

UMANO DISUMANO INCANTESIMI ESORCISMI

LA MITOLOGIA DI PICASSO

Parlare di Picasso in modo esauriente è impossibile; non si è giunti a tutt'oggi ad un'interpretazione completa della sua opera; non è possibile analizzare la genesi e lo sviluppo della sua creazione artistica, visti il dinamismo inesausto che la caratterizza e il rifiuto assoluto dell'artista di ogni ripetizione. Bisogna considerare inoltre che Picasso disegna, dipinge, incide, incolla, modella, assembla; e tutto questo in una vorticoso varietà di stili.

C'è poi il contesto che deve tener conto di un artista che è anche un vero affare commerciale, che è anche una star del suo tempo con un contorno di vicende familiari e amicali che fa decisamente spettacolo.

Inoltre il contesto storico a cui Picasso partecipa da protagonista è complesso: due guerre mondiali, la guerra di Spagna, lo sterminio degli Ebrei, la Guerra Fredda; e poi gli sviluppi politici che mettono in campo idee come l'anarchia, i nazionalismi, il comunismo, l'internazionalismo, lo stalinismo. Sono tutti argomenti che entrano dentro l'arte di Picasso.

Nemmeno l'ambito artistico ha confini geografici e di genere: la sua opera attraversa, oltre all'arte occidentale nei suoi vari periodi, anche quella dell'Africa e dell'Oceania e sconfina nel teatro, nella musica, nella poesia.

Né bisogna dimenticare la longevità di questo artista, che opera per quasi ottant'anni.

Di fronte a tanta mole, un intervento di poco tempo sembra disperato, perché non si sa dove tagliare, cosa tacere, come sintetizzare.

LA PREPARAZIONE ACCADEMICA

Il bambino Picasso è decisamente dotato per il disegno: egli stesso racconta che a dodici anni sapeva dipingere come Raffaello. Il padre, insegnante nelle scuole di arte e pittore, lascia la sua attività artistica per dedicarsi alla preparazione del figlio, che dimostra un'abilità eccezionale.

«Fino al 1899, sembra che Pablo non abbia altro obiettivo che il perfezionamento tecnico e l'adozione di formule e soggetti convenzionali nella pittura spagnola dell'epoca, che non si distingue certo per la sua audacia [...]». (P.Dagen)

In effetti il mondo artistico spagnolo è arretrato, connotato da una marginalità che lo rinchiude in un ambito non toccato dal moderno; quel moderno che sta invece esplodendo a Parigi e nel resto delle capitali europee.

LE PRIME OPERE

Basta considerare alcune opere (straordinarie, del resto) come *La prima comunione* e *Scienza e Carità* del quindicenne Picasso, di tema religioso, di un realismo descrittivo coniugato a tonalità scure, ocra, marrone, nero, per capire quanta distanza lo separa dall'arte veramente moderna. E Picasso lo capisce, e capisce anche che è necessario aggiornarsi.

PRIME TRACCE DI MODERNITA'

Dal 1899 comincia, per lui, un'istruzione moderna che si sovrappone a quella accademica. Assieme all'amico Casagemas, nel 1900, ha un atelier a Barcellona, e poi, finalmente, a Parigi. Ma già prima di arrivare nella capitale francese, Picasso si interessa a Steinlen, a Toulouse-Lautrec e ai grandi maestri francesi dell'Ottocento, le cui opere si potevano ammirare nelle riproduzioni che circolavano sulle riviste d'arte. Gli influssi si possono notare nei molti ritratti della sorella Lola: i contorni si fanno più sinuosi e la pennellata diventa più libera.

A PARIGI

A Parigi ha modo di studiare le tecniche pittoriche dei neo e post-impressionisti; i suoi maestri diventano Degas, da cui impara la tecnica del pastello, Steinlen e Toulouse-Lautrec, che imita in qualità di cartellonisti, cominciando a sintetizzare le forme dentro un contorno tracciato con una pennellata di inchiostro.

Anche i Nabis interessano molto Picasso che comincia a stendere il colore con larghe pennellate, a zone rettangolari. Anche per punti e virgole; egli però non segue i canoni tipici del pointillisme di Signac e Seurat come il *mélange optique* e il contrasto simultaneo; quel che gli interessa è l'impiego del colore puro.

VAN GOGH

Ormai è l'epoca della rivelazione di Van Gogh: il colore che esalta il gesto dell'artista; per Picasso la lezione è importante, perché dà voce al suo bisogno di espressività, al suo desiderio di seguire la pennellata che supera i contorni e rompe la tirannia della forma.

Soprattutto lo indirizza verso quella convinzione che lo accompagnerà per sempre: l'idea che l'artista non debba essere dipendente dalle informazioni fornite dal reale, ma che debba invece prendere il posto della natura e creare autonomamente.

IL PERIODO BLU

A Parigi Picasso va incontro a dolori e privazioni; il suicidio di Casagemas lo segna profondamente; la povertà e gli stenti non sono solamente i temi della sua arte di quel momento, sono la sua realtà di giovane artista privo di mezzi.

Povertà, solitudine, tristezza, afflizione: questo trasmettono i suoi dipinti. I contorni si fanno morbidi e continui, il disegno diventa visibile, si riducono la varietà e l'intensità dei colori che scivolano verso la monocromia: il blu in tutte le sue sfumature ha la prevalenza.

«Jung parlò del *periodo blu* come della discesa di Picasso all'Ade, la *Nekyia*, *katabasis eis antron*: il "blu della notte, del chiaro di luna, dell'acqua, il blu *Tuat* dell'oltretomba egizio » (G.Carandente)

PICASSO E EL GRECO

Nessuno a Parigi in quegli anni (siamo nel 1901-1902) pitturava così. Se dovessimo trovare un riferimento, anacronistico peraltro, dovremmo pensare a El Greco, artista molto apprezzato da Picasso.

