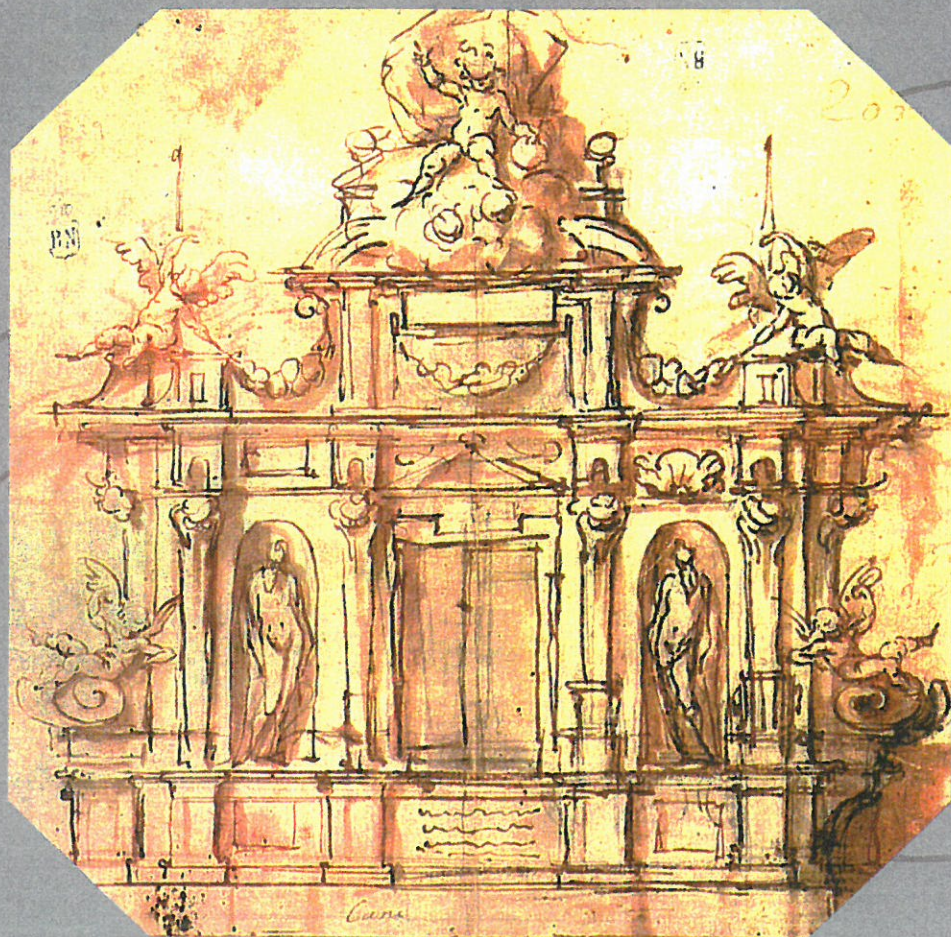
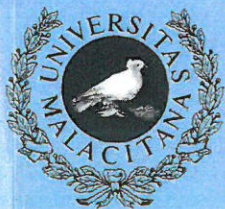


b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

CONSEJO DE REDACCIÓN

Natalia Bravo Ruiz
Eugenio Carmona Mato
Isidoro Coloma Martín
Reyes Escalera Pérez
Francisco J. García Gómez
M^a de la O Heredia González
M^a Teresa Méndez Baiges
Aurora Miró Domínguez
Juan M^a Montijano García
José Miguel Morales Folguera
F. Javier Ordóñez Vergara
Francisco J. Palomo Díaz
Eva M^a Ramos Frendo
Francisco J. Rodríguez Marín
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
Rafael Sánchez-Lafuente
María Teresa Sauret Guerrero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Sonia Ríos Moyano

VIÑETA DE LA PORTADA

Alonso Cano: Proyecto de
Tabernáculo (h. 1665).
Biblioteca Nacional (Madrid)

Homenaje a Alonso Cano en el
IV Centenario de su nacimiento
(1601-2001)

Esta revista es analizada por el centro de Información y Documentación Científica
del C.S.I.C. e incluidas en la B.D.I.S.O.C.

EDITA: *Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras*
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

Impreso en Andalucía
I.S.S.N.: 0211-8483
Depósito Legal: MA-1.554-2001





- 409 *Belén Chueca Izquierdo* Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)
- 437 *M^a Jesús Martínez Silvente* Italia descubre otro «arte nuevo»: Picasso en el pensamiento crítico de Ardengo Soffici (1905-1911)
- 461 *Francisco García Gómez* Un ejemplo de análisis fílmico: la secuencia de la piscina de la *La Mujer Pantera*, de Jacques Tourneur (y Val Lewton)

Varia

- 497 *Rosario Camacho Martínez* Maqueta/s de la Catedral de Málaga
- 509 *Germán Ramallo Asensio* Una obra de Segismundo Laire en las clausuras de Málaga
- 515 *Juan Antonio Sánchez López* Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida

Tesis Doctorales y Memorias de Licenciaturas

- 531 *M^a Dolores Fernández Mérida* Política de beneficencia en Málaga. Historia y arquitectura de los hospitales (siglos XV-XIX)

■ Italia descubre otro «arte nuevo»: Picasso en el pensamiento crítico de Ardengo Soffici (1905-1911)

M^a Jesús Martínez Silvente

La figura del crítico y pintor Ardengo Soffici es vinculada normalmente al movimiento futurista italiano. A continuación, intentamos aproximarnos a su visión estética sobre Picasso en unos años en los que su proximidad con el futurismo todavía no se ha producido. Para ello, hemos rescatado algunas de sus reflexiones circunscritas en el período del nacimiento de las primeras vanguardias y que, con un peculiar estilo narrativo, deja impresas en documentos, cartas y artículos.

Ardengo Soffici, painter and Art critic joined to Futurism, shaped before his nearing to this Italian artistic movement, several suggested aesthetic points of view around Picasso. Soffici's literary contribution about him, carried on through documents, letters and articles is studied here.

La palabra es una especie de jeroglífico cuyo misterio se llama idea, como la idea es otro jeroglífico cuyo misterio se llama espíritu. Quitemos a un vocablo su idea y dejará de ser vocablo, como si quitamos a un jeroglífico misterio dejará de ser jeroglífico. Todo es simbólico en la naturaleza, como todo es simbólico en el arte. Roque Barcía. Sinónimos Castellanos, 1910.

Ardengo Soffici (1879-1964), pintor, escritor y crítico de arte fue, sin duda, una de las figuras más sobresalientes del panorama cultural del *primo '900 italiano*. A él se debe, principalmente, el conocimiento en su país del impresionismo, de la escultura de Medardo Rosso y del cubismo de Picasso y Braque. Sus constantes visitas a París en los primeros años del siglo XX le permitieron estar en contacto con los maestros del arte francés, los primeros brotes de vanguardia y sus más directos implicados: Matisse, Derain, Braque, Van Dongen, Apollinaire, Max Jacob, etc.

Eran años de cambios, de nacimiento de obras capitales del arte contemporáneo, de abandono de tendencias y tradiciones ligadas al mundo burgués; de

MARTÍNEZ SILVENTE, M^a Jesús: «Italia descubre otro 'arte nuevo': Picasso en el pensamiento crítico de Ardengo Soffici (1905-1911)», en *Boletín de Arte* n^o 22, Universidad de Málaga, 2001, págs 437-460.

posicionamientos comprometidos con nuevas creencias estéticas que parecían abrir nuevas vías de experimentación en el panorama artístico. La capital francesa seguía siendo punto de encuentro y foco cultural de pensadores y vanguardistas, de reaccionarios y creadores.

Pero fue la figura de Picasso la que llamó profundamente la atención de Soffici; la técnica, los materiales y el estilo personal del artista español fueron motivos de admiración por parte del crítico, como más tarde señalaría en su obra *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*¹:

Picasso dipingeva stando in piedi, con pocchi colori sopra una vecchia tavolozza, con pennelli qualunque e un diluente purchessia (credo semplice acqua di ragia con qualche gocciola d'olio di lino) senza intrugli d'oli speciali o vernici. Dipingeva magro, a tocchi mediati, con lievi sfregamenti ne' fondi, senza furia geniale, con tranquila serenità².

La relación Soffici-Picasso, aunque intermitente, estuvo marcada desde sus comienzos por una serie de intereses comunes, sobre todo en lo referente al futurista italiano que se esforzó, desde fechas muy tempranas³, en crear lazos de unión entre ambos. Soffici, tal y como queda constatado en sus cartas y escritos, trató de alimentar periódicamente esta amistad favoreciendo los encuentros con el inventor del cubismo. Es, por tanto, en su correspondencia con otros artistas italianos (Papini, Carrá o Prezzolini) donde se recogen, al menos hasta la aparición de «Picasso e Braque» en *La Voce* en 1911, los datos más significativos de su pensamiento teórico así como las primeras impresiones que las obras del pintor le producían.

