

ZOLA VS CÉZANNE / CÉZANNE VS ZOLA

di ANTONIO GASBARRINI

1. Le ragioni dell'irreversibile rottura di una più che fraterna amicizia trentennale

In pochi altri contesti il peso drammatico della parola, di ogni parola (per dirla con Carlo Levi, *Le parole sono pietre*) ha avuto un effetto così devastante nei rapporti di più che fraterna amicizia intercorsi tra Zola ed i principali artisti gravitanti nella cerchia impressionista della Parigi degli anni Ottanta.

Più precisamente in quell'*annus terribilis* del 1886 che oltre a registrare la luce letteraria de *L'Œuvre* di Zola, getterà le sue malefiche ombre su consolidati rapporti intersoggettivi d'impronta culturale (ma soprattutto estetica ed ideologica) intessuti fino ad allora dallo scrittore e critico d'arte con i vari Cézanne, Manet, Pissarro, Renoir, e, sulla sostanziale fine – con l'ottava ed ultima mostra degli impressionisti voluta principalmente da Degas e Pissarro – di un rivoluzionario movimento pittorico. I cui esordi ufficiali, di gruppo organizzato ed antiaccademico *par excellence*, risalivano alla prima mostra collettiva del 1874 tenuta nello studio fotografico di Nadar situato nel *boulevard des Capucines* – immortalato da una sua foto del 1860 ca. – ed alla quale parteciparono, tra gli altri, Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, e cosa poco nota, l'italiano de Nittis (amico intimo di Degas, peraltro definito «avventuriero» in una delle sue lettere), mentre alle stesse mostre non sarà mai presente Manet.

Sul rovescio della medaglia, però, nello stesso 1886 è inciso l'*annus mirabilis* dell'ascesa del neo-impressionismo puintillista di Seurat e Signac, dell'influenza (temporanea) delle loro ricerche su Pissarro, nonché della pubblicazione del Manifesto del Simbolismo di Moréas su «Le Figaro» del 18 settembre con il titolo *Un manifeste littéraire: Le Symbolisme* e della sua saldatura con la generazione di Gauguin e di Van Gogh, e per essi, degli artisti di Pont Aven e dei Nabis.

E sarà proprio *L'Œuvre* a fare da spartiacque tra un prima e un poi, non solo della storia dell'Impressionismo, ma di poetiche – quali il Naturalismo ed il Simbolismo – posizionate, nella rigida accezione letteraria di Zola, agli antipodi, ma di fatto limitrofe sotto più di una angolazione:

Esistono, tra romanzo decadente e romanzo naturalista, dei corrispettivi tematici evidenti: per esempio il Zola de *L'Œuvre* e quello de *La curée* presenta una quantità notevole di immagini decadenti; l'iconografia è spesso la stessa del romanzo decadente; ciò che varia è la materia di trattarla.¹

Il malriuscito tentativo di Zola di camuffare i principali personaggi de *L'Œuvre* per depistare il lettore rispetto ad una serie di non esaltanti aneddoti biografici riportati in questa o quella pagina (tanto è che era il più noto Manet, e non Cézanne ad essere identificato con l'arte fallimentare di Claude Lantier), sarà subito smascherato in alcuni passi di una lettera scritta da Monet:

Lei è stato così gentile da spedirmi *L'Œuvre* e glie ne sono molto grato. Mi fa sempre molto piacere leggere i suoi libri e questo mi ha doppiamente interessato perché solleva le questioni artistiche per le quali da tanto tempo ci battiamo. L'ho appena letto e ne sono rimasto, glie lo confesso, turbato, inquieto. Lei ha fatto in modo, deliberatamente, che non uno dei suoi personaggi somigliasse ad ognuno di noi, ma temo, malgrado ciò, che nella stampa e tra il pubblico i nostri nemici facciano il nome di Manet o almeno i nostri, per fare di noi dei falliti.²

Né si era sbagliato Cézanne, bersaglio principale delle riserve di Zola nei confronti della sua arte, nel rifiutare perentoriamente la qualifica di "peintre avorté" affibiatagli dieci anni dopo (nel pieno fulgore della sua incessante ricerca) nell'ultimo testo critico scritto dall'ex amico in *Peinture*

mon ami, mon frère... dont on s'avise seulement aujourd'hui de découvrir les parties géniales du grand peintre avorté.³

Cézanne, il grande pittore geniale, ma abortito, fallito, che a sua volta non perdonerà mai l'affronto ricevuto, nemmeno dopo la morte di Zola, allorché in un dialogo con Emile Bernard (siamo nel 1904), ridimensionerà, e di molto, la credibilità letteraria di Zola:

C'était une intelligence fort médiocre, et un ami détestable; il ne voyait que lui; c'est ainsi que l'*Œuvre*, où il a prétendu me peindre, n'est qu'une épouvantable déformation, un mensonge tout à sa gloire [...] Il avait été mon camarade de collège, nous allions jouer ensemble au bord de l'Arc et il faisait des vers. J'en inventais aussi, des latins et des français. J'étais plus fort que lui en latin et j'avais composé dans cette langue une pièce entière. [...] Un beau jour je reçus l'*Œuvre*. Ce fut un coup pour moi, je reconnus son intime pensée sur nous. En définitive, c'est là un fort mauvais livre et complètement faux.⁴

Di quella terribile diagnosi di “peintre avorté”, a Cézanne bruciava l’aggettivo che nel contesto “lombrosiano”-positivista dei principali personaggi intergenerazionali descritti nel ciclo dei *Rougon-Macquart* di Zola, e di cui Claude Lantier faceva parte, l’“avorté” assumeva connotazioni genetiche, e non solo caratteriali o di debolezza psicologica.