In ogni caso, fin da queste prime opere che richiamano artisti del passato o della modernità è palese che Picasso non è mai un mero imitatore: come un abile ladro («È un ladro, Picasso. Un divino rapinatore che non trascura traccia, indizio o parola carpita al vento [...] » F.Caroli) assimila e trasforma, e sarà così in tutte le tappe del suo percorso.

El Greco e Picasso: li lega il sentimento patetico, che nel primo si connota come sacro e cristiano, mentre nel secondo è decisamente profano e fa riferimento alla condizione di abbandono e miseria delle fasce più basse della società. In Picasso, che pur non essendo un attivista coltiva idee vicine all'anarchia e frequenta ambienti e persone di tale ambito, si fa strada la convinzione che, come sosteneva Morice, « la società borghese e capitalistica non sia abitabile ».

Non potendo permettersi delle modelle a pagamento, Picasso ritraeva le povere disgraziate, prostitute, che con i loro figli erano rinchiusi nell'ospedale-prigione di Saint-Lazare. In esse vedeva le vittime esemplari della società borghese fondata sul profitto e sullo sfruttamento.

«Vi è [...] una tela per la quale non c'è ragione di dubitare che fosse ispirata alle visite a Saint-Lazare: *L'incontro*, [...] Essa si riferisce al tema della prostituta malata. [...] La composizione allude alla *Visitazione* di El Greco nella cappella Oballe a Toledo, trasformando la Vergine Maria e sua cugina Elisabetta in una ragazza malata e una religiosa dell'ospedale. [...] la vicinanza a El Greco appare più forte nel momento in cui la tragicità tocca il parossismo. Versione profana e attuale di un motivo sacro, *L'incontro* associa all'iconografia cristiana una delle sue interpretazioni più singolari: l'esperienza personale di Picasso all'ospedale Saint-Lazare, il significato morale e politico attribuito alla figura della prostituta malata e al linguaggio artistico con cui, da poco meno di un anno, l'artista raffigura il "senso negativo della vita"» (P.Dagen).

Nello stesso tempo delle "tele tragiche e silenziose del periodo blu" (P.Dagen), Picasso si dedica a disegni che potremmo definire pornografici per le scene piuttosto esplicite, ma che ad un'analisi più attenta possono anche suonare come una dolorosa critica della prostituzione.

LA VITA

Perché il blu? Picasso dice: «Mi misi a dipingere in blu pensando che Casagemas era morto». Osserviamo l'opera del 1903 intitolata *La Vita*: «L'ossessione della morte dell'amico, oltre a determinare la scelta della struggente gamma cromatica a cui l'artista attribuisce una dimensione sacra, porta alla realizzazione di questo enigmatico dipinto sul quale sono state tentate numerose letture iconografiche.» (A.Panzetta)

La sacralità del colore, dunque, che si associa ad uno stile drammatico. La tela, una delle poche che reca un titolo assegnato dall'artista, è ricca di simboli e riferimenti scarsamente decifrabili. Un quadro enigmatico, inoltre; si apre qui la questione dell'interpretazione da dare ai suoi quadri; Picasso è esplicito: «Tutti vogliono capire l'arte. Perché non tentare di capire il canto di un uccello? Perché si ama una notte, un fiore, tutto ciò che circonda l'uomo, senza cercare di comprendere? [...] Chi cerca di spiegare un quadro è quasi sempre su una falsa strada. »

Sono affermazioni discutibili, forse, ma è pur vero che l'accanimento interpretativo a volte ci priva di emozioni. «Certo [Picasso] aveva ragione. Nessun quadro può essere pienamente "spiegato" a parole. Ma le parole a volte servono come utili frecce indicative, aiutano a sgombrare il terreno dai malintesi e se non altro ci possono dare un indizio della situazione in cui si trova l'artista.»

(E.H.Gombrich)

E in effetti, i dati biografici trovano un riscontro nelle opere del cosiddetto periodo blu, come, del resto, in tutte le altre stagioni dell'artista spagnolo.

IL PERIODO ROSA

Negli anni 1904-1906, periodo che alcuni definiscono "rosa", diventano sempre meno frequenti i temi della prostituzione, le scene di sesso, la predominanza del blu, il grafismo serrato. A differenza del periodo blu, durante il quale l'artista produsse poche opere (ma molti studi preparatori), il periodo rosa è caratterizzato da una vasta e disomogenea produzione.

È il periodo degli Arlecchini e dei saltimbanchi con opere caratterizzate dalle tonalità del rosa e da un'atmosfera non più drammatica, ma di dolce malinconia.

Gertrude Stein diceva (ma su questo i critici non sono d'accordo) che in questo periodo Picasso fu scosso dalla gaiezza della Francia: «La durezza e la realtà, che non sono il reale che si vede, che sono però la Spagna, gli fecero dipingere i quadri blu che furono la base di quello che dipinse dopo. Tornato in Francia, per diventare un abitante di Parigi, si lasciò alle spalle tutta la tristezza spagnola e la realtà spagnola, si lasciò vivere nella gaiezza delle cose vedute, nella gaiezza della sentimentalità francese...»

In effetti il giudizio della Stein è criticamente debole, ma suggestivo e umano.

