

Katia Botta¹

La via del colore

Paesaggi e teorie estetiche della montagna Sainte-Victoire

Abstract

The article aims to define the role assumed by Paul Cézanne's pictorial landscape within aesthetic reflections on landscape. Starting with the testimonies of Emile Bernard, Joachim Gasquet and Maurice Denis, the aim is to identify those concepts and components that aesthetically constitute and characterise the landscape of Mont Sainte-Victoire. In this sense we wish to proceed with an investigation aimed at the aesthetic-perceptual reading provided by Maurice Merleau-Ponty, focusing on the parameters of vision, colour and depth, and then turn our attention to the motif analysed by Henri Maldiney, through the concepts of form and rhythm.

Keywords

Mountain Landscape Aesthetics, Paul Cézanne, French Phenomenology

Received: 08/04/2024

Approved: 17/06/2024

Editing by: Sara Borriello

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

katia.botta@unipr.it (Università degli Studi di Parma)

¹ Ente finanziatore: progetto finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU – Piano Nazionale Ripresa e Resilienza (PNRR) - Missione 4 Componente 1 Investimento 3.4 “Didattica e competenze universitarie avanzate” e Investimento 4.1 “Estensione del numero di dottorati di ricerca e dottorati innovativi per la pubblica amministrazione e il patrimonio culturale” – Avviso N. 351 del 09/04/2022 del Ministero dell’Università e della Ricerca.

1. Premessa

Questo contributo si propone di individuare il ruolo assunto dal pittore francese Paul Cézanne (1839-1906) e dalla sua produzione pittorica all'interno delle teorie estetiche del ventesimo secolo, ponendo una specifica attenzione a due figure della corrente neo-fenomenologica francese: Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Henri Maldiney (1912-2013). Partire da Cézanne, con particolare riferimento al suo *motif*², si pone come un passaggio necessario per comprendere meglio quei processi che vedono la genesi e lo sviluppo del concetto di paesaggio nelle riflessioni estetiche sull'esperienza ivi richiamate, in termini percettivi, corporei e sensibili.

2. Paul Cézanne. Narrazioni di una poetica

Cézanne, uno dei maggiori protagonisti che ha operato principalmente nella seconda metà dell'Ottocento in qualità di post-impressionista, ha realizzato una produzione artistica intrisa di tecniche e temi di impronta impressionista e simbolista, nonché anticipatrice delle Avanguardie storiche, *in primis* quella cubista (cfr. Maldiney 2010d: 167). Egli è un artista estremamente eterogeneo e alquanto singolare; rifiuta la vita mondana di Parigi per preferire la quiete della piccola cittadina di Aix-en-Provence, e volge la propria attenzione a numerosi temi privilegiando il rapporto con la natura. Tale necessità, sempre più profonda con il raggiungimento dell'età matura, si esprime nella scelta della tecnica *en-plein-air* e nella monumentale produzione di nature morte e di paesaggi (questi ultimi,

² Per *motif* si intende un tema particolarmente importante per l'artista, un oggetto di studio, un motivo appunto che è presente in modo costante e che restituisce l'evoluzione della tecnica e della sua poetica. Nel caso in esame, il concetto di *motif* è utilizzato per indicare l'interesse di Cézanne per uno specifico oggetto di natura (ovvero la Montagna Sainte-Victoire) già a partire dalla corrispondenza del 14 aprile 1878 indirizzata all'amico Émile Zola (Cézanne 2011: 67). In proposito Maldiney afferma che “un aspect ou un moment de la nature ne s'exhausse au-dessus d'une simple impression sensible, aussi chargée qu'on voudra d'affectivité, et ne nous désétablit de la pure apparence du monde en nous ouvrant à la Réalité, que là où il se manifeste non pas sous la forme d'un spectacle, mais dans la forme d'un motif – au sens de *motivus*: qui meut” (Maldiney 2010c: 28). Nel pensare alla trasposizione del *motif* in pittura, Maldiney avverte una progressiva azione di “cancellazione” nell'operato dell'artista, che suggerisce il passaggio da una pittura di rappresentazione a una di astrazione, di cui la stessa Sainte-Victoire diventa modello per eccellenza (cfr. Maldiney 2010d: 173).

circa una sessantina tra acquerelli e pitture a olio, incentrati sul massiccio della Sainte-Victoire³). Il rapporto che l'artista intesse con il *motif* montano, centrale nel delineamento della sua capacità espressiva, è descritto, seppur in modo frammentario, sia nelle *Lettere*, sia nelle corrispondenze raccolte nell'antologia curata da Michael Doran. Questi testi non solo testimoniano le tappe che hanno costellato il percorso artistico e l'evoluzione tecnica dell'artista, ma consentono anche di ricostruire quella fitta rete sociale composta da artisti, mecenati, letterati e appassionati d'arte che hanno contribuito, in modo più o meno rilevante, alla crescita personale e professionale di Cézanne, alla definizione della sua *poetica*.

Già nelle *Lettere*, risalenti al periodo compreso tra il 1858 e il 1906, si avverte una sempre maggiore propensione nei confronti del *motif*, un interesse crescente, un vero e proprio *climax* intertestuale, che trova massima espressione negli scambi più maturi.

L'attenzione per il paesaggio montano della Sainte-Victoire, tema centrale della ricerca artistica di Cézanne, è avvertibile a partire da una lettera indirizzata a Numa Coste datata al novembre 1868: la montagna è qui richiamata per via di una gita rimandata a causa di cattive condizioni metereologiche ma è interessante che l'artista introduca, in tempi tutto sommato non sospetti, la definizione “*semper virens*”⁴ (Cézanne 2011: 55) per indicare una vibrazione, un rivolgersi alla montagna momentaneamente sospeso. Ancora più esplicativa è l'associazione presentata

³ Ponendo un confronto tra le numerose versioni dedicate alla montagna Sainte-Victoire, è possibile riscontrare un profondo cambiamento nella metodologia utilizzata dall'artista nel cogliere l'oggetto d'interesse. Se alle prime versioni è possibile associare una formula rappresentativo-mimetica della natura, in quelle successive si nota invece una progressiva astrazione, espressa da Cézanne attraverso scomposizioni geometrizzanti, accostamenti di tonalità contrastanti, la presenza di spazi bianchi, l'utilizzo di una tecnica non conciliante ma indagatrice, non più volta a restituire elementi naturali e antropici presenti ma a “scavare” e a mettere in luce la profondità della natura. Tale prevalenza dell’“impressione” sulla dimensione mimetica, testimoniata ad esempio da una gestualità che si traduce sulla tela in vivaci pennellate percepibili soprattutto nelle tele più mature, esprime l'emergere di una componente fortemente soggettiva, un'affezione, o forse meglio, una *Stimmung*, che identifica in modo univoco ogni singola esperienza del *landscape* montano, e che conseguentemente si traduce e al contempo qualifica il grado di espressività artistica di ogni opera avente per oggetto la montagna.