Questo peculiare aspetto lo aveva ben intuito Emile Bernard, allorché in una delle conversazioni avute con il Maestro di Aix-en-Provence a proposito di un altro pittore colpito da follia (il Frenhofer del balzachiano *Le chef-d’œuvre inconnu* che si suiciderà, come Claude, ma dopo aver bruciato le sue tele) e rievocate poi, ad un anno dalla morte di Cézanne, con il titolo *Souvenirs sur Paul Cézanne* sul «Mercure de France» del 1907, scriveva:

Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. [...] Ah! Il y avait loin de ce Frenhofer impuissant par génie à ce Claude impuissant par naissance que Zola avait vu malencontreusement en lui!⁵

Cézanne, inoltre, non riconoscerà nel contempo all’ex amico alcuna competenza critica, in quanto il “solo critico fu Baudelaire”, letto e riletto soprattutto per i testi magistrali scritti sull’amato Delacroix⁶.

Dell’altissima arte di Cézanne doveva essere del tutto sfuggita a Zola – nonostante il primo lo avesse iniziato alle arti visive ed al suo specifico linguaggio ad Aix-en-Provence prima, ed a Parigi successivamente – la componente metafisica di quella modernità teorizzata da Baudelaire nel notissimo saggio *Il pittore della vita moderna*:

La modernità è il transitorio, il fuggevole, il contingente, la metà dell’arte, l’altra metà della quale è l’eterno e l’immutabile.⁷

Questa celebre frase-sentenza secondo noi, sintetizza al meglio la posizione polare modernista dei due, con Zola situato nella prima metà, ed un Cézanne nella seconda. Infatti erano state due diverse concezioni della vita e del mondo, e per esse dell’arte, a contraddistinguere la loro ricerca.

Il Zola “metropolitano” è pronto a captare con i suoi stenografici appunti-inchiesta gli umori più profondi de *Il Ventre di Parigi*, affresco spettacolare dell’emergente città moderna trattata alla stregua di una natura morta o gli aspetti più scabrosi della prostituzione con *Nana*. Il Cézanne “provinciale” è arroccato invece – salvo la frammentaria *bohème* parigina praticata fino agli anni Settanta – ad Aix-en-Provence, dove realizzerà in circa cinquanta anni la maggior parte delle sue opere (954 dipinti, 645 acquerelli, 1200 disegni oltre a varie incisioni). Pietra di paragone, sezione aurea di tutti i suoi lavori (paesaggi, nature morte, ritratti e nudi

di gruppo) sarà quella “epochizzata”, geometrizzata forma del monte *Sancte Victoire* che nelle sue 45 versioni dipinte e nelle 44 acquarellate, ritmerà sì i cambiamenti stilistici ed espressivi inevitabilmente verificatisi tra gli esordi giovanili e gli anni della piena maturità, ma preserverà, nel contempo, l'intoccabile zoccolo duro cézanniano dell'eterno e dell'immutabile baudelairiani all'interno di una poetica, quella impressionista, in cui a predominare è il cangiante effimero fenomenico (della luce, del colore, e di conseguenza delle forme).

2 Zola nei dipinti di Cézanne – Cézanne negli scritti di Zola

La cortesia formale ed una sostanziale freddezza con cui Cézanne accolse *L'Œuvre*, è testimoniata da una lettera indirizzata dal primo al secondo (sarà l'ultima scambiata tra i due), datata 4 aprile 1886:

Mio caro Émile, ho appena ricevuto *L'Œuvre*, 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.⁸

Da quel momento i due ex amici non si frequentarono più, anche se il pittore rimase scosso, ferito, nell'apprendere la tragica morte dello scrittore avvenuta per asfissia il 29 settembre 1902 nella sua abitazione a Parigi, morte probabilmente dovuta non a motivi accidentali, ma all'otturazione dolosa della canna fumaria situata nella camera da letto, azione rivendicata, tra l'altro, da una organizzazione nazionalista di estrema destra. Le motivazioni del più che probabile delitto politico, vanno ovviamente ricercate all'interno della vicenda legata alla deportazione a vita inflitta al capitano Dreyfus per tradimento (1894) mentre Zola è in Italia e sta lavorando al romanzo *Rome*: il suo *J'accuse* pubblicato sull'«Aurore» nel 1898, che riconduce gli esiti del processo Dreyfus all'odio antisemita dei settori più intransigenti della borghesia francese, causerà a sua volta la condanna dello scrittore ad un anno di prigione, la sua fuga in Inghilterra, la successiva assoluzione di Dreyfus ed il ritorno trionfale a Parigi (1899). Da sottolineare che nella circostanza Monet e Pissarro superarono la loro inimicizia generata dall'*Œuvre* schierandosi apertamente sulle posizioni libertarie di Zola, mentre Degas, al contrario

appoggiò i militaristi, divenne antisemita e da allora evitò Pissarro, mentre

anche Cézanne, prigioniero nell'ambiente codino di Aix, non seppe schierarsi con Zola in questa battaglia per la giustizia.⁹

Altrettanto tragica fu la morte di Cézanne (avvenuta quattro anni dopo) il quale, in una lettera indirizzata a Emile Bernard il 21 settembre 1906 sottolineava da un lato il suo continuo studio della natura ed i “lenti progressi” (*sic!*) in pittura, mentre dall'altro si augurava di “andarsene” con i pennelli in mano:

J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès. Je vous aurais voulu auprès de moi, car la solitude pèse toujours un peu. Mais je suis vieux, malade, et je me suis juré de mourir en peignant, plutôt [*sic*] que de sombrer dans le gâtisme avilissant, qui menace les vieillards, qui se laisse dominer des passions abrutissantes pour leurs sens.¹⁰

Cosa che in effetti avverrà circa un mese dopo: sorpreso da un temporale mentre sta dipingendo in campagna, viene colto da una sincope e da una congestione al fegato. Fortunosamente riportato a casa su un carretto, cesserà di “esistere fisicamente” una settimana dopo, il 22 ottobre senza avere il conforto della moglie e del figlio che non erano ritornati in tempo da Parigi (ipotizzare, come ci permettiamo di fare, una sorta di “suicidio romantico” non è del tutto infondato).