Significativa del periodo è la tela *"I saltimbanchi"*, mirabilmente descritta nella *Quinta Elegia di Duino* di Rilke, quella dedicata alla poetessa Hertha Koenig, che, su consiglio di Rilke, aveva acquistato il quadro. L'elegia, in una trascrizione, porta come sottotitolo *Saltimbanques*:

*Ma di', chi sono quei randagi eterni,
quei fuggitivi un poco più di noi,
che assilla e torce - e non si sa perché -
sin dall'infanzia prima,
un volere implacabile e tremendo?
E li torce, li piega, li avvinciglia,
li squassa, li proietta e li riprende.
Come da un'aria lúbrica, oleosa,
scivolan giù sopra il tappeto liso,
consunto sempre più, di giorno in giorno,
dall'eterno balzar dei loro corpi.
Su quel tappeto, che smarrito sembra
nello spazio universo...*

Rainer Maria Rilke

*Traduzione di Vincenzo Errante
da "Elegie di Duino (1922)*

In questo arco di anni, comunque, vi sono opere di vario tipo, che non si limitano esclusivamente al mondo del Circo e dei Saltimbanchi.

A GÓSOL

Nulla di quel che sta avvenendo a Parigi lo scuote: nasce il Fauvismo, Matisse e Derain espongono al Salon d'Automne, ma lui è più attratto da una retrospettiva dedicata a Ingres. A Gósol, dove si reca nel 1906, medita su *Il bagno turco*, che diventa per lui una matrice, gli suggerisce come trattare le figure separate, gli dà l'avvio per trasformare il tema ingresiano in quello che lui ritiene la verità nascosta, cioè il predominio maschile dell'uomo sulla donna che si realizza emblematicamente nel bordello. Il percorso, assai tormentato, che porterà alle *Demoiselles d'Avignon* ha avuto inizio. Per ora, anche attraverso le suggestioni fornite dalle opere di Matisse e Derain (la *Joie de vivre* e *L'Age d'or*) nasce *L'harem*.

Picasso interpreta il tema in modo ben diverso rispetto all'atmosfera idilliaca che pervade l'opera di Matisse; in Derain l'idillio è turbato dalle tre figure in primo piano che esprimono dolore e paura; ma solo nella tela di Picasso si avverte l'atmosfera greve dello sfruttamento sessuale. Anche pittoricamente Picasso si distingue da Matisse le cui figure sono astrazioni, schemi grafici colorati uniformemente, mentre la ricerca plastica di Picasso lo conduce ad una pittura scultorea che nella pesantezza e densità delle figure diventa espressione della realtà.

A Gósol ritrova la sua Spagna, con i suoi colori e la sua severità, osserva la vita locale, dipinge nudi di adolescenti e cavalieri, dallo sguardo incerto e situati in uno spazio poco definito, in un'atmosfera che allude all'antichità; i colori sono sobri, spesso un monocromatismo attraversato da ocre e bistro.

Con l'interesse per la scultura iberica preromana si accentua la sua attenzione ai volumi e a una pittura geometrizzante. Del resto, in questo periodo, l'artista si dedica anche alla scultura in legno, in una continua trasposizione dal piano al volume e viceversa: è un'evoluzione artistica che conferisce alle figure, attraverso un segno semplificato ed espressivo, monumentalità.

Questa stagione pittorica si può dire conclusa con il ritratto di Gertrude Stein.

IL RITRATTO DI GERTRUDE STEIN

L'opera è ancora sotto la suggestione di Ingres: del suo *Ritratto di monsieur Bertin*, l'opera riprende l'impianto monumentale e, rovesciata, la postura. Il volto della scrittrice americana sfiora la caricatura, "pietrificato come una maschera africana". Un volto che Picasso dipinge a memoria, con piena soddisfazione di Gertrude che scrive: «Per tutto quell'inverno del 1906 ho posato per Picasso; ottanta sedute e alla fine cancellò la testa. Mi disse che non poteva più vedermi e partì per la Spagna: era il suo primo viaggio dopo il periodo blu. Al suo ritorno, Picasso dipinse la testa senza rivedermi, poi mi regalò il quadro. Rimasi contenta del mio ritratto, e lo sono sempre. Per me, sono proprio io. È la sola riproduzione di me che sia sempre me».

Ma le critiche negative al ritratto furono numerose:

«Ella [Gertrude Stein] l'accettò con gratitudine e si dichiarò soddisfatta. Altri, scioccati dalla severità del viso trattato come una maschera, si mostrarono più critici. Picasso osservò molto semplicemente: - Tutti pensano che lei non assomigli al suo ritratto, ma non preoccupatevi, lei saprà arrangiarsi per assomigliare al ritratto.» (R. Penrose)

LES DEMOISELLES D'AVIGNON

Il percorso che porta a *Les demoiselles d'Avignon* è complesso e tormentato, con modifiche e ripensamenti. Dal punto di vista contenutistico ci rinvia alle convinzioni socio-politiche di Picasso, che vede e ritrae la dura realtà della prostituzione: il quadro è ambientato in un bordello; non vi sono denunce sociali esplicite, ma il dipinto è pervaso da un senso del tragico che nasce dall'indissolubile intreccio di di eros e thanatos, un binomio ricorrente nelle opere picassiane. Da un punto di vista formale, Picasso porta a maturazione quel processo cominciato a Gósol: consolidamento dei volumi e geometrizzazione con l'uso consapevole di un linguaggio matematico.

Si è parlato dell'influenza della scultura africana, che indubbiamente colpì molto Picasso; altri stimoli importanti derivano dalla scultura iberica arcaica e forse dalle sculture proposte in una

retrospettiva dedicata a Gauguin di quel periodo.

