

CristinAPietrobelli
e-Book

IL MIO PICASSO

JOLANDA PIETROBELLI



JOLANDA PIETROBELLI
IL MIO PICASSO

CristinAPietrobelli

E-Book

Jolanda Pietrobelli

IL MIO PICASSO

Copyright Cris Pietrobelli E-BOOK

Febbraio2021 novembre 2022

Copertina creazione di Silvia Cozzolino

Si fa divieto di riproduzione testi. Questa pubblicazione viene scaricata gratuitamente dal sito:

www.librieriacristinapietrobelli.it

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J. W.', written on a background of faint, illegible text.

Nota dell'A.

Ero poco più che adolescente, all'epoca noi giovani leggevamo Baudelaire, Prévert, ci piaceva la storia dei tre fiammiferi accesi nella notte... delle nostre anime un po' scombusolate dal 68', <Il Libretto Rosso di Mao> era molto in voga. A me della politica mene poteva fregar di meno, certo ero una irrequieta, però l'arte mi frenava molto, mi piaceva fare l'intellettuale, provenivo dal mitico Istituto Statale d'Arte di Pisa, grazie al quale scoprii di essere un piccolo genio, almeno io dall'alto del mio ego mi pensavo così. Annigoni era molto gettonato...ma non da me che amavo Picasso come una divinità.

E Picasso fu la costante dei miei studi delle mie ricerche, del mio procedere nel mondo dell'arte. Iscrittami alla Scuola di Giornalismo a Urbino, esauriti gli anni di studi li conclusi con una tesi su Picasso. Feci la mia gavetta presso l'allora <Il Telegrafo di Livorno> e sempre con la mia modestia...mi incoronai critico d'arte. Nel frattempo arrivò l'iscrizione all'albo Giornalisti e ufficialmente cominciai ad occuparmi sempre più di Picasso. E sono qui, per parlare proprio di Picasso. Ho scritto talmente tanto su di lui, ho redatto cataloghi, qualche mostra l'ho curata, un paio di pubblicazioni son venute fuori e questa è la terza, <Il mio Picasso>.

È un artista, parlo al presente anche se ha oltrepassato <quel velo>, perché la sua opera è più viva che mai, dicevo è un artista che io gradisco molto, nonostante che sia stato un *ometto* impegnato a fare del male. Le biografie ce lo presentano proprio come un *ometto*, rude, volgare, poco raccomandabile, la cultura non era il suo forte, ignorante insomma. Però questo ometto dagli occhi penetranti, ha cambiato il corso dell'arte, era un pittore d'istinto, di pancia. Picasso è stato il più grande pittore del XX secolo, ha saccheggiato i pittori del passato, si è appropriato della rivoluzione plastica di Paolo Uccello, facendola sua. Lui amava dire: <io non cerco, trovo>.

Pigro, nevrotico, geloso, pettegolo, maligno, ma immenso nelle sue creazioni, ha attraversato tutta la storia dell'arte, ha dipinto fin quando la morte, di cui lui aveva terrore, lo ha atteso alla soglia dei 92 anni.

La sua è stata una vita vissuta, movimentata, è stato odiato, amato, osannato, criticato. Ha dipinto tanto e tutto.

E' stato il più grandi artista del nostro tempo <un mito> un genio fantasioso, affascinante, protagonista di una vita unica: dalla giovinezza scapestrata, alla celebrità e alla ricchezza della sua maturazione.

Picasso è una leggenda.

Il Picasso autentico è descritto come un uomo dalle passioni folli, sempre pronto a reinventarsi nelle opere come nella vita. Anarchico, ribelle ateo eppur mistico, superstizioso, comunista miliardario, proprietario di residenze indescrivibili.

Nonostante il successo era incline all'invidia, era facile all'ammirazione come all'odio. Era pettegolo irascibile, dominatore e distruttore.

Un Picasso pur sempre grande nonostante i difetti.

Io gli sono grata per le meraviglie che ha consegnato al mondo.

PRIMA PARTE
L'UOMO

La storia

Pablo Picasso nacque a Málaga, il 25 ottobre del 1881, figlio primogenito di José Ruiz y Blasco (1838-1913), pittore specializzato nella rappresentazione naturalistica (soprattutto degli uccelli) e di María Picasso y López (1855-1939). Aveva due sorelle minori: Dolores (1884-1958) e Concepción (1887-1895), morta prematuramente.

-Il bisnonno materno si chiamava Tommaso Picasso (nato nel 1787), e proveniva da Sori, in provincia di Genova, figlio di Giovanni Battista Picasso e di Isabella Musante, si trasferì in Spagna verso l'età di vent'anni-.

La sua mamma gli regalò dieci nomi, lui approdò a Parigi nel 1900 ricco della sua sola intelligenza e con un nome solo: Picasso. Aveva diciannove anni e dipingeva...

Picasso manifestò sin da piccolo passione e talento per il disegno.

Dopo aver trascorso a Málaga i primi dieci anni della sua vita, nel periodo tra i dieci e i quattordici anni, arriva a Barcellona e vi resta fino diciannove anni. Si trasferisce in Francia dove resterà fino alla sua morte, avvenuta l'8 aprile del 1973. I suoi ricordi di Málaga sono ricordi d'infanzia in una città molto provinciale e in seno ad una famiglia della piccola borghesia, di condizioni modeste, molto chiusa nel proprio ambiente, formalista ed abitudinaria.

Il fatto che il padre di Picasso fosse professore di disegno alla scuola di Belle Arti ebbe un influsso decisivo sulla sua formazione culturale. Durante i quattro anni che passò a La Coruña, Picasso dimostrò il suo talento. Il passaggio da una città andalusa piena di allegria e di luci ad una tetra città galiziana fu sicuramente, nella formazione della personalità del pittore, un'esperienza importante.

Picasso arrivò a Barcellona con una solida formazione accademica, acquisita soprattutto durante il periodo di vicinanza al padre. Le sue doti eccezionali ne fecero subito un giovane pittore di grandi qualità, come dimostrano gli onori tributati al suo quadro *Scienza e carità*. Ma il contatto con gli artisti barcelonesi lo portò a riflettere sulle possibilità che la libertà creatrice, allora fermamente proclamata, poteva offrirgli. Era più che naturale che, tenuto conto delle realizzazioni dei suoi nuovi amici e delle opere che richiamavano all'impressionismo e al post-impressionismo, cominciasse a liberarsi dalla rigidità accademica per lanciarsi in creazioni di ben più ampio respiro e di maggior forza espressiva. Agli inizi si avverte un certo schematismo delle forme e l'uso di un cromatismo più audace e più libero. Non si può dire che Picasso sia passato attraverso una tappa impressionistica; in realtà, se adottò la tecnica divisionista non fu affatto con lo scopo di dissociare la luce e di fissare gli elementi fuggenti della natura. Egli usa forme semplici e colori puri soprattutto per ottenere una maggiore intensità espressiva.

Picasso a Parigi

Picasso decide di trasferirsi a Parigi, dove sarà solito frequentare i quartieri di Montmartre e Montparnasse, annoverando tra le sue amicizie Georges Braque, André Breton, Guillaume Apollinaire e la scrittrice Gertrude Stein. A Montmartre incontra molti compatrioti tra cui Pedro Manyac, ed è ospite del pittore Isidro Nonell. Non sono momenti facili dal punto di vista economico, nonostante le importanti amicizie che stringe in questi anni, tra cui quella con il critico e poeta Max Jacob che cerca di sostenerlo economicamente in ogni modo. A Parigi conosce Fernande Olivier, con la quale inizia una lunga relazione affettiva. È lei che appare ritratta in molti dei quadri del *periodo rosa*. Picasso la lascerà per Marcelle Humbert, che chiamerà Eva, perché è la prima donna importante della sua vita e inserirà dichiarazioni d'amore per lei in molti dei suoi quadri cubisti.

L'età formativa

Barcellona avvicinò Picasso ad un ambiente diverso rispetto al clima provinciale a cui era abituato, la città viveva il suo momento di espansione ed essendo vicina alla Frontiera respirava le ultime novità Europee.

Picasso nonostante la giovane età superò l'esame di ammissione alle Belle Arti, simpatizzò subito con la cultura barcellonese, a quell'epoca fan riferimento gli studi e i calchi in gesso di nudi maschili. L'intera famiglia si offrì di posare per lui, così produsse una quantità di opere in cui i suoi familiari comparvero. Il suo battesimo artistico venne celebrato a quattordici anni con la partecipazione alla terza Esposizione Generale di Belle Arti inaugurata a Barcellona il 23 giugno 1896 e conclusasi il 29 dello stesso mese. Il giovane talento partecipò con una tela dal titolo *Prima Comunione* (118 x 116) per la quale posarono la sorella, il dott. Vilchez ed il figlio. Sia di questa tela che di Scienza e carità sono conservati numerosi appunti e studi preparatori, grazie ai quali è agevole seguire l'evoluzione del tema. Scienza e carità di dimensioni molto più grandi, partecipò a Madrid alla Esposizione Nazionale di Belle Arti (1897) ottenendo una menzione d'onore.

Durante l'estate del 1896, a Malaga, realizzò ritratti della zia Pepa e vari paesaggi. Fin dai suoi esordi, quando cambiava luogo ed in seguito, quando viveva nuove situazioni affettive era spinto a modificare il suo stile.

I suoi paesaggi riferiti a quel periodo non furono più ricchi di particolari, ma vennero eseguiti con pennellate rapide e sicure con l'impiego di colori aggressivi.

Nell'ottobre del 1897, sedicenne, venne mandato a Madrid alla Reale Accademia di Belle Arti di S. Fernando. Il soggiorno si rivelò noioso e noiose le lezioni tanto che pensò bene di impiegare il suo tempo studiando le opere del Prado e prendendo appunti di taccuino dalla strada. E' a quel periodo che risalgono le copie del Felipe IV di Velazquez, gli appunti del Paseo del Prado, La Plaza Mayor, El Retiro.

Il suo rientro a Barcellona non previsto, fu provocato da una malattia la scarlattina e alla fine di giugno 1898 fu invitato da un compagno di scuola Manuel Pallarès a trascorrere la sua convalescenza ad Horta de Sant Joan (Tarragona). Ebbe così inizio il suo primo contatto con la natura, i contadini, gli animali. Il suo stile cambiò nuovamente, le linee apparvero più curve ed i motivi erano lavorati meglio.

Le donne di Pablo Picasso

Sposato due volte, ha avuto quattro figli da tre donne diverse e numerose relazioni extra-coniugali. Nel 1918 sposò a Parigi Olga Chochlova, una ballerina della troupe di Sergej Djagilev, per cui Picasso stava curando il balletto *Parade*. La Chochlova introdusse Picasso nell'alta società parigina degli anni venti. I due ebbero un figlio, Paulo, che successivamente si dedicherà alle corse motociclistiche. L'insistenza della moglie sul corretto apparire in società scontrava con lo spirito bohémien di Picasso creando tra i due motivi di tensione. Nel 1927 Picasso conobbe la diciassettenne Marie-Thérèse Walter e iniziò una relazione con lei. Il matrimonio con Olga si concluse con una separazione piuttosto che un divorzio in quanto secondo le leggi francesi un divorzio significava dividere equamente le proprietà della coppia tra i due coniugi, cosa che Picasso non volle fare. I due rimasero legalmente sposati fino alla morte della Chochlova, avvenuta nel 1955. Dalla relazione con Marie-Thérèse Walter nacque la figlia Maja. Marie-Thérèse visse nella vana speranza di unirsi in matrimonio all'artista e si suiciderà impiccandosi quattro anni dopo la sua morte. Anche la fotografa Dora Maar fu amica e amante di Picasso. I due si frequentarono spesso tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta, fu lei a documentare la realizzazione di *Guernica*.

Dopo la liberazione di Parigi nel 1944, Picasso divenne il compagno di una giovane studentessa d'arte, Françoise Gilot. Insieme ebbero due figli, Claude e Paloma. Fu lei, unica tra le tante, a lasciare l'artista, stanca delle sue infedeltà. Dopo l'abbandono da parte di Françoise, Picasso passò un brutto periodo, molti dei disegni a china di quella stagione riprendono il tema di un nano vecchio e brutto come contrappunto ad una giovane ragazza, mostrando come Picasso, ormai sulla settantina, iniziò a percepire sé stesso come grottesco e poco attraente. Tra quei disegni vi sono quelli dedicati a Geneviève Laporte, che lei metterà successivamente all'asta nel giugno del 2005. Qualche anno dopo conobbe Jacqueline Roque nella fabbrica di ceramiche Madoura a Vallauris, mentre lavorava alla produzione di ceramiche da lui decorate. I due si sposarono nel 1961 e rimasero insieme fino alla morte dell'artista. Picasso ebbe anche alcuni flirts con nobildonne italiane, quali la Principessa della dolce vita Giovanna Pignatelli Aragona Cortes alla quale regalò un quadro della *Promenade des Anglais* a Nizza, in occasione della nascita di suo figlio Olivier Doria il 7 dicembre 1957. Oltre alla sua produzione artistica, Picasso ebbe anche una carriera cinematografica, aparendo in alcuni film sempre nel ruolo di sé stesso. Tra i cammeo, la sua apparizione ne *<Il testamento di Orfeo di Jean Cocteau>*. Collaborò inoltre alla realizzazione del film *<Il mistero Picasso di Henri-Georges Clouzot>*.

Marie-Thérèse Walter

Marie-Thérèse Walter (Le Perreux-sur-Marne, 13 luglio 1909 – Juan-les-Pins, 20 ottobre 1977) è stata una modella francese, nota per avere posato per Pablo Picasso ed esserne stata l'amante dal 1927 al 1935 circa.

Conobbe il maestro all'età di diciassette anni, lui era quarantacinquenne sposato con Olga Chochlova, dalla quale aveva avuto un figlio, Paulo.

La loro relazione finì quando Picasso si invaghì dell'artista Dora Maar.

Nei suoi dipinti, Picasso la ritrae come una figura solare e luminosa, (*Le Rêve* 1932). La visione che l'artista aveva di Marie è in contrasto con quella che aveva della sua seconda compagna: i ritratti della Maar sono infatti spesso cupi sui quali aleggia una sorta di pena.

Prima dell'incontro con Picasso, non si hanno notizie precise sulla vita della Walter che all'epoca viveva con la madre a Parigi. In passato sono state fatte diverse ipotesi riguardanti la data esatta del suo primo incontro con l'artista, i più informati presumono tra Gennaio del 1925 e lo stesso mese del 1928.

chiede aiuto a Picasso senza successo. Al momento dell'incontro Picasso viveva con sua moglie, la ballerina russa Olga Chochlova, e il figlio piccolo. La casa della famiglia Picasso si trovava vicino all'abitazione della Walter, che non avendo mai conosciuto il padre, rimase affascinata dalla figura dell'artista che diventò per lei padre-padrone, non tanto interessato all'aspetto intellettuale quanto a quello fisico, e predominante, della loro relazione. Dal 1930, soggiornò in una casa di fronte a quella di Picasso in Rue La Boétie 44; Marie era l'ombra invisibile della famiglia, divenne la modella e la musa ispiratrice.

Gli ultimi anni con Picasso (1935-1940)

Nel 1935, Marie si accorse di essere in dolce attesa. Quando la moglie di Picasso, Olga, venne informata da un amico che il marito da lungo tempo aveva una relazione segreta con una giovane donna che lo avrebbe reso padre, chiese il divorzio, mai accettato da Picasso e con il figlio Paulo si trasferì nel sud della Francia. La legge francese stabiliva la divisione dei beni in caso di divorzio, Picasso rimase sposato con Olga fino alla morte della medesima avvenuta nel 1955. Il 5 settembre del 1935 nacque Maya Widmaier-Picasso. Marie e Maya rimasero con Picasso a Juan-les-Pins, nel sud della Francia dal 25 marzo al 14 maggio del 1936, per poi andare a Le Tremblay-sur-Mauldre, distante 25 km da Versailles, dove Picasso passava con loro i fine settimana e i giorni in cui la bambina non andava a scuola.

Maya ha posato per alcuni dei suoi dipinti, noto Maya con la bambola (1938)

Marie-Thérèse fu abbandonata da Picasso quando apparve nel 1935 Dora Maar, fotografa surrealista, raffinata intellettuale.

Gli anni dopo e la morte

Nel 1940, Marie e Maya si trasferirono a Parigi, Boulevard Henri IV, n. 1, dal momento che la casa a Le Tremblay-sur-Mauldre era stata occupata durante la seconda guerra mondiale.

Picasso sostenne finanziariamente Marie e Maya, ma non sposò mai la madre di sua figlia.

Il 20 ottobre 1977, quattro anni dopo la morte di Picasso, Marie-Thérèse si suicidò impiccandosi nel garage a Juan-les-Pins, nel sud della Francia.

Nel 2004, il figlio di Maya e nipote Marie-Thérèse, Olivier Widmaier Picasso, ha pubblicato una biografia sul celebre nonno, dal titolo: <Picasso: The Real Family Story>.

Fernande Olivier

Picasso a 19 anni si trasferì a Parigi, dove il suo talento non tardò ad esprimersi, conosce la sua prima musa, Fernande Olivier. Si incontrarono nel 1904, entrambi giovani, le impose di posare esclusivamente per lui, così geloso e possessivo. Lei lo ispirò nel periodo forse più importante nella sua formazione, seguendolo per otto anni, durante il <periodo rosa> aiutandolo ad uscire dalla depressione del <periodo blu>. Ingrato come è nella sua natura, si sbarazza di lei nel 1912 che morirà in assoluta povertà e sola nel 1966.

Picasso l'aveva incontrata a Montmartre, pazzo e geloso, con lei segna tappe importanti della sua arte <dal periodo blu a quello rosa al cubismo> Fernande è una delle <Demoiselles d'Avignon>.

I due condividono amici (Braque, Apollinaire), povertà e droghe. Dal 1906 viene ritratta come un gigante preistorico privo di femminilità. La loro figlia adottiva, *Raymonde* è riaccompagnata all'orfanotrofio dopo che lui l'ha dipinta in pose oscene. La storia si ripete, si lasciano dopo ripetuti tradimenti. Fernande si trova in difficoltà economiche

Fernande Olivier (1881-1966)

Quella con la modella e artista francese, fu la prima lunga relazione di Picasso che la dipinse in moltissime opere. Il loro rapporto era difficile, sfociò anche nella violenza fisica. Olivier pubblicò una parte delle sue memorie ma Picasso si infuriò e le impedì di diffonderle. Riuscì a pubblicarle per intero solo nel 1988 nel libro *Loving Picasso*.

Eve Gouel

La seconda donna importante della sua vita arrivò nel 1912, tale Marcelle Humbert, ribattezzata dal pittore semplicemente Eva. E' l'apoteosi dell'amore e in segreto gli confessa <Tu sei Eva e per me il mondo comincia adesso>. Impazzisce e i suoi quadri parlano di un eros sfrenato accentuato dai colori accesi e vivaci. Ma anche questa volta la storia finisce in maniera inaspettata. La giovane Eva muore nel 1915 di Tubercolosi e questa volta Pablo accusa il colpo. Forse è proprio questo avvenimento che cambierà per sempre il suo rapporto con le donne...

Minuta, piccolo-borghese, deliziosa.

Si fa chiamare Marcelle Humbert. Picasso, invece, la battezza <Eva la prima donna> o <ma jolie>. E' arte: dal cubismo analitico a quello sintetico. A Montmartre la odiano: intuiscono che è una gattamorta calcolatrice.

E' dipinta con le evidenti metafore della chitarra e delle coppe. Si ammala e muore nel 1915. Picasso è distrutto

Eva Gouel (1885-1915)

È stata la più significativa delle amanti di Picasso. Il suo vero nome era Marcelle Humbert, ma lui la chiamava Eva. Picasso fu devastato dalla sua morte inaspettata.

Gaby Depeyre

Ha una tresca con Picasso quando <ma joile> è ancora in vita, ma la loro frequentazione è tenuta nascosta, lei ha un fidanzato americano che dovrebbe sposare.