⁴ Questa definizione è stata introdotta in una lettera indirizzata a Numa Coste del novembre 1868, in cui si riferisce dell'impossibilità di compiere una passeggiata nei pressi della Sainte-Victoire a causa del maltempo e quindi del suo non essere “*semper virens*”, “volitivo” nei confronti degli obiettivi prefissati.

nella lettera del 14 aprile 1878 indirizzata all'amico nonché celebre letterato Émile Zola, dove la Sainte-Victoire è per la prima volta definita come “paesaggio straordinario [...] ‘che bel motivo’” (Cézanne 2011: 67). Seppur le corrispondenze private di Cézanne siano scarne di riferimenti poetici al suo rapporto con la natura montana, è proprio in esse, o meglio, in quelle del periodo più maturo, che si può intravedere un sottile ma intenso riferimento alla stessa. È qui utile ricordare che nel luglio 1896, in occasione di una trasferta a Talloires, Cézanne scrisse a Philippe Solari che:

Quando ero ad Aix, mi sembrava che sarei stato meglio altrove; ora che sono qui, rimpiango Aix. La vita comincia a essere per me di una monotonia sepolcrale. [...] Penso alle nostre passeggiate ai Peirières, e alla S.te Victoire. [...] Per non annoiarmi dipingo; non è divertente, ma il lago è molto bello con quei suoi alti monti intorno che, mi dicono, raggiungono i duemila metri. Non c'è confronto col nostro paese, ma senza alcun dubbio è bello. Se però nasci là, sei fregato, il resto non ti dice più niente. (Cézanne 2011: 113)

Il caso di studio provenzale, più volte ripreso nella sua produzione artistica, non è quindi solo una scelta tematica, ma racchiude in sé un forte senso di appartenenza che in qualche misura testimonia l'identità stessa dell'artista. Non è un caso che Cézanne abbia scelto di rimanere nella cittadina di Aix; come afferma in una delle ultime lettere, forse definibili come le più riservate (quelle indirizzate al figlio), sente la necessità di stare in disparte, di allontanarsi dalla gente, forse dalla società, da ciò che non gli consente di esperire quella natura a suo dire “tanto bella” (Cézanne 2011: 150).

Pertanto, se già nelle lettere vi sono dei riferimenti al pensiero dell'artista, sarà solamente nelle corrispondenze raccolte nel volume curato da Michael Doran⁵ (1998) che si potranno effettivamente rintracciare i temi centrali del suo pensiero. In tal senso, si ritiene opportuno in questa sede fare riferimento a tre figure – Emile Bernard, Maurice Denis, Joachim Gasquet –, due afferenti all'ambito artistico, il terzo più vicino alla sfera letteraria, i cui scritti hanno costituito un *parterre* di riferimento anche per gli studi di taglio filosofico posteriori. Il ritratto che restituisce Emile Bernard (1868-1941) del maestro di Aix è molto dettagliato; nella lettera indirizzata alla madre datata al 1904 racconta di un uomo che “diping[re]

⁵ In merito alla scelta di riferire specificatamente a Bernard, Denis e Gasquet, e sul loro contributo alle teorie estetiche in esame si veda anche Sollers (2005: 68); Merleau-Ponty (1962); Maldiney (2012b).

la natura secondo la sua personalità e non secondo l'arte in sé” (Bernard 1998a: 26), un'affermazione alquanto curiosa se pensiamo che negli stessi anni l'artista Maurice Denis (1870-1943) pubblicherà un articolo su “L'Occident” dedicato alla pittura di Cézanne, definendola “quell'arte essenziale la cui definizione risulta laboriosa al critico [...]. Quando immagina uno schizzo, egli mette insieme dei colori e delle forme [...]. L'utilità, persino il concetto dell'oggetto rappresentato, spariscono di fronte all'incanto della forma colorata” (Denis 1998: 173)⁶. Nelle testimonianze riportate dagli artisti che hanno assistito allo sviluppo della poetica di Cézanne, si ravvisa come lo stesso preferisse un metodo di gradazione dei colori ben preciso, coadiuvato da supporti in tela sempre più ridotti e, come afferma Bernard nell'articolo pubblicato su “L'Occident” nel 1904, “si educa, [...] si esalta davanti al cielo e ai monti” (Bernard 1998b: 33).

Allora è possibile comprendere come sia una necessità per l'artista la progressiva rinuncia alla *mimesis*, in favore di un atto pittorico che sia espressione delle “proprie sensazioni” (Bernard 1998b: 37), o come afferma Denis: “egli deforma ancora per necessità di espressione, per scrupolo di sincerità” (Denis 1998: 175)⁷. Ed è proprio nella natura, quella costellata dalla visione della Sainte-Victoire, che Cézanne, non senza dubbio alcuno – come ben ricorda Emile Bernard –, si avvicina al più alto grado di “assoluto”, o, come direbbe Maldiney, di “verità”. Anche Joachim Gasquet (1873-1921), scrittore e poeta di origini provenzali che ha dedicato tre scritti (*Motif, Louvre e Atelier*) al maestro di Aix in forma di dialogo immaginario propone, seppur con diversi riferimenti non sempre accettabili, un pensiero attribuibile a Cézanne in cui pittura e natura sono egualmente ricondotte alla dimensione della profondità. Nella lettura interpretativa di Gasquet la profondità è quel luogo presidiato dalle “radici del mondo” (Gasquet 1998: 125) che il pittore tenta di approcciare a partire da una stratificazione composta da “linee geologiche” (Gasquet 1998:

⁶ Il rapporto tra il maestro di Aix e il pittore Nabis è anche testimoniato da un dipinto che Denis realizzò durante la visita del 1906 e che rappresenta Cézanne mentre dipingeva una delle versioni della Sainte-Victoire (cfr. Doran 1998: 95).

⁷ Potrebbe essere interessante porre qui un riferimento alla visita compiuta nel 1906 dal collezionista, nonché fondatore del Folkwang Museum di Hagen (Westfalia), Karl Ernst Osthaus a Cézanne. Osthaus, ripensando al dialogo intrapreso con Cézanne e alle riflessioni che quest'ultimo gli aveva esposto, afferma che “la legge suprema di ogni arte gli era nota e familiare. Senza elevarsi al di sopra dell'apparenza delle cose, senza percepire l'eterno nella natura, non esisteva per lui, in sostanza, vera arte” (Osthaus 1998: 100).

115) fino ad arrivare a cogliere una logica aerea per mezzo di vere e proprie “macchie” (Gasquet 1998: 115).

Ad avvalorare tale posizione vi sarebbe anche una distinzione linguistica messa in risalto da Maurice Denis nel riportare una conversazione avuta con Cézanne, ovvero la differenza tra “riprodurre” e “rappresentare”; è chiara qui l’impossibilità per l’artista di copiare la natura del sole, poiché è “necessario rappresentarlo per mezzo di un’altra cosa...per mezzo del colore” (Denis 1998: 174). Ecco che allora emerge la vera struttura della pittura cézanniana: non più lo schema compositivo tradizionale fatto di forme e prospettiva con unico punto di vista, ma il colore, che per Cézanne è il “più elevato grado di ricchezza” (Bernard 1998b: 37).

