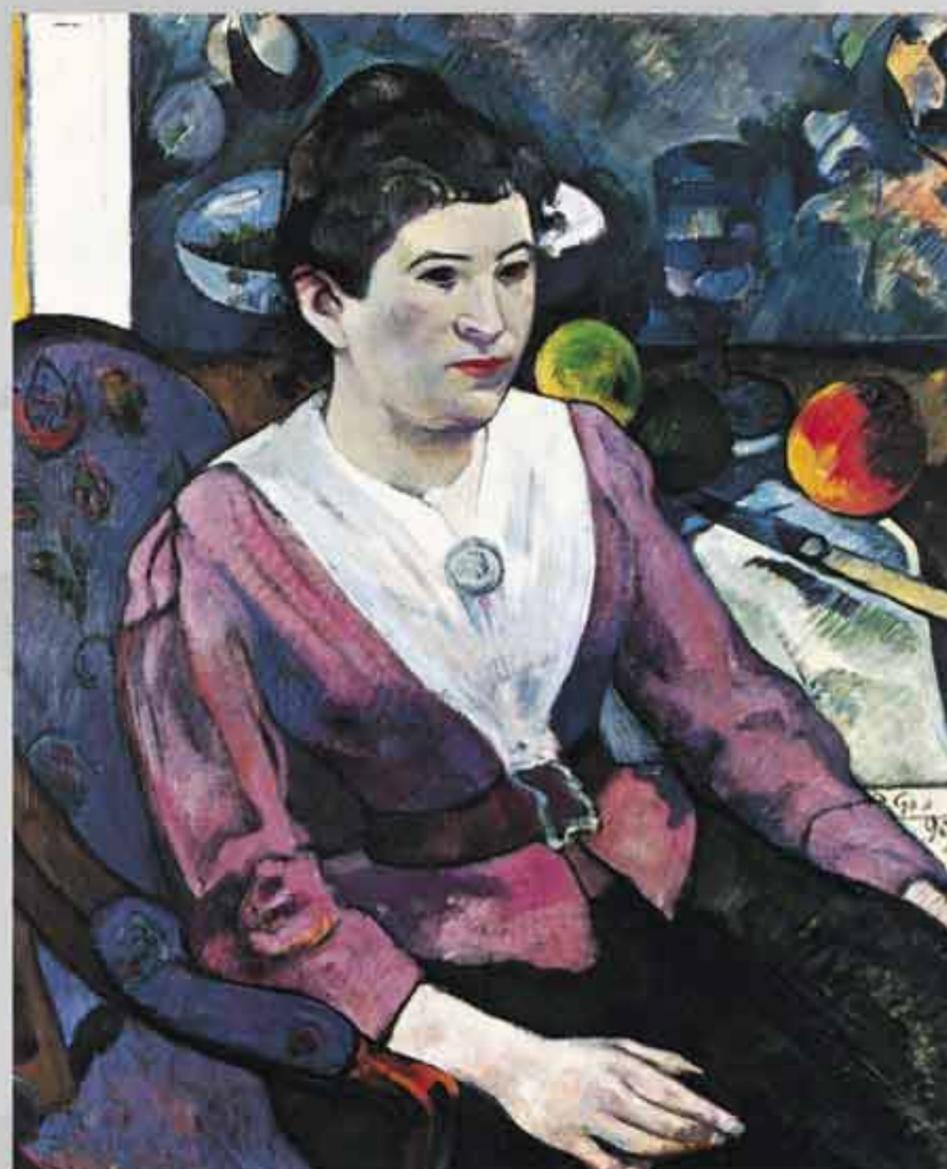


Denis riferisce questa esclamazione di Cézanne:  
 «Avevo una piccola sensazione e me l'ha presa. L'ha portata  
 in Bretagna, alla Martinica, a Tahiti, su tutte le navi! Questo  
 Gauguin!» (M. Denis, Journal, II, 1957).

In questa tela lo sguardo di Gauguin alla pittura di Cézanne  
 è evidente nella posizione diagonale della modella e nel suo  
 volto senza espressione. Il corpo ha un peso e un volume  
 insoliti per Gauguin, così come inusuale è il ritmo angolare  
 con i contorni interrotti da zone più scure, espediente tipico  
 del maestro di Aix. Sullo sfondo riproduce 'Natura morta con  
 fruttiera, bicchiere e mele' di Cézanne, opera che faceva  
 parte della sua collezione.