Gaby Depeyre (1888-1970)

Di famiglia borghese, frequentava i cabaret, dove cantava e ballava. A differenza delle altre donne, sfidò Picasso fin dall'inizio della relazione non lasciando che il pittore la schiacciasse con la sua personalità.

Irène Lagut

Capricciosa, vivace, bella, alcolizzata, pratica l'amore di gruppo è bisex.

La donna ideale per un'avventura, nel tentativo di legarla a sé Picasso la ricatta con foto piccanti e organizza il suo rapimento: la chiude a chiave nel suo studio, come precedentemente aveva fatto con Fernand.

Irène Lagut, (Sucy-en-Brie 3 Gennaio 1893 – Menton, 4 Agosto 1994)

È stata una pittrice francese, amante e musa ispiratrice di Pablo Picasso.

Olga Koklova

Picasso lavora con Cocteau alla creazione delle scenografie per lo spettacolo <Parade>, ed è proprio in occasione di una prova dello spettacolo che conosce la ballerina russa, Olga Khokhlova. Era il 1917 e Picasso decise di ributtarsi in un rapporto complesso a due anni dalla scomparsa di Eva. L'anno successivo decide di sposarla e nel 1921 diventa padre, nasce Paulo. La Khokhlova fu la donna che introdusse Picasso nell'alta società parigina, ma essendo Picasso uno spirito bohémien, non era incline ad avere sempre un comportamento frenato e moderato.

Nonostante il matrimonio, il figlio, la famiglia conosce, Marie-Therese Walter, mostra interesse per lei.all'epoca la giovane aveva diciassette anni (1927).

Olga Chochlova (1891-1955)

Ballerina di origine ucraina e di famiglia nobile, fu la prima moglie di Picasso. Si sposarono nel 1918 e passarono gran parte del loro tempo partecipando a eventi e feste nei saloni aristocratici. Ebbero un figlio, Pablo.

Dora Maar

L'anno successivo incontra Dora Maar a Parigi. Picasso cercò di convivere per la prima volta con una donna intellettuale, intelligentissima e stimolante. Da parte sua Pablo non le dette la tranquillità sperata. Le continue provocazioni dell'artista pesarono sulla sua salute. Dora arrivò a dire che Picasso <non è un uomo, è una malattia>.

Colta, intellettuale in competizione creativa, passione politica, lei bruna, bella e sofisticata, lo conquista al ristorante Les Deux Magots, è un'eccellente fotografa, prepara servizi di moda e reportage, documenta la preparazione di <Guernica>. Sarà proprio la sua intelligenza che la renderà spesso inquieta e incline alla malinconia. Picasso la battezzerà <la donna che piange> e le dedicherà numerosi dipinti che mettono in evidenza la sua bellezza. Tra tutte le donne di Picasso, è la più complessa, la più affascinante. Sarà l'eterna rivale di Marie-Therese. Un amore così folle diventerà malattia, nel periodo di maggiore crisi la dipingerà con spigoli. Il suo animo inquieto la porterà ad avvicinarsi alla fede cattolica e alla psicoanalisi di Lacan. Unico amico, James Lord, gay innamorato della sua storia. Qualche anno dopo la morte di Picasso, non regge più al dolore e si suicida.

Dora Maar (1907-1997)

Henriette Theodora Marković era una donna e una fotografa indipendente e anticonformista. Incontrò Picasso nel 1936 e testimoniò con i suoi scatti la produzione di Guernica. Il pittore riuscì a distoglierla dalla fotografia, un campo in cui stava avendo successo, e la spinse alla pittura. Vivendo all'ombra di Picasso, Dora cadde in una grande depressione. Picasso stesso la definì la donna più intelligente e ironica, nonostante la ritrasse sempre come <la donna che piange>.

Francoise Gilot

Nel 1944 il pittore conosce l'unica donna che lo lascerà dopo anni di convivenza: Francoise Gilot. È una giovane allieva ventiduenne quando lui ne ha già sessantatre. Per lui rappresenta ancora una volta un nuovo impulso artistico. Da lei ebbe due figli, Claude nel 1947 e Paloma nel 1949. Anche con lei Picasso non mancò di comportamenti crudeli e spesso distruttivi. Durante le gravidanze l'artista adorava e viziava la donna e poi dopo il parto la rifiutava. Nel 1953 Francoise troverà il coraggio di lasciarlo. Lui rabbioso le spengerà una sigaretta sul volto.

Lei di ottima famiglia, colta artista, con una personalità forte, è l'unica che non si è fatta piantare. Sarà lei a dire basta.

<Non era il fatto che io avessi venticinque anni e lui sessantasei, bensì che ne avessi 25 e lui 66.000. Faceva fare figli alle sue donne per renderle pesanti, incapaci di correre e farle dipendere da lui>.

Picasso iniziò a frequentare corride e bordelli, intrecciò una storia con la diciannovenne Sylvette David e forse con la contessa de Lezerme. Conobbe l'ultima donna della sua vita, Jacqueline.

Francoise si trasferì in America dove sposò Salk, inventore dell'antipolio,

Nel '64 pubblicherà il libro- bomba <Vita con Picasso>, l'artista le fece causa che lei vinse. Picasso pieno di rabbia tentò di nuocerle in tutti i modi.

Francoise Gilot oggi ha 98 anni scrive, dipinge e continua a fare mostre, nonostante l'avanzata età.

Françoise Gilot (1921)

Giovane pittrice francese, incontrò Picasso nel 1944 e fu la sua compagna e musa fino al 1953. Ebbero due figli, Claude e Paloma. Dopo dieci anni insieme, stanca dei continui tradimenti, Gilot ebbe il coraggio di lasciarlo. Nel 1964 scrisse il libro *La mia vita con Picasso*. Nel 1996 il regista statunitense James Ivory girò il biopic* <Surviving Picasso> in cui il personaggio di Françoise è anche la voce fuori campo, dichiarando così l'ispirazione al suo racconto per la sceneggiatura.

* Genere cinematografico basato sulla ricostruzione della biografia di un personaggio realmente esistito.

Genevieve Laporte

Bionda, ambiziosa, disinteressata, letterata è l'ultima amante segreta, ritratta come un' odalisca alla Ingres. Si vedono ogni mercoledì, bevono un thè e poi si avvicinano, fin da quando lui inizia la sua storia con Françoise.

Genevieve Laporte (1926 - 30 marzo 2012)

È stata una benefattrice francese, documentarista, modella, poeta e autrice di sedici libri. Era conosciuta soprattutto per essere stata una delle ultime amanti di Picasso negli anni '50. Nel 2005 ha venduto all'asta 20 opere di Picasso che le erano state donate, molte delle quali ritraevano lei.

Jacqueline Roque

Ventotto anni, parigina, divorziata, è l'ultima musa e seconda moglie di Picasso. Anche Jacqueline, come Olga, esige un certo rigore: vieta al marito di vedere le sue precedenti amanti ed i figli avuti con Françoise. Si sposano 7 anni dopo la morte di Olga.

Jacqueline Roque (1927-1986)

Fu la seconda moglie e ultima musa di Picasso. Quando si incontrarono lei aveva 26 anni e lui 70. Con lei il pittore continuò a lavorare moltissimo, forse fu la donna che ritrasse più di tutte. Quando Picasso morì, Jacqueline era così gelosa delle passate amanti e dei figli del pittore che proibì al resto della famiglia di partecipare ai funerali. Si suicidò 13 anni dopo.

Picasso è uno dei pittori più influenti del '900, sia per quello che ha rappresentato che per quello che ha dipinto. Una personalità forte che si ripercuoterà spesso sulle donne che frequenta, travolgendole in un baratro di amore e odio. Sembra veramente una maledizione quella che lega Picasso alle donne che ha frequentato durante la sua lunga vita. Lui stesso le divide in due categorie ben definite, affermando che <esistono gli zerbini e le dee>. Poi se vogliamo aggiungere l'importanza per la vita artistica del pittore, muse eterne che gli hanno donato l'ispirazione per i suoi innumerevoli capolavori. Ma i rapporti estremi con le donne hanno radici ben più profonde delle prime infatuazioni amorose, basti pensare al cognome stesso del pittore, che apparteneva alla madre < Maria Picasso > per la quale aveva un affetto spropositato e una stima immensa.

Quasi tutte le compagne di Picasso sono state travolte dalla loro relazione con il pittore, spesso con conseguenze drammatiche. Donne attraenti, alcune artiste, altre giovanissime e ignare della statura di Picasso, divennero a turno, o contemporaneamente, sue muse, modelle, amanti e vittime.

Il macabro valzer delle sue donne

Una lunga sequenza di relazioni scandita dal sadismo dell'artista

(Francesca Bonazzoli) <Morirò senza avere mai amato>, dichiarò un furioso Picasso a Françoise Gilot, l'unica che si sottrasse al massacro psicologico cui l'artista sottoponeva tutte le sue conquiste femminili. Donne che pure furono fonte di ispirazione, legate, ognuna, ai successivi cambiamenti di stile, come rimarcò anche il mercante Kahnweiler: <Non ho mai visto un'arte così fanaticamente autobiografica. Non c'è figura femminile che non sia il ritratto dell'amata di quel momento>.

Persino una personalità forte come Dora Maar (1907-1997), stimata fotografa, ben introdotta nella cerchia dei Surrealisti, colta, spregiudicata, indipendente, si lascia a poco a poco sopraffare dalla sadica personalità di Picasso. Il quale prima la induce ad abbandonare la fotografia per la pittura (dobbiamo a Dora tutta la documentazione fotografica delle fasi di realizzazione di Guernica) e poi la deride con critiche distruttive: <Tanti segni per non dire niente...>. Cominciò addirittura a picchiarla scatenando il lato fragile e masochista di lei che, da raddomante, Picasso aveva subito colto: <Dora, per me, è sempre stata la donna che piange... Era l'incarnazione stessa del dolore... Un giorno, finalmente, sono riuscito a ritrarla così>. Quel quadro, celeberrimo, è diventato uno dei più pagati di Picasso. Dopo sette anni condivisi con altre amanti, Dora viene lasciata e cade in una depressione dalla quale si riprende a stento dopo gli elettrochoc e la psicanalisi cui la sottopone Lacan.

«Non sono stata l'amante di Picasso. Era solo il mio padrone», dirà poi nei lunghi anni trascorsi in totale solitudine, da autoreclusa. «Solo io so quello che lui è ...è uno strumento di morte ...non è un uomo, è una malattia».

In realtà lo sapeva bene anche Fernande Olivier (1881-1966), il primo folle amore di Picasso a Parigi. Trascorsero insieme sette anni, dal 1904 al 1912, quelli della miseria nell'abitazione studio al Bateau-Lavoir, a Montmartre. Lui era gelosissimo e la teneva chiusa in casa al punto da andare sempre a fare la spesa di persona. Lei riuscì lo stesso a tradirlo, ma anche Picasso la tradiva con l'amica di lei, Eva Gouel. Alla fine Fernande se ne andò con Ubaldo Oppi, conosciuto attraverso il futurista Gino Severini. Picasso scrisse a Braque: <Fernande se n'è andata. Come farò per il cane?>. Uscì di casa con undici franchi in tasca e rimase sempre povera. Nel 1956, sorda e malata, ottenne da Picasso una piccola pensione in cambio della promessa di non pubblicare le sue memorie finché l'artista fosse rimasto in vita. Lei morì sette anni prima di lui e nemmeno da quel libro, uscito nel 1988, ricavò una lira. Eva e Picasso, intanto, si trasferirono in boulevard Raspail, in un quartiere più borghese, ma la loro relazione durò solo tre anni perché Eva morì di cancro, e tuttavia durante la malattia, lui non si fece mai mancare la compagnia.

La svolta arriva nel 1916 con Olga Kokhlova, modesta danzatrice nei balletti russi di Diaghilev. Picasso la sposa nel 1918 e quando la presenta alla madre, questa dice: <Oh mia povera piccola, non sai a che cosa vai incontro. Nessuna donna potrà essere felice con mio figlio, perché lui è già sposato con la pittura>.

La vita matrimoniale in effetti non fa per lui e ben presto fa irruzione Marie-Thérèse Walter (1909-1977), una minorenne vista per strada, all'uscita della Galerie La Fayette. Picasso la sistemò in una casa di fronte alla sua così da imporre un supplizio quotidiano a Olga che alla fine chiederà il divorzio e lo porterà in tribunale imponendogli la cosa più temuta: la divisione del patrimonio. Olga morirà vent'anni dopo, ormai pazza, mentre la diafana Marie-Thérèse, bionda e occhi azzurri, si suiciderà impiccandosi quattro anni dopo la morte di Picasso. Nonostante gli avesse dato un'altra figlia, Maya, anche lei, cui Picasso vietava di ridere <Mi diceva sempre: sii seria!>, fu sostituita dalla bruna e formosa Dora Maar alla quale seguì Françoise Gilot, l'allieva ventiduenne di un suo amico pittore.

A sinistra il ritratto di Dora Maar del 1937; a destra, «Portrait d'Olga dans un fauteuil» dipinto nella primavera 1918. Dora Maar, fotografa, visse con Picasso per sette anni tormentati. <È l'incarnazione del dolore>, diceva di lei il pittore. Quando Olga Kokhlova, danzatrice nei Balletti russi di Diaghilev, sposò Picasso la suocera le disse: <Non sai a cosa vai incontro>

Picasso aveva 63 anni e all'inizio della loro relazione le aveva detto indicandole la polvere sulle scale: <Per me tu conti come quella polvere>. Non andò esattamente così. Contrariamente al solito, Françoise dopo dieci anni e due figli, Claude e Paloma, lasciò Picasso. Lui minacciò il suicidio, ma lei si mise a scrivere le memorie della sua vita che l'artista cercò in tutti i modi di non far pubblicare e poiché non ci riuscì, si vendicò ripudiando i due figli.

Le conquiste continuarono e quando ormai erano scoccati i settant'anni, nel 1952, Picasso si innamora di Jacqueline Roque (1927-1986) che sposerà in segreto alle soglie degli ottant'anni (lei ne aveva 35). Anche Jacqueline si suiciderà, con un colpo di pistola alla tempia, nel 1986, dopo aver sbrogliato i complicati problemi dell'eredità del pittore ed essere diventata miliardaria.

Da un'amante all'altra

(Sandra Petrigiani) Da un'amante all'altra. Picasso le adorava, le dipingeva, le tradiva, le distruggeva. Un romanzo su Dora e il racconto di Françoise. L'unica a riuscire a non farsi abbandonare, ma ad abbandonare lei il pittore ultra settantenne che la tradiva, fu proprio la Gilot.

Dee o zerbini: fra queste due categorie ondeggiava l'idea che Picasso aveva delle donne e, quando s'innamorava perdutamente di una dea, faceva di tutto per trasformarla in zerbino. Ci riusciva sempre, non ci fu essere femminile che passò indenne attraverso una seria relazione con lui. Le adorava le donne, le condizionava, le manipolava, le tradiva, le costringeva a confrontarsi una con l'altra, le disprezzava, le distruggeva, le disegnava, le dipingeva, le ritraeva, le ritraeva, le ritraeva. Si può seguire la cronologia dei suoi amori guardando l'opera: Olga, Thérèse, Dora, Françoise, Inès, Jacqueline, e le altre. Quando le abbandonava, spesso lo perseguitavano, lo pedinavano, facevano irruzione in casa sua, non lo lasciavano in pace pretendendo ancora qualcosa da lui, lui che le aveva umiliate e scacciate. Diceva: <Se avessi dovuto cambiare casa ogni volta che le donne litigavano per me, non avrei avuto tempo di fare altro nella vita>. Esistono diversi video, tratti la maggior parte dal documentario del 1954 di Luciano Emmer, <Pablo Picasso a Vallauris>, che lo mostrano al lavoro. In alcuni di essi lo si vede volteggiare con grazia femminile intorno alle tele, un folletto leggero e veloce capace con una pennellata di cambiare in senso totalmente impreveduto la direzione del disegno, l'armonia del colore. Indossa le sue famose magliette a righe, marinai, o pesanti pullover, oppure è a torso nudo con pantaloni corti e larghi che gli lasciano scoperte le gambe muscolose, ben fatte. Nel film <Il mistero Picasso>, di Henri Clouzot, del 1955, il regista coglie un aspetto tenero e infantile dell'artista settantaquattrenne. Picasso accetta di dipingere una delle sue figure tipo, un gufo coloratissimo, a prova di cronometro. Alla fine scrive con lettere giganti sulla tela bianca il proprio nome, lo sottolinea, si gira, allarga le braccia e, come uno scolarotto alla lavagna, dice semplicemente, sorridendo: <Ho finito> soddisfatto di aver superato la prova. La voce è fonda, potente, come tutto in lui, da lui si diffonde – sempre – un'ammaliante energia, da vecchio e da giovane, che dipinga o sorrida o faccia il broncio. E' indubbiamente attraente, e molto, a dispetto di qualsiasi canone: non era un uomo slanciato, anzi era tozzo, la testa un po' incassata nelle spalle, eppure sprigiona quella forza allegra e determinata, una sinuosità ipnotica, una grazia unica. Di ipnotico aveva – questo lo dicono tutti, uomini e donne che lo hanno conosciuto, e lo dicono le mille fotografie che lo ritraggono – soprattutto gli occhi. Scurissimi, duri ma carezzevoli, diretti e ironici. Facevano un bell'insieme strafottente con la bocca dalle smorfie irridenti. Era sempre circondato da adoratori, donne innamorate, perdigiorno, adulatori, ma – come ogni artista che si rispetti – era profondamente solo. Diceva: <L'oscurità deve essere completa ovunque, eccetto che sulla tela, perché il pittore sia ipnotizzato dal suo lavoro e dipinga quasi come fosse in trance. Deve restare il più possibile chiuso nel suo mondo interiore, se vuole trascendere i limiti che la sua ragione tenta costantemente d'imporgli>. Diceva: <Ogni poeta, ogni artista è un individuo antisociale. Non perché lo voglia, ma perché non può proprio fare diversamente>. E sua madre, Maria, diceva di lui: <Nessuna donna, penso, potrebbe essere felice con mio figlio. Appartiene solo a se stesso>. E forse un poco a lei, di cui aveva scelto il cognome (il padre si chiamava José Ruiz y Blasco, anche lui pittore, ma il bisnonno materno, Tommaso Picasso, era stato un artista di una certa importanza del primo Ottocento). Forse l'amore per la madre non c'entrava niente, forse gli piaceva solo il suono di quel nome più raro e fastoso del semplice Ruiz. Un aspetto decisivo del carattere di Pablo fu senz'altro la capacità di promuoversi, creare un personaggio, aureolarsi di genialità. E per questo aveva bisogno di avere una corte intorno, quanto