Sono una serie di dipinti e di scritti, a coniugare, se così si può dire, la reciproca amicizia e stima, prima che *L'Œuvre* interrompesse brutalmente quello che sembrava essere un inossidabile sodalizio.

Poco noto ai non addetti ai lavori, invece, è che gli esordi artistici di Cézanne e Zola sono confluiti, intorno al 1857-58, nelle esercitazioni pittoriche di entrambi su un paravento presente nell'abitazione di Cézanne ad Aix (“j'ai joué bien souvent dans ce paravent avec Zola”), alcuni dei cui frammenti superstiti sono stati esposti a New York nel 1974.

La prima tela dedicata da Cézanne a Zola è il sobrio, plastico ritratto del padre *Louis-Auguste Cézanne mentre legge “L'Événement”* del 1866 (Washington, National Gallery of Art), dall'impronta realista, courbetiana, in un certo qual modo neutralizzata dall'irruenza dei bianchi della poltrona (su cui è seduto il personaggio) e del giornale, con il titolo in bella evidenza, contrapposti dialetticamente al marrone geometrizzato di una porta (sulla parte destra) e dall'atmosfera grigio-giallognola del pavimento e del muro retrostante. Già qualche anno prima Cézanne aveva ritratto il padre di profilo, seduto su una sedia mentre legge il giornale, con colori molto più accesi (su tutti primeggia il rosso incendiario del pavimento) e con tratti stilistici influenzati dal Daumier. Ma la citazione indiretta

dell'amico e l'omaggio a Zola è facilmente interpretabile collegando la tela alla battaglia condotta da quest'ultimo, con una serie di articoli in qualità di recensore letterario (o meglio, di critico d'arte) su «L'Événement» in favore degli artisti (per lo più giovani) esclusi dai *Salons* da una giuria giudicata non all'altezza dei fermenti espressivi in corso, ricondotti da Zola all'interno della nuova cornice naturalista contrapposta a quella realista, con particolare riguardo per Manet e Pissarro. In questi articoli Zola, che sarà costretto ad interrompere la collaborazione con il giornale dopo la recensione del *Salon* del 1866 a causa delle forti proteste dei lettori, citerà marginalmente Cézanne, il quale in quegli stessi anni vive a Parigi ed è tra i protagonisti del rinnovamento espressivo in corso. Le cui opere, è bene ricordarlo, saranno (a parte il *Salon* del 1882) sempre rifiutate, anche se nella prefazione in forma di lettera indirizzata proprio "Al mio amico Paul Cézanne" del libricino *Mon salon* che raccoglierà gli scritti d'arte fino ad allora pubblicati, è ribadita tutta la loro amicizia in uno ad una forte intesa spirituale.

Dell'anno successivo è un altro lavoro di Cézanne, *Il ratto* o *l'Esumazione* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), con i due possenti nudi in primo piano, dal forte accento romantico e visionario con suggestioni di Tintoretto e Daumier, dipinto proprio per Zola ed in stretto accordo poetico con i suoi coevi racconti erotici. Ispirato invece a Flaubert è la *Tentazione di Sant'Antonio* (1870, Zurigo, Fondazione Bührle), ove sono riconoscibili sulla sinistra Cézanne nei panni del Santo tentato da un nudo di donna, nudo a sua volta esaltato dagli altri due centrali (sempre femminili), mentre sulla destra un altro nudo, questa volta androgino, nei tratti somatici somiglia al piccolo ritratto *Emile Zola* (cm. 26x21, del 1861-62).

Ancora Zola è raffigurato in due tele aventi uno stesso tema: *Paul Alexis legge un manoscritto a Zola* (1869-70, San Paulo Museo de Arte), ambientato nel giardino della casa parigina dello scrittore e *Lettura da Zola* (stesso periodo, con i due protagonisti ritratti all'interno). Un altro quadro di Cézanne, appartenuto a Zola, è *La pendola nera* (cm. 54x73, del 1869-1870). L'ultima tela annodante i fraterni rapporti d'amicizia qui sinteticamente rievocati, ma che in effetti chiude sia il sodalizio che l'esperienza parigina di Cézanne, è *Il Castello di Medan* (o la *Casa di Zola*, del 1879-81, ora a Glasgow alla Art Gallery, a suo tempo appartenuto anche a Gauguin).

Di Cézanne (che aveva partecipato solamente alla prima ed alla terza del 1877, con 16 opere) delle mostre tenute dagli impressionisti fino al 1886, Zola conosceva abbastanza la produzione giovanile e parzialmente quella degli anni Settanta, mentre a causa dei diversi itinerari biografici (con un Cézanne che dopo l'accettazione di una sua opera al *Salon*

del 1882 terrà una vera, esauriente prima personale a Parigi da Vollard con l'invio di oltre 150 opere nel 1895, e cioè circa dieci anni dopo la pubblicazione de *L'Œuvre*, poco o nulla.

Diversa la situazione per Cézanne, che oltre a ricevere con una certa continuità i romanzi scritti dall'amico (lo si rileva dalla numerosa corrispondenza intercorsa tra i due), si vedrà, con una certa gratitudine, "ritratto" in più di una pagina degli stessi nel personaggio di Claude Lantier.