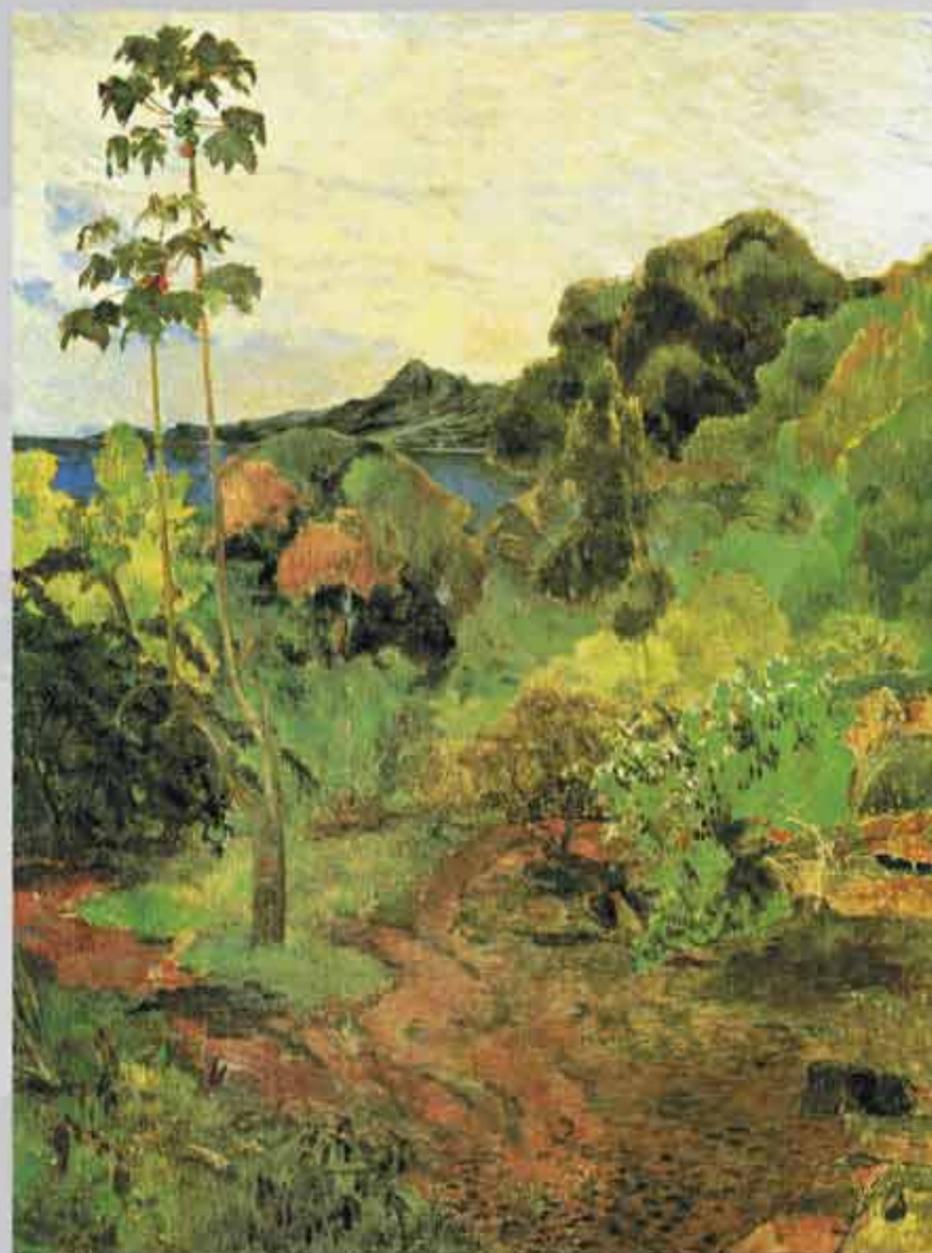
*P. Gauguin,  
 Ritratto di donna con natura  
 morta di Paul Cézanne,  
 1890, olio su tela,  
 cm. 65,3 x 55,  
 Chicago, Art Institut.*

*La signora Cézanne  
 con ventaglio,  
 1879-82, olio su tela,  
 cm. 92,5 x 73,  
 Zurigo, Fondazione Bührle*

Gauguin riprende la pennellata a pettine, tipica di Cézanne; ma l'andamento solo verticale dei tratti mette in luce la diversa ricerca di Gauguin: egli non tenta di dilatare la composizione su più piani e più direzioni, ma la sviluppa in verticale, accostando zone di colore. Svolge così l'immagine su un unico piano, accentuandone la bidimensionalità, che diventerà poi il tratto distintivo della sua pittura.