Para el escritor existían, sin duda, características comunes —artísticas y personales— que facilitaban el entendimiento entre ellos; estas particularidades no sólo residían en determinados detalles estéticos y formales, sino que llegaban incluso de lejanos orígenes raciales:

¹ «Gli studi di Picasso» fue escrito por Soffici en 1935 y formó parte de *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Florencia, Vallecchi, 1950. Encontramos el texto nuevamente reproducido aunque con leves variaciones —*semplicità por serenità*— en «Conobbi Picasso nel 1900 possedeva una sola poltrona». *Storia Illustrata*, tomo I, año II, Roma, abril, 1958, págs. 55-61.

² *Picasso pintaba de pie, con pocos colores sobre una vieja paleta, con pinceles corrientes, y un diluyente común (creo simple aguarrás con alguna gota de aceite de lino) sin potingues de aceites especiales o barnices. Pintaba de forma delicada, mediante toques con leves frotamientos en los fondos, sin furia genial, con tranquila serenidad.* RODRÍGUEZ, J.F.: *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, Padua, CLEUP, 1993.

³ Jean-François Rodriguez señala en *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, op. cit. pág. 55 que Soffici, a partir de 1905, frecuenta al pintor español en su estudio del Bateau-Lavoir en Montmartre. En el primer párrafo del citado artículo «Conobbi Picasso...», el italiano recuerda: *Picasso, come me, arrivò a Parigi nel 1900, e noi ci conoscemmo proprio quell'anno, o l'anno dopo. Non mi ricordo più se fù Apollinaire a presentarmi a lui o viceversa: insomma ci conoscemmo e fummo subito amici.*

Questa affinità d'origine estetica, e più ancora quella di carattere nazionale (la madre di Picasso, della quale egli porta il nome, essendo genovese) fece che fin dai primi contatti c'intendessimo in modo particolare ⁴.

Para decir verdad, lo que después se llamará cubismo había sido inventado hacia 1906 en algunas cabezas de mujeres que recordaban las de los fetiches africanos, y desarrollado en 1907 en aquellas Señoritas de Avignon que tanto me habían gustado cuando Picasso las pintó (entre otras cosas porque había una tajada de sandía como las que yo hacía entonces ⁵, *y que me recordaba a Italia). Y él, que lo sabía, me las mostraba cada vez con satisfacción y para complacerme* ⁶.

En otro orden de cosas, y teniendo en cuenta estas últimas consideraciones, nos parece oportuno señalar una de las constantes en la crítica artística de la época, no sólo en el caso de Soffici —señalamos también a Boccioni, Severini o Marinetti— y no sólo en caso italiano —se da tanto en Francia como en nuestro país—; nos referimos a la importancia de acaparar y hacer propio al mito Picasso. Para la mayor parte de la crítica catalana, el genio era barcelonés de adopción; para los madrileños, español (orgullo nacional); para los franceses, fue en París donde realmente se formó como artista; y en nuestro caso, sus raíces italianas tienen mucho que ver con su valía como creador.

Estamos hablando de unos años donde las primeras tentativas cubistas de Picasso y Braque empezaban a ver la luz; las exposiciones del francés en París en la Galería Kahnweiler⁷ —con sus correspondientes artículos divulgativos⁸— donde, a

⁴ *Esta afinidad de origen estética, y más aún la de carácter nacional (la madre de Picasso, de la que lleva el nombre, es genovesa) hizo que desde los primeros contactos, nos entendiésemos de un modo especial.* SOFFICI, A.; «Conoscenza di Picasso» en 50 disegni di Picasso, Novara, Posizione, 1943, pág. 45. En CAVALLO, L. (A cura di); *5 xilografie e 4 puntesecche di Ardengo Soffici con le lettere di Picasso*, Milano, Giorgio Upiglio & C., 1966, pág. 75. se reproduce una carta de Picasso del 1 de julio de 1914 donde pregunta a Soffici sobre un familiar de Génova: *Spero che mi scriverai e che mi darai notizie del mio vecchio zio di Genova. Picasso.*

⁵ En el año 1907, la obra de Soffici sufre un cambio significativo que consiste en el paso del simbolismo a la técnica impresionista y las lecciones de Cézanne. Aunque su producción artística se basa prácticamente en la representación de paisajes, sí que encontramos naturalezas muertas que, aunque posteriores a las fechas indicadas por Soffici, poseen esa porción de sandía que señala en sus anteriores comentarios: *I mendicanti (1911), Natura morta con fruttiera (1911), Bagnanti (1911), Composizione con almanacco purgativo (1914), Natura morta «Teppista» (1914), Natura morta con calamaio (1914-5), Composizione con bottiglia (1914), etc.*

⁶ SOFFICI, A.: *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Florencia, Vallecchi Editore, 1942, (cito por: AA. VV.; *Les Demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, pág. 684).

⁷ La exposición de Georges Braque tuvo lugar en la Galería Kahnweiler de París del 9 al 28 de noviembre de 1908.

⁸ Citamos algunos ejemplos de textos dedicados al artista francés con motivo de la exposición de París en APOLLINAIRE, G.; «Georges Braque» (catálogo de la exposición); VAUXCELLES, L.; «Exposition Braque. Chez Kahnweiler, 28 rue Vignon». Gil Blas, (catálogo de la exposición),

tientas se va barajando la idea de una nueva visión del arte en pos de la modernidad. Picasso, en el transcurso del año 1907, se había dedicado a la elaboración de sus *Demoiselles d'Avignon*, esto es, en lo que según Soffici era la revolución estética que nacía de la continuación de Cézanne y de la búsqueda de la esencia primitiva; y un año más tarde, tras numerosos estudios, pinta desnudos en grupo con influencia del arte negro que darán como resultado varias versiones de la obra *Tres mujeres*. El italiano, en cambio, se encontraba en Poggio a Caiano, pero a menudo recordaba con nostalgia lo acontecido en la capital francesa:

Penso a Picasso all'esposizioni, alle passeggiate, alla Closerie des Lilas ecc. E fremo di piacere. Il quadro⁹ assorbe tutte le mie risorse¹⁰.

Aunque Soffici no llegó nunca a vincularse totalmente a los propósitos pictóricos picassianos, sí que se implicó en sus propuestas estéticas para utilizarlas, de algún modo, en su propósito de restauración del arte italiano a través de la asimilación de la modernidad del arte francés. Sus inquietudes se basaban, por un lado en los brotes artísticos parisinos; y por otro, en su denominada *italianità*, consistente en la recuperación de la tradición toscana bajo un filtro de «modernidad».

Soffici escribe a Giovanni Papini, en el mes de diciembre de 1908 y, de manera sugerente, le hace partícipe esta idea de battaglia que sostiene entre la modernidad francesa y la italianidad:

Da Parigi mi arrivano gli echi dell'esposizione degli indipendenti dove Picasso espone, insieme a molti altri che hanno il coraggio di esser pazzi. Ciò ha risvegliato in me il delirio della battaglia¹¹.

En la asidua correspondencia que sostiene con Miguel de Unamuno, aunque en su mayor parte de carácter literario, entra en escena la personalidad de Picasso y su *bellissimo talento che guadagnerebbe ritemprandosi al genio pittorico spagnolo¹²*. La

París, 14 noviembre, 1908; MORICE, C.: «Braque», *Mercure di France*, París, 16 de noviembre, 1908, págs. 736-737.