Nel rilanciare alcune considerazioni già fatte da John Rewald, Meyer Shapiro annota:

La profondità della loro amicizia si può scorgere anche nella scelta da parte di Zola di nomi di personaggi che rappresentano lui e Cézanne. Claude, nome di battesimo di Lantier, il pittore di *L'Œuvre*, è anche quello del narratore-eroe del primo romanzo autobiografico di Zola, *La Confession de Claude* (1865). E poi il *nom de plume* di Zola per i suoi scritti sull'arte del 1866. Nel 1873, in *Le ventre de Paris*, Cézanne è raffigurato nella persona di Claude Lantier, come portavoce della sensibilità visiva di Zola.¹¹

Una sensibilità visiva, occorre sottolineare, che nell'utilizzare in modo non pertinente la spartana lezione pittorica cézanniana, deraglierà in più di una pagina – da quell'immenso affresco-natura morta dei moderni mercati generali parigini delle *Halles* continuamente evocato ne *Le ventre de Paris*, alla vita artistica e letteraria di quegli anni ripercorsa ne *L'Œuvre* – in quel simbolismo a più riprese vituperato, anzi combattuto, dal naturalista Zola.

Questa contraddizione, crescente nelle opere tarde e perciò condivisa da parte di autori simbolisti e decadenti come Mallarmé, Huysmans, D'Annunzio, lo scrittore la rovescerà dritto dritto sul pittore. Due soli esempi, per tutti.

Il primo lo traiamo da *Il ventre di Parigi*, in una delle tante "pennellate simboliste" di Zola effettuate con gli occhi-tavolozza delle nature morte dipinte dall'amico Cézanne:

E la patina bruno-dorata d'un panier di cipolle, il rosso sanguigno di un mucchio di pomodori, il giallo sbiadito di un sacco di cetrioli, il viola scuro di un grappolo di melanzane, s'accendevano qua e là; mentre grossi rafani neri, sistemati come losanghe luttuose, sprigionavano ancora qualche squarcio di tenebra in mezzo all'allegria vibrante del risveglio. *Claude batteva le mani di fronte a quello spettacolo. Quelle «dannate verdure», gli sembravano stravaganti, folli, sublimi*¹² [il corsivo è nostro].

Il secondo, dal tremendo *J'accuse* scagliato contro l'inconcludente, confusionario Claude de *L'Œuvre*, il cui capolavoro mancato non ha più i connotati formali nichilistici del quadro di Frenhofer, ma quelli simbolisti di un Moreau, attaccato proprio da Zola nella recensione del *Salon* del 1876 ("Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme"¹³):

Allora Christine aprì la porta e si fece avanti. [...] Sì, lui stava proprio con l'altra, dipingeva il ventre e le cosce come un visionario delirante che il tormento del vero gettava nell'esaltazione dell'irreale; e quelle cosce si doravano come colonne di tabernacolo, quel ventre diveniva un astro, brillava di giallo e di rosso, puro, splendido e fuori dalla vita. Una così strana nudità da ostensorio, dove sembrava che pietre preziose risplendessero per qualche religiosa adorazione, finì d'infuriarla. [...] Claude obbedendo al gesto imperioso con cui lei gli indicava il quadro, s'era alzato e guardava. [...] Chi aveva dipinto quell'idolo di una sconosciuta religione? Chi l'aveva fatto di metalli, marmi e gemme, effondendo la rosa mistica del suo sesso fra le colonne preziose delle cosce, sotto la volta sacra del ventre? Era lui, senza saperlo, l'artefice di quel simbolo del desiderio insaziabile, di quell'immagine disumana della carne, divenuta d'oro e di diamante sotto le sue dita, nel vano sforzo di farla viva?¹⁴

Claude-Cézanne peraltro già deriso nelle stesse pagine in più di una occasione, tra le quali spicca la denigrazione del suo ruvido stile effettuata per bocca dei visitatori al "rivisitato" *Salon des Refusés* del 1863, letterariamente rivissuto da Zola fondendo maliziosamente nel "nuovo" quadro titolato *Plein air*, alcuni particolari figurativi di *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet con quelli delle *Bagnanti* di Cézanne, il tutto "ridipinto" con la sua tavolozza azzurrognola:

Decisamente il signore in giacca di velluto non valeva niente, pasticciato, sgraziato: soltanto la mano era bella. Sullo sfondo le due piccole lottatrici, la bionda e la bruna, rimaste appena sbazzate, potevano andar bene soltanto agli occhi di un artista. [...] Lo scalpore sollevato da questo quadro si doveva essere diffuso, ci si precipitava dai quattro angoli del Salon. [...] Guardate le due che giocano a salta-la-quaglia... guarda che saponata: la pelle è azzurra, gli alberi azzurri, senza dubbio l'ha intinto nell'azzurro il suo quadro!¹⁵

Perché Zola maltratta così rovinosamente Cézanne e raffredda negli anni Ottanta il suo iniziale entusiasmo verso i principali impressionisti, Manet incluso?

3. Impressionismo, Naturalismo, Simbolismo e l'arte di Cézanne: l'equivoco di Zola

Una probante risposta alla domanda ce la forniscono altri indizi disseminati ne *Il ventre di Parigi*, pubblicato nel 1873, e cioè l'anno antecedente la prima mostra degli impressionisti, in cui la rabbia di Claude Lantier si risolveva, prima dell'inevitabile suicidio ne *L'Œuvre*, in

questi sfoghi da artista impotente di fronte alle opere vive e possenti che sognava. [...] E in quell'opera ravvisava un manifesto artistico, il positivismo dell'arte, l'arte moderna tutta sperimentale e materialista; inoltre vi leggeva una satira della pittura a tema, un colpo sferrato alle vecchie scuole. Aveva distrutto una quindicina di tele e da allora gli era rimasto questo rovello, mentre continuava a vivere accanto ai suoi modelli, per una sorta d'amore disperato per il suo quadro mancato.¹⁶

Occorre precisare che a ravvisare realmente in “quell'opera” (e nelle altre degli impressionisti) “un manifesto artistico, il positivismo dell'arte, l'arte moderna tutta sperimentale e materialista”, non era Cézanne, né tanto meno la sua poetica incentrata “sur le motif”, bensì lo Zola-critico d'arte il quale, nel suo primo articolo del 1865¹⁷ *Proudhon et Courbet*, non era ancora approdato al Naturalismo.