«Soprattutto mi diceva un gran male di Gauguin, la cui influenza gli sembrava disastrosa. "Gauguin amava molto la sua pittura – osservai- e l'ha molto imitata". "Bene! non mi ha capito; - replicava furibondo - non ho mai voluto e non accetterò mai l'assenza di modellato o di gradazione; è un non senso. Gauguin non era un pittore; ha fatto soltanto immagini cinesi"» (E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, 1907).

«Un consiglio: non copiare troppo la natura. L'arte è astrazione: deriva questa astrazione dalla natura sognando di fronte a lei, e preoccupati più della creazione che ne risulterà (che del modello)». (P. Gauguin, lettera a Schuffenecker, agosto 1888)  
La distanza da Cézanne è ormai incolmabile.



*P. Gauguin,  
Vegetazione tropicale,  
1887, olio su tela,  
Edimburgo, National  
Gallery of Scotland.*



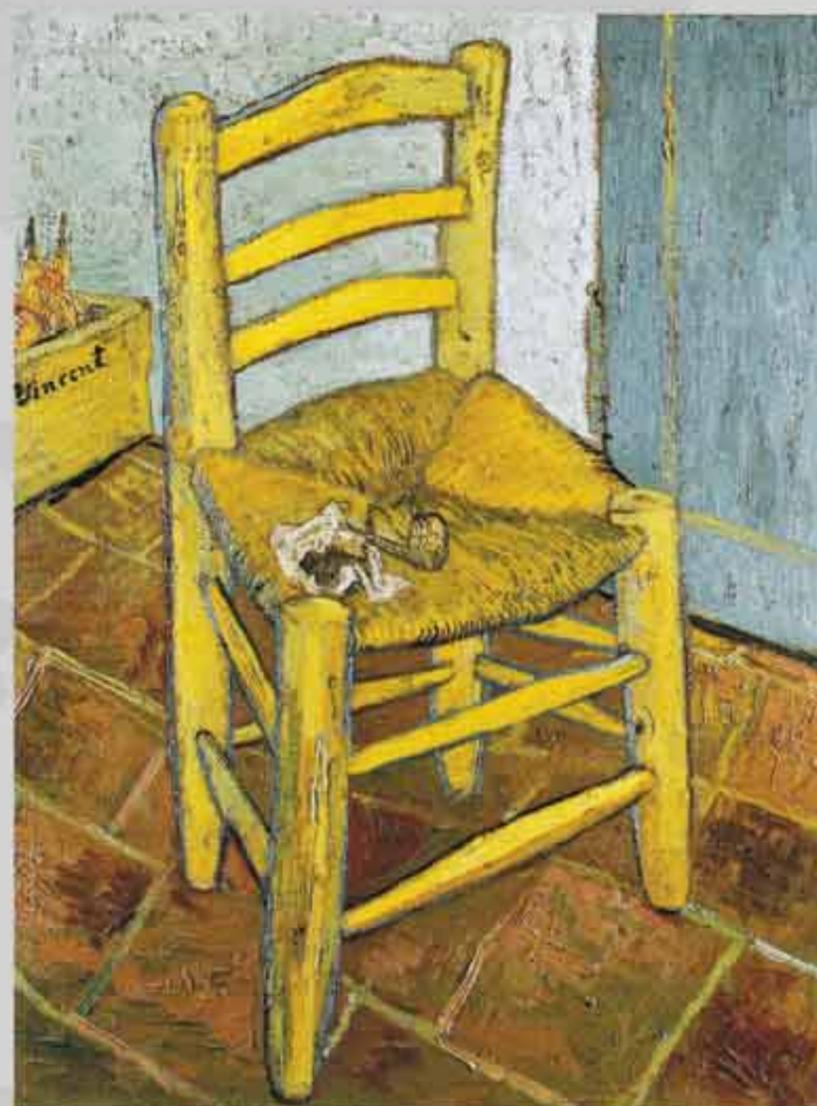
*P. Gauguin,  
La visione dopo il sermone,  
1888, olio su tela,  
cm. 73 x 92,  
Edimburgo, National  
Gallery of Scotland.*

«E' chiaro che la principale preoccupazione di Van Gogh non era la rappresentazione esatta. Usava forme e colori per esprimere ciò che sentiva nelle cose che andava mano a mano dipingendo e ciò che voleva comunicare agli altri.