3. Maurice Merleau-Ponty. Il ruolo della corporeità nell’esperienza estetica

Queste interpretazioni della poetica cézanniana, sviluppatesi a partire dai primi anni del Novecento, si pongono come preziosi strumenti di lettura e comprensione non solo per l’evoluzione delle correnti artistiche, ma soprattutto per quelle rilevanti teorie di carattere estetico che hanno intravisto nella sua produzione artistica un modello esplicativo del paesaggio⁸. Proprio per la vastità di tali prospettive teoriche in termini sia geografici sia tematici, si è ritenuto opportuno delimitare il campo d’indagine alle

⁸ La trattazione della Sainte-Victoire operata da Cézanne è stata oggetto di numerose riflessioni e di interpretazioni, che spaziano dall’ambito estetico alle descrizioni artistico-letterarie. Si pensi non solo alla fenomenologia francese, oggetto di questo contributo, ma anche al saggio *Landschaft* (1963) del filosofo tedesco Joachim Ritter (1903-1974), una lettura più tradizionale del rapporto tra uomo e natura in cui viene sottolineato il nesso tra teoria estetica e mediazione delle arti, e anche al filosofo tedesco Günther Anders (1902-1992), che ha dedicato all’artista il saggio *Cézanne (Lecture, New School 1949)*, qui consultato nella versione contenuta nel volume *Schriften zu Kunst und Film* (2020). Sul fronte artistico e letterario, alcuni esempi rilevanti si riscontrano nelle *Lettere su Cézanne* di Rainer Maria Rilke, riferite alla visita compiuta all’*Esposition Cézanne* del 1907 presso il Salon d’Automne (Rilke 2011), in *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) di Peter Handke, autore austriaco che, a partire dalla visione di un’opera di Cézanne, ha compiuto più attraversamenti del massiccio fino a tradurre questa esperienza in un approccio contemplativo. O ancora, sono pregnanti gli studi di matrice storico-artistica presentati dal pittore e critico d’arte inglese Roger Fry (*Cézanne. A Study of His Development*, 1927), da Lionello Venturi (*La via dell’Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, 1970), da Kenneth Clark (*Landscape into Art*, 1976), da Gottfried Boehm (*Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, 1988) e da Philippe Sollers (*Le paradis de Cézanne. Les femmes de Cézanne*, 2001).

letture proposte da alcuni esponenti di rilievo dell'estetica fenomenologica francese, con l'intenzione di introdurre confronti e chiarire il ruolo assunto da Cézanne in esse.

In tale ambito, un primo interesse sembra sorgere nella riflessione del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, il quale ha dedicato alla figura d'artista in oggetto di studio un saggio intitolato *Il dubbio di Cézanne* (*Le doute de Cézanne*, pubblicato nel volume *Sens et non-sens* nel 1948). Ponendo riferimento agli autori sopra citati, Merleau-Ponty inserisce un'introduzione volta a esplicare le premesse per un'indagine che si concentri non tanto sull'oggetto-mondo quanto più sul soggetto-artista, o meglio, potremmo dire sul pre-soggetto⁹ in via di costituzione di una esperienza percettiva e corporea. In altri termini, è l'artista Paul Cézanne a essere al centro della teoria merleau-pontiana, il suo fare esperienza dell'Essere-mondo, e quindi del paesaggio, secondo un rapporto di relazione e non di opposizione; in qualità di pre-soggetto, egli si pone all'interno di una dimensione conoscitiva precedente a quella riflessiva e alla formazione del concetto, ed è attraverso la propria corporeità che si rende possibile e manifesto l'incontro con il mondo¹⁰. In tal senso non sarebbe corretto concentrarsi unicamente sul soggetto della relazione, poiché il definirsi dello stesso è gradatamente proporzionale al suo fare esperienza del paesaggio:

⁹ Nella lettura del saggio merleau-pontiano dedicato a Cézanne si propone l'utilizzo del termine "pre-soggetto" per indicare il soggetto che sta compiendo un'esperienza estetica, la quale è qui indagata attraverso il caso specifico del paesaggio e trova espressione all'interno della pittura.

¹⁰ Merleau-Ponty affronta la questione della relazione nella terza conversazione denominata *Esplosione del mondo percepito: le cose sensibili*. "Le cose non sono dunque davanti a noi come semplici oggetti neutri da contemplare; ogni cosa simbolizza per noi un determinato comportamento, ce lo ricorda, suscita in noi reazioni favorevoli o sfavorevoli, ed è per questo che i gusti di un uomo, il suo carattere, l'attitudine che ha assunto nei confronti del mondo e dell'essere esterno si leggono negli oggetti di cui si circonda, nei colori che preferisce, nei luoghi in cui sceglie di passeggiare" (Merleau-Ponty 2002: 36; cfr. Pinotti 1998: 10-1). In merito alla questione della relazione si rimanda anche al volume monografico di Luca Taddio, in cui afferma che: "Il divenire e l'apparire della montagna sono composti da molteplici colori, sfumature, ombre, luci e forme contenenti altre forme. Il suo essere li rende la montagna statica e insieme mutevole senza contraddizione, modellata dal tempo e parte della nostra coscienza: Cézanne rappresenta sulla tela congiuntamente entrambi i poli della relazione – soggettivo e oggettivo –, ponendo le basi per la 'rivoluzione' operata dal cubismo e dall'arte del XX secolo" (Taddio 2024: 19).

Per tutti i gesti che pian piano dànno luogo ad un quadro, non c'è che un solo motivo, il paesaggio nella sua totalità e nella sua pienezza assoluta, che per l'appunto Cézanne chiamava "motivo". Cominciava con lo scoprire gli strati geologici. Poi non si muoveva più e guardava [...]. "Germinava" con il paesaggio. Si trattava, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riafferrare, *valendosi* di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. (Merleau-Ponty 1962: 35-6)¹¹

Il compito dell'artista è, per Merleau-Ponty, duplice: da una parte egli ha la possibilità di evocare, di percepire la visione di paesaggio, qui inteso appunto come un "organismo nascente", quindi di afferrare la costituzione del paesaggio nel mondo visibile. Ciò si rende possibile in quanto l'artista costituisce e al contempo partecipa del "pre-oggetto" che "sta comparendo, che sta coagulandosi sotto i nostri occhi" (Merleau-Ponty 1962: 33). Ma dall'altra parte egli deve porsi come "mediatore" di tale visione, interpretandola, esprimendola tramite strategie operative in un oggetto visibile così da renderla percepibile a terzi. L'artista, nel caso in specie Cézanne, prende parte a un doppio processo, entro cui tuttavia non è possibile distinguere chiaramente le due fasi ("visione" e "interpretazione") (cfr. Merleau-Ponty 1962: 34). Per comprendere meglio il tipo di esperienza estetico-percettiva che l'artista compie nel tentativo di apprezzare il paesaggio, Merleau-Ponty invita il lettore a considerare tre parametri¹² strettamente interconnessi: la visione, il colore e la profondità.