In quei primi due decenni della seconda metà dell'Ottocento, in cui i fermenti artistici e letterari parigini erano attestati, a livello poetico e critico, tra il Realismo courbetiano ed il Surnaturalismo baudelairiano recensore dei *Salons* dal 1845, si affaccia già nel 1863, a livello teoretico, il Naturalismo di Castagnary, fatto poi proprio, con ben altri intenti ed esiti da Zola:

La scuola naturalista afferma che l'arte è l'espressione della vita in tutte le forme e tutte le sfumature, e che l'unico suo fine è di riprodurre la natura portandola al massimo di potenza e intensità: è la verità che si equilibra con la scienza. [...] Ricollocando l'artista al centro del suo tempo con la missione di riflettere, essa ristabilisce l'utilità vera e dunque l'eticità dell'arte.¹⁸

Sempre il Castagnary, nei suoi scritti dedicati ai *Salons 1861-1868*, precisando ulteriori aspetti del Naturalismo (vita sociale al centro degli interessi tematici degli artisti, abolizione di ogni tipo di gerarchia contenutistica), arriverà alla conclusione che il Naturalismo è

il contrario di una scuola. Lontano dal tracciare un limite sopprime ogni barriera. Non violenta il temperamento dei pittori, lo affranca. Non ne incatena la personalità, le dà le ali. All'artista dice: “Sii libero!”¹⁹

A ripercorrere la vicenda umana ed artistica di Cézanne, le suddette affermazioni del Castagnary, gli si adatterebbero “a pennello”, mentre le crescenti riserve dell’amico Zola, sempre più avaro nelle poche righe dedicate sporadicamente alla sua arte (le ultime, del tutto positive, ma risultate “strane” a più di uno storico dell’Impressionismo, John Rewald in testa, si possono leggere nella recensione alla terza mostra impressionista del 1877: “Vorrei citare dopo di lui [Monet] Cézanne, che certo è il maggior colorista del gruppo. [...] Le tele di questo pittore, così potenti e così sentite, faranno forse sorridere il borghese, ma c’è in loro la stoffa del grande artista”; parole alquanto defilate rispetto alla contemporanea, entusiastica e profetica recensione critica di Georges Rivière: “Cézanne è un pittore, un grande pittore. [...] la sua pittura ha l’inesprimibile fascino delle antichità biblica e greca [...] i paesaggi hanno una maestà imponente, e le sue nature morte così belle, così esatte nei rapporti tonali, hanno, nella loro verità, qualcosa di solenne. In tutti i suoi dipinti, l’artista commuove, perché egli stesso prova, davanti alla natura, un’emozione violenta che l’abilità trasmette alla tela”), porteranno alla insanabile rottura degli anni Ottanta.

Ed è un colloquio avuto tra Zola ed il mercante-gallerista Ambroise Vollard, andato a casa sua per vedere le tele donategli da Cézanne, ad esplicitare il feroce disprezzo dello scrittore nei confronti dell’ex amico provenzale:

Io Non avete dei quadri del signor Cézanne?

Zola Li avevo nascosti in campagna. Cedendo alle preghiere del sig. Mirbeau, che voleva vederli, li ho fatti portare qui. Ma non li metterò mai su una parete. La mia casa, voi non lo ignorate, è la casa degli artisti. [...] Non voglio abbandonare al giudizio dei suoi pari il compagno della mia giovinezza, il mio più caro amico. I quadri di Cézanne sono chiusi, a triplice mandata, là, in quell’armadio, al riparo dagli sguardi malevoli. Non mi chiedete di tirarli fuori, la cosa mi rattrista troppo, quando penso a ciò che il mio amico avrebbe potuto diventare se avesse voluto disciplinare la sua fantasia elaborando la sua forma; perché se poeta si nasce, artigiano si diventa.²⁰

Se la beffarda Nemese si è nel frattempo ampiamente vendicata sulle ultime tre parole («artigiano si diventa») ritorcendo sullo stesso Zola l’infondato anatema, bisogna comunque chiedersi quale sia stato l’equivoco di fondo tra il critico-scrittore ed i compagni di strada impressionisti, e per esso, tra Impressionismo e Naturalismo. Equivoco annodatosi nel corso di un ventennio tra lo sviluppo in *progress* del romanzo naturalista così come si è andato con/figurando nei venti libri del ciclo dei *Rougon-Macquart*, e lo schema ideologico-poetico meccanicamente sovrapposto, in qualità di critico d’arte (con scritti continuativi dal 1865 al 1889, e con l’ultimo

saggio di *Peinture* del 1896)²¹ alle molteplici, spesso contraddittorie, sollecitazioni del rinnovamento espressivo in atto (in ambito estetico, ma non solo) nella benjaminiana *Parigi capitale del XIX secolo*.

Lungo il cammino accidentato di quest'arco temporale in cui Zola aveva aspettato con impazienza prima, e con malcelata delusione poi, l'avvento dello Zarathustra-artista, le sue forzate e per lo più debolmente argomentate classificazioni pseudo-positiviste (per tutte la recensione al *Salon* del 1868 in cui Pissarro è annoverato tra i Naturalisti, Monet, Bazille e Renoir tra gli Attualisti, Jongkind e Berthe Morisot tra i Paesaggisti), "trassano" gradualmente dalla strenua difesa ad oltranza delle opere capitali di Manet (*Le déjeuner sur l'herbe* e *l'Olympia*) e degli altri dipinti degli impressionisti presenti ai *Salons* istituzionali ed a quello *dés Refusés*, alla più cocente delusione esternata ne *L'Œuvre*.