Così era arrivato a un bivio simile a quello in cui si era trovato in quegli anni Cézanne. Entrambi fecero il passo decisivo abbandonando il proposito di "imitare la natura". Le ragioni erano ovviamente diverse. Cézanne, quando dipingeva una natura morta, intendeva esplorare i rapporti di forme e colori, e accettava solo quel tanto di "prospettiva esatta" che poteva essergli necessario per quel suo particolare esperimento.

Van Gogh voleva che la sua pittura esprimesse ciò che egli sentiva, e se la deformazione poteva aiutarlo a raggiungere lo scopo, avrebbe usato la deformazione. Entrambi erano arrivati a questo punto senza aver respinto i vecchi canoni dell'arte»

(E. Gombrich).



V. Van Gogh,  
*La sedia di Vincent con pipa,*  
1888, olio su tela, cm. 93 x 73,5,  
Londra, National Gallery

*Il tavolo da cucina,*  
1888-90, olio su tela, cm. 65 x 80,  
Parigi, Musée d'Orsay

Così Bernard descrive il suo primo incontro con il maestro: «Finalmente, un desiderio ventennale stava per essere soddisfatto! [...] Gli parlai della mia ammirazione di lunga e antica data, del mio desiderio di conoscerlo, di quanto fosse stato difficile incontrarlo...Ne sembrò molto sorpreso, poi concluse: "Allora lei è un collega?" [...] Mi fece promettere di ritornare l'indomani a far colazione con lui. Glielo promisi col massimo piacere, tanto più che sentivo come il mio vecchio maestro fosse diventato mio amico». (E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, 1907)

Cézanne riferisce le sue scoperte artistiche al giovane allievo e lo invita ad accogliere il suo atteggiamento nei confronti della pittura: «La tesi da sviluppare è – qualsiasi sia il nostro temperamento o la nostra energia di fronte alla natura – rendere l'immagine che vediamo, dimenticando tutto ciò che è apparso prima di noi. Credo che questo permetta all'artista di esprimere tutta la sua personalità, grande o piccola che sia» (23 ottobre 1905).



Qui Bernard affronta uno dei temi più cari a Cézanne, riproponendo l'uso del piano in diagonale e gli oggetti protagonisti delle sue nature morte. Rendendoli però attraverso linee di contorno e colore organizzato in campiture piatte, ci restituisce principalmente la loro sagoma, come si vede in particolare nella theiera verde, composta da linee sinuose.

Cézanne, invece, ci restituisce la solidità dei medesimi oggetti attraverso l'uso "costruttivo" del colore.

Un mese prima di morire, così il maestro giudicherà l'allievo: «Siamo d'accordo sul fatto che è un intellettuale, congestionato dai ricordi dei musei, che non vede abbastanza la natura. Il punto fondamentale è liberarsi dalla scuola e da tutte le scuole» (26 settembre 1906).

*P. Bernard, Vasi di grès e mele, 1887, olio su tela,  
Parigi, Musée National d'Art Moderne*

*Natura morta con brocca e frutta, 1893-94, cm. 43 x 60,  
collezione privata*

Il tema del nudo, che nelle prime opere si legava anche ad una tematica simbolica o letteraria, diventa ora unico soggetto del dipinto, come ci suggeriscono anche i titoli delle opere.

Cézanne usa i nudi come “docili strumenti per sondare la cavità spaziale” (R. Barilli) e per questo si concentra sul volume e sulla composizione, sacrificando la fisionomia. L'uso del colore e dei contorni “multipli” è finalizzato alla resa sintetica della massa corporea, trascurando i dettagli. I corpi sono dilatati al massimo, come nella schiena della donna a sinistra, e assumono atteggiamenti diversi e disparati, dislocandosi nello spazio con la loro solida presenza.



*Tre bagnanti,  
1874-75, olio su tela,  
cm. 19 x 22,  
Parigi, Musée d'Orsay*

*Bagnanti,  
1890 c., olio su tela,  
cm. 60 x 81,  
Parigi, Musée d'Orsay*

Il nudo nella natura, soggetto, paradossalmente per Cézanne, non realistico e atemporale, vale al pittore di Aix anche come veicolo di studio dei rapporti cromatici che legano contenitore e contenuto, cioè lo spazio, inteso come elemento fisico e non come vuoto, con ciò che vi è racchiuso.

