, entrambe, amalgamarsi per durare, per vivere una vita metà umana, metà divina, la vita dell'arte, mi ascolti...la vita di Dio» (J. Gasquet, Ce qu' il m'a dit..., 1921).

Il rapporto con la natura non è per Cézanne di pura rappresentazione. Egli parla di "sensazione naturale": oggetto dell'arte è la natura vista dall'uomo, ovvero il rapporto tra il dato di natura e l'io del pittore, non con la declinazione eccessivamente espressionista di Van Gogh, né con quella astratta e intimista di Gauguin, né con quella eccessivamente scientifica dell'Impressionismo: "Dipingere non significa copiare servilmente l'oggetto, ma impadronirsi di un'armonia tra numerosi rapporti". Nella pennellata a pettine l'Impressionismo e il suo labile modo di rappresentare sono definitivamente superati, e gli elementi della realtà trovano la possibilità di mantenere la loro identità e di connettersi tra loro in modo architettonico.



*Rocce all'Estaque, 1879-82, olio su tela,
cm. 73 x 91, San Paolo, Museu de Arte*

«La letteratura si esprime con astrazioni mentre il pittore concretizza, col disegno e il colore, le proprie sensazioni, le proprie percezioni. Non si è mai né troppo scrupolosi né troppo sottomesi alla natura; ma si è più o meno padroni del modello, e soprattutto dei mezzi espressivi. Penetrare ciò che si ha davanti e perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile». (26 maggio 1904)

L'interesse di Cézanne per la realtà lo porta ad approfondire la conoscenza della natura, al punto da trascorrere intere giornate con un amico geologo discutendo riguardo la conformazione delle rocce. Il suo interesse "scientifico" è trasportato sulla tela: la differenza qualitativa e materica delle rocce è resa mediante il colore.

«Qualunque cosa dipingesse assumeva un carattere eterno e monumentale (ma non retorico): il paesaggio provenzale come le nature morte o i ritratti» (M. Vescovo)

A partire dagli anni '70 caratteristica della pittura di Cézanne è la pennellata a pettine, tratto rettilineo e insistente capace di rivelare a un tempo l'essenza e la consistenza della realtà. Ogni singolo tocco di pennello è in sé compiuto, capace di descrivere un piano che non può però prescindere da quelli contigui.

Cézanne ci mostra così un oggetto solido che si va formando sotto i nostri occhi, rendendone la presenza nello spazio attraverso la modulazione colorata e l'utilizzo di diversi contorni.



Rocce all'Estaque,
fotografia

Mele, 1877-78, olio su tela,
cm. 19 x 26, Cambridge, Keynes Collection.

Cézanne segue il principio della “buona forma”, in base alla quale ogni soggetto tende a presentarsi nelle modalità che la rendono meglio leggibile ed evidente: sostituisce allo schema prospettico la percezione effettiva degli oggetti. Rappresenta quindi, appoggiati sullo stesso tavolo, due piatti, uno più ellittico l'altro più frontale, come per mettere in evidenza le ciliege contenute in uno dei due. Il pittore esemplifica qui la dinamica della correzione retinica, in base alla quale noi correggiamo la percezione di un oggetto in base alle nostre pre-conoscenze su di esso. La sagoma del piatto a sinistra, ad esempio, dovrebbe apparirci molto schiacciata, come quella del piatto a destra; noi, invece, che ne “sappiamo” da sempre la circolarità, correggiamo la percezione retinica riportandola verso profili molto più panciuti e aperti.



*Platti con ciliege e pesche,
vaso e tovagliolo,
1883-87, olio su tela,
cm. 50 x 61,
Los Angeles, County
Museum of Art.*



*Recipienti frutta e tovaglia
davanti al cassetto,
1883-87, olio su tela,
cm. 71 x 90,
Monaco,
Neue Staatgalerie.*

La grande unità compositiva di quest'opera è il risultato dell'integrazione da parte di Cézanne dei quattro piani orizzontali (primo piano, abitato, mare, cielo) attraverso continui richiami coloristici. Gli alberi ai lati della tela portano lo sguardo dell'osservatore a cercare una profondità prospettica, subito negata dall'imponenza del mare che come un muro fa rimbalzare il nostro sguardo sul primo piano. I soggetti rappresentati sono colti da diversi punti di vista e la loro semplificazione, evidente nelle case, li avvicina di più a solidi geometrici.



È una delle opere più famose di Cézanne, in cui si impongono, attraverso la pennellata a pettine, le esibizioni plastiche del mondo vegetale. Si crea così un'architettura di piani e di intersezioni, sottolineata dai richiami coloristici e tonali. L'andamento di certi rami con direzione sghemba allarga la composizione fuori del quadro, dimostrando che lo spettacolo può estendersi ai lati, a destra e a sinistra, e evitando di dare indicazioni di convergenza prospettica.



*Il mare all'Estaque,
1878-79, olio su tela,
cm. 73 x 92,
Parigi, Musée Picasso.*

*Il Ponte di Maincy,
1879-80, olio su tela,
cm. 58.5 x 72.5,
Parigi, Musée d'Orsay.*

«Nel chiarore del viso, la vicinanza di tutti questi colori è sfruttata attraverso una semplice modellatura; perfino il marrone dei capelli, tirati su in una crocchia rotonda sopra la riga, e il bruno lucido degli occhi si devono affermare contro ciò che li circonda. È come se ogni punto sapesse di tutti gli altri. Tanta è la sua partecipazione; tanto si sviluppano in esso adattamento e rifiuto; tanto provvede, ciascuno a suo modo, all'equilibrio e lo produce: proprio come l'intero quadro, in fondo, tiene in equilibrio la realtà. Se si può dire è una poltrona rossa (ed è la prima e definitiva poltrona rossa di tutta la pittura), lo è solo perché ha in sé una studiata somma di colori collegati che, comunque possa essere, la conferma e la rafforza nel rosso. Per arrivare al massimo della sua espressione, è stata dipinta con un tono molto forte intorno alla levità del ritratto, così da creare come uno strato di cera; tuttavia il colore non prevale sull'oggetto che appare anzi trasposto, nei suoi equivalenti pittorici, in maniera così perfetta da fargli perdere tutta la sua pesantezza, la sua realtà borghese - per quanto sia ben raggiunta e data - in una definitiva esistenza di quadro. Tutto è divenuto una questione di mutua reciprocità di colori» (R.M. Rilke).

Anche nel trattamento del tema del ritratto si afferma la novità della pittura di Cézanne di questo periodo. L'inquadratura, ravvicinata a tal punto da "tagliare" i capelli nella parte alta, impone la figura della donna che occupa gran parte della tela. Ad amplificare questa sua imponenza concorre il modo di costruire l'immagine: dalla poltrona, appiattita sulla parete di fondo, si stacca la figura, tendendo al primo piano. Dapprima il busto, poi in maniera perentoria le gambe, che, sotto la gonna a righe, sembrano bucare il piano della tela uscendo verso l'esterno.



Signora Cézanne su poltrona rossa, 1877, olio su tela, cm. 72.5 x 56, Boston, Museum of Fine Arts