Quel che importa non è tanto un eventuale giudizio estetico (che Picasso non esprime) su quest'arte anticlassica e "altra" rispetto alla tradizione occidentale, quanto ciò che l'artista percepisce, cioè la sua funzione: dare una forma agli spiriti. La ricerca di Picasso è dunque rivolta a realizzare una pittura scultorea dotata di magica potenza espressiva e capace quindi di frapporre una barriera tra noi e l'universo minaccioso; non si tratta più di estetica, né di esercizi di anatomie, ma di creare immagini potenti che diano corpo a stati d'animo. Egli stesso rende esplicito il carattere di questa operazione quando commenta *Les Demoiselles*: "il mio primo quadro di esorcismo". Un esorcismo carico di sessualità e di terrore.

La costruzione del quadro, la disposizione delle figure, l'intreccio delle forme e dello spazio rimandano a El Greco, e precisamente, secondo ricerche degli anni ottanta, all'*Apertura del quinto sigillo dell'Apocalisse*, che Picasso aveva certamente ammirato nello studio del suo amico Ignacio Zuloaga.

Anche la lezione del *Bagno turco* di Ingres continua ad operare:

«Con lo smembramento dell'oggetto, il cubismo aveva sciolto e sfaccettato il contorno dell'oggetto stesso. Il quadro cubista è il risultato di una costruzione che, in quanto reazione al sensualismo e alla raffigurazione corporea nel senso di Ingres, distruggeva la predominanza del contorno. Per questo mi sembra così importante il confrontarsi di Picasso con Ingres: quando dipinge le *Demoiselles d'Avignon*, egli prende le mosse da questa rappresentazione del fluire delle linee dei corpi. Ma reagisce contro di essa, la viola. » (Werner Spies)

LE IMPLICAZIONI NELLA STORIA DELL'ARTE

Detto ciò, le implicazioni nella storia dell'arte sono sconvolgenti: vengono messi in discussione concetti di visione (il cubismo rappresenta gli esseri non come li vediamo, ma come li pensiamo, quindi nelle loro molteplici sfaccettature), di rapporto figura-sfondo, di rappresentazione.

«... egli opera con relativa sistematicità un insieme di decostruzioni destinate a sconvolgere i registri tradizionali della raffigurazione del corpo umano, secondo la regola da lui stesso enunciata, che un'opera deve essere "una somma di decostruzioni".» (Emilie Bouvard)

«Picasso [...] porta alla maturazione, nell'ambito dell'arte moderna di un nuovo concetto della rappresentazione fondato su un rifiuto dell'illusionismo, un diverso rapporto con il sensibile e la sensazione [...] L'arte moderna nasce nel quadro di una progressiva affermazione dell'autonomia dell'opera d'arte, che instaura ormai un rapporto libero con il mondo esterno, con la tradizione e con la soggettività dell'artista.» (Emilie Bouvard)

Nella coeva *Danza dei veli* si può misurare la portata di tale rivoluzione: forme definite geometricamente da un contorno nero e riempite da ombreggiature parallele o incrociate, superfici caratterizzate da una predominante di colore piatto; ne nasce una pittura sculturale dai volumi spigolosi dove si legge chiaramente la volontà di deformare per poter esprimere con più forza, cioè per "dar forma agli spiriti".

LA LEZIONE DI CÉZANNE

Quanto influisce la lezione di Cézanne? E c'è un filo che lega i molteplici stimoli che muovono Picasso?

Secondo Brown, «Cézanne ed El Greco sono spiritualmente fratelli, a dispetto dei secoli che li separano» e secondo Foundoulaki Picasso «completò [...] il processo di rivitalizzazione dei valori pittorici di El Greco che era stato iniziato da Manet e portato avanti da Cézanne»

(E. Foundoulaki, *Reading El Greco through Manet*)

Nella composizione del quadro «... riprende l'architettura legata, in tensione, di *Donne al bagno* di Cézanne. Ma le interpreta con durezza espressionistica. Se distende il colore in larghe zone piatte, è soltanto per contrastarne l'espansione con linee dure, taglienti, angolose, in modo che quelle superfici diventino piani solidi, formino spigoli vivi, assumano una consistenza volumetrica. [...] il fondo si avvicina, s'incasta a forza tra le figure, si spezza in tanti piani duri e appuntiti come schegge di vetro. Lo spazio non è più il fattore comune che armonizza all'infinito tutti gli elementi del quadro; è un elemento come tutti gli altri, presente e concreto; si deforma e scompone come le figure. » (G. C. Argan)

Il 1907 è anche l'anno in cui si risveglia l'interesse per Cézanne: non solo Picasso, ma anche Matisse, Derain, Braque, sono interessati alla costruzione di forme attraverso volumi geometrici definiti, ma per Picasso, che ammira nella pittura di Cézanne la capacità di dominare la natura, la lezione è soprattutto un'altra: non si deve imitare la natura, ma ricrearla; bisogna raggiungere la piena indipendenza dalla rappresentazione realistica degli oggetti, senza farsi frenare dai modelli. Quanto agli influssi che Cézanne ed altri possono aver avuto su Picasso, «...si è tentati di ritenere che l'artista spagnolo attraversi Cézanne così come aveva attraversato El Greco o Ingres: mostrandosi attento e ricettivo, ma anche interessato a sperimentare e alieno da ogni conformità all'ortodossia. La sua creazione diventa così una sequenza continua di modifiche e ibridazioni, come lo è nella sua tipica concezione...» (Dagen)

Una cosa è certa: Picasso non si limita ad uno stile o a uno stimolo predominante: ogni oggetto artistico a prescindere dal suo valore può risultargli utile; del resto lui non imita mai, ma carpisce e trasforma alla sua maniera, esercitando disegno, pittura e attività creative senza l'assillo di categorie, in continuo movimento, con andate e ritorni, riprese di motivi del suo passato e balzi in avanti; non si può parlare di evoluzione di uno stile, né di sostituzione di uno stile con un altro; nel corso della sua lunga produzione, questo dinamismo incessante non porta ad una maniera artistica definitiva; per lui si deve parlare di aggiunte.