La corrispondenza cromatica dei grigi, dei verdi, dei bruni e degli azzurri tra i corpi delle figure e il paesaggio, che troviamo in questi anni anche nelle vedute del Mont Sainte-Victoire, sottolineano la percezione cézanniana della realtà come "Tutto indivisibile".

Nelle Grandi bagnanti, punto di arrivo di un percorso cominciato quasi quarant'anni prima, Cézanne prosegue il lavoro sull'osmosi cromatica e sulla costruzione spaziale.

Realizza sapientemente delle quinte arboree dove le figure, trattate in maniera sintetica e restituite come puro volume, vengono tese, rannicchiate e contorte a chiarire sempre più, e innanzitutto al pittore stesso, i rapporti spaziali.



*Quattro bagnanti,  
1877-78, olio su tela,  
cm. 31 x 48,  
collezione privata*

*Le grandi bagnanti,  
1906, olio su tela,  
cm. 208 x 251,  
Philadelphia,  
Museum of Art*

## Biografia

- 1891** Cominciano ad emergere i primi sintomi del diabete, malattia che lo tormenterà fino alla morte.
- 1894** Si reca a Giverny in visita all'amico Monet, e qui conosce Rodin, Geffroy e Clemenceau.
- 1895** Prima grande mostra personale di Cézanne alla galleria parigina di Vollard, in rue Lafitte, ma la risposta del pubblico e della critica è ancora una volta tiepida. Tra gli artisti, però, comincia a levarsi qualche voce che lo considera un maestro.
- 1896-1901** Si reca in cura a Vichy e sul lago di Annecy, ma poi torna a Aix dove affitta un capanno per lavorare vicino alla cava di Bibémus, vivendo semplicemente e in solitudine. Partecipa a mostre ed esposizioni, anche all'estero, raccogliendo l'ammirazione di alcuni artisti, che spesso si recano a trovarlo. Maurice Denis gli dedica il suo 'Omaggio a Cézanne', Emile Bernard raccoglierà le conversazioni con lui nei *Souvenirs sur Paul Cézanne*.
- 1904** Il Salon d'Automne riserva alle sue opere una sala intera.
- 1906** Il 15 ottobre, sorpreso da un temporale mentre dipinge all'aperto, è colto da una sincope e sviene. È riportato a casa sul carro di un lavandaio, ma la mattina dopo si alza a lavorare ad un ritratto. Le sue condizioni, però, si aggravano: muore prima che giungano al suo capezzale la moglie e il figlio, richiamati da Parigi. È il 23 ottobre.



Auto ritratto con berretto, 1896-1900, olio su tela, Boston, Museum of Fine Arts

«Balzac descrive una tovaglia bianca come uno strato di neve caduta di fresco e sulla quale s'elevano simmetricamente le posate coronate di panini biondi. Per tutta la mia giovinezza ho voluto dipingere questo, quella tovaglia di neve fresca...Ormai so che bisogna limitarsi a voler dipingere il "s'elevano simmetricamente le posate", e il "di panini biondi". Se dipingo "coronate" sono fregato, capite? E se davvero equilibrio e sfumo le posate e i panini come dal vero, siate sicuri che ci saranno le corone, la neve e un sacco di altre cose» (J. Gasquet, *Ce qu' il m'a dit...*, 1921).

Perseguire in primo luogo l'espressione di concetti astratti distoglie dalla percezione del mistero dell'esserci delle cose in quanto date. Il mistero "rinnovato ogni volta che guardiamo qualcuno, della sua comparsa nella natura" si coglie soltanto in un'assoluta fedeltà al dato naturale, cioè nella purezza di uno sguardo sulle cose continuamente rinnovato, come se le si contemplasse per la prima volta: "Le difficoltà di Cézanne sono quelle della prima parola. Egli s'è creduto impotente perché non era onnipotente, perché non essendo Dio voleva tuttavia dipingere il mondo, convertirlo tutto intero in spettacolo, e farlo vedere come esso ci concerne» (M. Merleau-Ponty).