E se nel testo scritto sul *Salon* del 1875 in qualità di corrispondente a Parigi del giornale pietroburghese «*Messenger de l'Europe*» confidava ancora nella messianica attesa dell'artista-genio (e non già in movimenti artistici novatori come l'Impressionismo!) asserendo che

forse a Parigi, in uno squallido studio, il grande talento atteso è già al lavoro su tele che le giurie rifiuteranno per vent'anni ma che alla fine risplenderanno come rivelazioni di un'arte nuova²²,

già negli articoli scritti nel 1880 per il *Salon* e la quinta mostra impressionista, canta invece il suo *de profundis* sia per gli "artisti naturalisti" che per la mancata venuta dell'artista-genio:

Il male è che tra gli artisti del gruppo nemmeno uno ha verificato in forma potente e definitiva la nuova formula che tutti loro citano qua e là nelle opere. La formula c'è, divisa all'infinito; ma da nessuna parte, in nessuno di loro, la si trova applicata da maestro. Sono tutti dei precursori. L'uomo di genio non è ancora nato. Quello che vogliono lo si vede, e si dà loro ragione, ma invano si cerca il capolavoro che deve imporre la formula. [...] Ecco perché la lotta degli impressionisti non è ancora vinta; perché restano al di sotto dell'opera che tentano, perché balbettano senza riuscire a trovare la parola.²³

La cecità di Zola derivava da quell'equivoco di fondo già evidenziato più sopra, vale a dire il trionfo del "positivismo nell'arte", che di fatto era incompatibile sia con la poetica impressionista incentrata sull'*hic et nunc* dell'effimera, cangiante luce-tavolozza, sia con coeve spinte spirituali ed estetiche presenti nella società francese ed in Europa, il cui acme creativo ed espressivo confluirà nelle tante diramazioni del Simbolismo (letterario, artistico, musicale, in particolare).

Il fallimentare (questa volta sì!) tentativo zoliano di omologare la sua ferrea metodologia di lavoro applicata al romanzo naturalista (abbozzo, schede psico-fisiche e biologiche dei personaggi, documentazione scientifica ed osservazione-inchiesta del contesto sociale, piano generale e piano particolareggiato dei capitoli)²⁴, alla pittura *en plein air* ontologicamente legata ad una ostica “formula” inseguita per tutta la vita da Cézanne, non ha impedito alla Storia dell’arte di ergersi a giudice impietoso dei suoi superficiali ed erronei giudizi.

Con un esperimento mentale (Einstein), togliamo dalla scena della cultura letteraria e visiva della seconda metà dell’Ottocento i due protagonisti delle nostre riflessioni: senza la figura e l’opera di Zola il decorso modernista e avanguardista affermatosi nel primo quindicennio del Novecento non avrebbe subito rallentamenti o cambiamenti di sorta. E senza Cézanne? Non avremmo avuto, né una componente essenziale del Simbolismo in ambito figurativo (Gauguin *in primis*), né i Nabis ed i Fauves, né tanto meno *Les Demoiselles d’Avignon*, il Cubismo ed altre spinte avanguardiste, nonché il debito d’onore contratto dalle giovani generazioni (Bonnard, Bernard, Denis²⁵, Picasso, Leger, Klee, Matisse, Modigliani...) con un riconosciuto quanto venerato Maestro sin dagli anni in cui i due ex compagni di gioventù erano ancora in vita.

Senza il negozietto di colori di *père* Tanguy, alla parigina *rue Clauzel*, il quale barattava spesso con gli artisti colori e tele in cambio di loro quadri, molto probabilmente i futuri amici sintetisti (simbolisti) di Gauguin che avevano lavorato con lui in Bretagna (da Emile Bernard a Maurice Denis, Pierre Bonnard e Edouard Vuillard), non sarebbero mai entrati in contatto con l’arte di Cézanne e “*la peinture de l’avenir*” (Bernard): solo da *père* Tanguy (per le ragioni esposte più sopra) era possibile vedere alcune sue folgoranti opere in cui la struttura della forma veniva a prevalere sull’immanenza sensitiva del colore-luce:

In Cézanne essi riconoscevano l’unico dei vecchi impressionisti che, pur conservando la tecnica, aveva rotto con l’impressionismo per indagare i rapporti spaziali e ricondurre le forme alle loro componenti prime. Ciò che ammiravano nei quadri di Cézanne, ricorda Maurice Denis era l’equilibrio, l’essenzialità, l’austerità, il grandioso.²⁶

Aggettivi questi ultimi facilmente riconoscibili all’acuta vista dei giovani pittori, ma del tutto sfuggiti all’occhio pigro dell’invecchiato scrittore Zola.

Toccherà proprio alla generazione succeduta agli impressionisti ed ai neo-impressionisti, divulgare con il solo passaparola prima, con opere quali

l'*Omaggio a Cézanne* di Denis e con gli illuminanti scritti scaturiti dalle visite effettuate negli ultimi anni di vita al Maestro provenzale (Bernard e Denis) ri/disegnare, tassello dopo tassello, la leggendaria arte di Cézanne, così inopinatamente sfigurata dalle improvvide prese di posizione di Zola.