di poter restare solo ogni volta che lo desiderava. A volte, a Parigi, nel suo salotto sempre affollato, prendeva per mano una bella ragazza venuta per conoscerlo al numero 7 di rue des Grands-Augustins – dove abitò per vent’anni – e la portava nel suo studio al piano di sopra <per mostrarle i suoi quadri> senz’altra giustificazione verso tutti gli altri, che smaniavano di vedere il suo lavoro e ne restavano offesi e ingelositi. Nello studio, le donne, le corteggiava, le provocava, le studiava, le spogliava, prometteva un ritratto, le interrogava, le ascoltava, qualche volta s’innamorava. Forse evocava per loro la celebre novella di Balzac <Il capolavoro sconosciuto>, da lui stesso illustrata, ambientata proprio a quel suo stesso indirizzo, una storia che lo aveva sempre turbato per ciò che diceva della tormentosa insicurezza dell’artista di arrivare al centro dell’opera, per la conturbante presenza femminile, per la gelosia delle modelle che si sprigionava fra maschi, per quel finale sconsolato, soprattutto, con il pittore incontentabile, Frenhofer, che prima di morire brucia tutti i suoi dipinti. Sarebbe stato difficile a Picasso, bruciare tutta la sua pittura, tanti furono i suoi lavori. Si contentò di bruciare le persone, uomini e donne, amici e nemici. Ma soprattutto le donne. Diceva: <Quando dipingo il fumo, voglio che uno possa piantarci un chiodo>, lui i chiodi li piantava nei cuori di cui faceva strage. La più famosa delle sue vittime è senz’altro Dora Maar, anche la più dotata e certamente fra le più belle della sua generazione (la racconta Osvaldo Guerrieri nel romanzo <Schiava di Picasso>.). Fu lei, fra l’altro, a trovargli la casa ai Grands-Augustins. Aveva gambe lunghe, mani affusolate, occhi grigi inguaribilmente malinconici, un’espressione serissima stampata sul volto classico e la sua voce, dicono, era indimenticabile, come un canto. La leggenda vuole che Picasso restasse soggiogato da un gioco che lei faceva, seduta ai Deux Magots, il famoso caffè parigino, la seconda volta che la vide. La mano guantata e appoggiata al tavolino con le dita divaricate, pugnalava con un coltello lo spazio vuoto fra un dito e l’altro ferendosi di tanto in tanto, ma senza fermarsi. Era il 1935, Dora aveva ventotto anni, Pablo era un cinquantaquattrenne già provvisto di moglie (Olga Chochlova, ballerina di Djaghilev, da cui aveva avuto un figlio, Paulo) e di un’atletica, bionda compagna, Marie-Thérèse Walter, relazione da cui era appena nata una bambina, Maja. Picasso conserverà per tutta la vita i guanti sforacchiati da quel rito carbonaro ai Deux Magots. Quando ritrae Dora, le disegna sotto le ciglia, la maggior parte delle volte, grandi lacrime che le rendono gli occhi stellati. <Io sono la donna che piange, dice lei, sono l’idea stessa del dolore, il mio, il suo, quello del mondo>. Quando si conoscono, lei è una fotografa stimatissima, di vero talento. Era stata la compagna di Georges Bataille, che l’aveva introdotta in ambiente surrealista influenzandone il lavoro. Era diventata amica di Breton, di Eluard, di Man Ray che la fotografa nuda rivelandone la delicata bellezza. Le fotografie di Dora sono innovative, profonde: usa il collage, è attratta dai diseredati. Ma Picasso non apprezza, ci vede dentro qualcosa di De Chirico, che detesta, e la convince ad abbandonare la fotografia per la pittura. Nella pittura Dora non eccelle e lui la critica: <Tanti segni per non dire niente>. Le infinite crudeltà e umiliazioni che riversa su questa artista singolare, da tutti definita intelligentissima, nei quasi nove anni di relazione, fanno pensare all’attrazione e insieme al panico che lo specchiarsi nella nevrosi di lei produceva in lui. Picasso non sopportava l’infelicità, però riusciva sempre a provocarla. Faceva leva sui risvolti masochisti degli altri per praticare un sadismo che forse placava antiche personali ferite. Ma aveva liquidato quelle ferite una volta per tutte con la pittura cupa del suo <periodo blu>, quello dei vent’anni, in cui non aveva ancora le idee chiare e non aveva trovato una sua collocazione nell’arte e nella vita. Non è un caso che abbia prodotto <Guernica> durante la sua relazione con Dora Maar, ed è Dora Maar a stimolarlo a fare il quadro e a seguirne le fasi di lavorazione immortalandole in un servizio fotografico per cui ha temporaneamente ripreso in mano il suo strumento, la macchina fotografica. <Guernica> è il grande canto della sofferenza umana, della violenza cieca, della devastazione della guerra, dell’impotenza delle vittime. E il profilo di donna

che spinge al centro del quadro una lampada a olio, simbolo di una luce che arde nonostante tutto, è ancora una volta quello di Dora: la bocca dolorosa, il naso greco, l'occhio umido di pianto. Quando lui la lascia, in un modo beffardamente offensivo, portandole in casa (con lei non aveva mai voluto convivere) la nuova fiamma – una giovanissima pittrice, Françoise Gilot, futura madre di altri due figli, Paloma e Claude – tutti a Parigi pensano che si suiciderà. <Anche Picasso se lo aspettava> commenta la stessa Maar. <Il motivo principale per cui non l'ho fatto è stato privarlo della soddisfazione>. Però il dolore quasi la distrugge, finisce in clinica psichiatrica, subisce una serie di elettroshock, poi la salva Lacan, medico personale di Picasso, e anzi è lui stesso a chiedergli di intervenire (Picasso si rivolgeva a Lacan per se stesso e per le persone che amava anche solo per curare un'influenza). Jacques Lacan la incoraggia a seguire un suo delirio religioso e a riprendere la fotografia: e Dora, che ormai si veste sempre di nero, lo farà allo scoccare dei settant'anni, quando ancora le manca un ventennio per concludere la sua lunga vita. Si sarà almeno goduta la fine (molto prima della propria) del suo persecutorio amante, e quella – quattro anni dopo la morte di lui – di Marie-Thérèse che s'impiccò, e tredici anni dopo quella dell'ultima compagna di Picasso e sua seconda moglie, Jacqueline Roque, che scelse per farsi fuori di spararsi alla tempia. Olga era morta da molto tempo, più semplicemente di cancro. Tutte avrebbero potuto condividere il lapidario commento di Dora Maar: <Non sono stata l'amante di Picasso. Lui era soltanto il mio padrone>.

Françoise Gilot

L'unica a riuscire a non farsi abbandonare, ma ad abbandonare lei un Picasso di oltre settant'anni, che la tradiva ripetutamente, dopo una relazione decennale e la nascita di due figli, fu proprio Françoise Gilot, che involontariamente era stata la causa dell'affondamento depressivo di Dora. Abbiamo da lei un racconto in prima persona, scritto in collaborazione con il giornalista Carlton Lake, <La mia vita con Picasso>, che risale al '64 ed è stato ora tradotto da Donzelli. La foto di copertina, di Robert Capa, immortalava un momento ironico e spavaldo di questo amore: il pittore segue con un ombrellone da spiaggia, per proteggerla dal sole giocando a fare il suo schiavo, la bella compagna sui trent'anni, che avanza nella sabbia. Purtroppo, anche se sono lodevoli il tono non recriminatorio e lo sforzo di mantenere il memoir su un piano di oggettività, dando risalto al rapporto di Picasso con la propria arte e con l'arte dei suoi contemporanei, con cui era costantemente in conflitto, Gilot non è abbastanza sottile ed è troppo cattiva scrittrice per illuminare il mistero Picasso, le tante ombre della sua esuberante personalità, e tentare un'interpretazione del carattere e del genio dell'uomo e dell'artista. Anche sulle proprie motivazioni è troppo reticente, contentandosi di riassumere la sua attrazione verso quel seduttore eccessivo in una spiegazione che almeno è spiritosa: <Un genere di catastrofe che non desideravo evitare>.

Ripercorriamo così fatti e misfatti sentimentali del grande Pablo con Olga, Thérèse, Dora e compagna, scopriamo i suoi intrattenimenti ancillari con la succube bellissima Inès, sua domestica adorante e riservatissima, inorridiamo per la mancanza di tatto e la brutalità nel destreggiarsi fra l'una e l'altra delle sue amanti, ex o in carica, e finiamo con il condividere una delle convinzioni che Gilot ci garantisce appartenere al suo tempestoso compagno: <La vita, in fondo, non è che un cattivo romanzo>. Non si può che concludere, alla fine, che il vero amore di Picasso era Pablo Picasso, per un verso eroico combattente di una guerra senza quartiere con le sue tele, i colori, le forme, le prospettive contemporanee dei vari lati di un viso, di un corpo e, per l'altro, spirito vigliacchissimo nella vita quotidiana, nell'inevitabile confronto con la malattia, lo stress, le beghe, la socialità. Per fortuna il racconto di Françoise Gilot, modesta pittrice cui il confronto costante con un genio fece forse più male che bene, distilla inevitabilmente qualche ricordo dei ragionamenti di Picasso sulla propria pittura. Come questo: <Io non cerco di esprimere la natura, preferisco

piuttosto lavorare come la natura, perché la pittura non è una questione di sensibilità, ma un'affermazione di potere per sostituirsi alla natura>.

E ancora: <Il colore è qualcosa che va al di là di se stesso. Un colore non deve avere necessariamente una forma definita. Quello che importa è la sua capacità di espansione>. O quando, pensando alle differenze fra lui e Matisse (uno dei pochissimi contemporanei che veramente stimava) dice: <Io uso il linguaggio della costruzione e in maniera abbastanza tradizionale, la maniera di pittori come Tintoretto o El Greco. Il fatto che in uno dei miei dipinti vi sia una certa macchia di rosso, non vuol dire che essa costituisca la parte essenziale del quadro. Il quadro è stato dipinto indipendentemente. Togliendo il rosso, il quadro esisterebbe ugualmente. Ma in Matisse è impossibile sopprimere un rosso, per minimo che sia, senza che il quadro venga del tutto compromesso>. E di Bonnard: <Non è assolutamente un pittore moderno: obbedisce alla natura, non la trascende>.

Come nelle corride, che apprezzava tanto, Picasso era uno che amava vedere scorrere il sangue, sempre e comunque, con le donne, con i critici, con gli altri pittori. Per questo se l'intendeva bene con la grande amica Gertrude Stein, che tenera non era con nessuno. Con Chagall, invece, c'erano divergenze insormontabili, ma un profondo rispetto che ben si riassume nel giudizio: <Che genio quel Picasso. Peccato che non sappia dipingere>. Ma forse la battuta che meglio interpreta i sentimenti della nostra epoca verso l'opera di quest'uomo estremo in tutto, la si deve a Philippe Daverio: <Di Picasso non mi frega niente, ma mi piace moltissimo>.

Dee e zerbini

<Per me ci sono solo due tipi di donne: dee e zerbini>.

Una relazione ispiratrice, furiosa, ma sicuramente intensa quella tra Pablo Picasso e le sue muse amanti.

Pablo Picasso (1881-1973) ebbe un impatto impressionante non solo sulla storia dell'arte, ma anche sulla vita di molte donne che rimasero stregate dalla sua intensità. Il corpo femminile è infatti uno dei soggetti preferiti dall'artista. Quando lo ritrae si percepisce il fascino emanato dalle modelle, come il forte coinvolgimento del pittore. A una delle sue numerose amanti, Françoise Gilot, confidò <per me ci sono solo due tipi di donne: dee e zerbini>. Una relazione ispiratrice, furiosa, ma sicuramente intensa. Un progetto curatoriale del 2016 aveva riunito tutte queste donne e dipinti in una mostra presso la Vancouver Art Gallery, esplorando l'amore e il rapporto artistico tra il pittore e le sue muse. Per chi se l'è persa ecco tutte le donne che sconvolsero la vita di Picasso:

Fernande Olivier era una modella francese. I due si conobbero nel 1904 quando il pittore decise di trasferirsi da Barcellona a Parigi, e presto si innamorarono. Entrambi erano giovani e gelosi l'uno dell'altro, un affaire bohémien che durò 8 lunghi anni e che fu la storia più importante dell'artista, che ritrasse la donna in ben 60 dipinti. Tra questi *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), quadro simbolo del periodo parigino dell'artista, e *Head of a Woman* (1909), uno dei grandi esempi del contributo di Picasso al movimento cubista. Fu durante il periodo di maggior successo di Picasso che Fernande perse interesse in lui e, pare, si avvicinò ad altri uomini. Una crisi che portò ad una tragica separazione. Nel 1930, contro la volontà del pittore, Fernande pubblicò un romanzo raccolta delle memorie di quella lunga relazione.

Dopo il tradimento della Olivier nel 1912, Picasso si consolidò in fretta con la sua amica **Marcelle Humbert**, che il pittore chiamava **Eva Gouel**. Non si sanno molti dettagli sulla loro relazione, ma la cosa interessante è che pur non avendola mai ritratta Eva direttamente fu un'immensa fonte di ispirazione per il Picasso. L'artista realizzò numerose tele semi-astratte ispirate alla donna tra cui *I Love Eva* (1912) or *Ma Jolie* (1912) . Eva Gouel morì tragicamente di tubercolosi nel 1915. Durante la malattia Picasso si prese cura di lei, incontrando segretamente un'altra donna francese, **Gaby Depeyre**, al secolo Gabrielle Lespinasse, una storia che durò circa un anno.

Dopo la morte di Eva e la rottura con Gaby, Picasso lasciò Parigi per trasferirsi a Roma, dove conobbe la ballerina russa **Olga Khokhlova**. Fu senza dubbio la storia più importante nella vita dell'artista. I due si sposarono nel 1918 e tre anni dopo diedero luce ad un bambino. Il matrimonio durò 10 anni, durante i quali lo stile di Picasso passò dall'astrattismo dei ritratti di Eva al neoclassicismo di quelli della Khokhlova. *Portrait of Olga in an Armchair* (1918) e *Olga in a Mantilla* (1917) sono tra i capolavori dell'artista. Il matrimonio fu felice, ma la continua infedeltà di Picasso portò ad una rottura drastica. In quel periodo infatti il pittore iniziò a frequentare una giovanissima ragazza spagnola, che sarà poi la madre della prima figlia di Picasso.

Nel 1927 quando Picasso conobbe **Marie-Thérèse Walter**, lei era una ragazzina spagnola di 17 anni, lui un uomo di 46 anni. I due ebbero una relazione che durò circa 10 anni durante i quali l'artista sviluppò lo stile surrealista e con esso una nuova idea del corpo femminile. La Walter ispirò la serie d'incisioni *Vollard Suite* ed altri dipinti iconici come *Le Rêve* (*The Dream*) (1932), *Marie-Thérèse avec une guirlande* (1937) e *The Farmer's Wife* (1938).

I due ebbero una figlia, Maya, e nonostante la loro relazione fu incantevole, Picasso non riuscì ad ostacolare il suo desiderio di incontrare nuove partner. La loro storia finì nel 1936 quando Picasso si innamorò di Dora Maar.

Dora Maar era un'artista, pittrice e fotografa. Durante gli anni '30 conobbe Picasso e divenne la sua musa ispiratrice per circa un decennio. Dora fu un vero e proprio stimolo per l'immaginazione di Picasso, che durante la relazione creò alcuni dei suoi più grandi capolavori, come *Guernica* (1937), di cui Dora documentò le fasi del processo pittorico e *Weeping Woman* (1937) che ritraeva la Maar come un donna che piange. Quest'ultima è una delle più grandi opere d'arte del periodo cubista della sua carriera pittorica. Dopo sette anni dalla loro relazione, Picasso la lasciò perché, nemmeno a dirlo, si innamorò di un'altra donna, Françoise Gilot.

Françoise Gilot, di 40 anni più giovane di Picasso, è stata una pittrice e modella francese, che posò per molti pittori tra cui Henri Matisse appunto Picasso. I due si conobbero a Parigi durante gli anni '40. Il pittore rimase stregato dalla bellezza della donna e delle tele che realizzava, e passò molto tempo ad osservarla dipingere nel suo studio di Montmartre. A Françoise è dedicata l'opera *Joie de vivre* (1946) in cui la donna è ritratta in Costa Azzurro in un periodo particolarmente felice della vita dell'artista. I due ebbero due figli: Paloma e Claude. Anche Françoise non riuscì a convivere con l'infedeltà del pittore e nel 1953 decise di lasciarlo. In una intervista ha dichiarato <Sono l'unica amante di Picasso che non si è fatta distruggere da lui.

Jacqueline Roque fu la seconda ed ultima moglie di Picasso, la donna con cui visse fino alla sua morte avvenuta nel 1973. Picasso aveva più di 70 anni quando conobbe la ventisettenne francese che presto diventò la sua nuova musa. Il loro matrimonio durò 20 anni e Jacqueline venne ritratta in più di 400 opere dell'artista, tra cui *Jacqueline with Flowers* (1954), *Jacqueline in Studio* (1956) e *Femme assise (Jacqueline)* (1971). La relazione della Roque con i quattro figli di Picasso non fu mai piacevole. I cinque si scontrarono per questioni ereditarie tanto che alla donna non fu concesso di assistere ai funerali del pittore. La vita di Jacqueline Roque si concluse nel 1986, quando decise di suicidarsi con un colpo di pistola.

Per ogni donna ha trovato un linguaggio artistico diverso e spesso i suoi cambiamenti di stile coincidevano con i mutamenti dei suoi sentimenti.

- Ad eccezione di Eva e di Jacqueline, Picasso si è sbarazzato delle sue donne con i figli avuti da loro.
- Clamorosa Françoise che lasciando l'artista pubblicò nel 1965 un memoriale esplosivo sulla loro vita a due.
- Fernande Olivier prosperosa e sensuale, ha diviso con Picasso gli anni della fame. E' morta nel 1966 e ha scritto un commovente libro sull'artista.
- Eva a lei è dedicata la bellissima serie di ritratti cubisti con le scritte *Ma jolie*. Morì nel 1916, era gravemente malata di tubercolosi.
- Olga ballerina russa, piuttosto insignificante, sposata nel luglio del 1918, i ritratti a lei dedicati sono dell'accademico Picasso. Gli dette un figlio Paulo. Morì nel 1955.

- Maria Teresa Walter, svizzera, diciassette anni, fu la sua ombra dal 1933 al 1936. Non venne mai presentata ufficialmente. Lei fu la musa ispiratrice dei ritratti più dolci e malinconici. Gli dette una figlia Maya.
- Dora fotografa, legata alla cerchia di Breton, intellettuale inquieta visse con Picasso dal 1936 al 1944. I ritratti ad essa dedicati sono i più belli.
- Françoise Gilot scrittrice, pittrice, critico gli dette due figli Claude e Paloma.
- Jacqueline Roque fedele, paziente compagna della sua vecchiaia, divorziata con una figlia, gli è stata vicino fino alla morte, poi si è uccisa.