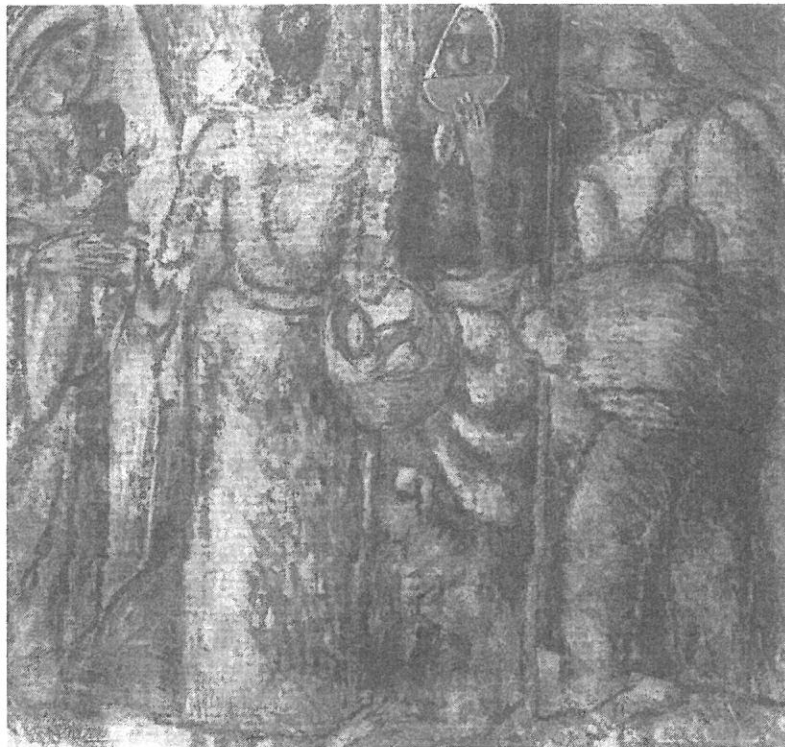
⁹ Soffici se refiere a su obra *I Mendicanti*, donde, con influencia de las experimentaciones picassianas, rescata la tradición artística toscana y muestra figuras de sobrios volúmenes. Encontramos en dos obras de 1907 una particular síntesis entre la pintura de Cézanne y Picasso y la tradición italiana cercana a Giotto: *Vendemmia, contadini toscani y Tre figure*.

¹⁰ *Pienso en Picasso en las exposiciones, en los paseos, en la Closerie des Lilas, etc. Y me estremezco. El cuadro absorbe todas mis fuerzas.* RITCHER, M.(a cura di): *Carteggio I. Giovanni Papini Ardengo Soffici (1903-1908). Dal Leonardo a La Voce*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pág. 311.

¹¹ *Desde París me llegan los ecos de las exposiciones de los independientes donde Picasso expone, junto a otros muchos que tienen el coraje de estar locos. Esto ha vuelto a despertar en mí el delirio de la batalla.* *Ibidem*, pág. 243.

¹² *Ibidem*, pág. 457.

*1. I Medicanti,
(1911).
Ardengo Soffici*



simbólica figura del caballero Don Quijote —digno paradigma de lo español— es equiparada a la del genial pintor. Soffici rescata de la tradición literaria al personaje cervantino para acentuar el brillante pasado que posee —al igual que Italia— el país de origen del mito, destacando las fuertes ligazones culturales¹³:

*... scritte dalla Spagna e conservo ancora in me l'immagine evocata di cotesto bel paese tanto simile a certe parti di questa mia Toscana!*¹⁴

Tras estas consideraciones, y enlazando con la asimilación de los ancestros culturales, el ejercicio llevado a cabo por Picasso en cuanto a la recuperación del arte primitivo no difiere demasiado del practicado por él en su afán por revivir temas y aspectos formales de la antigua usanza italiana. Soffici vincula a Picasso con lo genuinamente español estableciendo lazos de unión con su propia condición de heredero de la tradición toscana. Síntesis, simplicidad, rotundidad o reducción esquemática de las figuras nos trasladan —como en el caso de *I Mendicanti*— a viejas reminiscencias que, abandonando la mimesis, se presentan bajo el estandarte de la modernidad. Ya en junio, en *Vita d'Arte*, Soffici publicaba el primer artículo italiano sobre Paul Cézanne ilustrado con siete reproducciones. Cézanne

¹³ No hay que olvidar que Soffici presenta en la revista *Leonardo*, ya en agosto de 1906, la xilografía Don Chisciotte in Toscana.

¹⁴ ... scritto desde España y conservo todavía en mí la imagen evocadora de este bonito país tan parecido a algunas zonas de mi Toscana. Carteggio I Giovanni... op. cit., pág. 457.

es considerado seguidor de una línea pictórica de re-descubrimiento de los primitivos italianos —Giotto, Masaccio, etc.— tal y como el crítico intenta enfocar su propia producción artística. ¿Buscaba Soffici en lo toscano lo que buscaba Picasso en lo negro? Lo que es obvio es que, en estos años, el sello del artista español se aprecia de una forma clara en la producción del crítico. Telas como *I Mendicanti* (en la versión de 1906-7), *Due donne con rosario* (1907) o *Il Sabignone* (1909) parecen indicar un nuevo interés por los primitivos toscanos, así como referencias al «período azul» de Picasso. El sentido plástico que adquieren las figuras planteadas como en un solo bloque, las sobrias composiciones, la solemnidad de los colores fríos o la austeridad en los detalles nos acercan a las obras de Gósol o a los ejemplos pertenecientes a la llamada «etapa negra» de Picasso. La influencia es evidente, como años más tarde serán innegables las conexiones entre la obra de Soffici y el cubismo de Picasso.

Tenemos constancia de que, el 1 de mayo de 1909, Soffici escribe a su amigo Prezzolini para comunicarle que pronto recibirá sus colaboraciones para el periódico *La Voce*, y junto a éstas, una carta para Picasso: ... *l'ultima parte dell'Impresionismo; il Sobillatore e la lettera di Picasso...*¹⁵.

Es en este mismo año cuando Soffici, defensor a ultranza del arte nuevo, escribe un artículo¹⁶ en las páginas de *La Voce* para denunciar el ostracismo del que había sido víctima el escultor Medardo Rosso en la octava Edición de la Biennale di Venezia¹⁷. No obstante, este gesto le sirvió para remontarse a un asunto para él todavía pendiente; quedaba por zanjar la devolución, años antes, de una obra¹⁸ a Picasso por parte de la VI Edición de la *Mostra italiana: A Acróbata y joven arlequín*¹⁹ (1905) se le otorgó el calificativo de *indigna*.

¹⁵ (...) *la última parte del Impresionismo; el Sobillatore y la carta de Picasso* (...) RICHTER, M. (a cura di); *Carteggio I Prezzolini- Soffici (1907-1918)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977. pág. 40.

¹⁶ SOFFICI, A.: «Per Medardo Rosso. Lettera aperta a l'On. Fradeletto», *La Voce*, nº 17, Florencia, 8 abril, 1909, pág. 67.

¹⁷ No se tomó en consideración la obra del escultor italiano Medardo Rosso en la VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Soffici arremete directamente contra el Secretario General de la Biennale, Antonio Fradeletto, al cual acusa de ser enemigo del arte moderno.

¹⁸ La mayoría de los autores consultados coinciden en hablar del envío de dos obras de Picasso a la exposición veneciana a pesar de una carta del pintor español enviada a Soffici y recogida en CAVALLO, L.; *5 xilografie...* op. cit. (Cito por: AA.VV.; *Picasso 1905-1906*, Museu Picasso, Barcelona, Electa, 1992, pág. 79).

(...) *y mi cuadro quedó colgado dos o tres días, pero después me lo han enviado a París.*

¹⁹ Esta obra fue reproducida por vez primera en el artículo de Guillaume Apollinaire «Les jeunes: Picasso, peintre» en *La Plume* del 15 de mayo de 1905. En 1985, Jean-François Rodríguez da a conocer la participación de Picasso en la VI Biennale di Venezia, inaugurada el 26 de abril de 1905. Gracias a Pierre Daix sabemos que *Acróbata y joven arlequín* fue una de las obras enviadas ya que en el reverso conserva aún la etiqueta de la Muestra.

Soffici dedica entonces, en una nota²⁰ en el párrafo central de su artículo, duras acusaciones a la organización de la exposición italiana por el imperdonable fallo que arremetía contra los ejemplos de progreso en el arte:

Una di queste opere fu èsposta alcuni anni fa a Venezia. Zuloaga, allora commissario per la Spagna, l'aveva richiesta a Picasso il quale la mandò; ma non restò esposta che alcuni giorni in capo ai quali Fradeletto, o chi per lui, la rispedì all'artista con la scusa che per la novità scandalizzava il pubblico²¹.

Tal y como apunta Jean-François Rodriguez, la primera carta de Picasso que figura en los archivos del artista toscano está relacionada con el tema del cuadro devuelto:

Vous me demandez quelques renseignements sur l'exposition de Venise les voilà- je avais été officiellement invité par Zuloaga que etai le representant pour l'Espagne de cete Exposition et mon tableau et resté accroché deux ó trois jours mais pres ces jours on me la envoyé a Pari. Zuloaga m'a ecri une lettre se excusant et ce tout ce que je sais de cete afaire au quel je ne pensais plus²².

En 1910 en el Salon d'Automme, el cubismo comienza a afirmarse como tendencia y artistas como Gleizes, Metzinger o Le Fauconnier muestran sus primeras obras en público. Soffici se encuentra, en estas fechas, en París rastreando ejemplos de pintura impresionista para llevar a cabo una exposición que se inauguraría en Florencia en abril de 1910, tal y como queda constatado en la correspondencia que mantiene con el director de *La Voce*, Giuseppe Prezzolini²³. Una de estas cartas —la del 29 de abril de 1911— supone el inesperado comienzo de un interesante debate artístico entre ambos escritores, ya que Soffici le informa sobre el artículo en el que se encuentra ocupado y su intención de enviar las ilustraciones correspondientes. El artículo no es otro que «Picasso e Braque»²⁴.