Lo stesso Picasso chiarisce la sua posizione in un'intervista del 1923: «Le diverse maniere che ho utilizzato nella mia attività artistica non devono essere considerate come un'evoluzione o delle tappe sul percorso verso un ignoto ideale di pittura. Tutto ciò che ho fatto è stato fatto nel presente. Quando trovavo qualcosa da esprimere, lo facevo senza pensare al passato o all'avvenire. [...] Se i soggetti che volevo esprimere proponevano varie modalità d'espressione, non ho mai esitato ad adottarle. [...] I diversi motivi esigono inevitabilmente modalità d'espressione diversificate. Ciò non implica né evoluzione né progresso, ma adattamento all'idea che si intende esprimere e dei mezzi per esprimerla.»

IL PERCORSO DEL CUBISMO

Dopo le Demoiselles Picasso procede nella sua ricerca di resa scultorea di anatomie costruite con forme geometriche.

E in questa ricerca è accompagnato da Braque: assieme mettono in moto una serie di esperimenti, per cui da ogni opera si generano nuovi problemi formali a cui i due artisti cercano e trovano soluzioni, non è un percorso lineare, ma piuttosto un andirivieni, un processo endogeno a cui per convenzione si dà il nome di cubismo analitico.

Il proliferare di forme geometriche annulla i dettagli della fisionomia, mettendo in discussione l'unità del volto, che viene, nelle successive ricerche, soppressa, così da non distinguere più la figura dallo sfondo. A questo punto la geometria non è più un modo di rapportarsi alla realtà, ma rappresenta la totale soppressione del soggetto.

Si può parlare dunque di astrattismo inteso come soppressione di ogni riferimento alla realtà? Bisogna ricordare che Picasso ha sempre sostenuto che la pittura deve significare qualcosa e deve avere un saldo riferimento alla realtà.

LA SOPPRESSIONE DEL SOGGETTO

«Il mondo e le cose non si presentano più alla coscienza dello spettatore attraverso le loro forme, anche molto semplificate, ma attraverso la creazione di un codice che evita le vie tradizionali della figurazione. L'abbandono dello spazio prospettico, sede prediletta dell'illusione, era il presupposto necessario all'elaborazione di questo codice. Quest'ultimo si manifesta dapprima con un processo di apertura della forma allo spazio da cui è circondata, approfondendo così un'altra lezione di Cézanne, più autentica e sottile della semplice accentuazione della volumetria: quella relativa ai passaggi, che consisteva nello spezzare i contorni degli oggetti e nel rendere confuso il confine tra la forma e lo sfondo per creare tra loro, attraverso il gioco della luce e dei valori, una circolazione fluida.» (A. Pierre)

Aumentando le parti geometrizzanti, Picasso arriva a escludere il colore ed approda a veri e propri grafismi neri su un fondo percorso da tracce di ocre e di grigio. Dopo di che, non è più possibile procedere per tale strada.

UNA NUOVA DIREZIONE

Infatti la *Donna con camicia in poltrona* del 1913 si muove in una diversa direzione (sia pur estremamente coerente, dato che Picasso medita attentamente le sue trasformazioni).

In questi anni, si apre una fase nuova che riguarda principalmente il genere della Natura morta, ma che ha delle ricadute sull'opera di figura: nel quadro vengono introdotte parole che rimandano ad oggetti, l'area dipinta è spezzata dall'assemblaggio di superfici disparate, non c'è prospettiva né una definita unità di forma e volume degli oggetti.

Davanti a questi quadri, l'osservatore non solo deve capire che cosa è rappresentato, ma deve anche rendersi conto e identificare le varie componenti dell'analisi operata dal pittore.

«All'imitazione di ciò che l'occhio umano è abituato a vedere e riconoscere, l'artista sostituisce dispositivi non imitativi la cui interpretazione presuppone due operazioni: l'osservazione dei diversi elementi visivi e il loro collegamento, unico mezzo non per riconoscere, ma per conoscere. [...]»

Picasso chiama "immaginazione" la facoltà necessaria per questi collegamenti interpretativi che implicano che la mente riorganizzi, completi, faccia supposizioni. » (Dagen)

Il cubismo (di cui Picasso nega di essere il padre, ma che è indissolubilmente legato al suo nome) propone operazioni mentali difficili a cui raramente il comune osservatore, abituato all'illusionismo mimetico, riesce ad arrivare, ragion per cui l'opera del pittore spagnolo era ed è circondata da una certa incomprensione da parte del pubblico, che comunque lo eleva ad idolo in quanto ha avuto successo ed è diventato ricco.

CONVIVENZA DI STILI DIVERSI

E nel pieno di queste nuove soluzioni, Picasso ripropone una tela descrittiva e tradizionale come *Il pittore e la modella* del 1914 dove comunque non rinuncia ad inserire l'incompiuto, quasi a voler sottolineare la sua completa indipendenza da stili e convenzioni.

Una libertà assoluta che lo conduce a esercitarsi nella pittura coniugata alla geometria con *Arlecchino*, del 1915, contemporaneamente a raffigurazioni tradizionali come quelle che ritraggono i suoi amici e conoscenti.