In merito alla visione, Merleau-Ponty, riferendosi all'artista, dice:

Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire [...]. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale, ed ecco perché i suoi quadri dànno l'impressione della natura alla sua origine. (Merleau-Ponty 1962: 32)

¹¹ Edizione italiana disponibile anche nella versione curata da Andrea Pinotti (1998), pp. 85-105. Pare significativo che negli stessi anni il filosofo tedesco Günther Anders abbia proposto una riflessione sulla stratificazione geologica delle Sainte-Victoire rappresentate da Cézanne: "if there are *units* that compose his geological world, these units do not consist of *figures*, but *still* of the *splinters* he had inherited from impressionism. [...] That's the reason why we used the figure of speech '*geologist*': for the geologist is trying to find the laws of *existing* architecture, to *reconstruct* the blueprint, or as Cézanne called it, according to the famous Cézanne letters of Rilke (1907): He was after the '*plan secret*'" (Anders 2020: 203).

¹² "È questa animazione interna, questo irraggiarsi del visibile, che il pittore cerca sotto i nomi di profondità, spazio, colore" (Merleau-Ponty 1989: 50).

La visione (del paesaggio) è quindi da intendersi come quello spazio all'interno del quale si rende possibile la manifestazione del mondo; dice Merleau-Ponty che in questo modo ha il "potere di manifestare, di mostrare più che se stessa. [...] Si tratta [...] di far parlare lo spazio e la luce esistenti" (Merleau-Ponty 1989: 42). Come accennato in precedenza, il soggetto di questa esperienza percettiva, in altri termini l'artista, non può essere assimilato alla distinzione tra soggetto e oggetto incarnata dalla figura del *Wanderer* romantico, il quale si rivolge al mondo con un atteggiamento distaccato volto a cogliere un paesaggio in quanto risultato di una contemplazione. Esso è da ricercare in un momento pre-intellettivo, attimo in cui si presenta in co-costituzione con il mondo senza limite di forma¹³. All'interno di questa relazione, il soggetto – inteso ora come pre-soggetto – corrisponde a quello che Merleau-Ponty definisce *schema corporeo*, ovvero "spazialità del corpo proprio" (Merleau-Ponty 2021: 151), entro cui le singole parti non sono semplicemente poste l'una vicino all'altra ma sono intrinsecamente collegate, o meglio, "implicate". Al contempo lo schema corporeo è anche "presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale" (Merleau-Ponty 2021: 153). Nel dire che l'artista, inteso come schema corporeo, partecipa del mondo che lo circonda, significa anche stabilire una certa "dinamicità", una *spazialità di situazione* (Merleau-Ponty 2021: 153). Così facendo è corretto affermare che l'artista, pre-soggetto che interagisce in modo dinamico con il mondo, è parte attiva di un rapporto, di un'esperienza a doppio senso: egli è soggetto privilegiato a cui il paesaggio si rende percepibile, ma al contempo la sua esperienza, dinamica e partecipativa, si costituisce attraverso il paesaggio stesso. Il tipo di interazione che l'artista intesse con il mondo può essere letta secondo molteplici variabili. Ad esempio, Merleau-Ponty, in un'opera più matura ma per noi di estremo interesse quale è *Il visibile e l'invisibile* (*Le visible et l'invisible*, 1964) parla di:

Alla mia esperienza del mondo, a quella complicità con il mondo che ogni mattina ricomincia per me non appena apro gli occhi, a quel flusso di vita percettiva fra il mondo e me che non cessa di pulsare dal mattino alla sera, e che fa sì che i miei

¹³ Sull'evoluzione del rapporto uomo-Natura si veda Merleau-Ponty (1995).

pensieri più segreti mutino l’aspetto dei volti e dei paesaggi così come, reciprocamente, i volti e i paesaggi mi recano talora l’ausilio e talora la minaccia di un modo d’essere uomo che essi infondono alla mia vita. (Merleau-Ponty 1969: 50)¹⁴

Questa citazione definisce l’importanza dell’esperienza immersiva, ovvero l’esigenza di partecipare attivamente, di muoversi e di esperire dall’interno il mondo entro cui l’artista si muove e si relaziona col paesaggio. È interessante notare come tale necessità sia esplicita nel pensiero di Cézanne, il quale scrive all’amico Zola: “ora la testa si è calmata e vado in collina a passeggiare, e ammirare lo spettacolo stupendo del panorama” (Cézanne 2011: 101)¹⁵. Ma i gradi di interazione con il visibile riguardano anche il rapporto tra corpo e coscienza e, non ultimo, la gestualità. Se lo sguardo consente all’artista di accostare, “apr[ire] sul mondo” (Merleau-Ponty 1989: 18)¹⁶, è la coscienza a essere matrice intenzionale di tale appoggio, poiché essa esprime un grado di possibilità, un possibile “inerire alla cosa tramite il corpo” (Merleau-Ponty 2021: 194). E forse ancora più pregnante è la capacità gestuale dell’artista, definita da Merleau-Ponty come “un sapere che è nelle mani, che si affida solo allo sforzo corporeo” (Merleau-Ponty 2021: 199), in definitiva riassumibile nel concetto di abitudine. In altri termini, l’abitudine non può che risiedere nel corpo che media l’esperienza con il mondo, poiché, come esplica l’autore, consente di “dilatare il nostro essere al mondo, o di mutare esistenza assimilando nuovi strumenti” (Merleau-Ponty 2021: 199). L’uso di uno strumento quale ad esempio un bastone consente il compimento di un’esperienza esplorativa e l’instaurazione di un tipo di abitudine sia motoria sia percettiva; se già tale esempio potrebbe essere ricondotto a Cézanne, in quanto

¹⁴ Le riflessioni presentate da Merleau-Ponty in questo volume sono posteriori e poco approfondite rispetto ai testi che lo stesso ha dedicato al maestro di Aix-en-Provence, come *Le doubt de Cézanne* e le *Causeries*. Tuttavia, risulta essere di interesse perché consente di intravedere l’evoluzione del suo pensiero in termini di corporeità, esperienza percettiva e rapporto con il mondo.

¹⁵ Il riferimento è alla lettera indirizzata a Émile Zola risalente all’11 marzo 1885.