²⁰ La nota a la que nos referimos se encuentra en SOFFICI, A.; *Opere*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959-1968.

²¹ Una de estas obras fue expuesta hace algunos años en Venecia. Zuloaga, entonces comisario por España, se la pidió a Picasso y él la mandó; pero no permaneció expuesta mas que unos pocos días ya que Fradeletto, o alguien por él, la devolvió al artista con la excusa de que la novedad scandalizaba al público. RITCHER, M.; *Carteggio I Prezzolini...op. cit.*, pág. 202.

²² Usted me pidió algunas reseñas sobre la exposición de Venecia donde fui oficialmente invitado por Zuloaga que era el representante por España de esta exposición y mi cuadro fue devuelto después de dos o tres días y más tarde me lo enviaron a París. Zuloaga me escribió una carta excusándose sobre todo este asunto en el cual no volví a pensar más. Esta carta de Picasso, con su uso característico del francés, queda recogida en CAVALLO, L.; *5 xilografie... op. cit.*, págs. 43-46.

²³ Véase RICHTER, M.; *Carteggio I. Giovanni... op. cit.*, p. 138.

²⁴ SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *La Voce*, Florencia, 24 de agosto de 1911.

Bisognerebbe far uscire presto il Courbet per digerire le cose mie avendo l'intenzione di mandarti un articolo su Picasso e un altro sulle Fauves (pittori modernissimi)²⁵.

Al recibir el material gráfico, Prezzolini responde desconcertado ante los ejemplos cubistas, excusándose por su incomprensión pero, a su vez, intentando prevenir a su colega de que, ante tales muestras, la reacción de la gente será pésima. El nuevo lenguaje no sería bien acogido por los lectores de *La Voce* y, por otra parte, la revista debía ser, ante todo, asequible al gusto de crítica y público:

Se pubblichiamo quella roba lì, non ci facciamo credere più da nessuno. Vediamelo insieme, ti prego, perchè io non ho provato che una certa rabia a guardarle. Scusa la mia bestialità²⁶.

La respuesta de Soffici es contundente: las fotografías cubistas eran absolutamente necesarias para la completa comprensión del texto y si los receptores italianos no se encontraban preparados para asimilarlo era porque no tenían conciencia de que Picasso era un innovador y por lo tanto, un incomprendido. Así, la imposibilidad de gustar a todos —aspecto tan presente en la estética y la crítica del pasado siglo— es precozmente apuntado en estos primeros años de surgimiento de las vanguardias.

El arte del malagueño es para el toscano un sinónimo de belleza. Soffici trastoca bruscamente el concepto de belleza equiparándolo —como diría Apollinaire en el catálogo de George Braque de 1908— con la «pureza plástica», sin el conocido valor referencial que constituía el sentido y el objetivo de la pintura en el pasado:

La tua cartolina mi ha fatto un po' di dispiacere. E' naturale che anche a te la pittura di Picasso faccia una certa impressione, magari sgradevole, tuttavia mi pare che tu dovessi sormontarla e vedere ciò che in essa c'è di solido, di serio e di grande. Se Picasso potesse piacere a tutti alla prima non sarebbe quel novatore che è e il prodotto più genuino e più logico di tutto un movimento d'arte di cui qui da noi non s'ha nemmeno un'idea. Credi a me, Giuliano, l'Italia è in un tale abisso di cretineria per ciò che riguarda l'arte che se non si fa qualcosa per cavarnela è un affar serio. E per cavarla da questo fango è necessario non essere i primi ad aver paura²⁷.

²⁵ Haría falta hacer salir pronto (el artículo de) Courbet para ordenar mis asuntos, ya que tengo la intención de enviarte un artículo sobre Picasso y otro sobre los Fauves (pintores modernísimos). RICHTER, M.; Carteggio I. Prezzolini... op. cit., pág. 177.

²⁶ Si publicamos eso, no nos volverá a creer a nadie. Veámoslo juntos, te lo ruego, por que yo no he sentido más que una cierta rabia al mirarlo. Perdona mi bestialidad. *Ibidem*; págs. 185-186.

²⁷ Tu postal me ha disgustado un poco. Es natural que también a ti la pintura de Picasso te produzca una cierta impresión, quizás desagradable, pero me parece que tú deberías tomarla en

Estas reflexiones críticas se destinan a un país atrasado intelectualmente a los ojos del escritor y se llevan a cabo desde el lugar de los hechos, con información de primera mano y por un investigador, en muchos aspectos, adelantado a su época. Con el papel asumido de transmisor de la cultura moderna, Soffici se ve en la obligación de poner al día, mediante una tarea casi didáctica, las mentes privilegiadas que tuvieran la dicha de recibir estas noticias. Italia, en general, no estaba inicialmente preparada para el cubismo y las nuevas tendencias eran quizás demasiado radicales para un país al que le pesaba tanto la tradición clásica, y Soffici era consciente de ello:

*Capirai che se tutti dovessero domandare al pubblico il permesso di fargli vedere ciò che di nuovo si fa nel mondo o dovessero temere i suoi stupidi giudizi si sarebbe sempre a Carlo Dolci o tutt'al più all'Ademollo. Vedi che a Roma si ammira ora D'Anglada! Fra dieci anni si parlerà di Cézanne!*²⁸

Los intelectuales —dentro y fuera de sus fronteras— tenían por tanto el deber casi patriótico de intentar sanar la triste situación de atraso que arrastraba su país, tomando en cuenta a personajes como Picasso que *ayudarán a comprender lo que es el arte verdaderamente*²⁹.

Prezzolini, aún respetando las novedosas hipótesis procedentes de Francia, las achaca al duro trabajo de su compañero, a sus años de aprendizaje en temas culturales o a sus frecuentes contactos con los artistas, pero no por ello lo ve fácilmente compatible con el infortunado público italiano. Se encuentra en una difícil tesitura y no desea arriesgarse; no es cuestión de debatir sobre si el material recibido es arte o no, se trata —o así quiere que conste— de que la revista no es el vehículo adecuado para hacer eco de las nuevas manifestaciones.

Pero la verdad es que, en estos primeros años, Prezzolini no llegó a captar, como el toscano, los cambios que estaba experimentando el arte y buena prueba de ello es que, efectivamente, el artículo de *La Voce* se publicó sin ilustraciones:

consideración y ver lo que en ella hay de sólido, de serio y de grande. Si Picasso pudiera gustar a todos a la primera no sería el innovador que es y el producto más genuino y más lógico de todo un movimiento de arte del cual quién de nosotros no tiene al menos una idea. Créeme, Giuliano, Italia está en tal abismo de cretinería en lo referente al arte que si no se hace algo para rescatarla, será una cuestión seria. Y para sacarla de este fango es necesario no ser los primeros en tener miedo. Ibidem; págs. 186-187.

²⁸ *Entenderás que si todos tuviésemos que pedir permiso al público para hacerles ver todo lo nuevo que se hace en el mundo o debiésemos temer sus estúpidos juicios se conocería siempre a Carlo Dolci o como mucho a Ademollo. Date cuenta que en Roma se admira ahora a D'Anglada! Dentro de diez años se hablará de Cézanne! Ibidem; pág. 187.*

²⁹ *Ibidem; pág. 188.*

...quelle fotografie di quadri che sembri aver scelto apposta fra quelli incomprensibile e, questo è il più grave, asservirti a teorie³⁰.

La razón por la cual el estudio de Soffici finalmente vio la luz fue porque, antes de dar paso a la interpretación el cubismo, señaló las diversas fases evolutivas de la pintura de Picasso y redactó, a modo de introducción, un estudio personal del impresionismo y de su influencia en el arte contemporáneo:

Meno male avessi fatto vedere l'evoluzione di Picasso dai suoi quadri di clown e di ercoli da quattro soldi³¹.

Prezzolini comprende lo que ve, lo que reconoce, el lenguaje figurativo adscrito a la realidad cotidiana, esto es, lo radicalmente opuesto a las nuevas investigaciones del pintor español:

Le fotografie dei cubisti vorrei fossero un poco spiegate. E' possibile in qualche modo? Tanto perchè si sappia che lì c'è una casa, là una vela, quello è un fiume, e via dicendo³²

El director de La Voce, lejos de compartir las hipótesis de su compañero, admite la publicación en diciembre del mismo año del artículo de Henri des Pruraux «Intorno al cubismo»³³, posiblemente la antítesis del escrito por Soffici meses antes:

Dopo A. Soffici, non mi occorre più presentare i due maestri del nuovo grupo, Picasso e Braque, nè scioglierli da ogni complicità con gli sciocchi e i ciarlatani che credon di aver fatto qualche cosa di molto sorprendente e audace allorchè hanno spezzettato le loro figure e i loro paesaggi per via di faccette geometriche simili a quelle dei tappi da boccia. Solo vorrei sviluppare alcune riflessioni sulle tendenze e le possibilta della nuova scuola alla quale è stato inflitto il burlesco nome di Cubismo³⁴.