Nelle raccomandazioni date in una sua lettera a Bernard (12 maggio 1904), Cézanne affermava, in netta controtendenza rispetto alle mutate esigenze espressive della poetica decadente-simbolista, anche in ambito figurativo:

[L'artista] deve dubitare della mentalità letteraria, che tanto spesso fa sì che il pittore si allontani dalla vera via – lo studio concreto della natura – per perdersi troppo in speculazioni astratte. Il Louvre è un buon libro da consultare, ma dev'essere solo una mediazione. Lo studio reale e prodigioso da intraprendere è la varietà del quadro della natura.²⁷

“Un quadro” in cui partendo dalla rivitalizzazione della precettistica pittorica leonardesca-galileiana, la rivoluzione “poetica” cézanniana andrà a concentrarsi, a livello testuale, sui consigli epistolari dati al “potenziale” discepolo Bernard:

trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto posto in prospettiva, in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano si diriga verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione, cioè una sezione della natura. [...] Le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. Ora per noi uomini, la natura è più profonda in superficie, di qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità sufficiente di azzurri, per far sentire la presenza dell'aria.²⁸

E, soprattutto:

Per fare progressi non c'è che la natura, l'occhio si educa nel rapporto con lei. Si fa concentrico a forza di guardare e di lavorare. Voglio dire che in un'arancia, in una mela, in una palla, in una testa, c'è un punto culminante; e questo punto è sempre – malgrado il terribile effetto di luce ed ombra, sensazioni di colore – il più vicino al nostro occhio; i bordi degli oggetti fuggono verso un centro posto al nostro orizzonte.²⁹

Sembrano, queste ultime riflessioni, la descrizione puntuale di quell'assoluto capolavoro che è *La natura morta con mele e arance* (1899, al Museo d'Orsay di Parigi), dove una prospettiva circolare a 360 gradi (cubista diremmo, oggi) di tavolo, tovaglia, mele, arance, piatto, fruttiera, brocca – disposti lungo l'asse ascensionale di molteplici diagonali – riassorbe,

stabilizza, precari equilibri di piani prospettici che stanno lì per cadere, ma che miracolosamente si offrono plasticamente ai nostri occhi grazie all'attrazione gravitazionale garantita dai carnosì rossi, arancioni e gialli dei pomi, ben controbilanciati dai più stemperati chiarori della tovaglia.

Come acutamente osserva Lionello Venturi per un'altra natura morta (*Table de cuisin*, 1888-90),

Cézanne distorce gli oggetti per rappresentarli da diversi punti di vista, per girarvi attorno e accentuare la loro consistenza volumetrica, e per realizzare con la distorsione l'energia vitale degli oggetti [...] Egli riesce a convincerci che la sua visione "distorta" è più vera, più evidente e più vitale di quella che il comune mortale riceve dagli oggetti della realtà.³⁰

Una vera e propria epifania dell'immagine, le opere di Cézanne, la cui modernità non era sfuggita ad un Gauguin ed agli altri più giovani i compagni di strada, anche se i risultati finali della sua ricerca approderanno (da vero e proprio naufrago dell'arte in terra tahitiana), a sbocchi sintetisti-simbolisti³¹ (ma non per questo decadenti) posti agli antipodi dell'estetica cézanniana.

Una velocissima considerazione sugli aggiornamenti modernizzanti (in termini di linguaggio) di Cézanne e quelli più aderenti alla storia del gusto della propria epoca, in Gauguin (caravaggesca reincarnazione del *peintre maudit*, degno di figurare nel Pantheon de *Les poètes maudits* di Verlaine, peraltro frequentato sul finire degli anni Ottanta al *Caffé Voltaire* dove si riunivano i simbolisti³²), può essere utile per fare chiarezza, una volta per tutte, sull'errore capitale di Zola: l'accusa di simbolismo, già chiamata in causa nelle pagine precedenti, rivolta all'arte di Cézanne. Errore che sarà pedissequamente riproposto nel 1894 da Gustave Geffroy nella sua *Histoire de l'Impressionisme*³³.

Le posizioni polari occupate da Cézanne e Gauguin – entrambi "figli impressionisti" di Pissarro – nell'ambito dell'estetica di fine Ottocento ed inizi Novecento, concernono il colore, la linea di contorno, il volume e lo spazio: vale a dire l'intero lessico di qualsivoglia vocabolario pittorico, ivi compresa la scorza dura di ogni autentico rinnovamento stilistico ed espressivo.

¹ Dall'intervento di Marco Modenesi al dibattito tenuto a chiusura del Convegno *Il simbolismo francese* (atti a cura di S. Cigada), Sugarco Edizioni, Milano, 1992, p. 408.

² J. Rewald, *La storia dell'impressionismo*, Mondadori, Milano, 1976, pp. 458-459.

³ Cit. in A. Del Guercio, *Parigi 1750-1950. Arte e critica d'arte nel centro della modernità*, Editori Riuniti, Roma, 1997, p. 159.

⁴ *Conversations avec Cézanne*, par P. M. Doran, Macula, Paris, 1978, pp. 56-57.

⁵ *Ivi*, p. 65.

⁶ L'*incipit* commemorativo dell'articolo di Baudelaire su Delacroix, scomparso il 13 agosto 1863 e pubblicato sull'«Opinion nationale» (sett.-nov. '63) è testualmente: "Vorrei ancora una volta, l'ultima, rendere omaggio al *genio* [il corsivo è nostro] di Eugenio Delacroix", in C. Baudelaire, *Le arti figurative*, Utet, Torino, 1961, p. 472.

⁷ *Ivi*, p. 420.

⁸ P. Cézanne, *Lettere*, a cura di Elena Pontiggia. SE, Milano 1997, p. 106.

⁹ J. Rewald, *La storia dell'impressionismo*, op. cit., p. 491.

¹⁰ *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 47. Le nove lettere scritte da Cézanne a Bernard (date dal 15 aprile 1904 al 21 settembre 1906), furono pubblicate poco dopo la morte del pittore dallo stesso Bernard in due articoli apparsi sul «Mercure de France» del 1 e 16 ottobre 1907 con il titolo *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*. Il passo "Je me suis juré de mourir en peignant", viene subito citato (cinque giorni dopo) in una delle lettere scritte da Rainer Maria Rilke alla moglie, la scultrice Clara Westhoff, sotto l'impellente suggestione "subita" a seguito delle reiterate visite effettuate al *Salon d'Automne* ove nella retrospettiva dedicata a Cézanne, erano esposte ben 56 opere: "Je me suis juré de mourir en peignant. Come in un'antica rappresentazione della danza della morte, la Morte ha afferrato da dietro la sua mano, dipingendo lei stessa l'ultimo tratto, tremante di piacere; già da un pezzo la sua ombra posava sulla tavolozza e il Vecchio aveva avuto tempo di scegliere nel cerchio dei colori quello che gli piaceva di più; quando fosse stato, sul pennello, l'avrebbe preso e dipinto... Eccolo lì; c'era, lo prese e fece il suo tratto, l'unico che sapesse", in: R. M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Electa, Milano, 1984, p. 73.