¹⁶ Sul rapporto tra corpo e coscienza l’autore ha dedicato anche una riflessione contenuta nella seconda conversazione dal titolo *Esplorazione del mondo percepito: lo spazio*. “E qui per la prima volta ci imbattiamo nell’idea che l’uomo non è uno spirito e un corpo, ma uno spirito *con* un corpo, e che egli accede alla verità delle cose solo perché il suo corpo è come confiscato in esse” (Merleau-Ponty 2002: 29).

era solito inoltrarsi nella natura anche con l'uso di un bastone (cfr. Merleau-Ponty 2021: 216)¹⁷, viene da chiedersi se lo strumento che consente all'artista di aprirsi alla visione non sia proprio il pennello¹⁸, che agisce sul supporto di tela come una sorta di prolungamento, di estensione della corporeità dell'artista e quindi della sua intenzione espressiva.

Nell'esperienza estetico-percettiva dell'artista assumono altrettanta importanza quei concetti che riguardano maggiormente l'espressione del paesaggio: il colore e la profondità.

Il disegno deve dunque risultare dal colore, se si vuole che il mondo sia reso nella sua densità, poiché esso è una massa senza lacune, un organismo di colori, attraverso i quali la fuga della prospettiva, i contorni, le rette e le curve si dispongono come linee di forza, e la dimensione spaziale si costituisce vibrando. (Merleau-Ponty 1962: 33)¹⁹

L'importanza primaria attribuita al colore è un chiaro riferimento al pensiero dell'artista nonché ai numerosi richiami a Bernard e Denis che lo stesso filosofo inserisce nel saggio:

Il colore è “il luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo” dice Cézanne [...]. È a vantaggio del colore che bisogna mandare in pezzi la forma-spettacolo. [...] Si tratta della dimensione del colore, che crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità [...]. Il ritorno al colore ha

¹⁷ L'utilizzo del bastone come strumento di amplificazione dell'esperienza in termini di instaurazione di un'abitudine percettiva e motoria è esplicitato dal filosofo in *Phénoménologie de la perception*. In merito alle passeggiate che l'artista compiva nei pressi della cittadina provenzale dove risiedeva, vi sono numerose testimonianze e accenni sia nelle *Lettere* sia nelle documentazioni raccolte e curate da Michael Doran, ma anche un'immagine fotografica che lo ritrae nell'atto di recarsi a dipingere nei pressi del *motif* (cfr. Sollers 2005; Vollard 2021). Anche lo scrittore austriaco Peter Handke, nel bellissimo testo dedicato alla Sainte-Victoire e tradotto con il titolo *Nei colori del giorno*, ricorda l'immagine di Cézanne in cammino (cfr. Handke 1985: 34).

¹⁸ Il parallelismo tra l'apparire dell'oggetto e il “passaggio ripetuto del pennello sulla tela [che] modella lo spazio figurativo” è proposto anche in Taddio (2024: 36).

¹⁹ Sul rapporto tra forma e colore è opportuno fare riferimento anche alla seconda conversazione, *Esplorazione del mondo percepito: lo spazio*: “L'insegnamento classico distingue il disegno e il colore: si disegna lo schema spaziale dell'oggetto, poi lo si riempie di colori. Cézanne al contrario afferma: “quando si dipinge, si disegna” (Merleau-Ponty 2002: 25). In altri termini, Merleau-Ponty riconosce nell'artista un utilizzo del colore non tradizionale; il colore è qui delineazione della forma, ordinamento di parti, ma è anche trasmissione, messa in atto del rapporto con il mondo, è lo strumento attraverso cui è possibile educare lo sguardo.

il merito di condurre un po' più vicino al “cuore delle cose”. (Merleau-Ponty 1989: 48)

Se da una parte il colore è condizione fondante della composizione pittorica, nel senso di elemento che “struttura e materializza” la visibilità del paesaggio nelle sue parti, dall’altra parte si avverte la necessità di ri-definire il rapporto tra superficie e profondità e di stabilire quale sia il tipo di prospettiva che possa corrispondere a tale rappresentazione. Nell’affermare che sia il colore, e non più la forma, a restituire la struttura, la voluminosità della visione su tela, Merleau-Ponty va a negare la presenza di una prospettiva tradizionale, “geometrica”, in favore di una prospettiva che sia invece vissuta, “percettiva”. Così facendo, il rapporto tra le cose non è più proporzionale a seconda della loro posizione rispetto al punto di fuga, ma si tratta di una deformazione prospettica a partire dal soggetto-artista, per il quale “gli oggetti vicini sembrano più piccoli, e gli oggetti lontani più grandi” (Merleau-Ponty 1962: 32). Non si individua più un’unica prospettiva attraverso cui si costruiscono i rapporti di oggetti geograficamente orientati; piuttosto si può qui parlare di più visioni prospettiche, più percezioni, riconducibili e riunite all’interno di quello che Merleau-Ponty definisce come *Géometral*, ovvero una “prospettiva ideale, superiore, che è comprensiva di tutte le prospettive possibili” (Merleau-Ponty 1969: 119n)²⁰. Ciò che l’artista può cogliere, esperire e rappresentare sono cose che co-esistono e si rendono manifeste in superficie solo in presenza di un pre-soggetto, ma che hanno sede nella profondità. Quest’ultima è quindi:

La dimensione del nascosto per eccellenza [...]. La profondità è il mezzo di cui le cose dispongono per restare nitide, per restare cose [...]. Senza di essa non ci sarebbe un mondo, non ci sarebbe Essere [...]. Laddove, in virtù della profondità, a poco a poco esse coesistono, scivolano l’una nell’altra e si integrano. È dunque la

²⁰ In merito al “Geometrale” si rimanda, come segnalato dall’autore, anche a Merleau-Ponty (2021: 113). Circa il rifiuto della prospettiva geometrica è interessante anche il riferimento alla seconda conversazione: “In ogni istante, quando il nostro sguardo viaggia attraverso quello scenario, siamo assoggettati a un particolare punto di vista, e quelle istantanee successive, in parte derivate dal paesaggio, non si possono sovrapporre. Il pittore è riuscito a dominare quella serie di visioni e a trarne un solo paesaggio eterno solo a condizione di interrompere la modalità naturale della visione: spesso chiude gli occhi, [...] costruisce sulla tela una rappresentazione del paesaggio che non corrisponde a nessuna libera visione [...]. Se molti pittori, dopo Cézanne, hanno rifiutato di piegarsi alla legge della prospettiva geometrica, è perché volevano riappropriarsi e mostrare la nascita stessa del paesaggio” (Merleau-Ponty 2002: 26-7).

profondità a far sì che le cose abbiano una carne: e cioè oppongano alla mia ispezione degli ostacoli, una resistenza che è appunto la loro realtà, la loro “apertura”. (Merleau-Ponty 1969: 251-2)

D’altro canto, lo stesso Cézanne ha più volte ritenuto necessario richiamare la dimensione della profondità, a cui attribuiva la sede di quella natura tanto indagata e che tanto lo tormentava.