³⁰ ... aquellas fotografías de cuadros que parecen haberse elegido a posta dentro de las más incomprensibles y, lo que es todavía más grave, apoyadas en teorías. *Ibidem*; pág. 192.

³¹ Menos mal que has hecho ver la evolución de Picasso desde sus cuadros de payasos y toros de tres al cuarto. *Ibidem*; pág. 191.

³² Las fotografías de los cubistas podrían ser un poco explicadas ¿Es posible de algún modo? Más que nada se sabe que allí hay una casa, allá una vela, aquello es un río, etc. *Ibidem*; pág. 207.

³³ DE PRURAUUX.; «Intorno al cubismo», *La Voce*, Florencia, 7 de diciembre de 1911, págs. 1-2.

³⁴ Después de A. Soffici, ni se me ocurre presentar los dos maestros del nuevo grupo, Picasso y Braque, ni puedo estar de acuerdo con los estúpidos y los charlatanes que creen haber hecho algo sorprendente y audaz porque han descompuesto sus figuras y sus paisajes por medio de facetas geométricas parecidas a aquellas de los tappi da boccia Sólo querría revelar algunas reflexiones sobre la tendencia y la posibilidad de la nueva escuela a la cual se le ha puesto el burlesco nombre de Cubismo. *Ibidem*, pág.1.

A Soffici, en cambio, el lenguaje plástico picassiano debió parecerle concreto y tangible, dejando constancia de ello en sus contestaciones a Prezzolini. Presiente que esta novedosa tendencia, que hace posible la descomposición múltiple de la realidad y del objeto, supera finalmente las convicciones naturalistas establecidas. Por todo ello, queda a la vista su intento de afirmar la necesidad de una renovación en el arte en cuanto a sus formas y a su concepción, advirtiendo que lo más inteligente sería dejar pasar sin miedo las nuevas corrientes pictóricas en un país como el suyo. En el futuro, ellos tendrían el honor de haber sido los pioneros al haber descubierto locuazmente el verdadero arte nuevo y hacer propaganda de ello:

*Parlando de Picasso so di parlare di un maestro non solo dell'avvenire, del presente e se l'Italia dovrà un giorno capire che cosa voglia dire arte, avremo l'onore d'essere stati i primi a indicarle i buoni creatori moderni.*³⁵

El caso es que «Picasso e Braque» se nos presenta como el primer estudio del cubismo por parte de un italiano: *la primera lectura orgánica de la técnica cubista*³⁶. El texto resulta ser pionero en este país y constituye una importante aportación a la crítica temprana del cubismo en general; es, sin duda, una visión aventajada llevada a cabo por un artista asociado a otro de los movimientos artísticos de la época: el futurismo³⁷.

Ya en los preliminares —casi a modo de advertencia— Soffici nos define el cubismo de Picasso y Braque como un arte complejo, difícil y estremecedor, aunque apuesta por desarrollar primero, a modo de repaso, las claves del impresionismo francés, invitando al lector a reflexionar lo que tuvo de positivo y a su vez, de incompleto.

El impresionismo es considerado como el desenlace de un proceso espiritual que da como resultado el análisis y la voluntad de síntesis, características que más tarde recogerán figuras tan sobresalientes como Cézanne o Picasso. Las lecciones impresionistas dejaron abiertos los caminos que posibilitaron las posteriores investigaciones de los que, en aquellos años, empezaban a tener el calificativo de modernos.

Enalzando del impresionismo lo que tiene de momentáneo, pasajero o espontáneo, defendiendo la no jerarquización de objetos y su consecuente

³⁵ *Hablando de Picasso sé que estoy hablando de un maestro no sólo del futuro, del presente y si Italia comprenderá algún día qué cosa quiere decir arte, tendremos el honor de haber sido los primeros en señalar a los buenos creadores modernos. Carteggio I Prezzolini... op. cit., pág. 187.*

³⁶ AA.VV.; *Futurismo (1909-1916)*. Catálogo de la exposición. Museu Picasso, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1996, pág. 102.

³⁷ Soffici, en 1911, visita la Esposizione d'Arte Libera en el pabellón Ricordi de Milán donde los futuristas exponen sus obras por primera vez. Aunque en un primer momento su opinión es crítica —como lo deja constar en su duro artículo «Arte libera e pittura futurista»— terminará afiliándose al movimiento futurista en 1913.

independencia dentro de la obra; su vivacidad, el disgregamiento de los cuerpos o las vibraciones luminosas, se hace hincapié —como no podía ser de otro modo— en las faltas y carencias que hicieron del impresionismo un estilo pictórico inacabado:

Dirò solo, a mo' di riassunto, che fondandosi sur un principio di preferenza data alla sensibilità sull'immaginazione, e allo spirito d'analisi su quello di sintesi, essa imponeva al pittore, non solo di rendere nella sua freschezza e spontaneità l'impressione ricevuta dalle cose apparenti, di farlo sul luogo stesso, al momento medesimo dell'emozione, nel minore tempo possibile e applicandosi a ritrarre con la massima fedeltà e precisione la particolare sfumatura, l'aspetto passeggero, momentaneo, unico della persona, del luogo o della cosa che avevano eccitato la sua fantasia³⁸.

Efectivamente, Soffici no encuentra en las pinturas de un Manet o un Renoir la sensación de corporeidad y concreción que exige el espectador, habría que avanzar un poco más en el tiempo y presentar a Cézanne como experto reconstructor de los objetos en su solidez, como reunificador de la forma mediante elementos geométricos: como antecesor directo de Picasso.

Llegado el turno del protagonista de sus hipótesis³⁹, Soffici hace un recorrido por la carrera artística del pintor desde sus primeras obras de principios del siglo —paisajes y escenas de la vida parisina— hasta las novedosas muestras del llamado «cubismo analítico». Pero donde se señala un paso decisivo en la producción picassiana es en el contacto que se produce con el arte primitivo, haciendo de este artículo uno de los pocos ejemplos —tanto en España como fuera de nuestras fronteras— en cuanto a la puntualización de sus relaciones con el arte negro⁴⁰.

³⁸ *Diré sólo, a modo de conclusión, que fundándose en un principio de preferencia basada en la sensibilidad sobre la imaginación, y en el espíritu de análisis sobre el de síntesis, eso imponía al pintor no sólo devolver en su frescura y espontaneidad la impresión recibida de las cosas aparentes, de hacerlo en el lugar justo, en el momento mismo de la emoción, en el menor tiempo posible y cuidándose en retratar con la máxima fidelidad y precisión los matices especiales, el aspecto pasajero, momentáneo, único de la persona, del lugar o de la cosa que han excitado su fantasía.* SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *op. cit.*

³⁹ Soffici comienza la descripción del pintor con estas palabras: *Pablo Picasso non è stato sempre quell'artista inquietante, confonditor di critici, sconcertator di colleghi e spauracchio di filistei che è da qualche tempo a questa parte.* *Ibidem.*

⁴⁰ Josep M^a Junoy escribe en febrero de 1910 «Picasso» en la revista catalana *La Publicidad* y Gelett Burgess, en el mismo año, publica «The wild men of Paris», pero ninguno de ellos llega a entender este brusco cambio en la pintura de Picasso; ambos interpretan el primitivismo como una deformación expresiva de las figuras alejadas completamente del ideal clásico imperante en aquellos años. Leon Werth con un texto de 1910 titulado «Exposition Picasso» destaca la influencia de los «salvajes de Oceanía» en las obras del pintor español. La información sobre Josep M^a Junoy se la debo en su totalidad a la Pr. Natalia Bravo Ruiz.

Tuttavia il passo decisivo, quello che doveva condurre il nostro artista in un campo di esperienze molto più avanzate non fu fatto che un paio d'anni più tardi, e cioè quando egli, dopo essersi progressivamente allontanando dal modo di vedere degli impressionisti, trovò in un'arte opposta alla loro un fondamento più fermo alle sue ricerche ulteriori. Quest'arte fu la pittura e la scultura degli antichissimi egiziani, e quelle affini —e forse anche più nativamente sintetiche— dei popoli selvaggi dell'Africa meridional⁴¹.