Claude Picasso

Claude terzo dei quattro figli, racconta i giorni con lui, la genesi delle opere, i momenti felici e quelli dolorosi Picasso, il gigante della mia infanzia

<Solo noi bambini potevamo entrare nell' atelier di papà. Guai a dire che Matisse era più bravo>. Una volta, in casa, cercavo le carcasse di due macchinine Scoprii che erano diventate la testa di una sua opera

<I figli hanno sempre tanto da raccontare sui padri. Ma io che cosa posso dire di Pablo Picasso? Tutta la sua vita, esplorata anche nei meandri più intimi, appartiene ormai alla storia. E, fatto salvo qualche piccolo segreto che conservo gelosamente, ho sempre avuto coscienza che la sua notorietà mi ha espropriato della gioia di parlare di lui, di rievocare passaggi importanti della sua esistenza, del nostro comune vissuto>. Claude Picasso, (settantatre anni), non nasconde le sue resistenze a ricordare gli anni trascorsi assieme a Pablo. Nato nel 1947, dall' unione con la pittrice Françoise Gilot, è il terzo dei quattro figli del celebre pittore: il primo, Paul (nato nel 1921 dal matrimonio con Olga Kokhlova), è precocemente scomparso nel 1975, mentre Maya (nata nel 1935 da Marie-Thérèse Walter) e Paloma (nata nel 1949 dalla Gilot) rappresentano l'ala femminile della famiglia. Claude, nella sua veste di amministratore giudiziario degli eredi, è ormai da molti anni il responsabile della <Picasso administration>: una società che si occupa dei diritti legati all' utilizzo del nome dell'artista e alle sue opere. Durante un incontro a Gstaad racconta: <All'inizio, vivevamo a Parigi in un appartamento-atelier sempre pieno di gente che voleva vedere mio padre. Papà sapeva che molti erano lì soltanto per prendere. Così decise di stabilirsi al Sud, per difendere il suo lavoro. Per un vero artista, l'arte viene prima di ogni cosa>. E il rapporto con i figli? <Io cercavo di essere molto discreto. Per fortuna lui consentiva soltanto a noi bambini di entrare nel suo atelier. Era convinto, ribaltando un luogo comune, che proprio gli adulti potessero provocare dei danni. Mi vedo ancora sulle sue gambe, intento a disegnare. E mentre lui parla con altre persone, senza distogliere lo sguardo dal foglio, segue con attenzione i miei movimenti. Talvolta, amava giocare con noi. Paloma e io venivamo coinvolti nei vernissage, lui stesso ci tagliava figurine di carta che noi dovevamo colorare per arricchire l'esposizione>. Anche la differenza di età ha rappresentato un elemento importante. <Quando io sono nato - spiega Claude - papà aveva sessantasei anni e mia madre, perfetta coetanea di mio fratello Paul, ne aveva appena ventisei. Una volta, in un albergo, un portiere lo fece arrabbiare: pensava che mia madre e mio fratello fossero i miei genitori e che Pablo fosse mio nonno>. Anche la quotidianità del piccolo Claude non poteva prescindere dal mestiere del padre. <I visitatori si presentavano sempre con un giocattolo per me. Io amavo rompere le automobili per vedere come erano fatte. Un giorno cercavo disperatamente due carcasse per casa e scoprii che erano diventate la testa della scultura La scimmia e il suo piccolo. Quando le vidi incastrate lì dentro, mi misi a urlare e mio padre mi disse: <ma tu perché le hai rotte>? C'era in lui una straordinaria capacità di ridare vita a cose morte. Fui testimone a Vallauris di un altro piccolo miracolo. Un giorno camminavamo in una stradina di campagna e lui vide per terra un cesto di vimini abbandonato in una discarica di rifiuti. Si fermò a guardarlo e poi mi disse: <Questo è perfetto per una capra>. E così fu. La famosa Chèvre prese subito forma>. Il senso dell'umorismo, fino all' irriverenza, era un tratto particolare del suo carattere. Ci sono tantissimi aneddoti che celebrano le risposte fulminanti di mio padre. Quello più famoso riguarda Guernica. Alcuni ufficiali nazisti vedendo la riproduzione del quadro gli chiesero se lo avesse fatto lui. E papà rispose: <No, lo avete fatto voi>. Un altro putiferio scoppiò con la morte di Stalin: Pablo lo dipinse giovane e mandò su tutte le furie i dirigenti del partito comunista. Ma per lui il vero Stalin ero quello degli ideali e delle speranze della prima giovinezza. Papà credeva veramente nella pace e nella libertà dei popoli. Tra i ricordi, occupano un ruolo fondamentale gli incontri con grandi artisti e scrittori. Ho avuto il privilegio di conoscere poeti come Éluard - continua Claude - e quasi tutti i più grandi

pittori dell'epoca. Con Matisse avevo un rapporto speciale. Lo consideravo un nonno. Andavamo spesso a trovarlo. E quando lui era ammalato, io saltavo sul suo letto e lui mi mostrava i suoi quadri per avere il mio parere. Poi, ritornando a casa, tessevo l'elogio di Matisse. E mio padre mi chiedeva: <e io>? Si arrabbiava quando gli dicevo che Matisse era più bravo di lui. Non è sempre facile per un figlio essere giudice dei lavori del padre. Una volta, potevo avere dodici anni, andai a trovarlo nel suo atelier. C' erano tantissimi nuovi quadri che non avevo ancora visto. Lui mi chiese un parere e io espressi un giudizio negativo. Si arrabiò, ma in fondo sapeva bene che nessuno avrebbe avuto il coraggio di dirgli la verità. Era anche cosciente del fatto che i giovani, liberi da pregiudizi intellettuali, potevano essere i suoi migliori interlocutori. Poi, grazie anche ai consigli di mia madre, cambiai strategia. Partivo dalle cose migliori per arrivare a quelle che non mi piacevano. Pur respirando l'arte ogni giorno, Claude non ha mai pensato di seguire le orme del padre. Non è facile trovare uno spazio per sé con una figura paterna gigantesca. Per tutta la vita Picasso ha sostenuto che un vero artista non deve mai fare la stessa cosa. Perciò non aveva fiducia nella scuola, insegna soprattutto la ripetizione passiva delle regole. E lui non aveva niente da insegnarmi. In questo, mio padre si differenziava da mio nonno, pittore anche lui, ma docente in una scuola d' arte. Pablo non amava la scuola e le sue prescrizioni. Il suo problema era sempre quello di superare l'esistente in un gioco al rilancio senza fine. Partire dai modelli, dai classici per disgregarli, sezionarli, farli esplodere. I ricordi dei momenti felici non cancellano però le sofferenze. Ho vissuto con dolore la separazione dei genitori. Avevo, credo, cinque anni. Mia sorella e io partimmo per Parigi con nostra madre. Vedevo papà durante le vacanze e ogni incontro era una grande festa. Lui lavorava soprattutto di notte, nei momenti di solitudine. E talvolta lo aiutavo nelle sculture, quando aveva bisogno di qualcuno che gli tenesse fermo il gesso. In quegli anni dipinse un quadro (Claude mentre disegna, Françoise e Paloma), in cui mia madre, figura triangolare, protegge i suoi due figli. Io mi accingevo a disegnare un foglio bianco: la nuova storia della nostra famiglia era ancora tutta da immaginare. Buona parte della produzione artistica di Picasso è legata, direttamente o indirettamente, alla sua biografia. Il tema del Minotauro - spiega Claude - allude anche alla separazione dalla sua prima moglie, Olga. Lui si vede come un mostro, riconoscendo che purtroppo l'altra metà dell'uomo è bestiale. Sono interessanti pure le allegorie del pittore: gli arlecchini, i saltimbanchi, i ciechi, i poveri. In fondo, lui sentiva come autentica la solitudine dell'artista, la sua emarginazione. Un uomo celebrato da tutti, ma profondamente cosciente delle tristezze della vita e delle angosce che comporta qualsiasi atto creativo. <Ogni giorno - dice sorridente - dalla mattina alla sera, mio padre è sempre con me>.

(Ordine Nuccio -Corriere della Sera – 29 settembre 2009)

Mi chiamo Paloma Picasso...ma non sono figlia di papà

Fin da piccola Paloma, l'ultima nata di Pablo, ha voluto affrancarsi da quel nome, trasformando la propria vita in un capolavoro. Prima come musa, poi come firma di rossetti, profumi, gioielli, ispirati a Venezia

(Maria Luisa Agnese) MA QUEL FAMOSO ROSSETTO, di quel rosso davvero speciale che per anni ha segnato il suo viso come un colpo di pennello dove l'ha messo? Sparito? <Lo tengo in frigorifero, anche se l'ho portato tutti i giorni dai venti ai cinquant'anni. Ho smesso perché la gente per strada mi riconosceva per quello e diceva: "È lei, Picasso". E poi quando ho incontrato mio marito Eric mi ha rassicurato: "stai bene anche così". Ma lo tengo lì, se mi venisse voglia di riprovare >. Sorride con risata profonda di gola e con le labbra ora appena coperte di un discreto lip gloss marrone Paloma Picasso, neo-sessantenne dritta e fiera, figlia del famoso papà Pablo, personalità ingombrante di cui non è stato facile essere figlia, ma che sempre ringrazierà per quel nome che in spagnolo significa <colomba>. Un nome che l'ha aiutata come un karma e che, abbinato a quell'immagine da <Valchiria bruna> (anche se è alta poco più di 1 metro e 60 centimetri), è diventato subito nelle sue mani una griffe internazionale con cui ha firmato gioielli, profumi, rossetti, e l'ha resa personaggio iconico per la sua generazione e per quelle a venire. Da musa di Yves Saint Laurent, suo grande amico, e di Karl Lagerfeld, a riferimento dei più giovani Marc Jacobs, Stuart Vevers e del londinese Mark Fast che ha dichiarato di vedere in lei la sua <vera fonte di ispirazione>. E pensare che se lei, Paloma, dovesse scegliere la sua musa, opterebbe per Michelle Obama.

Per lei è stato naturale - dati i natali e l'humus in cui è cresciuta - conoscere tutta quella gente famosa: se le ricordi la fotografia al Club 54, luogo delle notti glamour e spericolate della Manhattan da mordere come una mela, con lei fotografata insieme con Jerry Hall, Truman Capote e Andy Warhol, ti dice solo che ricorda quanto le piaceva ballare, allora.

<Adesso chissà, bisognerebbe stare fuori tutte le sere, non una volta ogni tanto, altrimenti perdi l'allenamento>. Ma proprio quella sua gioventù golosamente trascorsa in quel gruppo di belli famosi e talentuosi, a cominciare dai genitori, le ha fatto crescere dentro, da subito, quella voglia di costruire la sua personalità, forse per distinguersi. E ricorda di quando ragazzina, fresca di baccalauréat, aveva chiesto alla madre per premio di trascorrere l'estate da sola a Venezia. Alloggiava alla Pensione Frollo, alla Giudecca, luogo molto amato insieme con il Dorsoduro, sede della casa (oggi museo) dell'amica di famiglia Peggy Guggenheim.

Capita che c'è una festa per la Biennale a Palazzo Grassi per una mostra sulla Pop Art e lei si veste a modo suo. <Avevo trovato proprio al Dorsoduro una sorta di pianeta, come quella che mettono i preti, ricamata in giallo oro, non un vero vestito: aveva solo il davanti e il dietro, e rimaneva un po' aperto sui lati, allora ci ho messo una cintura d'argento che avevo comprato a Londra e sono andata così, senza scarpe e con i capelli rialzati: due rami di perline in testa e un fiore di loto in mano, accompagnata da due amici, John Loring, allora artista e poi diventato direttore artistico di Tiffany & Co., e un altro amico pittore che poi ha fatto tutte le cover per Andy Warhol su Interview>. Arrivano in gondola con Paloma, fiera di quel suo primo capolavoro, ma presto delusa, appena comincia a salire le scale, per il mormorio della gente intorno a lei che invece di rendere omaggio alla sua composizione, bisbigliava in coro: <Guarda, è la figlia di Picasso>. <All'improvviso> ricorda <quella serata è diventata per me un incubo invece di una cosa bella e divertente. Così sono fuggita e, arrivata a casa dai miei amici, ho pianto>.

Da allora tutte le sue energie si sono dirette a cercare di fare della sua vita un capolavoro mediatico (nel suo curriculum c'è pure una partecipazione al film erotico del polacco Walerian Borowczyk Immoral Tales), e la forza per diventare un'icona in proprio forse è venuta da quella di due

personalità così importanti, di papà Pablo, sicuramente, ma anche di mamma Françoise (Gilot), personalità forte e pittrice a sua volta. C'è una fotografia di Frank Capra che ha colto i due sulla spiaggia, dove un Picasso, vigoroso ultrasessantenne, tiene aperto un grande ombrellone sulla testa della giovane Françoise. Lei avanza con un movimento leggiadro e perentorio che ricorda Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo. Un'immagine favolosa> dice Paloma, che conclude saggiamente: <In fin dei conti penso che sia stata una fortuna per me avere avuto due genitori così importanti, alla fine si bilanciavano>.

Ma c'è un'altra fotografia che ha segnato l'ascesa di Paloma come grande ispiratrice di stile, quella di lei che tiene un bicchiere in mano davanti al capezzolo sinistro scoperto, scattata da Helmut Newton. <Ricordo che quando mi ha visto a Saint-Tropez era molto deluso: mi aveva lasciata a Parigi con la pelle bianchissima e i capelli lunghi neri e mi ritrova lì abbronzata, quasi rapata...>. Ma poi è bastato che calasse una spallina ed ecco una foto che per Paloma è diventata il <ritratto di riferimento>. <È un po' come per il ritratto che mio padre fece di Gertrude Stein. Quando lei lo vide disse: "Ah, non mi somiglia per niente>, e lui le rispose: <Forse no, ma lei le somiglierà>.

Ora Paloma, che per Tiffany & Co. americano domina nel mercato orientale, vuole riomaggiare quello italiano e lancia una collezione dedicata a Venezia, città amata a prima vista. E per capirlo basta vedere l'intensità con cui guarda il ciondolo d'oro ispirato alle lanterne cittadine e alle paline (i piccoli pali che accolgono chi sbarca nei palazzi sul Canal Grande, ndr), una spirale che nel suo movimento prende sempre luce diversa. <Ho cercato di catturare il muoversi dell'acqua, il mistero di un luogo di cultura, di evocazione, di ricordi. Venezia è una vera città internazionale, la porta dell'Oriente, ma anche un posto vivo che sta sempre in movimento>.

Più rilassata, ma sempre iconica, Paloma vive con il secondo marito francese Eric Thevenet, fra la casa di Losanna e quella di Marrakech, e ha trasferito la forza creativa da se stessa ai suoi gioielli. E alle <sorelle multitasking>, le donne contemporanee che si muovono fra mille ruoli, madre, moglie, lavoro, dice: <Penso che oggi una donna abbia tante possibilità, a volte troppe forse, e non è facile trovare un equilibrio. Anch'io quando dovevo girare il mondo continuamente per i miei occhiali e gli accessori, ho cominciato a vestirmi in modo più semplice; nella vita bisogna ogni tanto riassetarsi, capire ciò che è più importante: meno male, se no diventa un cerchio ripetitivo, meglio la spirale aperta>.

Rimpianti per non aver avuto figli? <No, anche perché mio marito ha un figlio che adesso ha 23 anni, lo conosco da quando ne aveva 7 e siamo andati sempre molto d'accordo, è un regalo della vita perché a volte uno può mettercela tutta, ma i caratteri non combinano. E invece quando siamo andati ad abitare insieme a Parigi ho fatto dipingere la camera di Alexandre in rosso, e appena lui l'ha vista ha detto: <Ma come hai fatto a sapere che il rosso è il mio colore preferito?>. Non l'aveva mai detto a nessuno>.

Da cittadina del mondo, la preoccupa il declino della situazione politica, simile ovunque: ma in questo caso mal comune non è mezzo gaudio. <Il problema è che, a causa del clima avvelenato, la gente intelligente non vuol più fare politica, l'ho visto ancor prima negli Stati Uniti che in Europa. E quindi rimangono quelli che amano il potere, quelli che sono cafoni e mediocri. Nel mondo orientale la situazione non è certo migliore, perché non c'è libertà, ma per noi c'è il vantaggio che ne capiamo meno, e così quando viaggi sei più leggero>. Lost in Translation, e forse è meglio così.

(Io donna 6 - 19 agosto 2011)

Ammirazione per l'arlecchino

Tra i suoi quadri suscitò ammirazione *L'arlecchino e la sua compagna* che preannunciò nel tema e nella tecnica quel che sarebbe stato il Periodo Blu.

Meravigliò colleghi e critica per la precocità del suo genio e l'arroganza che traspariva dal lavoro.

Se i motivi ispiratori della sua arte sono riscontrabili, non è agevole però individuare le influenze artistiche che assorbì e che contribuirono alla formazione della sua dirompente personalità.

Lui si guardò molto intorno ed ammiccò a figure importanti come Zurbaran, i simbolisti Gauguin e Serusier, Il Greco, Lautrec, per non parlare poi di Cézanne, ma per quanto importanti quelle influenze non inquinarono la sua creatività, piuttosto stimolarono in lui la volontà di conquista che lo ha caratterizzato dai dodici anni fino alla conclusione della sua vita, facendolo apparire incostante, contraddittorio e vario nei suoi approcci pittorici.

Picasso fa un ritorno temporaneo (1900) in Spagna, molto influenzato dall'esperienza parigina. In particolare, egli rimane colpito da Henri de Toulouse-Lautrec, a cui si ispira per alcune opere di questo periodo.

Nel settembre 1936 viene nominato direttore del Museo del Prado dal Governo della Repubblica e nello stesso anno realizza il dipinto *Guernica*, tela dedicata al bombardamento dell'omonima cittadina basca, per il Padiglione della Spagna repubblicana al Salone internazionale di Parigi.

La seconda guerra mondiale

Durante la seconda guerra mondiale Picasso rimase a Parigi occupata dai tedeschi, il regime nazista disapprovava il suo modo di fare arte, perciò non gli fu permesso di esporre. Riuscì ad evitare il divieto di realizzare sculture in bronzo, imposto dai nazisti per economizzare il metallo.

Idee politiche

Picasso rimase profondamente colpito dalla tragedia della guerra civile spagnola e pur senza mai recarsi in Spagna, espresse la sua propensione per la causa repubblicana. La denuncia per la barbarie della guerra la gridò al mondo con il suo capolavoro *Guernica*. Durante la prima e la seconda guerra mondiale, rifiutandosi di prendere posizione per qualsiasi parte, fece intendere che ciò fosse dovuto alle sue convinzioni pacifiste.

Prese le distanze dal movimento indipendentista catalano, nessun movimento politico sembrava coinvolgerlo ma si iscrisse al partito comunista francese. Dopo la seconda guerra mondiale Picasso partecipò ad una conferenza internazionale per la pace in Polonia. Le critiche del partito rivolte ad un suo ritratto di Stalin ritenuto insufficientemente realistico raffreddarono tuttavia il suo impegno politico, anche se rimase membro del partito fino alla sua morte. Nel 1949, recandosi a Roma per l'assemblea della presidenza mondiale del movimento dei partigiani della pace, durante una colazione ritrasse con uno schizzo a matita il volto di Rita Pisano, e lo intitolò <La jeune fille de Calabre>. L'opera è oggi conservata nella collezione privata che apparteneva a Carlo Muscetta.

Rita Pisano, divenuta nel 1966 sindaco di Pedace, si espresse a proposito dell'episodio:

Carlo Muscetta, ad un certo punto, suggerì a Picasso di farmi un ritratto e Picasso accettò. Muscetta dovette trovare un foglio da disegno e una penna. Picasso in pochi minuti completò il ritratto e lo consegnò a Muscetta che ne fece fare le copie per darne una, firmata da Picasso, a ciascuno dei presenti. Quando uscì il libro che lo stesso Muscetta stava curando per Einaudi, intitolato 'Gente di Calabria' e nel quale erano raccolte le opere di Vincenzo Padula, poeta e sacerdote di Aciri, sulla sovracoperta era riprodotto il ritratto fattomi da Picasso.



La jeune fille de Calabre

L'arte

Il lavoro di Picasso è stato suddiviso in *periodi* e per quanto spesso motivo di discussione ancor oggi, quelli storici rimangono:

- Periodo blu (1901-1904)
- Periodo rosa (1905-1907)
- Periodo nero o africano (1907-1909)
- Cubismo analitico (1909-1912)
- Cubismo sintetico (1912-1914).

Prima del 1901

L'inizio di Picasso ebbe luce col padre prima del 1890 i suoi sviluppi si notano nella raccolta dei primi lavori conservati al <Museo Picasso> di Barcellona, che accoglie quasi tutti i primi lavori dell'artista. L'impronta acerba dei suoi quadri scompare tra il 1893 e il 1894, il realismo accademico dei lavori della metà degli anni novanta è ben visibile nella <Prima comunione> (1896), nello stesso anno dipinge il <Ritratto di zia Pepa>, considerato tra i più grandi ritratti della storia della pittura spagnola. Nel 1897 il suo realismo viene influenzato dal simbolismo rintracciabile in una serie di paesaggi. A seguire si trova quello che alcuni chiamano il <periodo modernista (1899-1900)>. La conoscenza delle opere di Rossetti, Steinlen, Toulouse-Lautrec ed Edvard Munch, unita all'ammirazione per i suoi vecchi maestri preferiti come El Greco, portò Picasso ad elaborare nei lavori di questo periodo una visione personale del modernismo.