4. Henri Maldiney. Per una fenomenologia del paesaggio montano

Se all’interno dell’indagine proposta da Merleau-Ponty si avverte una specifica attenzione alla figura dell’artista in qualità di pre-soggetto dinamico che compie un’esperienza percettivo-corporea e che ha la possibilità di esprimere tale visione del paesaggio, ecco che allora si pone la necessità di chiarire quali siano le condizioni che rendano visibile quest’ultimo. In tal senso, pare opportuno il riferimento allo studio compiuto da Henri Maldiney nel saggio *Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e Verità (Cézanne et Sainte-Victoire: peinture et vérité)*, contenuto in *L’art, l’éclair de l’être*, datato 1993 (cfr. Maldiney 2012b: 23-39; Maldiney 2012a: 103-17; Maldiney 2005: 87-100). Al centro della riflessione non è tanto il soggetto che fa esperienza, ma il paesaggio, la sua spazialità, qui indagato a partire da una visita che il filosofo fa nel 1936 a una mostra dedicata a Cézanne, nel corso della quale afferma di aver intravisto la Sainte-Victoire di Lenigrado²¹.

Egli introduce la questione attraverso tre antinomie, con l’intenzione di scardinare il lettore da ogni possibile riferimento geografico stabilito.

²¹ L’autore introduce la questione Cézanne ponendo riferimento a una versione specifica della Sainte-Victoire, che lo stesso avrebbe avuto modo di contemplare nel 1936. In considerazione del fatto che a partire dal 1933 Maldiney ha frequentato l’École Normale Supérieure, si potrebbe ipotizzare che la Sainte-Victoire a cui accennava fosse presente nella personale di Cézanne allestita presso il Musée de l’Orangerie. Il catalogo della mostra, consultato nell’edizione originale del 1936, curato da Jacques-Emile Blanche e con prefazione di Paul Jamot (curatore dei dipinti e disegni del Louvre), non solo conferma la presenza di figure di letterati, studiosi, critici, e anche amici e conoscenti dell’artista che hanno preso parte al comitato scientifico e organizzativo, ma riporta specifiche indicazioni delle opere esposte in quell’occasione. Delle Sainte-Victoire allora presenti, solo una, l’opera n. 108, datata intorno al 1900-1902, risultava provenire dal Musée d’Art Moderne Occidental (Moscou), un’istituzione il cui nucleo di opere era composto in parte da dipinti della collezione Morosov (Blanche, Jamot 1936: 120-1). Circa l’interesse mostrato da Maldiney nei confronti della montagna Sainte-Victoire di San Pietroburgo e le riflessioni maturate, cfr. Carbone (2014: 25-31).

Riflettendo sulla Sainte-Victoire contemplata alcuni decenni prima, Maldiney fa alcune considerazioni in merito al tipo di esperienza di paesaggio che gli suscita: essa si presenta come un “quadro spoglio, quasi privo d’immagini e di materia, rarefatto fino al vuoto, dove il pittore sembrava aver dimenticato di dipingere le cose e di usare i colori” (Maldiney 2005: 87), ma è proprio in questa “assenza” che si può avvertire una verità, “quella del mondo, qui resa visibile da ‘toni strani e reali’” (Maldiney 2005: 87). O ancora: “Strana e reale insindibilmente, strana realtà, quella Sainte-Victoire che sorge portando via con sé, ad una distanza non valutabile da alcun punto di partenza, lo sguardo, schizzo sensibile del nostro essere al mondo” (Maldiney 2005: 87). Eppure, afferma Maldiney, è in lei che “siamo immersi [...] nel *reale*” (Maldiney 2005: 87). Non ultimo, affonda una terza contraddizione: “Il reale è sempre ciò che non ci si aspettava e che, non appena apparso, è lì da sempre” (Maldiney 2005: 87). Questa formula, assimilabile a una volontà di distaccamento rispetto allo iato soggetto-oggetto, si rende necessaria per definire quelle due polarità entro cui può verificarsi l’esperienza di paesaggio. Cézanne, secondo l’autore, ha infatti il merito di aver prodotto una pittura che “rende visibile l’invisibile: l’essere, ma nel suo ritrarsi” (Maldiney 2005: 87).

L’analisi di Maldiney si propone di definire, attraverso l’esempio chiave della montagna Sainte-Victoire, il concetto di paesaggio e di esplicare il tipo di esperienza, anche deambulatoria oltre che percettivo-cor-porea, che può generarsi da esso. In altri termini, con Maldiney si avverte una vera e propria formulazione teorica dell’esperienza di paesaggio, che trova numerosi punti di tangenza, oltre che di differenza, con la fenomenologia merleau-pontiana. Per fare ciò, si pone quindi la necessità di approcciare il caso di studio attraverso tre parametri: spazialità, ritmo, forma.

Lo spazio del paesaggio presenta delle caratteristiche molto precise, che, seguendo la distinzione posta dallo psichiatra e filosofo tedesco Erwin Straus (1891-1975) (cfr. Straus 2005: 69-79) in *Paesaggio e geografia* (saggio contenuto in *Vom Sinn der Sinne*, 1935), sono indagabili e verificabili per mezzo di quattro macro-temi. In primo luogo, lo spazio del paesaggio è spazialità della sensazione, al contrario di quello geografico a cui Straus attribuisce il mondo della percezione (Straus 2005: 70); qui si avverte anche un distacco rispetto al pensiero di Merleau-Ponty, poiché l’autore si pone in uno spazio antecedente a quello della percezione, considerando quest’ultima come appartenente a una fase subito successiva. La spazialità del paesaggio per Straus non presenta un orizzonte (cfr. Straus 2005: 71-2) geograficamente concluso e stabilito – di pari passo al

pensiero di Merleau-Ponty – ma si potrebbe piuttosto affermare che esso è relativo allo spostamento del soggetto; pertanto, la posizione di quest’ultimo non è definibile in un sistema di coordinate cartesiane, ma solo in termini di prossimità e distanza. Questo grado di relatività è anche indice dell’impossibilità di orientarsi nel paesaggio. Esso, come spiega l’autore, è tale nella fase di oscurità, di annebbiamento, momento in cui ci si perde; si tratta di un elemento di forte originalità che arricchisce l’esperienza sensibile e che Maldiney riprende proprio da Straus. Anche l’atto del viaggiare (cfr. Straus 2005: 72-3) ha subito notevoli cambiamenti nel corso dei secoli; se in epoca pre-industriale viaggiare significava giustapporre una successione di paesaggi, oggi il viaggio è uno spostamento programmato tra punti geograficamente identificati. Allo stesso modo, assume due connotazioni differenti il concetto di mappa (cfr. Straus 2005: 73-4): Straus esplica come il paesaggio non possa essere racchiuso in termini spazio-temporali, al contrario dello spazio geografico entro cui ogni spostamento viene mappato e misurato. L’ultimo macrotema su cui si sofferma è quello della pittura di paesaggio (cfr. Straus 2005: 74-5; cfr. Maldiney 2010a: 127-30), che introduce in modo chiaro alla questione maldineyana. Secondo Straus, la pittura di paesaggio:

non raffigura ciò che vediamo, o meglio, ciò che notiamo osservando una determinata regione, bensì – e il paradosso è inevitabile – essa rende visibile l’invisibile, però come un che di lontano. I grandi paesaggi hanno tutti un carattere visionario. La visione è un divenir-visibile dell’invisibile. (Straus 2005: 74-5)

Volendo porre un confronto tra il lessico specifico presentato da Merleau-Ponty e da Maldiney, soprattutto nel tenere in considerazione la mediazione operata da Straus per quest’ultimo, si pone la necessità di porre una riflessione in merito al tipo di esperienza vissuta. In altri termini, l’atto del percepire declinato da Merleau-Ponty sembra non essere del tutto corrispondente a quanto poi Maldiney intenderà con lo stesso termine. Si avverte piuttosto la volontà da parte di quest’ultimo di meglio definire l’esperienza, che, nella fase iniziale sensibile corrisponde in maggiore misura a ciò che Merleau-Ponty intende per “percepire” (Messori 2013).