Picasso, con su inspiración en el arte negro⁴², se revuelve contra las bellas artes y se sumerge en el terreno de lo irracional, de lo feo, de lo inferior. Esta ruptura con el concepto tradicional de belleza a través de lo etnográfico fue rechazada por la mayoría de los críticos de la época y, a su vez, hábilmente detectada por Soffici.

No olvidemos que con anterioridad a «Picasso e Braque» el crítico ha visto en varias ocasiones —en los talleres de Bateau—Lavoir y Boulevard de Clichy— el cuadro Las Señoritas de Avignon. En realidad, se trata de uno de los pocos allegados a Picasso que tiene la fortuna de ver la tela junto con Matisse, Vollard, Apollinaire o Leo Stein, ya que, en el año de su ejecución y los posteriores, la contemplación de la obra quedó restringida a unos pocos «elegidos» hasta su exhibición pública en 1916. Escribe Soffici:

Además del estudio, tan repleto como los otros de lienzos pintados, por pintar, colores, caballetes, etc., y donde volví a encontrar, colgadas en un rincón, mis preferidas señoritas aviñonesas con su sandía⁴³.

Colgado en un rincón, en esta especie de laboratorio, sobresalía el gran cuadro de las chicas de Avignon, que había visto años antes en el aterir en el boulevard de Clichy; y como lo miraba con la misma admiración de antaño, Picasso

⁴¹ *Todavía el paso decisivo, aquel que debía conducir a nuestro artista a un campo de experiencias mucho más avanzadas no fue dado hasta un par de años más tarde, esto es cuando, después de irse progresivamente alejando de del modo de ver de los impresionistas, encontró en un arte opuesto al suyo un fundamento más estable que sus investigaciones anteriores. Este arte fue la pittura y la escultura de los antiquísimos egipcios, y aquellas afines —y quizás más nativamente sintéticos también— de los pueblos salvajes de África meridional. SOFFICI, A. «Picasso e Braque», op. cit.*

⁴² En 1906 Picasso se encuentra con esculturas ibéricas en una exposición en el Louvre, pero es un año más tarde cuando «descubre» las esculturas africanas en el Musée d' Ethnographie del Trocadéro: *La indagación de la naturaleza del arte negro culminó en el Trocadéro, donde descubrió la esencia del arte y su componente mágico, dotando a los rostros de los personajes el aspecto de máscaras. Las Demoiselles... op. cit., pág. 373.* André Salmon apunta que Picasso estudia el arte egipcio —considerado como el arte negro, bizantino u oriental no perteneciente a la tradición clásica— en el Louvre desde 1903.

⁴³ SOFFICI, A.; *Opere, op. cit.* (Cito por: AA.VV.; *Las Demoiselles... op. cit., pág. 685*).

*dándose cuenta, me dijo: veo que te gusta tanto como cuando acababa de hacerlo y estoy muy contento de ello*⁴⁴.

Las primeras reacciones ante el descubrimiento fueron, en general, de asombro y desconcierto⁴⁵. Los visitantes del taller de Picasso no comprendieron este giro en su producción basado en lo primitivo⁴⁶, por eso destacamos la figura de Soffici: por lo acertado e inusual de sus conclusiones. Estamos, pues, ante unas reflexiones sorprendentemente lúcidas expresadas por un crítico que sabe interpretar con fortuna este «período negro», revelando, por una parte, las diferencias con el primitivismo de Gauguin; y por otra, la lectura justa de unos años donde las experimentaciones picassianas eran incomprendidas, en muchos casos, por sus coetáneos.

El valor de sugestión que Soffici otorga a los ejemplos de dicha etapa, la transformación de la realidad por medio de la reestructuración del espacio y la presentación de lo ordinario elevado a la categoría de arte⁴⁷, son deducciones que, con el paso de los años, han sido tomadas en cuenta por la historiografía y, en la actualidad, ratificamos sin dudarlos; es por ello por lo que otorgamos un valor extraordinario a las consideraciones —de carácter tan prematuro y avanzado— hechas por un artista contemporáneo al genio. Reseñas indiscutiblemente aceptadas hoy, como que el primitivismo de Gauguin rescata la visión positiva, ideal y paradisíaca de carácter literario y filosófico como alternativa a la cultura occidental y más concretamente, a la metrópolis parisina; que el postimpresionista extrae de los remotos poblados del Pacífico sus elementos decorativos y simbólicos, haciendo alusión al «mito de lo primitivo» más que a su asimilación conceptual o —como apunta Valeriano Bozal⁴⁸— que el primitivismo gauguiniano es una afirmación de la felicidad de lo inmediatamente alcanzado en la naturaleza: la mujer en la naturaleza; apuntes, todos ellos magistralmente esbozados en «Picasso e Braque»:

⁴⁴ SOFFICI, A.; *Fine di un mondo en Opere*, op. cit., pág. 685. (Cito por: *Las Demoiselles...* *Ibidem*, p. 686).

⁴⁵ A modo de ejemplo, mostramos un significativo comentario de D. H. Kahnweiler: *Vollard había visto probablemente Las Señoritas de Avignon y seguro que le desagradaba soberanamente, como a todo el mundo por entonces*. KAHNWEILER, D. H.; *Mis galerías y mis pintores*, Madrid, Ediciones Árdora, 1991, pág. 41.

⁴⁶ André Salmon resume la impresión general de los visitantes al taller de Picasso: *... los íntimos de Picasso creyeron que los abandonaban* (cito por DAIX, P.; *Picasso*. Barcelona, Ediciones Daimon, 1964, pág. 62.)

⁴⁷ Extraemos la significativa reflexión de C. Einstein en *Negerplastik* (1915) con respecto a la problemática asimilación del público, en general, por el arte primitivo: *Intentar decir algo sobre escultura africana resulta bastante difícil, sobre todo si se tiene en cuenta que una gran mayoría de gente exige que se pruebe que verdaderamente se trata de arte*. (Cito por: CIRLOT, L.; *Primeras vanguardias artísticas. Textos y Documentos*. Barcelona, Editorial Labor, 1993, págs. 51-55).

⁴⁸ Véase BOZAL, V.; *Los primeros diez años (1900-1910). Los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1999, pág. 175.

2. Bagnanti, (1911),
Ardengo Soffici



Un altro artista, prima di lui, Gauguin, fuggendo il particolarismo e la fotalatria del puro impresionismo, s'era rifugiato nello studio di quei mondi artistici primordiali, ma col suo intellettualismo e —checcchè no dicano i suoi fanatici— con la sua affezione per le false fastosità simboliche, non aveva saputo trarne che una certa compostezza e larghezza da altri credute sublimi o religiose, in effetto soltanto decorative e letterarie⁴⁹.

Volviendo al texto de Bozal, al diferenciar el primitivismo de Gauguin del de Picasso en *Las señoritas de Avignon* advierte que el primero, no menos que el de Matisse y Derain, y de la misma forma que el clasicismo de Ingres y Cézanne, es una afirmación de lo inmediatamente alcanzado en la naturaleza: la mujer en la naturaleza. El primitivismo del segundo invierte esta afirmación de felicidad. Ya no es la mujer que se hace una en la naturaleza, es la mujer en un interior, un espacio descoyuntado, y que nos interpela. No la serenidad de las formas perfectas y el ritmo que impregna a todos los seres naturales, sino la intranquilidad que produce la deestructuración del espacio, las máscaras pintadas como tales y sin embargo, verdaderos rostros de figuras, rostros demoníacos y atractivos, y atractivos por lo

⁴⁹ SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *op. cit.*

3. *Bagnanti, (1911),
Ardengo Soffici*



monstruoso que exponen⁵⁰. En estrecha relación con estos apuntes, resaltamos que Soffici emplea en su discurso los adjetivos de «expresivo», «grande» u «ordinario» y señala el poder de sugestión de las obras de este período, del que hemos destacado *Las Señoritas de Avignon*:

Picasso invece -una volta arrivato alla comprensione e all'amore di quell'arte ingenua e grande, semplice ed espressiva, grossolana e raffinata ad un tempo, subito se appropriarsene le più virtù essenziali, e poichè queste consistono insomma nell'interpretar realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo un'oculta necessita lirica, affine d'intensificarne la sugestivita, egli s'applicò d'allora in poi a tradurre, nella sue opere, il vero trasformándolo e deformándolo...⁵¹

Hemos comentado que el sello del pintor español se encuentra patente en la producción artística de Soffici: la influencia de algunas de las obras del malagueño es, sencillamente, indiscutible. En *I Mendicanti* —expuesta en la Muestra de Soffici

⁵⁰ BOZAL, V; Los primeros diez años... *op. cit.*, págs. 175-176.