¹¹ M. Shapiro, *Le mele di Cézanne*, ora in *L'Arte Moderna*, Einaudi, Torino, 1986, p. 41.

¹² E. Zola, *Il ventre di Parigi*, RCS Libri, Milano 2001, pp. 67-68.

¹³ Cit. in A. Del Guercio, *Op. cit.*, p. 151.

¹⁴ E. Zola, *L'opera*, Garzanti, Milano 1978, pp. 347 e 351.

¹⁵ *Ivi*, p. 122.

¹⁶ E. Zola, *Il ventre di Parigi*, op. cit., pp. 131 e 248.

¹⁷ A quella data Zola aveva pubblicato un solo libro, i *Contes a Ninon* (1864), cui seguirà, l'anno successivo, *La confession de Claude*, entrambi attestati sul versante letterario popolaresco del romanzo "feuilleton", mentre il romanzo "psicologico e fisiologico" di *Thérèse Raquin* (1867), conterrà, sotto più di un'angolazione, i principali dettami del romanzo naturalista, sviluppato poi, con maggior rigore e coerenza nel ciclo dei *Rougon-Macquart* (primo volume, del 1871, *La Fortune des Rougon*; ultimo, *Le Docteur Pascal*, del 1893).

¹⁸ Cit. in J. Rewald, *Op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁹ *Ivi*, p. 133.

²⁰ Cit. in Michel Hoog, *Cézanne "potente e solitario"*, Electa/Gallimard, 1995, pp. 140-141.

²¹ Per l'approfondimento di Zola critico d'arte si rimanda alla lettura della lucida analisi svolta da Antonio Del Guercio nel capitolo *1867-1896: oggettività e temperamento* del volume già citato alle note 3 e 13.

²² Cit. in J. Rewald, *La storia dell'impressionismo*, op. cit. p. 307.

²³ *Ivi*, p. 385.

²⁴ Ad integrazione dei nostri telegrafici rilievi al romanzo naturalista zoliano, riportiamo alcune annotazioni di Belinda Thomson: "I romanzi di Zola sulla saga dei Rougon-Macquart, per quanto ampiamente letti, erano essenzialmente un veicolo delle opinioni politiche e sociali del loro autore più che un mezzo per esprimere complesse interrelazioni sociali; ciascuno di essi documenta esaustivamente un dato ambiente, secondo una trama deterministica e talvolta melodrammatica. Zola aveva una passione per le descrizioni esemplari, costruite attraverso l'accumulo di dettagli concreti, e in proposito la sua immaginazione era certamente alimentata dalla pittura, talvolta addirittura da specifiche tele impressioniste. Un brano di *Una storia d'amore* del 1878, per esempio, fu scritto direttamente sulla base di un'idilliaca scena di giardino dipinta da Renoir; nello *Scannatoio* di un anno precedente, dedicato alla classe operaia parigina, le descrizioni dei lavatoi comunali si basano sui suggestivi studi di lavandaie di Degas", in B. Thomson, *Impressionismo*, Rizzoli / Skira, Milano, 2003, pp. 205-206.

²⁵ È il quadro *Omaggio a Cézanne* dipinto nel 1900 da Maurice Denis, a testimoniare in modo emblematico il nostro assunto: attorno alla natura morta di Cézanne appartenuta a Gauguin e replicata in bella evidenza su un *d'après* poggiato su un cavalletto, sono ritratti in una sorta di cerchio iniziatico, lo stesso autore e moglie, Redon, i nabis Bonnard, Vuillard, Sérusier, Ranson e Roussel, oltre al critico André Mallerio e Ambroise Vollard.

²⁶ J. Rewald, *Op. cit.*, p. 479.

²⁷ P. Cézanne, *Op. cit.*, pp. 131-132 (lettera del 12 maggio 1904).

²⁸ *Ivi*, pp. 130-131, (lettera del 15 aprile 1904).

²⁹ *Ivi*, pp. 133-134, (lettera del 25 luglio 1904).

³⁰ L. Venturi, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1970, p. 168.

³¹ Fu lo stesso Gauguin a coniare il termine *Synthétiste* in occasione della mostra tenuta dal *Groupe impressioniste et synthétiste* (appunto!) tenuta a Parigi nella primavera del 1889 al *Café des arts* diretto da Volpini.

³² "Tutti i lunedì sera, alle nove precise, i simbolisti e i loro amici si riunivano al Caffé Voltaire, Place de l'Odéon. Gauguin vi conobbe Verlaine, ammalato, che camminava con difficoltà, Jean Moréas, Charles Morice, Albert Aurier, Jean Dolent, Julien Leclerc, Alfred Vallette, redattore capo del *Mercure de France*, la bellissima moglie di lui, Mme Rachilde [...] e molti altri", cit. in J. Rewald, *Il post-impressionismo. Da van Gogh a Gauguin*, Sansoni editore, Firenze, 1967, p. 443.

³³ "Il est de toute évidence que le peintre est fréquemment incomplet [...] Cézanne est devenu une manière de précurseur duquel se sont réclamés les symbolistes, et il est bien certain, pour s'en tenir aux faits, qu'il y a une relation directe, une continuation nettement établie, entre la peinture de Cézanne et celle de Gauguin, Emile Bernard, Vincent Van Gogh, etc.", cit. in L. Venturi, *Op. cit.*, p. 277.