IL BALLETTTO PARADE

Nonostante l'incomprensione che lo circonda, Picasso è ormai molto famoso. Come dice Argan, sta diventando una potenza, in modo pienamente consapevole: «...dirige dall'alto la politica dell'arte; indirettamente anche il mercato, è il vertice della scala dei valori.» (Argan)

Caratterizzano questa situazione il forte legame tra l'artista e il suo mercante e la costante attenzione di critici e scrittori. Un trinomio che prima della guerra prende i nomi di Picasso-Kahnweiler-Apollinaire; e durante la guerra diventa Picasso-fratelli Rosenberg-Cocteau.

In questi anni l'artista, introdotto da Cocteau, entra nel mondo del teatro, preparando lo scenario per il balletto *Parade*. L'incontro con i Balletti russi di Diaghilev e la conseguente relazione con la ballerina Olga Koklova, aprono un nuovo capitolo nella sua pittura, che molti salutano come ritorno all'ordine.

Il viaggio in Italia nel 1917, sempre per le questioni riguardanti la sua collaborazione con i Balletti russi, lo mettono in contatto con l'arte italiana e, nonostante l'indifferenza dell'artista verso l'arte tradizionale, lo riempiono di immagini che continueranno ad operare in lui negli anni seguenti.

Ma siamo sempre nel campo delle aggiunte: così nell'epoca dei realistici ritratti di Olga, compaiono anche quadri come *Arlecchino e donna con collana*.

RITORNO ALL'ORDINE?

Dopo la guerra si apre la fase classica, in cui alle suggestioni ingresiane si aggiungono quelle da modelli fotografici, e il ritorno alle fonti originarie del classicismo raffaellesco si mescola con il ricordo dello stile picassiano del 1906.

È un classicismo, o neo-classicismo, inconfondibile e decisamente personale; basta osservare *Tre donne alla fontana* del 1921, la « ... monumentalità poderosa di queste sacerdotesse di lande ignote, stolidi e statiche come menadi acquetate da troppo fiorita carnalità. Nel grande gineceo di Picasso queste figure sono forse le più memorabili, non essendo mai appartenute ad altra civiltà

figurativa che alla sua. Di Pompei conservano i colori terrosi, l'occhio assente e cisposo, della Grecia arcaica la densità dei volumi, delle maschere iberiche l'inespressività, ma in concreto sono creature di lui e di lui solo. Esse costituiscono uno dei tre modi nei quali si esprime il *neoclassicismo* di Picasso, gli altri essendo il recupero della linea di Ingres e il ricordo del Rinascimento italiano...» (G.Carandente)

Ma tutto ciò, che ha sconvolto alcuni suoi amici e soddisfatto quelli che non avevano mai amato, né ovviamente compreso, il cubismo, rientra nella maniera inclusiva adottata da Picasso che dipinge nel 1921 sia *Tre donne alla fontana* sia *Tre musicisti*, opera che può essere definita cubista.

Allo stesso modo, alla deformazione che asseconda lo slancio di *Due donne sulla spiaggia* del 1922 (quadro molto piccolo e tuttavia monumentale), aggiunge, secondo la sua logica dell'accumulazione, un' impeccabile prova accademica come l'ennesimo ritratto di Olga del 1923.

IL PERIODO DEI MOSTRI

Siamo nel 1925 ed arriva l'epoca dei "mostri". A Parigi esplode il surrealismo e André Breton ha gli occhi puntati su Picasso. L'essenza surrealista delle opere di Picasso di questo periodo è controversa; bisogna tuttavia considerare che, se il surrealismo significa indagare le verità del mondo interiore, del sogno e dell'inconscio, le creature evocate dalle opere dell'artista spagnolo sembrano provenire da oscuri recessi dello spirito.

Dalla *Danza* del 1925 a *Donne nude sulla spiaggia* del 1937 l'opera di Picasso diventa sempre più intima, psichica e autobiografica.

Comincia la fase del biomorfismo sessuale che rappresenta la figura femminile come incarnazione dell'eros, ma in un doppio registro (legato alle vicende autobiografiche dell'artista): da una parte forme rotonde e scultoree, ricche di curve, dall'altra forme con punte, denti, bocche minacciose. I due gruppi corrispondono a diversi atteggiamenti psichici: nel primo si esalta la sessualità feconda, nel secondo prevale l'angoscia e il terrore. Poli che frequentemente Picasso inverte, come è tipico della sua arte, creando una mitologia in continua trasformazione e a volte difficilmente interpretabile.

GUERNICA

Questa mitologia che spesso è spinta al parossismo della sofferenza assume un nuovo significato con l'inizio della guerra civile spagnola e diventa *Guernica*.

Sull'opera sono stati scritti libri interi e ci vorrebbero ore per parlarne. Mi limito a considerare solo questo: Picasso trova la soluzione al problema di raffigurare la guerra in un'epoca in cui cinema e fotografia mostrano in modo più efficace e più evidente della pittura l'orrore bellico; e la soluzione diventa procedere per trasposizioni, segni cifrati, allusioni.