⁵¹ SOFFICI, A.; «Picasso e Braque». *op. cit.*

4. *Toilette*, (1911),
Ardengo Soffici



en Florencia en 1920— siguiendo conceptualmente los pasos de Millet, se apropia de los temas de la denominada «época azul» de Picasso. En *La Entrevista. Dos Hermanas* (1902) o en *Pobres a la orilla del mar* (1903) se habla del pesar universal y de la feminidad por medio de figuras que expresan su experiencia espiritual a través de imágenes simbólicas⁵². En nuestro caso son mendigos que, como en la obra del español, reflejan personajes cargados de valor ético, serenos, severos, tranquilos. Formalmente, utiliza ocre, volúmenes arcaicos a la manera de Giotto, formas simplificadas y figuras a modo de columnas, lo que tiene mucho que ver con los ejemplos de Picasso pertenecientes a su estancia en Gósol, donde el regreso a las fuentes mediterráneas se asemeja a la búsqueda de las raíces toscanas y al retorno a Poggio a Caiano de Soffici. Ambos pintores retornan a sus orígenes geográficos: Soffici al pueblo donde nació y Picasso al lugar donde, según él, aprendió todo lo que hay que saber de la vida.

En obras del año 1911, como *Toilette* o *Bagnanti*, el desnudo femenino en la naturaleza será una muestra más del conocido tema de bañistas que tan larga

⁵² PODOKSIK, A.; *Pablo Picasso. El ojo creador (de 1881 a 1914)*, Bournemouth, Ediciones Parkstone, Aurora, 1996, pág. 40.

5. *De corazioni di Bulciano,*
(1914), Ardengo Soffici



tradición tuvo en la escena artística francesa, sobre todo, a finales del siglo XIX y principios del XX: Cézanne en sus diferentes versiones; Derain en *Después del baño* (1904), *Composición. L'Age d'Or* (1905) o *Bañistas* (1908); Vlaminck en *Bañistas* (1908); Matisse en *Desnudo azul* (1901), *Pastoral* (1906) o *Le Luxe* (1908); o Friesz en *Bañistas* (1907). Concordando con esta temática, Soffici basa parte de su producción en una serie de cuadros donde la geometrización cézanniana, la monocromía al modo cubista, la descomposición del fondo y su aspecto atemporal —presente, entre otros ejemplos, en su conocida obra *Las Señoritas de Avignon*—, la herencia postimpresionista, los rasgos arcaicos bien marcados o las sugerencias picassianas de obras como *Paisaje con desnudo femenino*, *Tres mujeres* o *Baño en el bosque* (1908) casan felizmente con su permanente estilo figurativo.

Las obras del crítico a las que hemos hecho referencia son de 1911, año en el que escribe y publica «Picasso e Braque»; este hecho nos hace llegar a la conclusión de que, aún conociendo el cubismo desde fechas muy tempranas, aceptándolo e interpretándolo, no pone en práctica sobre el lienzo sus elementos lingüísticos hasta años posteriores, una vez asimilado totalmente su proceso formativo. Sigue bien de cerca su desarrollo en cuanto a la construcción formal, comprende la evolución por la cual se llega al resultado plástico, pero no aplica en su propia actividad creativa las consecuencias finales. Intuye el alcance revolucionario de la aventura cubista con un gusto llamémoslo «moderno» pero vinculado, a su vez, a los sistemas figurativos de representación.

En la línea de carácter progresivo de la historia del arte picassiano —una ascenso que iría del Impresionismo a Cézanne y que consideraría el primitivismo como antesala del cubismo— Soffici, destaca la obra *Las Señoritas de Avignon* como paso definitivo hacia el nuevo estilo: (...) *de ahora en adelante, traducirá en su obra la realidad transformándola y deformándola*. El surgimiento del nuevo ideal artístico es

la consecuencia directa de las indagaciones de Picasso en el primitivismo africano, ya que con él se ha conseguido la definitiva superación del impresionismo y el rescate de los valores táctiles tan necesarios para la ejecución de la obra de arte. Cuando el crítico hace referencia a los valores táctiles toma en consideración una de las claves teóricas de Bernard Berenson⁵³, que distingue «decoración» e «ilustración». Dentro de la primera premisa se agruparían las cualidades formales (plasticidad, movimiento, composición espacial y color) y dentro de la segunda, los aspectos que tienen que ver con el tema (narración y descripción). Los valores táctiles de Berenson —forma o plasticidad— provocarían ciertas «sensaciones imaginarias» al servicio de la «intensificación de la vida»⁵⁴:

*(...) risalendo alle arti primitive e barbare, le quali traggono tutta la loro potenza dell'osservazione di ciò che un estetico americano, il Berenson, chiamerebbe i valori tattili (...)*⁵⁵

Para Soffici, las relaciones entre los elementos —planos, masas, contornos, etc.— deben ajustarse a una meditación madurada para que sea posible un resultado particular y sugestivo —aunque no por ello anecdótico—, fruto del intelecto del artista.

El autor armoniza las formas, los colores, y en general, los aspectos para él oportunos en la obra mediante un tratamiento puramente «artístico», desligando toda afiliación con la realidad tangible, despojándolo de todo lo accesorio, lo añadido, de todo lo inservible para llegar a su perfecta asimilación, defendiendo así la autonomía de lo artístico. Picasso lo lleva a cabo sirviéndose de la deformación y de la síntesis, *e non si dà sintesi senza sobrietà, generalità e concretezza*⁵⁶. Estas observaciones no dejan de parecerse a las planteadas por Apollinaire en sus *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*⁵⁷, que, aunque publicado en París en 1913, se perfiló a partir de escritos anteriores⁵⁸ que casi con seguridad serían del conocimiento de nuestro

⁵³ Bien conocida es la relación de Bernard Berenson (1865-1959) con Italia, lo que contribuyó a difundir la teoría de la «pura visualidad» allí, en su país de adopción. Su diario *Rumour and reflection 1941-1944* fue publicado en 1952 y entre sus trabajos más destacados figuran: *Aesthetics and history in the visual arts* (1948); *The drawings of the Florentine Painters* (1938) y el monumental *Italian painters of the Renaissance* (1952).

⁵⁴ BOZAL, V. (ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996, pág. 210.

⁵⁵ (...) remontándose a las artes primitivas y bárbaras, las cuales en toda su potencia en la observación de lo que un esteta americano, Berenson, llamaría los valores táctiles (...) SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *op. cit.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ El libro *Méditations esthétiques* tuvo, rápidamente, una enorme difusión no sólo en Francia, sino también en Italia donde veremos, incluso, ediciones dónde el prólogo es confiado a artistas como el pintor futurista y metafísico Carlo Carrá.

⁵⁸ Véase BOZAL, V.; «Apollinaire y el cubismo», en APOLLINAIRE, G.; *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1994, págs. 89-111.

artista. El cubismo de Picasso, en la sensibilidad estética del francés, queda circunscrito a una «realidad de conocimiento» y se aleja de una «realidad de visión» donde la mimesis capta toda la atención del espectador. La realidad cubista para Soffici, en armonía y consonancia con las pautas apollinerianas, debe acabar absolutamente con la tradicional ordenación visual de la perspectiva, en la que los nuevos signos plásticos son favorecidos por la imaginación independiente del autor. Es clara la relación entre el italiano y el «teorizador» de las doctrinas cubistas; no resulta ningún misterio que ambos estuvieron en contacto en la capital francesa, lo que favoreció, por otro lado, que años más tarde intimara con Marinetti y colaborara en las revistas futuristas *Lacerba* o *Montjoie!*

En otro orden de cosas, en lo referente a la concepción de la pintura cubista por parte del espectador, Soffici destaca la impopularidad del arte nuevo; es consciente de que la recepción del público puede no ser exitosa y que todos no llegan a apreciar de igual modo—según una idea más o menos general que va desde Ortega y Gasset⁵⁹ hasta Habermas⁶⁰— la obra de arte, sólo una fracción, un reducido grupo dentro del colectivo con capacidad de entender y respetar lo artístico. La mayoría rechaza la nueva sensibilidad porque, sencillamente, no la entiende.

Es habitual este pensamiento en el contexto al que nos referimos —en realidad, de alguna manera, sigue siéndolo hoy—, ya que se rechaza el cubismo precisamente por ser un arte enigmático e incomprensible.

Esta relación preliminar entre el artista y los caracteres de la obra entran dentro de un concepto clave en la visión crítica de Soffici: la deformación artística de los objetos según la ley lírica⁶¹.

La solidez, uno de los aspectos que favorecen —según razonamientos anteriores— la aproximación a la obra, no ha de ser entendida como una característica propia del objeto, del que conocemos, gracias a nuestra experiencia, el volumen de las partes que se ven e imaginamos las escondidas; si no que se muestra la proyección total del motivo a través de componentes estrictamente artísticos.