Picasso dopo Paolo Uccello

La sua mamma gli regalò dieci nomi, lui approdò a Parigi nel 1900 ricco della sua sola intelligenza e con un nome solo: Picasso. Aveva diciannove anni e dipingeva. Tra i suoi quadri suscitò ammirazione *L'arlecchino e la sua compagna* che preannunciò nel tema e nella tecnica quel che sarebbe stato il Periodo Blu. Meravigliò colleghi e critica per la precocità del suo genio e l'arroganza che traspariva dal lavoro. Se i motivi ispiratori della sua arte sono riscontrabili, non è agevole però individuare le influenze artistiche che assorbì e che contribuirono alla formazione della sua dirompente personalità. Lui si guardò molto intorno ed ammiccò a figure importanti come Zurbarán, i simbolisti Gauguin e Serusier, Il Greco, Lautrec, per non parlare poi di Cézanne, ma per quanto importanti quelle influenze non soffocarono la sua creatività, piuttosto stimolarono in lui la volontà di conquista che lo ha caratterizzato dai dodici anni fino alla conclusione della sua vita, facendolo apparire incostante, contraddittorio e vario nei suoi approcci pittorici. Dopo i sentimenti di amarezza, tristezza, di tensione che sottolinearono il Periodo Blu, al compiacimento di sventura, di miseria sociale, di ingiustizia, Picasso sostituì tutto questo alla fine del 1904, con il raffinato manierismo del Periodo Rosa. Imparò a vedere i lati positivi della vita e scoprì nel rosa quel colore che avrebbe dominato per un po' la sua tavolozza. La scelta del soggetto lo portò a scoprire nuove preoccupazioni plastiche. Il rosa che Goethe aveva esotericamente aggiunto ai sette colori fondamentali dello spettro e che gnostici ed occultisti hanno sempre considerato simbolo di resurrezione, dette alla sua pittura una nota di armonia. Il disegno si evidenziò in una compattezza meno caricaturale e divenne più classico, il volume brevemente accennato pose in risalto la composizione elaborata. Il Periodo Nero durò pochi mesi. Dopo il realismo espressionista ed il manierismo sentimentale dei primi due Periodi, si notava in queste opere una tendenza costruttiva dovuta più che all'influenza dell'Arte Africana, a quella di Gauguin o all'antica Arte Iberica. Abbandonato il suo modesto senso umanitario, Picasso creò un universo privo di pesantezze ed offrì una visione più ottimista per sé della vita. Ma quei sentimenti di malessere ed inquietudine che gli erano compagni fedeli, misero presto in fuga i suoi personaggi più squisiti. Si trovò combattuto tra opposti stati d'animo: il timore e l'angoscia da un lato ed il desiderio di abbandonarsi alle lusinghe della vita, dall'altro. Reagì a quella sorta di abbattimento, sofferenza che altro non era se non un eccessivo compiacimento di sé, trovando un modo di espressione nuovo che stimolasse la sua creatività. Rinunciò così alle finzioni materiche e agli artifici del mestiere e dette vita assieme all'inseparabile Braque a quella voce pittorica che un critico definì *<Cubismo>*. Col Cubismo si era voluta esprimere una nuova estrinsecazione dell'individuo. Picasso e Braque si sottoposero fin dal 1908 ad una rigida disciplina, austera se paragonata all'evanescente impressionismo e all'esuberante fauvismo. Picasso fu il principe della rivoluzione plastica mai tentata dopo Paolo Uccello, in armonia con lo stile dell'insieme, giocò con le carte incollate e conquistò la ceramica, la scultura e rivaleggiò in esperienze ardite con Braque. Il Cubismo, prima analitico (1909), portato verso l'espressione più viva, arrivò all'apogeo nel 1914. Virtuoso inventore teso nel suo tirannico gioco, fu definito deformatore, dissacratore, il pittore della crisi che interpretò ferocemente il crollo di una società, in realtà fu un singolare trasformista molto impegnato nella sua creazione.

Biografia in 10 punti

(Marco Lovisco) Irascibile, superbo, geniale: se si parla di pittura non si può non pensare a Pablo Picasso, capace con le sue opere di imprimere un solco storico nell'arte del Novecento. Il suo nome è legato al cubismo, c'è infatti chi afferma che la sua opera *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* segni l'inizio di questa corrente artistica. Ma Picasso viene ricordato soprattutto per *Guernica*, colossale dipinto (349×776 cm) capace di riassumere in una sola opera lo strazio della guerra e la ferma opposizione dell'artista ai regimi totalitari. Vi parlerò di questo, della sua vita bohemien a Parigi, della sua amicizia con Modigliani e delle sue amanti. Lo farò come sempre, in due minuti (di arte).

1. Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso (1881-1973), pittore e scultore, è considerato uno degli artisti più importanti del XX secolo. Il cognome Picasso con cui è passato alla storia, è legato a quello della madre (Maria Picasso y Lopez).

2. Pittore instancabile (il Guinness lo considera il più prolifico di tutti i tempi), fin da subito viene riconosciuto (e retribuito) come uno dei più importanti artisti del suo tempo. I suoi quadri oggi sono tra i più costosi al mondo. *Le Reve*, per esempio, è stato venduto nel marzo 2013 per 155 milioni di dollari.

3. Picasso è figlio d'arte. È stato il padre, Jose Ruiz Blasco, artista e professore di disegno, a impartirgli un'educazione artistica sin dall'età di sette anni.

4. A diciannove anni Picasso decide di lasciare la Spagna per andare a Parigi e vivere tra gli artisti bohemien di Montmartre e Montparnasse. All'inizio divide la stanza con il poeta e pittore Max Jacob. La camera pare avesse un solo letto, così a turno riposavano uno di giorno, l'altro di notte.

5. Quando viene rubata la Gioconda nel 1911, tra i sospettati viene annoverato anche Picasso, a causa dell'amico poeta Guillaume Apollinaire che, condotto in commissariato come sospetto, fa il nome dell'artista. Vengono entrambi rilasciati. L'opera viene recuperata nel 1913, a rubarla era stato un italiano: Vincenzo Peruggia.

6. Oltre che con Apollinaire, Picasso lega molto con i pittori Marc Chagall e Amedeo Modigliani. Quello con Modi è un rapporto strano, di amicizia e rivalità, pare che una volta per sbaglio (voluto?) Picasso usò un'opera di Modigliani come tela. Questa rivalità è raccontata con molta attenzione (e troppe licenze poetiche) nel film *I colori dell'anima*, del 2004.

7. Il nome di Picasso è legato soprattutto alla corrente artistica del cubismo, ma la sua produzione artistica è vasta, viene di norma suddivisa (per semplificazione) in quattro *periodi*, diversi per influenze e tematiche: il malinconico <periodo blu>, il <periodo rosa>, <il periodo africano> e il <periodo cubista>.

8. La sua opera più famosa probabilmente è la colossale *Guernica*, considerata uno dei capolavori del XX secolo. Rappresenta le conseguenze del bombardamento della Luftwaffe sulla piccola città di Guernica, durante la Guerra civile spagnola. All'ambasciatore nazista Otto Abetz che, entrato nel suo atelier di Parigi gli chiese indicando l'opera: <È lei che ha fatto questo?> Picasso laconicamente rispose: No, lo avete fatto voi tutto questo!

9. Oltre che per le sue opere, Picasso è famoso anche per il suo stile di vita e le sue avventure sentimentali. A parte le relazioni stabili con la ballerina Ol'ga Chochlova, con la giovanissima

Marie-Thérèse Walter o con la fotografa Dora Maar e la studentessa Françoise Gilot, Picasso ebbe molte amanti, tra cui importanti nobildonne italiane.

10. Picasso soffriva di dislessia e peniafobia (timore di diventare povero). Pare non avesse un buon carattere, soprattutto nei riguardi delle donne che lo amavano.

Max Jacob arrestato nel 1944

Max Jacob venne arrestato e il suo viaggio era verso Auschwitz. Gli amici scrissero una supplica che fu consegnata al funzionario dell'ambasciata tedesca, addetto ai condoni e ai rinvii di pena. Questo era un grande ammiratore di Max Jacob. Tra i firmatari della petizione, era assente Picasso. Trattandosi di uno dei suoi più vecchi amici, il suo silenzio fece rumore. Quando Pierre Colle, esecutore letterario di Max andò a trovare Picasso, supplicandolo di usare la propria influenza presso i tedeschi per tentare di salvare l'amico, Picasso rifiutò dicendo: non vale la pena darsi da fare, Max è un piccolo demonio, non ha bisogno del nostro aiuto per scampare alla prigionia. Il 5 marzo 1944 Max Jacob rendeva le sue spoglie mortali.

Questo fu uno degli atti più vili di tutta l'esistenza di Picasso.

James Lord

A proposito di Picasso: c'era qualcosa di satanico in quell'uomo che era disposto a scendere in rapporti molto intimi con la crudeltà, con qualcosa di oscuro, di sinistro, quasi, nella vicenda umana. Suppongo che si possa parlare di genio malvagio, che ad esempio nel caso di Hitler, il discorso abbia senso. Ora non vorrei dire che Picasso fosse un genio malvagio, ma certo ha fatto male a tanta gente che gli è passata vicino.

L'identità del tempo

Quest'uomo si è trovato a identificare la propria opera con l'intero secolo in cui ha raccolto la sua vita. Sette nomi di donne furono legati alla sua esistenza, l'amore per lui contava molto, nella maniera in cui lui lo riteneva più opportuno. Ma l'amore umano è seguito immediatamente dalla frustrazione, nell'amore umano si vuole possedere ed essere posseduti. Come Esseri Umani non abbiamo molto senso, siamo creature insignificanti che debbono evolvere e non sempre vi riescono. Ma come anime realizzate siamo qualcosa. Per dipingere Picasso doveva amare. Ma lui dipingeva con l'anima? Lui dipingeva con la passione umana.

Ebbe l'occhio dell'esteta, il fuoco del conoscitore e la mano del genio creatore.

Per dirla con Moore, Picasso ci ha insegnato a vedere il mondo in un modo nuovo. Tra le Damigelle d'Avignone che furono il trionfo e lo scandalo e Guernica la sua opera più potente, passarono trent'anni, ma le sue opere più complete le ritenne quelle appartenenti alla vecchiaia. Però è tra il 1907 ed il 1937 che dal suo laboratorio si liberarono gli impulsi più prepotenti.

La sua vita artistica apparentemente facile all'insegna del successo e della ricchezza, conobbe anche anni di delusioni, di veleni e di amarezza.

A soli diciannove anni aveva assalito le linee generali della cultura Europea, le sue opere poste tra il 1901 e il 1906 trovarono la loro identità nel periodo Blu e Rosa. Il disegno allora attraeva la mente del giovane, come un valore di contorno in gradazione di chiaro nell'ambito di una proporzione formale. Fu così che si occupò dell'immagine caratterizzandola con un efficace realismo, quando non la idealizzava con evidente ispirazione classica.

La simpatia per la povera gente, gli arlecchini, il circo, la manifestò con una certa finezza ed un'ansia mista a tenerezza.

Apollinaire chiama il Periodo Blu <Pittura Bagnata>.

I mutamenti dell'artista spagnolo non si sono verificati solo per esigenze tecniche, ma per una forza emotiva che lo spingeva a piegarsi in un proprio silenzio ed era in quel silenzio che allargava le proprie visioni ed estendeva il proprio dominio.

Con l'opera <L'attore> ebbe inizio il Periodo Rosa che durò dal 1904 al 1905. Rilke gli dedicò versi ispirati ai suoi saltimbanchi. Poi la sfida al mondo ebbe inizio con il bordello <Le damigelle d'Avignone>. Prospettato come un sintetico quadro di cronaca, le eliminazioni dei dettagli furono pretesto per un immediato modello di composizione basato sul corso delle curve, delle diagonali e sull'incastro dei volumi intesi a fare figura e ambiente. Un'unica oscillante architettura da ribaltare sulle due dimensioni di associazione e dissociazione delle immagini che preludevano al cubismo.

Il momento classico ed il conseguente incontro con l'antichità di Roma, contribuirono allo sviluppo della scultura.

Misterioso e collerico Picasso creò quel crudele e doloroso capolavoro di nome: <Guernica>

L'umanità di Picasso/ L'umanesimo di Picasso

Gli esseri umani poco interessano a Picasso se non gli sono utili, angoscia e violenza raggiungono la massima espressione nelle diverse versioni di: Maddalena, un corpo nudo di donna che si tende all'indietro in un parossismo di disperazione fino a che la testa coincide con le natiche e il naso e la bocca paiano genitali maschili sovrapposti al sesso della donna. Un miscuglio di tormento, smania, desiderio. E quando lui cade in momenti di maggiore disperazione, frequenti a dire il vero, torna al tema della crocifissione dalla prospettiva allucinata dove non c'è posto per la pietà e spazio per la compassione e il volto della madre di Dio esprime rabbia e furore. Si dichiarava ateo, ma nei momenti di angoscia e disperazione si identificava in Cristo tentando di portare sulla tela la grande sofferenza. Per poter comprendere quest'uomo - genio, è necessario far riferimento alla situazione storica che lui ha creato e nella quale si è prodotto. Il processo di trasformazione sociale secondo norme, leggi e ideali, rappresenta come causa e come fine Picasso stesso. Le sue cattiverie, artefici della sua felicità o infelicità in questo mondo, ma la consapevolezza del valore si esprime in un nuovo stato d'animo, un nuovo modo di sentire la vita in una nuova considerazione del mondo. Questo modo di sentire così fisico, così terreno, nel 400 venne chiamato Umanesimo. L'Umanesimo provocò nell'epoca la formazione spirituale e culturale dell'uomo, dietro esempio di Cola di Rienzo in politica, di Petrarca, Boccaccio, Giotto ed oggi sotto certi aspetti, di Picasso che ha creato ispirandosi all'Antichità Classica, facendola rivivere sotto forme nuove.

Lettere a Picasso di Salvador Dalì

Per quanto ideologicamente schierati su fronti opposti, Dalì e Picasso si tennero in contatto per tutta la vita.

Ho voluto introdurre un piccolo assaggio...di messaggi, biglietti che Dalì spedì a Picasso nell'arco di quarant'anni (1927 -1970) e senza peraltro ottenere mai risposta.

Nei testi c'è sfida arroganza disappunto di chi nonostante i ripetuti tentativi non è riuscito ad eclissare Picasso e tanto meno a guadagnarsi la sua attenzione.

Dalì ambivalente e paranoico, sincero e falso è il più donchisciottesco tra i due grandi spagnoli.

Le lettere di Dalì ricevute e conservate da Picasso fanno parte degli archivi di Picasso al Museo Picasso di Parigi.

Giugno 1930 – Caro amico le ho telefonato più volte, senza esito per incontrarci prima di andare a Cadaqués e per scegliere le foto del mio libro unico e dirle la mia ammirazione per la mostra che mi ha lasciato a bocca aperta. Resteremo qui tre mesi e per qualche tempo potremo vivere senza stravaganze (...) al mio ritorno cercherò subito di vederla per scegliere le foto. Saluti affettuosi a sua moglie, con affetto il suo amico Salvador Dalì

Agosto 1936 – Carissimo – come è difficile vedersi (senza) Port Lligat! Comunque io lavoro dalle 7 fino alle 9 di sera, vivo anche molto; ho un sacco di cose da dirle, tra un mese a Parigi. Gala ed io la ricordiamo.

Suo Dalì

Le è arrivata la carta di seta rosa?

Le siamo vicini a presto

Gala

Ottobre 1949 – Carissimo Picasso, lavoro ogni mattina da quando sorge il sole e ho la soddisfazione di poterle assicurare che sto dipingendo autentici capolavori nel genere di quelli che si facevano ai tempi di Raffaello.

Grazie, grazie col suo genio iberico integrale e categorico lei ha ucciso Buguerreau e anche sottratto l'arte moderna tutta quanta! Adesso si può di nuovo dipingere in modo originale

I miei saluti l'abbraccio e verrò a mostrarle ancora una volta i miei quadri

Sarà pazzo di gioia suo Salvador Dalì

Luglio 1955 – Caro Picasso se vieni a Perpignano saremo felicissimi di venirti a trovare e magari portarti per qualche ora a Port-Lligat.

Un grosso bacio dai tuoi 2

Gala Dalì

Luglio 1961- Mio caro Picasso passeremo verso il 12 e forse dovremo abbracciarci

Un bacio sulla guancia

1961 Dalì

Giugno 1964 - In luglio né donna né lumache

Un bacio sull'orecchio (nini Pitchot)

Dalì

Gennaio 1970 – Gala e io saremo domani mattina Hotel Carlthon per ventiquattr'ore -stop- le telefoneremo verso mezzogiorno perché vorremmo venire entrambi ad abbracciarla prima di partire giovedì mattina saluti= Dalì Gala

<...Picasso dice che gli piace Dalì, perché come fa lui stesso, e questo è tipicamente spagnolo, basa tutto sulla propria ignoranza; entrambi sono meravigliosamente ispirati e la loro ispirazione è basata, si basa sull'ignoranza, sulla loro ignoranza...> Gertrude Stein

<Picasso l'aveva accolto molto bene (Dalì) e aveva mostrato grande interesse per le sue opere e la sua persona. Quando poco tempo dopo, Dalì si era stabilito a Parigi, Picasso aveva continuato ad aiutarlo e ad appoggiarlo e l'aveva presentato a Gertrude Stein e ad altri amici...> Brassai

(Laurence Madeline) accanto a queste due testimonianze che documentano l'amicizia o l'interesse di Picasso per Dalì, molti sono i dubbi e i silenzi che gravano sui loro rapporti.

Il primo assordante silenzio è l'assenza totale di lettere di Picasso a Dalì, mentre tanti sono i giudizi, le espressioni, le dichiarazioni, le confessioni di Dalì su Picasso, presenti nei suoi scritti e in modo particolare nei documenti tra lettere e cartoline e telegrammi.

Nella relazione tra Picasso e Dalì c'è infatti un primo, Picasso e un secondo, Dalì. E poiché il primo ha ventitre anni di più e decine di capolavori già realizzati, le lettere di Dalì a Picasso mostrano tra i due una inevitabile e lunga serie di squilibri. Non è certo possibile essere un geniale pittore catalano quando ancora vive, gloriosamente e lungamente il più geniale pittore spagnolo (il mondo era troppo piccolo per tutti e due).

Per Dalì fanatico di Freud, la questione della sua esistenza rispetto a Picasso è semplicemente edipica.

<Picasso il mio secondo padre spirituale> scrive. E ancora < Picasso è l'uomo a cui penso più spesso dopo mio padre>.

(...) nelle lettere c'è sfida, arroganza, infatilità, spavalderia e anche disappunto per il mancato riconoscimento da parte di Picasso. Dalì dichiara <sarei felice di incontrare Picasso, il più presto possibile e si lamenta del rifiuto oppostogli. Sostiene che Picasso è morto per lui, ma le lettere rivelano una aspettativa (...) c'è disperazione nel discredito gettato sulla pittura di Picasso, proprio come nelle lettere in cui gli chiede di incontrarlo (...) la disperazione di chi non ha saputo far diventare reale il complesso edipico che si era inventato.

Picasso è il padre che Dalì non ha mai ucciso.

Malaga La Coruna 1890 -1895

Picasso frequentò la Scuola di Belle Arti e seguendo le orme paterne si interessò ben presto di disegno. Le opere più antiche che il Museo di Barcellona possiede risalgono a quell'epoca disegni rappresentativi come le tauromachie, colombi, le processioni pasquali, temi molto familiari in quanto il padre di Picasso era solito dipingere colombi nelle nature morte. Vi sono opere firmate 1890 Pablo Ruiz (opere giovanissime). Nel 1891 il padre nominato professore di disegno figurativo e ornamentale alla Scuola provinciale di Belle Arti alla Coruna, portò con se tutta la famiglia e fu in questa città che Pablo iniziò la sua giovanissima carriera artistica. Impegnato negli studi *all'Istituto da Guarda*, si diplomò nella scuola dove il padre insegnava. Disegnò modelli di gesso per sviluppare la sua capacità di osservazione ed allenare mani, non resisteva alla tentazione di scarabocchiare i libri quei libri che oggi appartengono al Museo di Barcellona. Erano libri di esercizi di analisi letteraria, metodi, collezione di brani scelti di autori classici, castigliani, elementi di grammatica castigliana e letteratura precettiva - teorica, tanto per nominarne alcuni. Non fu difficile individuare le sue attitudini, il padre gli offrì la sua scatola da pittore, sicuro che lui l'avrebbe usata meglio. Da quel momento, era il 1893, il giovanissimo Picasso iniziò la sua avventura con l'olio. Paesaggi, nature morte, ritratti, personaggi. E già da lì si intravedeva la terza dimensione. A quanti erano rimasti a Malaga, parenti e amici, non inviò lettere ma inventò un giornale Azzurro e Bianco in cui spiegava graficamente il suo soggiorno alla Coruna. Nell'aprile del 1895 tutta la famiglia si trasferì a Barcellona, il padre aveva scambiato il proprio posto di insegnante con don Ramon Navarro che gli aveva ceduto il suo incarico a Barcellona.