Su Guernica mi sembrano illuminanti queste due citazioni:

«Picasso ha una visione lucida della situazione: l'eccidio di Guernica non è un episodio della guerra civile spagnola, ma l'annuncio di una tragedia apocalittica. Non descrive o raffigura l'evento [...]. Non ricorre ad accenti oratori, drammatici, patetici. Non supera la realtà storica in una visione simbolica o allegorica. Ciascuna di queste soluzioni avrebbe condotto ad una rappresentazione, magari fortemente emotiva, ma sostanzialmente evasiva o catartica. [...]. Il quadro non deve rappresentare o significare, ma sviluppare una forza di suggestione; e la forza non deve scaturire dal soggetto o dal contenuto (che tutti conoscono, è la cronaca del giorno) ma dalla forma. La forma è l'espressione più alta della civiltà occidentale, erede della cultura classica; la crisi della forma è il segno della crisi della civiltà.» (G. C. Argan)

«Nulla di quanto Picasso s'è conquistato come libertà e invenzione di linguaggio nelle esperienze passate è qui andato perduto. Siamo agli apici della sua tensione creativa. Con questo quadro di storia contemporanea, contro ogni teorizzazione dell'arte come "assenza", Picasso dimostrava di quanta presenza e di quanta partecipazione l'arte potesse e dovesse vivere.» (M. De Micheli)

IL PERIODO BELLICO

Durante gli anni della seconda guerra mondiale la raffigurazione del nudo diventa una strana metamorfosi in cui volumi ed organi sono aggregati in modo inquietante. Nascono così delle figure

a volte grottesche e claustrofobiche come *Donna che si pettina*, o strane invenzioni in cui si leggono i segni dei tempi di guerra: allusioni al cibo che manca, una triste serenata nella Parigi occupata.

L'IMPEGNO POLITICO

Quando la guerra finisce rimangono le macerie e la terribile verità dei campi di sterminio che Picasso visita. Si apre il tempo della pittura politica; l'artista riafferma con forza la sua concezione di una pittura fatta non per decorare gli appartamenti, ma per lottare contro i mali del mondo. Ancora una volta Picasso non è compreso, neppure dai compagni del partito comunista francese, che non apprezzano le sue raffigurazioni così lontane dal realismo socialista e che vorrebbero da lui un'arte al servizio della propaganda, una pittura che celebri e profetizzi una società senza classi. Invece lui dipinge i nudi straziati dell'*Ossario* e quelli deformati e arcaici di *Massacro in Corea*.

E quando deve raffigurare la guerra e la pace ricorre ancora al simbolismo, come in *La guerra e la Pace* di Vallauris.

GLI ULTIMI ANNI

Negli ultimi venti anni della sua attività Picasso intraprende essenzialmente tre percorsi: dipingere la pittura, lavorare sul tema del pittore e la modella, trarre le estreme conseguenze dalle sue ricerche artistiche precedenti.

DIPINGERE LA PITTURA

Già dal 1944 Picasso a varie riprese reinterpreta quadri di Poussin, Cranach, El Greco, Courbet. Alcuni anni dopo riprenderà in modo sistematico lo studio e l'interpretazione di grandi opere del passato: l'artista analizza questi capolavori con studi sulle varie parti, sulla composizione, aggiunge e sopprime figure, amplia e restringe lo spazio e, soprattutto, ricrea queste opere sperimentando diversi stili.

In questo modo dà nuova vita ad opere come *Donne di Algeri* di Delacroix, *Las Meninas* di Velázquez, *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet.

Anche se dopo l'incomprensione delle sue opere "politiche" del dopoguerra abbandona i quadri storici, ritroviamo l'uso di simboli e di trasposizioni nel raffigurare la violenza in *Il ratto delle Sabine*, dove l'artista riprende due opere di Poussin (*La strage degli innocenti* e *Il ratto delle Sabine*) che accosta alla monumentale *Le Sabine* di David:

«... un potere guerriero esegue un ordine umano, l'uccisione sistematica di bambini, il ratto sistematico di donne. La Bibbia e la storia romana prefigurano crimini che nel Novecento vengono commessi su vasta scala, consentita dai mezzi tecnici, quelli dell'industria della morte, compresi i campi di sterminio, e quelli della violenza contro un popolo, intesa come mezzo per governare con il terrore. È noto che, la sera della sua visita alle rovine di Birkenau, Picasso aveva collegato lo sterminio degli ebrei alla strage degli innocenti; sicché riprendere il quadro di Poussin, fonderlo con un secondo dipinto e aggiungere loro la versione di David, esposta al Louvre, significa assimilare le tre tele attraverso ciò che hanno in comune: il trattamento dell'orrore politico mediante un episodio biblico o antico, ma con un'estrema intensità visiva nella rappresentazione del crimine. Poussin non ha esitato a dipingere un neonato schiacciato dal piede di un soldato, che lo colpisce con la spada, né il terrore simbolico della giovane madre denudata che tenta di proteggere i figli» (Dagen)

Questa operazione ci racconta anche che cosa significa far rivivere le opere artistiche del passato, che diventano, così, operanti nella nostra coscienza e strettamente legate alla nostra attualità, e dico nostra di oggi, non solo quella contemporanea a Picasso, perché è proprio oggi, anno 2017, che sperimentiamo gli orrori che queste opere del 1962-63 ci raffigurano.

EROS E THANATOS

È presente in tutta la sua attività la dicotomia Eros/Thanatos, i due soggetti essenziali della sua arte, in opere che da una parte esaltano il corpo, la nudità, il piacere, come *Colazione sull'erba* e

Donne di Algeri, o la serie di ritratti di Jacqueline, e che dall'altra parte riguardano la sfera della morte e mettono in scena il potere politico, la violenza e la guerra, come *Las Meninas* e *Il ratto delle Sabine*.

Rimane costante anche la sua convinzione che l'arte debba sempre significare qualcosa di attinente alla realtà – e questo misura la sua distanza dall'astrattismo.

Ammesso che l'arte astratta sia puramente riferita a se stessa. Naturalmente su questo punto potrebbe essere aperto un dibattito infinito.