Picasso traduce el objeto en la totalidad de sus volúmenes, no al modo de un «geómetra» descomponiendo facciones y poniéndolas una al lado de la otra, sino que, con técnicas «aparentemente algebraicas»⁶², establece contactos entre la

⁵⁹ Véase ORTEGA Y GASSET, J.; *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

⁶⁰ Véase HABERMAS, J.; «Modernidad versus postmodernidad», en PICÓ, J.; *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 87-102.

⁶¹ Véase; SOFFICI, A.; «Divagazioni artistiche», *La Voce*, n° 41, Florencia, 1910.

⁶² SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *op. cit.*

6. *Natura Morta Teppista,*
(1914), *Ardengo Soffici*



sensación parcial y su conocimiento interno; junto a la imagen «conocida», las superficies ocultas —que se sienten como realmente aparentes— se ordenan a modo de perfecta unidad. Así, el cubismo, no esconde datos como ocurría con la pintura mimética, al contrario, es capaz de proporcionar, mediante una proyección integral, una imagen total y verdadera. Con estas consideraciones, el italiano se aleja de buena parte de la historiografía coetánea que considera el cubismo un arte completamente abstracto, de espinosa lectura e inscrito a las leyes matemáticas.

Soffici lo interpreta como una actitud estética no arbitraria, pero, a su vez, lo considera fruto de la lírica, de la imaginación, de la poesía. Estos razonamientos se separan de aquellos defendidos por un amplio sector de la crítica que definía el cubismo a partir de conceptos como razón, orden y estructura, vinculados, a su vez, a los antiguos valores del clasicismo. No es considerado, por tanto, un mero sistema formal de representación ya que mediante la utilización novedosa de los elementos «emotivos» —líneas, escorzos o matices de tonos— se reconstruye una realidad que transforma la obra en un asunto rigurosamente pictórico. Los términos «pictórico» y «lírico» quedan, en el pensamiento crítico del autor, perfectamente hermanados, siendo utilizados para exponer su personal visión del cubismo picassiano.

Frente a la idea generalizada que destacaba del cubismo su reacción contra el impresionismo, Soffici expone una modalidad novedosa al vincularlo —en pequeños matices— al movimiento artístico que considera base de la pintura moderna, antecedente de Cézanne, de los fauvistas, y, en cierto modo, también de Picasso⁶³. Es obvio que no quiere alejar completamente al cubista de sus inquietudes artísticas, tan emparentadas con el lenguaje impresionista.

⁶³ *Infatti, partito come Picasso da una specie d'impresionismo. Ibidem.*

La representación de la imagen total del objeto en el lienzo —una superficie plana— haciendo uso de los diversos puntos de vista y desechando, de este modo, la pura visión frontal, sí constituye una constante dentro de la literatura artística referente al cubismo en sus primeros años:

*Pablo Picasso ha escogliato una nuova maniera pittorica capace di tradurre gli esseri e gli spettacoli naturali nella loro totalità*⁶⁴.

*É evidente anzi tutto che questa proiezione integrale della realtà su una superficie piana non può esser fatta con un sistema rigoroso; essa viene anzi operata indipendentemente da ogni regola prestabilita, secondo criteri strettamente poetici...*⁶⁵

Jean Metzinger en *Notes sur la peinture*, utilizaría términos similares:

*Combina las percepciones visuales con las percepciones táctiles. Él examina, comprende, organiza: el cuadro no es una transposición o un diagrama, en él contemplamos el equivalente sensible y vivo de una idea, la imagen total*⁶⁶.

Al resolver el problema de los volúmenes, Soffici concluye automáticamente la cuestión de la luz, ya que serviría también para alcanzar la concreción al ser utilizada como puro valor plástico y no como reflejo de la naturaleza. Primero fue el impresionismo y más tarde, las lecciones cézannianas las que enseñaron a Picasso que la luz sirve para deformar y volver construir, y no para contornear las figuras a modo de fotografía de la «realidad». El color y las vibraciones luminosas serán, años más tarde, y como es bien sabido, motivo de debate por parte del grupo futurista, que advertirán en las obras cubistas sus carencias en cuanto al color; su falta de luminosidad y su premeditada quietud. Soffici, en estos años donde su incorporación al grupo todavía no se ha producido, dota al cubismo de un cierto carácter móvil; ya sea por el punto de vista múltiple o por la alternancia de los planos; las obras le sugerían una cierta discontinuidad que definiría con adjetivos como «fuggenti»⁶⁷, o «vivo». Estas reflexiones nos hacen suponer que Soffici pudo percatarse de rasgos en la obra que conocía de Picasso —e incluso de Braque— que, efectivamente, le transmitieran este aspecto de movilidad. Nos referimos a la utilización del claroscuro basándose en alternancias desordenadas oscuras y claras -dentro de la gama de los colores negro y blanco— su

⁶⁴ Pablo Picasso ha escogido una nueva manera pictórica capaz de traducir los seres y los espectáculos naturales en su totalidad. *Ibidem*.

⁶⁵ Es evidente sobre todo que esta proyección integral de la realidad sobre una superficie plana no puede hacerse mediante un sistema riguroso; viene también realizada independientemente de cada regla establecida, según criterios estrictamente pictóricos... *Ibidem*.

⁶⁶ METZINGUER, J.; «Notes sur la peinture», *Pan*, París, 1910.

⁶⁷ SOFFICI, A.; «Picasso e Braque», *op. cit.*

7. *Arlecchino*,
Ardengo Soffici, 1918

intensificación de los efectos de luces y sombras para crear una disyuntiva entre las zonas de profundo relieve y las de carácter bidimensional y la ausencia de un referente claro que suspendiera la vista sin provocar que el ojo se deslizara sin detenerse en concreciones, provocando una perspectiva móvil y sin jerarquías.

Sabemos, gracias una vez más a la correspondencia Soffici—Prezzolini, que las fotografías que había visto recientemente de las obras cubistas habían sido las que se utilizaron para completar las reflexiones de Henri des Pruraux⁶⁸ en *La Voce: El molino de aceite* (1909), *La señorita Léonie* —en el periódico titulada Retrato— (1909-10) y una naturaleza muerta de 1911, sin contar con los trabajos que conociera por sus visitas a exposiciones y al taller de Picasso en París.

Con un estilo literario con pinceladas de simbolismo fin de siglo y tintes románticos —como ya hicieron poetas como Marinetti o Apollinaire— podemos concluir diciendo que Soffici, sin llegar a apartarse totalmente de la literatura artística de la época, sí que logra alejarse de aquellas «teorías» que presentaban al cubismo como una cuestión de identidad, pretendiendo descubrir cuáles eran los elementos reconocibles en la obra. Exime al nuevo lenguaje de adjetivos como «abstracto» o «matemático» resaltando el «carácter intuitivo»⁶⁹ de la praxis cubista utilizando, con una inusual modernidad, el calificativo de jeroglífico. Y aunque asocia al cubismo, en



⁶⁸ PRURAU, H.; «Intorno al cubismo», *op. cit.*

⁶⁹ Véase GOLDING, J.; *El Cubismo. Una historia y un análisis*. Madrid, Alianza Forma, 1993, págs. 82-83.

algunos momentos de su discurso, a fórmulas idealistas-clasicistas —al emplear los conceptos de belleza, perfección, armonía o sencillez— apunta que Picasso, en lugar de imitar y de ofrecer más de un aspecto del mismo objeto, se inventa un método que sintetiza, por así decirlo, el objeto en cuestión; un código que lo significa en lugar de imitarlo. Su modelo interpretativo no desliga al cubismo de lo que realmente fue: un sistema sígnico de representación.

Teniendo en cuenta que se trata de una crítica muy temprana, que entonces no se contaba con la suficiente perspectiva histórica y que distrae su atención en elogiar, considerablemente, a la figura del genio como maestro del devenir, Soffici afronta las nuevas manifestaciones con reflexiones de interés y proclama a Picasso como paradigma de la mirada moderna. Dio cuenta del papel del inventor del cubismo paralelamente a su desarrollo, esto es, en el presente artístico inmediato, con unos niveles interpretativos en perfecta consonancia con las muestras teóricas más interesantes de la crítica francesa y española del momento.

Soffici perteneció a aquella pequeña minoría que, desde un principio, apoyó los ejemplos de lo que más tarde serían las bases de la pintura del siglo XX, haciendo públicos los fundamentos de su pensamiento artístico, dando muestras de una valiosa sensibilidad estética, arriesgándose a destapar las carencias de sus reflexiones, esforzándose por reafirmar sus hipótesis y apostando, de una manera pasional, por un estilo pictórico que comenzaba a tomar conciencia de su propia condición.