(Giorgio Catania) Quello di Picasso con l'arte è un rapporto che, con approcci diversi e con un coinvolgimento sempre maggiore, inizia nella casa paterna sin dal primo respiro e sarà destinato a perdurare in costante trasformazione fino alla fine dei suoi giorni. E' proprio all'interno delle mura domestiche che Pablo riceve le basi formali di disegno e pittura, studia con attenzione ogni tecnica, segue da vicino il lavoro del padre José Ruiz Blasco, conservatore del locale Museo, professore di disegno alla scuola provinciale di arti e mestieri, e pittore nel tempo libero. Il padre si era specializzato nella decorazione di sale da pranzo, dipingendovi motivi floreali ed uccelli che ritraeva nei minimi particolari. Pablo si dedica al disegno da gessi anatomici, esegue scene caricaturali, passando poi al modello dal vivo; predilige come soggetti figure di vecchi, nature morte e paesaggi. Ben presto il suo talento farà che si che il padre gli affidi la realizzazione dei particolari dei suoi dipinti.

Quando la famiglia Ruiz nel 1891 si trasferisce a Coruña, in Galizia, dove il padre ottiene un impiego più remunerativo come insegnante di disegno nel locale Istituto d'Arte, Pablo si iscrive ai corsi di disegno, a partire dal 1892. Realizza per gioco riviste (in un unico esemplare) che redige e illustra, dando loro nomi di fantasia quali < *La torre de Hercules, La Coruna, Azuly Blanco* >.

Durante questi anni realizza i dipinti *Due vecchi* e *Ragazza con i piedi nudi*, nei quali il gioco di luci e di ombre che mettono in risalto le figure, ci rivelano già l'ottimo possesso dei mezzi tecnici del giovane Picasso. Nel Giugno 1895, la famiglia si sposta nuovamente, questa volta a Barcellona, dove Pablo prosegue gli studi artistici all'Accademia della capitale catalana. In questo ambiente, che influenzerà profondamente la sua formazione, conosce Manolo, Baroja, Sabartès, Nonell, Casas, Sunyer, Soler e Casagemas. Grazie all'aiuto del padre, apre in calle de la Plata, uno studio che condivide con il suo amico Manuel Pallarès. Firma le sue opere Pablo Ruiz, ma aggiunge il nome della madre "Picasso". Nel 1897, dopo aver vinto un concorso, si trasferisce a Madrid e segue i corsi all'Accademia Reale San Fernando; ammalatosi di scarlattina, ritorna dalla famiglia a Barcellona dove collabora con le riviste *Joventut* e *Arte Joven*, e frequenta la taverna artistica letteraria < *Els Quatre Gats* >, ritrovo di artisti, politicanti, poeti e vagabondi. Studia per proprio conto le opere del Greco, di Goya, poi di Renoir e Munch, sperimenta tecniche diverse: scolpisce

una Donna seduta, incide ad acquaforte El Zurdo, disegna scene dal vero e si cimenta in ritratti di amici (Sabartès, Nonell, De Soto, Gonzales).

Els quatre gats 1899 -1900

Picasso fece un rapido ritorno a Barcellona agli inizi del 1899. Allontanatosi dalla famiglia occupò case e studi differenti. Divenne assiduo frequentatore della <Birreria Els quatre gats>, ritrovo di artisti e intellettuali, situato nella Calle Montesion 3 bis, in un edificio moderno dell'architetto Puig Y Cadafalch. In opposizione all'arte accademica ufficiale spagnola si preferiva lo stile degli artisti francesi. Picasso produsse in quel periodo una grande quantità di disegni, nei quali mutò stile e toni, secondo le influenze dei vari artisti che frequentavano il locale. Riempì fogli di studi e annotazioni su entrambi le facciate e su questi fogli eseguì ritratti di amici come Sabartés, Casagemas, Raventos, alcuni di questi ritratti vennero anche esposti nel febbraio del 1900 proprio in quel locale.

Els Quatre Gats fu era a dire il vero un'ostello, inaugurato a Barcellona Catalogna nel 1897, ma durante i sei anni della sua vita fu adibito anche a birreria, ristorante, luogo per spettacoli di cabaret, divenendo uno dei punti di incontro principali per gli esponenti del Modernismo della città catalana. Tra i finanziatori e frequentatori più illustri del locale bisogna ricordare senza dubbio Santiago Rusiñol, Ramon Casas e Miquel Utrillo.

Els Quatre Gats venne così a rappresentare per Barcellona ciò che Le Chat Noir era per Parigi, in quanto nel locale vennero realizzate esposizioni d'arte (le prime due esposizioni individuali di Picasso ebbero luogo nel febbraio e nel luglio del 1900).

Oggi il locale è adibito a ristorante nel quale è possibile ammirare sia le decorazioni che le foto e i disegni dell'epoca.

Idee politiche

Pacifismo

Picasso rimase profondamente colpito dalla tragedia della guerra civile spagnola e, pur senza mai recarsi in Spagna, espresse la sua propensione per la causa repubblicana con attività pubbliche e la denuncia per la barbarie della guerra con il suo capolavoro, Guernica. Durante la prima e la seconda guerra mondiale, rifiutandosi di prendere posizione per qualsiasi parte, incoraggiò l'idea che ciò fosse dovuto alle sue convinzioni pacifiste.

Rimase inoltre distante dal movimento indipendentista catalano, benché durante gli anni giovanili esprimesse un generale supporto e amicizia a numerosi dei suoi attivisti. Nessun movimento politico sembrava coinvolgerlo in grande misura, ciò nonostante si iscrisse al partito comunista francese.

Attraverso l'adesione al partito comunista Picasso acquisì la confortante certezza della virtù per procura e l'applauso di molti. Dichiarò di aver posto fine a una condizione di esilio durata tutta la vita. Ma l'esilio non era dalla Spagna, dopo tutto prima della guerra civile aveva vissuto a Parigi per 37 anni, di sua spontanea volontà. Era esilio da se stesso e con l'adesione al partito, con la sensazione, non importava se falsa, di appartenenza che ne derivava, Picasso cercava di sfuggire al dolore di quell'esilio, alla soffocante prigionia del suo egoismo.

Dopo la seconda guerra mondiale Picasso partecipò ad una conferenza internazionale per la pace in Polonia. Le critiche del partito rivolte ad un suo ritratto di Stalin ritenuto insufficientemente realistico raffreddarono tuttavia il suo impegno politico, anche se rimase membro del partito fino alla sua morte. Nel 1949, recandosi a Roma per l'assemblea della presidenza mondiale del movimento dei partigiani della pace, in una celebre colazione ritrasse con uno schizzo a matita il volto <splendente> di Rita Pisano e lo intitolò *La jeune fille de Calabre*. L'opera è oggi conservata nella collezione privata che apparteneva a Carlo Muscetta. Durante i suoi soggiorni romani frequentava l'Osteria Fratelli Menghi attorno a cui si ritrovano tutti gli artisti di Roma, pittori, poeti, ma anche attori, registi e sceneggiatori.

SECONDA PARE

IL GENIO

Dopo il primo viaggio a Parigi

(Giorgio Catania) Quello di Picasso con l'arte è un rapporto che, con approcci diversi e con un coinvolgimento sempre maggiore, inizia nella casa paterna sin dal primo respiro e sarà destinato a perdurare in costante trasformazione fino alla fine dei suoi giorni. E' proprio all'interno delle mura domestiche che Pablo riceve le basi formali di disegno e pittura, studia con attenzione ogni tecnica, segue da vicino il lavoro del padre José Ruiz Blasco, conservatore del locale Museo, professore di disegno alla scuola provinciale di arti e mestieri, e pittore nel tempo libero. Il padre si era specializzato nella decorazione di sale da pranzo, dipingendovi motivi floreali ed uccelli che ritraeva nei minimi particolari. Pablo si dedica al disegno da gessi anatomici, esegue scene caricaturali, passando poi al modello dal vivo; predilige come soggetti figure di vecchi, nature morte e paesaggi. Ben presto il suo talento farà che si che il padre gli affidi la realizzazione dei particolari dei suoi dipinti.

Quando la famiglia Ruiz nel 1891 si trasferisce a Coruña, in Galizia, dove il padre ottiene un impiego più remunerativo come insegnante di disegno nel locale Istituto d'Arte, Pablo si iscrive ai corsi di disegno, a partire dal 1892. Realizza per gioco riviste (in un unico esemplare) che redige e illustra, dando loro nomi di fantasia quali < *La torre de Hercules, La Coruna, Azuly Blanco* >.

Durante questi anni realizza i dipinti *Due vecchi* e *Ragazza con i piedi nudi*, nei quali il gioco di luci e di ombre che mettono in risalto le figure, ci rivelano già l'ottimo possesso dei mezzi tecnici del giovane Picasso. Nel Giugno 1895, la famiglia si sposta nuovamente, questa volta a Barcellona, dove Pablo prosegue gli studi artistici all'Accademia della capitale catalana. In questo ambiente, che influenzerà profondamente la sua formazione, conosce Manolo, Baroja, Sabartès, Nonell, Casas, Sunyer, Soler e Casagemas. Grazie all'aiuto del padre, apre in calle de la Plata, uno studio che condivide con il suo amico Manuel Pallarès. Firma le sue opere Pablo Ruiz, ma aggiunge il nome della madre "Picasso". Nel 1897, dopo aver vinto un concorso, si trasferisce a Madrid e segue i corsi all'Accademia Reale San Fernando; ammalatosi di scarlattina, ritorna dalla famiglia a Barcellona dove collabora con le riviste *Joventut* e *Arte Joven*, e frequenta la taverna artistica letteraria < *Els Quatre Gats* >, ritrovo di artisti, politicanti, poeti e vagabondi. Studia per proprio conto le opere del Greco, di Goya, poi di Renoir e Munch, sperimenta tecniche diverse: scolpisce una Donna seduta, incide ad acquaforte *El Zurdo*, disegna scene dal vero e si cimenta in ritratti di amici (Sabartès, Nonell, De Soto, Gonzales).

Nel 1900, Picasso intraprende un primo viaggio a Parigi. Dopo una lunga notte trascorsa in uno scompartimento di terza classe, scende in una nebbiosa mattina d'autunno delle fine settembre alla stazione d'Orsay, si dice, abbigliato con grosse scarpe e un feltro da moschettiere in testa, trasportando un cavalletto, una tavolozza e una scatola di colori (in altri bozzetti è vestito con un soprabito da cocchiere con il colletto rialzato per ripararsi dal freddo).

Non ancora diciannovenne, all'epoca era attratto dallo stile dei preraffaelliti inglesi e dallo Jugendstil tedesco, e sovente aveva detto ad amici e conoscenti che un giovane artista doveva necessariamente soggiornare a Monaco e Londra. Pablo, quindi, aveva intrapreso il viaggio a Parigi proprio in funzione di poter visitare l'Esposizione Universale, fortemente motivato dal fatto che una sua opera era stata scelta per essere esposta nel padiglione che rappresentava la Spagna.

Il dipinto, che compariva nel catalogo della mostra con il N°79, dal titolo < *Scienza e Carità* >, era stato dipinto tre anni prima, firmato Pablo Ruiz-Picasso, ed aveva già vinto un riconoscimento a Madrid. Il soggetto rappresenta un medico mentre visita un malato alla presenza di una suora di

carità che tiene un bimbo fra le braccia. Sembra che il padre don José avesse fatto da modello per il medico e la sorella Lola per la monaca.

Picasso che al tempo non parlava francese, aveva convinto due studenti ad accompagnarlo, Pallarès e Casagemas, anch'essi dell'Accademia di Belle Arti di Barcellona. Durante questo primo soggiorno parigino, durato due mesi, Picasso si immerge nelle Gallerie d'arte, non disdegnando la sera i caffè bohémienne e le sale da ballo di Montmartre. Proprio in quel quartiere Picasso ha trovato sistemazione, nell'atelier prestatogli dal pittore barcellonese Isidro Nonell, ed ha conosciuto Pedro Manyac, un mercante di quadri spagnolo stabilitosi a Parigi, con il quale si accorda per un salario di 150 franchi al mese in cambio della sua produzione di quadri, il che gli consente di fare fronte a tutte le spese.

Dipinge *Le Moulin de la Galette*, il suo primo dipinto parigino, dove viene ripresa la vita notturna del famoso locale ricavato (1870) all'interno di un vecchio mulino a vento di Montmartre. *Le Moulin de la Galette*, ispirerà qualche anno più tardi, Charles Ziedler e Joseph Oller, alla realizzazione di un locale analogo, il *Moulin Rouge* nel quartiere a luci rosse di Pigalle, destinato a diventare famosissimo con il suo can-can. Nel dipinto, Picasso ritrae un ambiente dalla decadenza lussuosa usando colori vivaci, molto più brillanti rispetto al passato, con uno stile ancora impressionista.

Picasso ricalca un tema popolare ed amato, già percorso più volte da Degas, Manet e Toulouse-Lautrec, i cui dipinti dalla fine degli anni '80 e '90 ritraggono sovente locali notturni e case del piacere parigine, con i loro frequentatori.

Dopo questo primo soggiorno, Picasso ritorna a Parigi nel maggio 1901, dopo aver appreso la notizia che il suo amico Carlos Casagemas, innamoratosi non corrisposto di una ballerina, si era suicidato con un colpo di pistola.

Picasso resta profondamente scosso, tanto che realizzerà nel corso del tempo alcune opere dal cromatismo rabbioso, dedicate all'amico scomparso: *La morte di Casagemas*, dove l'amico appare composto nella bara, *La sepoltura di Casagemas*, che trae ispirazione dal dipinto *La sepoltura del conte di Orgaz*, realizzato nel 1586 da El Greco, e successivamente nel più monocromo *La Vie* (1903), dove l'uomo ha il volto del suo amico defunto.

Pur continuando a frequentare prevalentemente gli artisti spagnoli che vivevano a Parigi, come Iturrino, Gargallo e Gonzales, Picasso non manca di introdursi nell'ambiente artistico parigino, legando amicizia con Coquiote e con Max Jacob. Espone, insieme a Francisco Iturrino, nella Galleria di Vollard e alcuni pastelli in una mostra al Salon Parès, i quali vengono apprezzati da Miguel Utrillo.

Quasi ad esito naturale, dopo i primi contatti parigini, la sua pittura ha assunto forti venature simboliste, evidenti in una serie di paesaggi realizzati in innaturali toni di violetto e verde, con uno stile formale più sobrio e compatto dei dipinti precedenti, ora debitrice ai modi di Toulouse-Lautrec. Il periodo che ne segue è comunque caratterizzato dalla tristezza, Pablo si sposta costantemente tra Parigi e Barcellona.

Picasso si trasferisce a Parigi

Nel 1904 Picasso si stabilisce a Parigi al Bateau-Lavoir - 13 di Place Émile-Goudeau - con la sua nuova compagna Fernande Olivier (1881-1966).

Bateau-Lavoir cioè Battello-Lavatoio, si trovava quasi al culmine della collina di Montmartre, abitato storicamente da artisti e gente umile, apostrofato così per la quotidiana presenza di panni stesi ad asciugare davanti le finestre, ricordando i battelli-lavatoio lungo la Senna. All'epoca, in quella zona si potevano affittare degli appartamenti privi di gas ed elettricità con pochi franchi al mese; cifre modeste, ideali per giovani artisti squattrinati. Proprio quell'edificio, in passato adibito a laboratorio di pianoforti e poi restaurato nel 1889 in modo da ottenerne dieci piccoli appartamenti da affittare, era diventato un atelier d'artisti, casa comune che per caso avrebbe visto nascere il cubismo.

Il Bateau-Lavoir, in ambienti dalle pareti sottilissime, freddi d'inverno e caldi d'estate, un unico gabinetto in comune, con il trascorrere del tempo avrebbe visto soggiornarvi molti artisti, quali Paul Gauguin, Henry Matisse, Fernand Léger, Jean Cocteau, Amedeo Modigliani, Robert Delaunay, Maurice Denis, Francis Picabia, Alexander Archipenko, Ardengo Soffici, Raymond Radiguet ed il pittore olandese Kees van Dongen, che nello stesso periodo di Picasso abitava al pian terreno accanto alla porta principale, ed al cui posto nel 1906, sarebbe venuto a vivere Juan Gris, rimanendovi ben 16 anni con moglie e figlio.

Il giovane Picasso strinse grande amicizia con Juan Gris, ma anche con Guillaume Apollinaire, Raynal, Max Jacob, André Salmon, André Breton e Gertrude Stein, e la sua casa-studio diventò un ritrovo di artisti ed intellettuali. La frequentavano Georges Braque, Pierre Reverdy, Amedeo Modigliani, poi André Derain, quelli che per sopravvivere svendevano quadri e strofe e che quando bevevano troppo si prendevano a pistolettate. Il gruppo, capeggiato da Pablo, venne etichettato la <Bande à Picasso>.

Quelle serate erano spesso rallegrate da Max Jacob (Quimper 1876 - 1944), poeta, pittore, scrittore e critico, soprannominato il bretone (che aveva già condiviso una stanza con Pablo Picasso), e da Wilhelm Apollinaire (Roma 1880-Parigi 1918), poeta e scrittore, soprannominato Guillaume.

Di origini ebraiche, noto per il suo alcolismo e omosessualità, Max Jacob, è considerato un importante collegamento tra i simbolisti e i surrealisti. All'epoca viveva a rue Ravignan.

<...spesso andavamo a prenderlo - col suo spirito, la sua verve sorprendente e il suo fascino di narratore di storie fantastiche ci faceva trascorrere ore deliziose. L'originalità della sua immaginazione aggiungeva un sapore speciale a tutti i suoi racconti> (Fernande Olivier)

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, figlio naturale di una polacca e di un ufficiale pontificio, trasferitosi giovanissimo in Francia, riuniva in sé il fascino dell'innovatore e del grande poeta romantico e popolare. Svolgeva anche attività di critico d'arte, affiancandò, con conferenze ed articoli, successivamente raccolti in volumi *Les peintres cubistes; Chroniques d'art*, l'opera d'avanguardia dei grandi movimenti pittorici e dei loro attori, dai fauves a Picasso e Braque, da Delaunay ai futuristi, a Picabia e De Chirico.

Apollinaire, per il suo carattere particolare, venne anche sospettato ed arrestato per essere l'autore del furto del dipinto *La Gioconda* avvenuto nel 1911 al Museo del Louvre (sospetto di cui fu gravato anche Pablo Picasso), risultando poi del tutto estraneo ai fatti e rilasciato.

Così lo descriverà Fernand Olivier: *<...arrivava sempre indaffarato, con un mucchio di vecchi libri sotto il braccio; in mano vecchie incisioni che aveva scovato per pochi soldi nei più diversi quartieri. Credeva sempre di avere fatto un grande affare. Aveva la testa un po' a pera, tratti acuti, simpatici, distinti e occhi piccoli molto ravvicinati al naso aquilino lungo e stretto, con le*

sopracciglia come due virgole. Una bocca piccola che si riduceva ulteriormente quando parlava, quasi a dare maggior forza a quello che diceva. Un'aria da bambino buono, calma e dolce, grave o tenera, che faceva sì che lo si ascoltasse con fiducia appena cominciava a parlare, e parlava molto. Come Picasso fumava la pipa ed era sempre con la pipa in mano o in bocca che raccontava le sue storie, le più insignificanti o le più buffe. Recitava male i suoi versi che amava tanto declamare personalmente! Come li faceva risaltare poco! Eppure riusciva lo stesso a commuoverci>.

La banda Picasso

Questa allegra compagnia si ritrovava la sera per cantare, leggere poesie e ubriacarsi, o divertendosi con le imitazioni di Max Jacob e di altri, facendo gran baccano. A volte qualcuno recuperava dell'oppio e nelle anguste stanze il suo odore dolce si mescolava a quello acre del fumo di sigaretta. Il gruppo di giovani scapestrati divenne ben presto famoso soprattutto per essere piuttosto chiassoso. Dopo le serate trascorse a bere vino e assenzio e parlare di pittura, presso Le cabaret des assassins, o Au Lapin Agile, locali non distanti da Place Émile-Goudeau, in una Montmartre quasi campestre, l'alticcia ed allegra banda, tornando a piedi, cantava a squarciagola lungo tutto il percorso e talvolta venivano perfino sparati dei colpi di pistola. Picasso, che ne possedeva una, la portava sempre con sé, ed era suo uso sparare talvolta un colpo in aria prima di entrare a casa, o al suo risveglio, a tarda mattinata. Quando Pablo dipingeva (solitamente dal pomeriggio in poi, poiché si svegliava tardi al mattino a causa delle serate brave) non voleva essere disturbato da nessuno, a costo di essere villano e scortese.