IL PITTORE E LA MODELLA

Un tema ricorrente e declinato in tutti i modi possibili è quello del pittore e la modella. Picasso, come pochi altri pittori (Raffaello, Rembrandt...), tende a mescolare la propria vita intima con quella della modella, fondendo la sua vicenda biografica di uomo con l'attività di pittore. Con il passare degli anni «...nel trattamento di questo tema iconografico si registra una progressiva accentuazione dell'erotismo e della crudezza [...] In questa fusione radicale e surrealista, o forse estremamente concettuale, tra arte e vita, tra artista e modella, Picasso rimane ancorato a una ripartizione antica dei ruoli dell'uomo e della donna [...] [ha] una concezione quanto meno maschilista della creazione [...]» (E.Bouvard)

Le sue vicende personali in effetti ci mostrano, al suo fianco, donne che pur avendo una loro personalità artistica (la ballerina russa Olga Chochlova, la pittrice Françoise Gilot, la fotografa e poetessa, politicamente impegnata, Dora Maar), sono prese in considerazione solo in quanto compagne del grande uomo.

Il tema, in genere, è trattato nel corso degli anni in diverse serie che presentano al loro interno minime variazioni: il motivo immutabile è la modella, mentre è in continuo movimento l'atto di disegnare, come se il pittore sperimentasse diverse modalità del pensiero; ed è una caratteristica dell'attività artistica di Picasso questo incessante dinamismo come sosteneva Morice.

LE ESTREME CONSEGUENZE

Nella raffigurazione del nudo, così come nella ritrattistica, in questa sua ultima stagione artistica (ed ha ormai passato gli ottantanni) Picasso procede con la più completa libertà. Libertà da ogni convenzione artistica e morale. Mai, come in questo periodo, "scivola nella meravigliosa bruttezza della caricatura". Arriva ad una vera e propria aggressione al bello ideale: opere in cui l'assoluta indifferenza verso la decenza o la verosimiglianza si associa ad una specie di sciatteria voluta, a sbavature, a non-finito, a deformazioni estreme, a macchie lasciate lì a testimoniare che le possibilità dell'arte sono infinite e che niente, nessuno, e nessuna legge morale artistica divina può limitare la libera espressione del genio. Una forma di megalomania?

Non gli si perdoneranno, da parte di molti contemporanei, questi insulti alla figura umana; e questo per varie ragioni: perché la figura umana è il soggetto principale e quasi intoccabile delle arti; perché certi "sgorbi" non possono essere tracciati da chi ha l'abilità (come Picasso possiede, a detta di tutti, anche dei suoi detrattori) di disegnare e dipingere in modo accademicamente impeccabile; perché certe raffigurazioni, che francamente non si discostano molto dalla pornografia, urtano la nostra sensibilità; e forse perché i suoi "mostri" ci raccontano delle verità sulla psiche umana che vorremmo ignorare. Ma questo è tutto da discutere.

«La violenza espressiva degli ultimi quadri di Picasso ha provocato i più contrastanti giudizi [...] L'esplosione finale di Picasso è, tuttavia, la conclusione più serrata e logica dell'intera esistenza dell'artista. Declino? Certo, vi fu anch'esso, nel senso della totale indifferenza a ogni edonismo, a ogni rispetto della tradizione (anche di quella da lui stessa rinnovata), dello spregio con cui distrusse quel che aveva amato. Ma la foga del vecchio Titano non può non lasciare interdetti. Il pennello scorre sulla tela come lingua di fuoco, il colore si accende di bagliori, le forme si sciolgono in arabeschi senza armonia. La pittura del quasi novantenne Picasso riacciusa l'ingenuità della fanciullezza e allo stesso tempo esprime il terrore di vedere il suo mondo di immagini liquefarsi nella tavolozza rovente. Molti critici lo diedero per finito già dopo *Guernica* e forse, nell'apprenderlo, Picasso che anche disse "Je m'en fous du publique", dovette dolersene. Nella *splendid isolation* nella quale visse gli ultimi anni, mentre il mondo dei *mass-media* lo divorava, esaltandolo e demolendolo, si comportò da gigante, il pensiero fisso alla sua sola verità: "Il y a la vie et il y a la peinture"» (G.Carandente)

BIBLIOGRAFIA

- Philippe Dagen, *Picasso*, Electa 2009
- Flavio Caroli, *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Electa 2011
- *Picasso – Opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione Marina Picasso*, Saggi introduttivi e schede di Giovanni Caradente con un contributo di Werner Spies, Sansoni 1981
- Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*, Leonardo Arte, 1995
- Alfonso Panzetta, *Picasso*, Elemond Arte 1992
- Emilie Bouvard, *La "figura" in Pablo Picasso – Approcci*, in *Picasso – Figure (1906-1907)*, Skira 2016
- Arnauld Pierre, *L'eredità contestata*, in *La pittura francese*, Electa 1999
- Enrico Crispolti, *Vicende dell'immagine fra secessionismo e simbolismo*, in *L'arte moderna*, Fabbri 1967
- Mario De Micheli, *L'arte di opposizione e d'impegno politico e sociale in Europa dall'inizio del '900 alla fine della seconda guerra mondiale*, in *L'arte moderna*, Fabbri 1967
- Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Sansoni 1988
- Gertrude Stein, *Picasso*, C.Bourgeois éditeur, 2006
- Laurent Gervereau, *Autopsie d'un chef-d'oeuvre – Guernica*, Paris Méditerranée 1996
- Anne Baldassari, *Picasso papiers journaux*, Tallandier 2003
- *Hommage a Pablo Picasso*, Ministère d'État , Affaires Culturelles, Ville de Paris 1966-67
- Picasso, *Propos sur l'art*, Édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Gallimard 1998