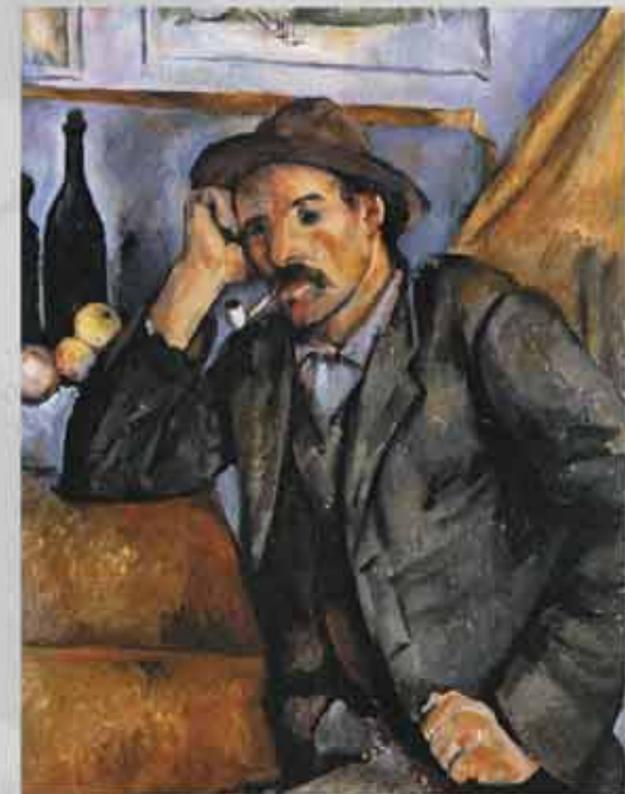
*I giocatori di carte, 1890-93, olio su tela,  
cm. 45 x 57, Parigi, Musée d'Orsay*

Tra il 1890 e il 1896, Cézanne affronta il tema compositivo di un gruppo di figure nello spazio con la piccola serie 'I giocatori di carte'.

I modelli del dipinto, studiati a lungo dal vero, sono gli umili contadini provenzali, che nella tela diventano solenni ed universali attraverso una resa che coglie sempre di più l'essenzialità della natura umana e ne esprime tutto il suo valore. Il quadro è costruito attraverso il ritmo delle zone di colore: «*dipingere non è copiare servilmente l'oggetto, ma impadronirsi di un'armonia all'interno di numerosi rapporti*» (L.Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs*, 1925)



«*Il genio si costruisce vivendo il proprio codice. Sì, sì, il genio che non ignora nulla degli altri si costruisce il proprio metodo. E sempre il medesimo. Quello vero. Lo scopre, ma in fondo è sempre lo stesso. Il mio, vede, non ne ho avuti altri è l'odio per l'immaginifico. È semplicissimo. Il mio codice è il realismo. Ma sia chiaro un realismo alla grande, senza dubbi. L'eroismo del reale.*» (J. Gasquet, *Ce qu'il m'a dit...*, 1921)



*Giocatore di carte*, 1892, matita su carta, cm. 53 x 43, New York, The Pierpont Morgan Library

*Fumatore*, 1891-92, olio su tela, cm. 52 x 73, Mannheim, Staatliche Kunsthalle

*Fumatore*, 1895-1900, olio su tela, cm. 92 x 73, San Pietroburgo, Ermitage

*Giocatori di carte*, 1890-92, olio su tela, cm. 65 x 81, New York, Metropolitan Museum of Art

Attraverso lo studio del corpo, Cézanne cerca di cogliere l'ordine intrinseco della realtà, lavorando in direzione di una semplificazione del soggetto che giunge a una rappresentazione geometrica ed essenziale. Da qui nasce una corrispondenza tra la figura e la realtà circostante, analizzata con lo stesso criterio, come si può vedere nella 'Donna con caffettiera', il cui forte verticalismo riprende e valorizza la natura morta a fianco.

Le figure, semplificate nei loro volumi, acquistano una monumentalità e una dignità che va oltre la diversa estrazione sociale del soggetto, scaturigine di una fedeltà assoluta al dato: «Non si dipingono le anime. Si dipingono i corpi; e quando i corpi saranno dipinti bene, accidenti! l'anima, se ne avevano, l'anima si irradia e si trasmette da qualsiasi parte» (J. Gasquet, Ce qu'il m'a dit..., 1921).

Questa posizione spiega le diverse declinazioni del tema del ritratto in 'Madame Cézanne sulla poltrona gialla', caratterizzato da una maggiore attenzione al volume, e nella 'Donna con rosario', definita dai caratteri più intimi del soggetto.



*Donna con caffettiera,*  
1895 c., olio su tela,  
cm. 130 x 97,  
Parigi, Musée d'Orsay

*Madame Cézanne*  
*sulla poltrona gialla,*  
1888-90, olio su tela,  
cm. 81 x 65,  
Chicago, Art Institut

*Vecchia con rosario,*  
1895-96, olio su tela,  
cm. 80 x 65,  
Londra, The Trustees of the  
National Gallery