Durante quel soggiorno, in cronica carenza di soldi, Pablo e Fernande Olivier evitavano accuratamente i creditori, facendosi lasciare le consegne davanti la porta d'ingresso, o non aprendo, con varie scuse, per rinviare i pagamenti.

Il periodo Rosa

Dal 1905, la vena drammatica in Picasso si attenua, nelle dolci, seppur malinconiche figure del periodo "rosa", anche questo caratterizzato da un colore prevalente, in cui l'artista manifesta una particolare attenzione per il mondo del circo: saltimbanchi, acrobati, ed ancora arlecchini, sono i soggetti preferiti (Famiglia d'acrobati, 1905; Donna col ventaglio, 1905; Acrobata e giovane equilibrista 1905; Due acrobati con cane, 1905; Famiglia di acrobati con scimmia, 1905; Ragazza di Maiorca, 1905; Ragazzo con pipa, 1905; Due fratelli, 1906). Nel trascorrere di due anni anche questa vena artistica sarà destinata ad esaurirsi.

Il movimento Fauves

Al Salon d'Automne del 1905 si tiene la prima mostra dei Fauves, artisti destinati a ripercorrere il percorso di critica e disprezzo già occorso qualche decennio prima ai pittori impressionisti. Al movimento aderiscono: H. Matisse (1869-1954), A. Marquet (1875-1947), K. van Dongen (1877-1931), R. Dufy (1877-1953), G. Braque (1882-1963) e M. Vlaminck (1876-1958).

Partendo dalle esperienze di Cézanne, di van Gogh, di Gauguin e dall'approccio analitico del Neoimpressionismo, i Fauves vogliono esaltare la dimensione primitiva della creatività e dell'istinto. In modo particolare nelle opere di Matisse e di Dufy, le immagini tendono a svilupparsi sul piano, come zone cromatiche.

E' nella <Donna con ventaglio> e nel <Ragazzo di profilo con collarino>, eseguiti da Picasso durante la visita in Olanda all'amico Tom Schilperoot, che appaiono le prime influenze di Cézanne e dei Fauves.

Nel 1906, al Salon d'Automne, espone Gauguin, che l'anno successivo organizza una mostra commemorativa di Cézanne in occasione della quale viene pubblicata la lettera di E. Bernard, (datata aprile 1904), nella quale il pittore così si esprime: < ... traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône > (...trattare la natura con il cilindro, la sfera e il cono).

Il periodo negro - I Primitivi

Quando sul finire del 1906, in Pablo si manifestano le influenze esercitate dall'arte orientale e dall'arte africana, segnando l'inizio di quel periodo indicato come Epoca negra o dei Primitivi - egli è già riconosciuto e ammirato come un artista completo - il successo è alle porte.

L'arte dei primitivi, delle civiltà meno evolute, apparentemente imperfetta, racchiude valori di freschezza e spontaneità. Durante le visite ai musei parigini, Picasso era rimasto affascinato dall'unità plastica della forma delle maschere africane e dall'immediatezza dei sentimenti che esse riuscivano a trasmettere: forza, paura, terrore, ilarità, che egli avrebbe voluto anche nelle sue opere - guarda anche ai rilievi iberici, all'arte orientale. Nel 1907 Picasso realizza il dipinto, *Le Demoiselles d'Avignon*, dove la sua pittura inizia ad assumere tratti geometrici. Il grande quadro (quasi otto metri quadrati), esposto per la prima volta solamente nel 1916 (sarà tacciato di immoralità), viene titolato da Picasso *Le bordel philosophique* (Il bordello filosofico), poi verrà ribattezzato *Les demoiselles d'Avignon* (Le signorine di Avignone). Nelle cinque donne nude, cinque prostitute in un bordello di calle Avignon a Barcellona, la frammentazione della forma è già molto avanzata. Nella composizione, i corpi appaiono piatti, quasi senza modellazione, linee più scure e più chiare suggeriscono le forme essenziali, senza consentire l'individualizzazione dei caratteri somatici, gli occhi sono fortemente contornati di nero, privi di espressione, una singola linea unisce il sopracciglio con il naso mostrato di profilo. I volti delle due figure all'estrema destra del dipinto sono rappresentazioni di maschere africane stilizzate. Nella sua apparente semplicità esecutiva, Picasso in questo dipinto ha dovuto risolvere diversi problemi legati alla rappresentazione dei volumi per evitare qualsiasi effetto di prospettiva, sostituendo le zone d'ombra con lunghe linee parallele di colore.

Le tappe di questa ricerca sono testimoniate dai molti disegni e bozzetti realizzati nelle varie fasi di progetto ed esecuzione, fino alla stesura finale dell'opera che rappresenterà il *trait d'union* tra la visione fauve e il futuro cubismo.

Maurice Raynal, mecenate avanguardista, grande sostenitore e promotore di Picasso e del gruppo dei giovani artisti fin dal 1907, per quasi mezzo secolo ne scrisse su giornali e riviste e ne pubblicò decine di volumi. A cinquant'anni di distanza, il nipote giornalista, David Raynal, ha raccolto in un libro, *La bande à Picasso*, una documentazione straordinaria di vecchi articoli, appunti, lettere e fotografie inedite, oltre ad una fitta documentazione di corrispondenza intercorsa tra Picasso e suo nonno.

Il cubismo

Il cubismo è stato prima di tutto una decisa confutazione dell'arte come imitazione della natura, dell'arte come sentimento, che vede il soggetto-oggetto sottoposto ad un'analisi profonda, ad una spoliazione totale. La fase detta del cubismo analitico, ci mostra come l'immagine, pur rimanendo immagine-forma, possa essere ridotta a segni quasi algebrici, perdere quasi totalmente la propria significazione.

Il cubismo non soltanto non fu un episodio effimero di analisi della forma, ma proprio, nell'avanzare della ricerca dell'analisi dell'oggetto, questa suggeriva nuovi mezzi di indagine, nuovi mezzi espressivi alla nuova spazialità dell'immagine.

L'importanza di un movimento artistico deve essere valutato non tanto dal valore intrinseco delle opere realizzate, quanto dalle influenze e dai mutamenti che esso è riuscito a produrre.

<... il Cubismo, questa rivoluzione che non ha eguale nella storia dell'arte dal Rinascimento in poi, ha esercitato la sua influenza su tutta la sfera delle attività artistiche, dalla poesia alla musica, e dall'architettura al teatro> (Argan).

Una ricerca, quella della spazialità dell'immagine, che condurrà Picasso ai geometrici e sfaccettati paesaggi eseguiti nell'estate del 1908 a La Rue-des-Bois e nell'estate del 1909 a Horta de Hebro (Paesaggio a Horta de Hebro), contraddistinti da una più dettagliata frammentazione degli angoli visivi.

Nel 1908, Braque aveva allestito una personale alla Galerie Kahnweiler, a Parigi.

Dal 1909, inizia una intensa frequentazione e collaborazione fra Braque e Picasso, già conosciutisi tramite Apollinaire, nel 1907. Braque, diviene il più convinto teorico del movimento, dando luogo assieme a Picasso a quel sodalizio che verrà definito la <Fondazione del Cubismo>

In Picasso la scomposizione dei piani si fa sempre più accentuata, divenendo totale negli anni 1911-12 (Il poeta, Venezia, Museo Guggenheim, Ma jolie, New York, Museum of Modern Art). Braque e Picasso sono così vicini stilisticamente che molte loro tele sembrano dipinte da un'unica mano; realizzano composizioni in cui vengono talvolta inseriti ritagli di carta, carta da parati e di giornale. Questa nuova invenzione (il papier collé ed il collage), fu in breve adottata da quasi tutti i pittori cubisti, conducendo ad un successivo sviluppo, detto <cubismo sintetico> (avrebbe ispirato l'arte dadaista e poi quella surrealista). Dopo una mostra cubista in Germania nel 1910, Picasso nel 1911 (anno in cui lavora assieme a Braque a Céret), tenne la sua prima personale negli Stati Uniti. Il 1912 vede ancora Picasso e Braque insieme a Sorgues (Foglio di musica e chitarra, 1912-13, Parigi, Musée National d'Art Moderne); nel 1913 nuovamente a Céret con J. Gris e Jacob; con Derain ad Avignone nell'estate del 1914 (Donna in poltrona davanti al caminetto, Parigi, Musée National d'Art Moderne; Bicchiere di assenzio, scultura policroma, New York, Museum of Modern Art).

In questi anni, il Cubismo di Picasso e Braque diviene sempre più noto in Francia e all'estero, anche per merito di D. H. Kahnweiler che, oltre a svolgere l'attività di mercante, promuove una campagna di divulgazione del Cubismo con mostre internazionali a Monaco, Colonia, Berlino e pubblica le opere nelle migliori riviste internazionali d'avanguardia.

Nel 1912 Metzinger e Gleizes pubblicano, presso l'editore Eugene Figuière di Parigi, Du Cubisme, il primo saggio sul cubismo; l'anno successivo compare Les peintres cubistes, di Apollinaire. Nel 1918, anno in cui muore Apollinaire, Amédée Ozenfant e Charles Edouard Jeanneret pubblicano Après le cubisme. Il movimento cubista influenzò fortemente anche la scultura. Lo stesso Picasso vi si cimentò celebre Testa di donna, del 1909, ove i piani, quasi annullano l'entità volumetrica.

In scultura, il problema della resa del piano indipendente dal volume, il quale consenta di agire liberamente nello spazio, venne affrontato dagli scultori cubisti Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Alexandre Archipenko, Costantin Brancusi e Julio González.

Nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, Picasso, essendo straniero, non viene arruolato sotto le armi come molti dei suoi amici e compagni. Questo segna la fine di un periodo che aveva visto lavorare assieme Braque, Picasso, Derain e Gris. Non sarà, come avevano immaginato allora i nostri protagonisti, una separazione temporanea, ma segnerà la rottura di una comunanza di interessi. Proprio in quell'anno, Braque, richiamato alle armi viene gravemente ferito in combattimento, tanto che riprenderà a dipingere soltanto nel 1917, e non sarà più lo stesso. Rimasto quasi solo, Picasso si impegna in una ricerca che lo conduce ad un realismo tendente al classicismo; ad un cubismo in cui la forma si identifica col simbolo, col mito, caratterizzando la sua attività per circa dieci anni. Al geometrico Arlecchino del 1915 si contrappongono l'Arlecchino del 1917 ed i ritratti "realisti" di Max Jacob, di Cocteau e di Vollard.

Bateau Lavoir vede la nascita dell'opera Les Demoiselles d'Avignon

Si deve a Max Jacob / André Salmon il soprannome di <Bateau Lavoir>, la casa sita al civico 13 di Rue Ravignan, nei pressi di Place Emile Goudeau, in realtà un cadente agglomerato di piccoli edifici artigianali fatiscenti, in precedenza occupato da una fabbrica di pianoforti, poi ceduto in uso dal Municipio di Parigi a lavandaie che utilizzavano l'acqua della vicina Senna.

Dopo una ristrutturazione ad opera dell'architetto Paul Vasseur, il Bateau Lavoir diventa punto di riferimento dei giovani artisti di Montmartre, offrendo ospitalità al gruppo che sarà detto del <Bateau Lavoir>. Nel 1889 fu ristrutturato e trasformato in una palazzina con dieci appartamenti. Essendo lo spazio molto ridotto, si utilizzarono scale e accessi con travi di legno per ricavare i nuovi ambienti che resero l'edificio simile ad un labirinto modesto e privo dei servizi primari quali gas ed elettricità. L'acqua arrivava solo al primo piano, gli appartamenti avevano pareti divisorie sottili a tal punto che gli ambienti erano freddi d'inverno e caldi d'estate.

Il primo artista a viverci fu Maxime Maufra al ritorno da un soggiorno in Bretagna, in breve tempo il luogo fu punto di incontro di molti artisti. L'idea di una <comune> nella quale artisti diversi lavorano gomito a gomito in un fermento di idee, stimolati dalla vicinanza e dalla diversità, è molto diffusa nell'arte moderna, dal sodalizio umano ed artistico degli espressionisti di <Der Blaue Reiter> alla celebre <Factory di Andy Warhol>. Nel 1904 il Bateau Lavoir ospita Picasso, che proprio lì dipinge "Les Demoiselles d'Avignon", ma il gruppo più consistente vi si stabilisce nel 1908 e comprende una eterogenea combriccola di artisti dai nomi allora sconosciuti, ma destinati a diventare protagonisti dell'arte del '900, come Braque, Max Jacob, Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal, Juan Gris, Gertrude e Leo Stein, e poi Fernand Léger, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Andre Lhote, Jean Metzinger, Francis Picabia, Alexander Archipenko e Paul Gauguin di ritorno dal suo primo viaggio a Thaiti. Attirati a Parigi dagli ultimi sprazzi impressionistici, tutti subiscono il fascino di una personalità magnetica di cui era dotato Picasso, giovane e sconosciuto artista catalano che tragherà l'arte post-impressionista verso un'avanguardia di rottura dalla quale prenderà mossa <il Movimento Cubista>. L'ambiente poco accogliente, misero mette a dura prova gli abitanti, ma è sufficiente vivere, l'arte non teme mancanza di comodità, tant'è vero che, pur divenuti in seguito conosciuti, gli appartenenti al <Gruppo del Bateau Lavoir> rimasero sempre nostalgicamente attaccati a quel luogo scomodo e modesto.

Testimonianza di una stagione creativa entusiasta e ricca di fermenti innovativi che avrebbe avuto ripercussioni sull'arte del '900, il piccolo complesso del Bateau Lavoir resta in piedi fino al 12 maggio 1970, giorno in cui un incendio distrugge completamente la vecchia struttura di legno, viene ricostruito tre anni dopo, con moderne tecnologie.

Picasso e Rousseau, novembre 1908: una cena memorabile

(Federico Giannini) Nel novembre 1908, Pablo Picasso diede una cena in onore di Henri Rousseau nel suo studio in Bateau-Lavoir a Parigi. Il banchetto passò alla storia.

Honneur à Rousseau. Onore a Rousseau. Lo striscione è appeso all'ultimo piano del Bateau-Lavoir, l'edificio di Montmartre in cui Pablo Picasso ha da qualche tempo allestito il proprio studio. Tutt'intorno festoni e bandiere, e al centro della sala una tavola ottenuta da una lunga asse di legno appoggiata su una fila di cavalletti da pittore, e apparecchiata con tovaglia, piatti, posate e bicchieri noleggiati dal vicino ristorante Azon. Tutti i mobili sono stati tolti dallo studio, e l'attiguo appartamento del pittore Jacques Vaillant (che in seguito verrà ceduto a Juan Gris) è stato trasformato, per l'occasione, nel guardaroba riservato agli ospiti della festa. È una sera di fine novembre 1908: Picasso ha deciso di organizzare un banchetto per celebrare Henri Rousseau (Laval, 1844 - Parigi, 1910), il "Doganiere" noto nella Parigi del tempo per i suoi dipinti tanto esotici quanto ingenui, ma capaci di raggiungere un primitivismo spontaneo che i grandi avanguardisti d'inizio Novecento ammirano e, forse, un po' invidiano. La festa in onore di Rousseau passerà alla storia.

Gli invitati cominciano a poco a poco ad arrivare. Sono una trentina in tutto. C'è Georges Braque, padre del cubismo assieme a Picasso. C'è Maurice de Vlaminck, esponente di punta del gruppo dei fauves. Ci sono i due grandi mecenati di Picasso, i fratelli Gertrude e Leo Stein. C'è la musa nonché amante di Picasso, Fernande Olivier. C'è la scrittrice americana Alice Babbette Toklas. C'è la pittrice Marie Laurencin. C'è un gruppetto di poeti tra cui spiccano i nomi di Max Jacob e André Salmon. La maggior parte degli invitati si ritrova prima della cena al bar Fauvet per un aperitivo. Mentre i più sono intenti a sorseggiare i loro drink, arriva Fernande Olivier, agitatissima e su tutte le furie: lo chef Felix Potin non ha consegnato la cena che gli era stata ordinata. La causa è un non meglio precisato disguido: forse, lei e Picasso hanno sbagliato a comunicare la data della festa, forse il cuoco si è dimenticato, e sta di fatto che occorre chiamare al più presto il catering di Potin per dire di organizzare qualcosa. Solo che quando finalmente si trova un telefono funzionante, Potin ha già chiuso i battenti. Fernande si ritroverà così a cucinare paella per tutti gli ospiti. Nello studio di Max Jacob, che diventa una cucina improvvisata. Il gruppo si sposta dal café Fauvet allo studio di Picasso. Ma manca ancora l'ospite d'onore! Il pittore spagnolo ha infatti deciso di farlo arrivare per ultimo, accompagnato dal vero mattatore della serata: il poeta Guillaume Apollinaire. Si deve ancora iniziare la cena e Marie Laurencin è già ubriaca e comincia a offrire spettacolo. Fernande la riprende: per quando arriverà Rousseau, tutti dovranno essere seduti in modo composto per celebrare l'artista. E il Doganiere, infatti, arriva puntualmente, scortato da Apollinaire: tutti gli ospiti si alzano in piedi e applaudono al suo ingresso trionfale. La stranissima coppia arrivata per ultima nello studio di Bateau-Lavoir fa già presagire come andrà la serata: Rousseau è un ometto piccolo, canuto, timido, di quasi settant'anni. Apollinaire è invece un baldanzoso quarantenne, vestito alla moda, curatissimo nell'aspetto, esuberante spesso fino all'eccesso. Rousseau viene fatto accomodare a capotavola, seduto su un'elegante poltrona, davanti a un suo dipinto, che Picasso aveva acquistato qualche tempo prima in una galleria, per la misera somma di cinque franchi, un prezzo che probabilmente valeva a malapena il materiale con cui era stato prodotto: è il Ritratto di donna, e Picasso lo custodisce gelosamente, tanto che ancora oggi fa parte della collezione del Musée Picasso di Parigi. Rousseau lo aveva dipinto nel 1895.

Apparentemente è un dipinto piuttosto insignificante. Protagonista è una signora arcigna, che veste un lungo abito nero, sobrio, estremamente castigato. Lo sguardo è freddo, le proporzioni sono irrealistiche, il disegno praticamente assente, così come del tutto assente è il senso di profondità, perché Rousseau non ha studiato: è un pittore della domenica, un uomo che di mestiere fa l'impiegato all'ufficio del dazio di Parigi (ecco il perché dell'ironico soprannome "il Doganiere") e che nel tempo libero si diletta con colori e pennelli, come può, senza grandi pretese, creando

immagini semplici e ingenui. Come questa donna severa, che con la mano sinistra s'appoggia a un ramoscello evidentemente appena potato da una pianta, e con la destra tiene un fiore. Che Rousseau non abbia avuto alcuna formazione è evidente da alcuni particolari: dai piedi che spuntano da sotto il vestito, resi senza il minimo studio della prospettiva, dall'uccello che vola nel cielo (e non si capisce bene dove: l'intento di Rousseau era forse quello di dipingerlo in lontananza, ma sembra stia svolazzando vicino alla testa della protagonista), dalla ringhiera del terrazzo storta. Eppure, quel ritratto esercita su Picasso un fascino sperimentato poche altre volte. "È uno dei ritratti psicologici francesi più veri che ci siano", aveva sentenziato il pittore spagnolo, che aveva trovato in Rousseau una forza genuina, una capacità di tirar fuori l'arte da dentro della quale nessuno degli avanguardisti aveva piena padronanza (perché avevano tutti studiato, e di conseguenza la loro arte risentiva dei loro studi e delle loro esperienze formative, e non era in grado di liberarsene), un'immediatezza espressiva e un'eccezionale spontaneità che rendevano Rousseau simile agli artisti primitivi, una visionarietà che gli permetteva di tradurre sulla tela innocenti ma ricche fantasie di giungle intricate, di animali esotici, di popolazioni lontane, di fiabe sognate. E agli occhi di un gruppo di artisti che cercava di capire i segreti per dipingere come i primitivi, un artista vero e dotato di una fervida immaginazione come Rousseau doveva apparire non solo un caso da studiare, ma anche un modello da seguire. E da prendere molto sul serio.