Nell’applicare tali considerazioni al caso di studio della montagna Sainte-Victoire, Maldiney ne chiarisce l’appartenenza alla spazialità del paesaggio:

La montagna non è situata nel paesaggio, è il paesaggio stesso. Un paesaggio non è un sito. Al contrario, è insituabile. Non è localizzabile in alcun sistema di riferimento. Non ha luogo se non in se stesso (Maldiney 2005: 87).

L'esperienza di paesaggio che secondo l'autore è possibile cogliere è qui un esperire sensibile, una fase originaria, non definita, entro cui si è al contempo "ovunque, ossia in nessun luogo" (Maldiney 2005: 87), entro cui "siamo perduti, perduti *qui* nell'insieme del mondo" (Maldiney 2005: 88). La spazialità di paesaggio in cui si rende possibile tale esperienza mette in luce la *verità* di tale manifestazione. Maldiney afferma che la Montagna Sainte-Victoire "ha luogo nello e attraverso lo spazio che suscita" (Maldiney 2005: 88). E a questo punto le affermazioni antinomiche che introducono il saggio assumono senso: il momento di manifestazione del paesaggio montano provenzale non è altro che il suo punto di *originarietà*, o meglio, l'attimo *cosmogenetico*. In quel preciso istante si presenta la verità del paesaggio, "*aletheia*" (Maldiney 2010c: 16), ovvero un'apertura dello spazio che consente all'invisibile di rendersi visibile, a "l'*esserci*" di 'uscire' "dal *non esserci*" (Maldiney 2005: 88), secondo una modalità altrimenti definibile come "ritmo":

Lo spazio di Cézanne non è un ricettacolo, un contenitore di immagini o di segni. È un campo di tensioni. I suoi elementi o momenti formatori sono essi stessi eventi: esplosioni, roture, incontri, modulazioni, alcuni dei quali, equivalenti, sono in risonanza nello spazio, ed altri, opposti, sono in scambio reciproco e totale. (Maldiney 2005: 88-9)

In un momento manifestativo costellato da elementi, che appunto non corrispondono a oggetti definiti e statici ma a eventi in via di esplicazione, il ritmo ha la specifica funzione di "modulare", o forse meglio "formalizzare" tali momenti formatori. Ecco che, in superamento a quanto formulato precedentemente da Merleau-Ponty, non si parla più di forma, nel senso tradizionale di presenza caratterizzata e definita, quanto più di *forma in formazione*. Il ritmo ha quindi lo scopo di rendere forma, in altre parole, di esprimere, rendere visibile l'energia vitale della cosmogenesi del paesaggio. E ancora, esso opera in un unico spazio, agendo sul processo performativo dando così luogo non già ad "assemblaggi ma concatenazioni energiche e vitali di parti portatrici di possibilità abitative ancora non realizzate" (Messori 2021: 10). Volendo portare l'attenzione sulle Sainte-Victoire dell'ultimo periodo, è chiaro che la loro composizione non corrisponde a una tradizionale rappresentazione pittorica di paesaggio. Ancora una volta è Maldiney a dipanare i dubbi: se si pensa alla Sainte-Victoire, o meglio alla sua spazialità, come a una primaria tensione generatrice tra cielo e terra entro cui si palesa la montagna stessa, il ritmo agisce nel definire i rapporti tra gli elementi coinvolti. Pertanto, Cézanne,

nella fase espressiva della sua esperienza, interviene sulla tela per “rendere sensibile l’uni-tridimensionalità dello spazio” (Maldiney 2005: 91). L’artista che quindi vuole esprimere tale momento non può più “tradurre” il paesaggio con l’utilizzo di forme e contorni precisi. Esso si compone progressivamente di forme in formazione, che l’artista fatica a rendere in quanto tali. Per tale ragione, e ancora una volta, è il colore ad assumersi la responsabilità di manifestare il paesaggio; in altri termini, la ricchezza di colore ricercata da Cézanne non è un “remplissage coloré d’une forme préconstruite antérieure à la présence de l’œuvre. Comme la couleur est à la recherche de sa pointe, la forme est en voie d’elle-même et la genèse de l’œuvre est la transformation constitutive de leur accord” (Maldiney 2010a: 142). Ciò avviene attraverso l’apposizione di macchie, di sovrapposizioni di tecniche e tonalità, l’assenza, o meglio, la sfumatura di contorni sempre più labili e confusi, e, soprattutto nelle versioni più mature, la presenza di spazi bianchi. Questi ultimi, attraverso cui si rende percepibile il supporto dell’opera, non sono altro che *punti-sorgente*, ovvero una spazialità in cui non è ancora manifesto il visibile, o meglio, in cui non è ancora intervenuto il ritmo, e che testimonia l’esistenza di un “fondo di mondo da cui ogni fenomeno trae la propria realtà” (Maldiney 2005: 97; cfr. Maldiney 2010b: 54-5). In ultima istanza, il colore non va a sostituire la forma; piuttosto esso ha la possibilità di esprimere quella spazialità – o formatività – colta in fase di generazione (cfr. Maldiney 2005: 92).

5. Conclusioni

In conclusione, parrebbe adeguata una breve ma doverosa riflessione: l’esperienza estetico-percettiva e corporea presentata da Maurice Merleau-Ponty, e l’esperienza estetico-sensibile del paesaggio delineata da Henri Maldiney, seppur con alcune differenze, propongono due approcci esperienziali entro cui assume un ruolo rilevante il parametro del colore. Nel ricordare la definizione del *corpus alpino* restituita dal sociologo tedesco Georg Simmel nel saggio *Le Alpi* (*Die Alpen*, 1911), ovvero di una “massa schiacciante” (Simmel 2006: 83) che non può essere ricondotta alla misura della forma, sembrerebbe motivata la scelta di ricercare nella via del colore un valido strumento di lettura del paesaggio montano. D’altro canto, esso diventa mezzo di espressione di un fenomeno che non può essere reificato, e in tal senso possono trovare spiegazione anche i

dubbi e le difficoltà che hanno da sempre caratterizzato l'operato di Cézanne. L'utilizzo del colore non è quindi secondario alla composizione dell'opera, ma assume un ruolo fondante, originario e perturbante, nell'esprimere il paesaggio montano che l'artista si propone di cogliere.

In ultima istanza, è proprio attraverso il paesaggio della Sainte-Victoire che si rende percepibile la corrispondenza tra l'esperienza estetica da una parte e l'esperienza artistica dall'altra. Il paesaggio montano poeticamente rappresentato da Cézanne appare come una pietra miliare con cui sembra essere inevitabile il confronto. Ed è proprio da questo incontro/scontro che si verifica la formulazione di tutte quelle interpretazioni che consentono una riflessione più ampia sia sul concetto di paesaggio sia sull'esperienza estetica stessa. L'esperienza artistica di Cézanne, colta nel fervore espressivo della sua eterogeneità percettiva, si fa promotrice di innumerevoli formulazioni teorico-esperienziali che trovano proprio nella sua messa in pratica un flusso narrativo in continuo divenire. Una narrazione che, a distanza di più di un secolo, sembra non esaurirsi mai, e che ogni volta tenta di mediare il fenomeno paesaggio nella pienezza del suo senso.

Ecco che allora, come si legge negli ultimi scritti indirizzati al figlio, è Cézanne a tendere nuovamente verso la Sainte-Victoire, verso quella manifestazione animata da una “magnifica ricchezza di colori” (Cézanne 2011: 146), per coglierla ancora una volta nella sua peculiarità espressiva.

Bibliografia

- Anders, G., *Cézanne [Lecture, New School 1949]*, in Id., *Schriften zu Kunst und Film*, München, C.H. Beck, 2020, pp. 196-205.
- Bernard, E., *Lettre à sa mere* (5 febbraio 1904), in *Conversations avec Cézanne*, a cura di M. Doran, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli Editore, 1998a, pp. 25-6.
- Bernard, E., *Paul Cézanne* (“L’Occident”, 1904), in *Conversations avec Cézanne*, a cura di M. Doran, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli Editore, 1998b, pp. 31-43.
- Blanche, J.E., Jamot P., *Cézanne*, catalogue de l'exposition, Musée de l'Orangerie, 1936.
- Boehm, G., *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.
- Carbone, M., *Henri Maldiney et la peinture de Cézanne*, in *Parole tenue. Colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, ed. J.-P. Charcosset, J.-P. Pierron, Paris, Éditions Mimesis, 2014, pp. 25-31.

- Cézanne, P., *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2011.
- Clark, K., *Il paesaggio nell'arte* (1976), tr. it. M. Valle, con uno scritto di A. Emiliani, Milano, Abscondita, 2022.
- Denis, M., *Cézanne* ("L'Occident", 1907), in *Conversations avec Cézanne*, ed. M. Doran, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli Editore, 1998, pp. 167-81.
- Doran, M., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Universale Donzelli, Roma, Donzelli Editore, 1998.
- Fry, R., *Cézanne. A Study of His Development*, London, The Hogarth Press, 1927, tr. it. N. Salomon, *Cézanne*, Torino, Ananke, 2009.
- Gasquet, J., *Ce qu'il m'a dit...*, in *Conversations avec Cézanne*, ed. M. Doran, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli Editore, 1998, pp. 109-61.
- Handke, P., *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980, tr.it. C. Groff, *Nei colori del giorno*, Milano, Garzanti Editore, 1985.
- Maldiney, H., *Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2005, pp. 87-100.
- Maldiney, H., *L'espace du paysage en Occident*, in Id., *Ouvrir le rien l'art nu* (2000), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2010a, pp. 125-44.
- Maldiney, H., *Le vide*, in Id., *Ouvrir le rien l'art nu* (2000), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2010b, pp. 51-64.
- Maldiney, H., *Originarité de l'œuvre d'art*, in Id., *Ouvrir le rien l'art nu* (2000), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2010c, pp. 7-28.
- Maldiney, H., *Réalité et abstraction*, in Id., *Ouvrir le rien l'art nu* (2000), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2010d, pp. 163-74.
- Maldiney, H., *Cézanne e Sainte Victoire: pittura e verità* (1996), "Pratica Filosofica" n. 10 (2012a), Milano, Edizioni Unicopli, pp. 103-17.
- Maldiney, H., *Cézanne et Sainte-Victoire: peinture et vérité*, in Id., *L'art, l'éclair de l'être* (1993), ed. C. Chaput, A. Gillis, C. Gros, P. Grosos, J. Laurent, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012b, pp. 23-39.
- Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, Paris, Edition Nagel, 1948, tr. it. P. Caruso, *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, tr. it. A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.
- Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, tr. it. A. Soroldini, *L'occhio e lo spirito*, postfazione di C. Lefort, Milano, SE, 1989.
- Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours*, Collège de France 1952-1960, Paris, Éditions Gallimard, 1968, trad. it. M. Carbone, *Linguaggio. Storia. Natura*, Studi Bompiani, Milano, R.C.S. Libri & Grandi Opere, 1995.

Merleau-Ponty, M., *Causeries 1948*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tr. it. F. Ferrari, *Conversazioni*, a cura di S. Ménasé, Milano, SE, 2002.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, tr. it. A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano-Firenze, Bompiani-Giunti Editore, 2021⁶.

Messori, R., *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*, Macerata, Quodlibet, 2013.

Messori, R., *Il ritmo performativo del paesaggio*, in *Landscape and performativity. Between aesthetics, ethics and artistic practices*, "Studi di Estetica", XLIX, IV, n. 3 (2021), pp. 1-16.

Osthause, K.E., *Cézanne ("Das Feuer"*, 1920-1921), in *Conversations avec Cézanne*, ed. M. Doran, Paris, Editions Macula, 1978, tr. it. N. Zandegiacomi, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli Editore, 1998, pp. 99-102.

Pinotti, A. (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

Rilke, R.M., *Lettere su Cézanne* (1907), a cura di G. Zampa, Milano, Abscondita, 2011.

Ritter, J., *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963), in Id., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, tr. it. T. Griffiero, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Genova, Marietti, 1997, pp. 105-42.

Simmel, G., *Die Alpen* (1911), tr. it. M. Sassatelli, *Le Alpi*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 82-90.

Sollers, P., *Le paradis de Cézanne. Les femmes de Cézanne*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, tr. it. P. Pagliano, *Il paradieso di Cézanne*, Milano, Abscondita, 2005.

Straus, E., *Paesaggio e geografia*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2005, pp. 69-79.

Taddio, L., *Maurice Merleau-Ponty*, Milano, Feltrinelli, 2024.

Venturi, L., *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970.

Vollard, A., *Paul Cézanne*, Paris, Galerie Vollard, 1914, tr. it. A. Tizzo, *Paul Cézanne*, con uno scritto di R. Fry, Milano, Abscondita, 2021.