Tanto sul serio che la stessa pittura di Picasso aveva iniziato a risentire dell'influenza di quella di Rousseau. Nell'estate di quello stesso 1908, Picasso e Fernande avevano soggiornato per qualche tempo a La Rue-des-Bois, un piccolo villaggio nel dipartimento dell'Oise, a poche decine di chilometri da Parigi. Era un piccolo nucleo di case a poca distanza dalla cittadina di Verneuil-en-Halatte e al limitare di una rigogliosa foresta, oggi diventata parco naturale regionale. Picasso aveva deciso di dipingere i boschi attorno al villaggio: una di quelle tele oggi è conservata a Milano, al Museo del Novecento. Se le osserviamo (e se in particolare osserviamo proprio quella di Milano) notiamo subito qualcosa di familiare. Il bosco di Picasso ci appare come un parente stretto delle giungle di Rousseau. Il modo in cui Picasso opera la propria semplificazione delle forme degli alberi e delle loro chiome, le gradazioni di verde utilizzate per le foglie, l'apparente banalità della composizione sono tutte caratteristiche che sembrano proprio mutate dall'arte di Rousseau. I paesaggi dipinti a La Rue-des-Bois, dirà negli anni Settanta William Rubin, storico dell'arte nonché direttore del dipartimento di pittura e scultura al MoMA, "sembrano mitigare la sofisticatezza dell'arte di Cézanne con la semplicità di quella di Rousseau".

Insomma: Henri Rousseau si era davvero meritato il posto d'onore al banchetto del novembre 1908. Un banchetto che, dopo il suo arrivo, continua alla grande. È vero: la cena è stata pensata come una specie di grossa burla nei suoi confronti, ma gli artisti che partecipano la prendono allo stesso tempo molto seriamente, intendendola, oltre che come uno scherzo, anche come un modo per riconoscere un tributo a un artista che aveva indirizzato in un certo modo le loro ricerche. A Rousseau interessa però godersi il momento e la compagnia degli artisti più aggiornati di Parigi. Apollinaire apre la serata con una poesia in endecasillabi a rima alternata, scritta appositamente per l'evento e che, sempre in bilico tra il serio e il faceto, recita così: *Nous sommes réunis pour célébrer ta gloire / Ces vins qu'en ton honneur nous verse Picasso / Buvons-les donc, puisque c'est l'heure de les boire / En criant tous en chœur: Vive Rousseau! / Peintre glorieux de l'âme République / Ton nom est le drapeau des fiers Indépendants / Et dans le marbre blanc, issu du Pénételique / On sculptera ta face, orgueil de notre temps* ("Siamo riuniti per celebrare la tua gloria / Questi vini che Picasso versa in tuo onore / Beviamoli dunque, perché è l'ora di berli / Gridando tutti in coro: viva Rousseau! / Pittore glorioso dell'anima Repubblica / Il tuo nome è la bandiera dei fieri indipendenti / E nel marmo bianco del monte Pentelico / Verrà scolpito il tuo volto, orgoglio dei nostri tempi"). Il resto della cena ci è stato tramandato da alcuni dei presenti, per esempio da Alice Toklas, nelle sua Autobiografia scritta in realtà da Gertrude Stein.

Apollinaire recita a più riprese la sua poesia. Tutti i presenti si uniscono nel coro "Vive Rousseau!". Salmon inizia a discorrere di viaggi e di letteratura, ma beve talmente tanto che alla fine si prende la

sbronza molesta e vuole fare a botte con gli altri commensali, che cercano di tenerlo a freno (e alla fine, non riuscendo a calmarlo, lo chiudono a chiave nello studio di Vaillant). Braque offre il suo contributo salvando una statua urtata nelle fasi più concitate dell'ubriacatura di Salmon. Leo Stein invece si premura di evitare che Salmon danneggi il violino che Rousseau aveva portato con sé: a più riprese, durante la cena, il pittore lo aveva tirato fuori per eseguire alcune melodie, accompagnato dagli altri ospiti intenti a cantare e a incitarlo. Rousseau stesso alza il gomito più del dovuto e comincia a raccontare di sue improbabili avventure in Messico fantasticando di aver partecipato alla spedizione francese a supporto di Massimiliano d'Asburgo e di aver tratto ispirazione per i suoi dipinti esotici. Apollinaire coglie la palla al balzo per pronunciare versi sul tema: Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque / Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas / Des singes répandant tout le sang des pastèques / Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas ("Ti ricordi, Rousseau, del paesaggio azteco / Delle foreste dove crescevano il mango e l'ananas / Delle scimmie che spargevano tutto il sangue dei cocomeri / E del biondo imperatore che è stato fucilato laggiù"). Rousseau ovviamente sta al gioco, forse più per l'alcool che per altro. Ed è già decisamente brillo quando confida a Picasso: "noi siamo i due più importanti artisti del nostro tempo: tu nello stile egizio, io nello stile moderno". Il problema è che Picasso è nel gruppo di quelli che sono rimasti perfettamente lucidi... o comunque è sufficientemente sobrio da ricordare la frase pronunciata da Rousseau e renderla celebre. Il vecchio artista beve talmente tanto che alla fine si addormenta, e neanche si accorge della cera che da una lanterna gli cola sulla testa, formandogli come un buffo cappello. La lanterna poi prende fuoco scatenando un piccolo incendio che alcuni degli invitati sono costretti a domare. Marie Laurencin, che come detto era già arrivata ubriaca alla festa causa troppi aperitivi da Fauvet, canta e balla furiosamente, poi vacilla e cade su un vassoio di tartine. Apollinaire (che con lei peraltro ha una relazione piuttosto tormentata) la prende in disparte e cerca di riportarla a più miti consigli. Lei però non si regge in piedi e Gertrude Stein decide di prenderla a schiaffi per farle passare l'ubriacatura. Nel corso della serata comunque si riprende. La serata prosegue tra danze, Rousseau che ogni tanto si risveglia dal torpore per suonare il violino, poesie recitate da Apollinaire e dagli altri poeti presenti, Picasso che canta, tutti che si divertono. Alle tre del mattino, all'ennesimo cenno di dormiveglia da parte di Rousseau, si decide per riportarlo a casa: ha comunque un'età e certe feste non le regge più. Alice Toklas e i fratelli Stein, dopo aver liberato Salmon, si offrono per accompagnare il pittore. I quattro lasciano dunque la festa, mentre altri proseguono fino all'alba del giorno successivo. Il 4 dicembre, Rousseau scrive un biglietto ad Apollinaire per ringraziarlo della serata e per dirgli di portare i suoi saluti a Picasso (che per molti anni continuerà a comperare dipinti di Rousseau), a Fernande e a tutti gli altri partecipanti che avesse avuto modo d'incontrare. Per il piccolo Doganiere, il banchetto è stato forse uno dei momenti più felici della sua vita.

Bibliografia di riferimento

- Peter Reid, Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory, University of California Press, 2010
 Christopher Green, Philippe Büttner, Henri Rousseau, Hatje Cantz, 2010
 Christopher Green, Picasso: Architecture and Vertigo, Yale University Press, 2006
 Dominique Dupuis-Labbé, Picasso: la scultura, Giunti, 2002
 Ruben Charles Cordova, Primitivism and Picasso's Early Cubism, tesi di dottorato, University of California, 1998
 John Richardson, A Life of Picasso, volume II: 1907-1917, Random House, 1996
 William Rubin - Picasso in the collection of the Museum of Modern Art, catalogo mostra febbraio - 2 aprile 1972
 Gertrude Stein- The Autobiography of Alice B. Toklas, Harcourt, Brace and Company, 1933

Ha orecchiato i pittori del passato...

Probabilmente lui ha orecchiato i pittori del passato, quanto loro stessi copiarono chi li aveva preceduti.

La verità in arte difficilmente viene conquistata da un singolo uomo: l'arte è esigente ed i problemi che di volta in volta solleva, rimbalzano secolo dopo secolo. Infondo è giusto perché l'arte rappresenta il tempo tra ciò che è stato e quel che sarà.

L'opera di Picasso che non viene meno a questa regola, conta una serie infinita di personaggi attraversati anche da contrasti che hanno comunque raffigurato l'autentico contenuto dei suoi messaggi. I suoi personaggi si muovono sul filo della realtà, cedono all'istinto e al languore della sensualità. La continuità di pensiero manifestata in tutte le opere, le collega così le une alle altre. Picasso con il suo segno ha conquistato una realtà, una conquista la sua compiuta, ottenuta con furore; Picasso, dice Renè Char, vede ciò che gli altri ignorano, capisce il linguaggio delle cose a cui gli altri rimangono sordi. L'arte, scrive Klee non imita il visibile e Picasso si muove così velocemente che anticipa il visibile.

I fauni

(Danilo Picchiotti) Françoise Gilot racconta di quando Picasso le mostrò alcune incisioni erano popolate di *minotauri, centauri, fauni, uomini barbuti o rasati, di ogni sorta di donne. Tutti erano nudi o quasi, e sembravano gli interpreti di un dramma della mitologia greca*. È Picasso stesso a spiegare il Minotauro, figura gaudente e tragica, che <mantiene le sue donne nel lusso, ma regna col terrore, ed esse sono felici di vederlo morire>. È sempre il Mediterraneo del mito, trasformato in Montparnasse, all'origine delle incisioni in cui piccole Marie-Thérèse bambine conducono minotauri ciechi e illuminano le lotte del mostro: L'ambiente è un'isola rocciosa del Mediterraneo. Creta, per esempio. Là, lungo la costa, vivono i minotauri. Sono ricchi signori dell'isola. Sanno di essere dei mostri e vivono, come i dandies e i dilettanti di ogni luogo, una esistenza che sa di decadenza, in case piene di opere d'arte dei pittori e scultori più alla moda. Adorano essere circondati di belle donne, che i pescatori del luogo vanno a cercare nelle isole vicine. Quando il calore del giorno ha ceduto, invitano gli scultori e le loro modelle a delle feste, dove, fra musiche e danze, ognuno si sazia di ostriche e di champagne, fino a quando la gioia succede alla malinconia. Allora nasce l'orgia. [...] Un minotauro non può essere amato per se stesso. O almeno non pensa di esserlo. Non gli sembra logico, ecco. Forse per questo si abbandona alle orge. A volte, i suoi fauni e i suoi minotauri si abbandonano a gesti di apparente tenerezza e sembrano vegliare placide donne addormentate, come Picasso amava ritrarle: Passò a un'altra incisione, un Minotauro in atto di sorvegliare una donna dormiente. Sta studiandola, cercando di leggere i suoi pensieri, per scoprire se lei lo ama perché è un mostro. [...] Le donne sono abbastanza bizzarre per farlo. Guardò di nuovo l'incisione: Difficile dire se intenda svegliarla o ucciderla.

I fauni e i minotauri degli anni Trenta, impegnati a svelare donne addormentate, diventeranno in vecchiaia innocui suonatori di flauti (come in una tela del 1971) e voyeur che disegnano in bordelli d'altri tempi. È alla fine della sua vita che Picasso elabora un singolare omaggio a Degas: non all'artista che con la sua *Ballerina di quattordici anni vestita di tulle e dai capelli di crine* anticipava l'uso di materiali quotidiani nell'opera d'arte, ma quello più nascosto e segreto, l'autore dei monotipi che ritrae la vita delle case chiuse. Richardson racconta come, vedendo il monotipo di Degas *Sul letto*, Picasso rimanesse sedotto dal lavoro, ritrovandovi l'immediatezza di una foto in bianco e nero e la forza, l'impatto di un disegno di Rembrandt. Era il 1958, quando Picasso riuscì ad acquistare quei monotipi che Vollard si era sempre rifiutato di cedergli, usati dal mercante come illustrazioni per le edizioni di lusso de *La Maison Tellier* di Maupassant (1934) e *Mimes des courtisanes* de Lucine di Pierre Louÿs (1935). Passò quasi un ventennio, prima che da queste opere nascessero le incisioni che vedono Degas come protagonista, non variazioni sul tema come quelle elaborate su opere di Delacroix o Manet, *Le Nain*, Velázquez o El Greco, piuttosto una piccola ossessione come quella che gli aveva ispirato Rembrandt che ritrae Saskia e decine di dipinti con pittori e modelle. Nel caso di Degas, che compare per la prima volta in un'incisione datata 16 marzo 1971, l'artista diventa il voyeur in giacca e cravatta che prende appunti sulla nudità senza inibizioni delle prostitute, compare in un quadro che adorna la stanza delle donne, appare armato di sguardi che emanano raggi indirizzati verso le oscene contorsioni delle modelle, indiscreto spettatore spesso relegato al margine del foglio. Secondo Brassai, Picasso in quell'uomo con barba rappresentava il padre. Anche lui pittore, noto frequentatore dei postriboli di Malaga, che però dipingeva colombe. Storie di uomini che guardano, di uomini che si trasformano in fauni e minotauri. Fantasmi della malinconia che con l'orgia diventa gioia, della solitudine che potrebbe portare alla santità. Perché, raccontava Picasso, <nulla può essere fatto senza la solitudine. Mi sono creato una solitudine che nessuno sospetta. È molto difficile oggi essere solo, perché abbiamo gli orologi. Avete mai visto un santo con l'orologio? Ho cercato dappertutto per trovarne uno, perfino tra i santi che sono considerati i protettori degli orologiai>.

Nature morte e ritratti

Il Museo di Barcellona ha una imponente collezione di opere grafiche. Tra le altre, le più rappresentative sono *Las Meninas* (1957), *Il ritratto del pittore Domingo Carlos* (1919), *I cinque ritratti di Sabartés vestito in diversi abiti*: *Sabartés come gentiluomo del tempo di Felipe II* eseguito nel 1938, *Sabartés vestito da monaco* datato 1938, *Sabartés con gorgiera* sempre del 1938, *con gorgiera e cappello* datato 1939, *Sabartés come fauno*, la data riportata è del 1946. Importanti anche le tre nature morte del 1924 e del 1943.

Risale al 1923 la sua partecipazione alla Prima Mostra Surrealista, fu attratto dalla mitologia greca, dai mostri per il loro carattere di larga immaginazione. Rispolverò la tematica delle *Corridas de toros*, precedentemente impiegata per i disegni di malaga. E proprio partendo da questa tematica nel 1937 realizzò *Guernica*.

Nel 1938 Picasso donò al Museo di Arte Moderna di Barcellona l'acquaforte - *La Minotauromachia*-

Neoclassicismo e cubismo 1914 - 1921

Con la Prima Guerra Mondiale, Picasso rimase solo a Parigi. Jean Cocteau lo convinse ad andare a Roma per progettare i costumi del Ballet Parade, che rappresentava la compagnia di Balletti Russi, diretti da Diaghilev.

Correva l'anno 1917 quando realizzò scene, costumi e sipario per il Balletto Parade andato poi in scena a Parigi al teatro Chatelet il 18 maggio, con la Compagnia dei Ballets Russes di Diaghilev, musiche di Satie, libretto di Jean Cocteau, coreografie di Leonide Massine.

In pieno Cubismo dunque Picasso si lascia distrarre da Cocteau che lo convince a progettare i costumi e lo scenario destinati ad un balletto.

L'incontro con Diaghilev e la stima che Picasso nutriva per Satie, contribuirono alla decisione presa di accettare la sfida. Era una nuova esperienza, una nuova evasione da quell'atmosfera pesante di guerra. Il suo intervento per Parade si dimostrò subito fondamentale per quelle sue idee travolgenti che dettero massiccio contributo a tutta l'opera. Un artista innovatore come lui non poteva che dare straordinarietà al lavoro.

Apollinaire nel 1917 scrive a proposito di Parade: Per la prima volta questa unione tra danza e pittura, tra plasticità e mimica sono il segno dell'avvento dell'arte più completa.

Dopo aver lavorato due mesi a Roma, preparando schizzi per le scene e per il rideau, a Parigi dipinse il sipario di Parade in sole due settimane di lavoro serrato. Il soggetto rappresentava un gruppo di saltimbanchi inquadrato fra cortine di velluto con un paesaggio di rovine classiche come sfondo. Vi sono sei personaggi attorno ad un tavolo, due arlecchini, una colombina, un marinaio, un torero che suona la chitarra, una ragazza sognante, un uomo di colore. Tutti osservano una fata con ali bianche tesa ad afferrare una scimmia che su una scala a pioli, colorata e ritta sulla groppa di una giumenta intenta ad allattare il suo puledro. L'opera eseguita a tempera misura m.10,60 x 17,25. Fu durante questo impegno che Picasso conobbe Olga, ballerina della Compagnia, che poco dopo sposò. Il suo incontro con la cultura italiana, Il Rinascimento ed il teatro, lo riportarono alle forme classiche. Le opere che creò nel 1917, durante un soggiorno lampo a Barcellona furono invece in linea col suo Cubismo: Fruttiera, Uomo seduto, Personaggio con fruttiera, Il Paseo de Colòm, Figura in poltrona, Personaggio. Appartengono tutte al Museo Picasso di Barcellona, queste opere erano un preludio al futuro neoclassicismo come lo furono l'Arlecchino, la tragedia di Guernica, Il cavallo sventrato e la composizione rivelatrice.

Picasso e i bambini

Per oltre sessant'anni, con una interruzione nel Periodo Cubista, Picasso ha ritratto i bambini. Vide il loro mondo popolato di Pierrot e Arlecchini, fino alle immagini più brutali e sconvolgenti di Guernica.

Con la sua opera possiamo definire le molte età dell'uomo, nei suoi primi quadri si trovano molti vecchi, lui nella sua giovinezza fu molto sensibile al mondo degli emarginati, dei mendicanti, dei poveracci. Più tardi i bambini giocheranno un ruolo importantissimo nel suo universo artistico. A Picasso piaceva dipingere i bambini, li dipingeva sempre, specie i suoi: Paulo, Maya, Claude e Paloma. Il Periodo Cubista, dalla fase analitica a quella sintetica (1907 - 1914) non presenta ritratti di bimbi.

Picasso dipinse molti fanciulli durante due particolari periodi della sua lunga vita, in gioventù e più tardi con l'orgoglio maschio della paternità riscoperta. Tra il 1921 ed il 1953 si nota un riavvicinamento al mondo dell'infanzia e le duecento tele dedicate interamente ad esso danno forza e vigore alla sua opera. I bambini hanno vagato dentro e fuori il Periodo Blu e Rosa, il bimbo del Periodo Blu è simbolico, come un ricordo dell'ambiente familiare e religioso e in quello spazio temporale l'unione del figlio con la madre (uroboro materno) è raramente turbata. Il Periodo del Circo segue il passaggio tra i Periodi Blu e Rosa ed il bimbo non è più quello delle tele blu. Il sentimento mistico è scomparso, il bimbo diventa spregiudicato ed il rapporto con la madre è cambiato e lui si rende già conto della solitudine della vita. Nel Periodo neo-classico le madri gigantesche simboleggiano papà Picasso.

L'arte è una serie lunga di monologhi sulla condizione umana ed il mondo infantile esplora questa condizione, cioè l'uomo.

Il ciclo sull'infanzia è una conquista creativa, Picasso ha voluto dimostrare come la società debba compiere viaggi nell'universo infantile. Duemila anni fa il bambino era considerato un adulto nano. Ma è dopo Rousseau che la società comincia a vedere nei bimbi diritti e necessità.

Picasso rivolgendosi ai bambini, ha avvertito l'affinità esistente tra il filosofo Rousseau ed il pittore Rousseau. Il filosofo insegnò all'uomo a riflettere sul primitivo che era in lui, il pittore vide il mondo riflesso nel ruscello dell'infanzia.

Picasso ebbe molta ammirazione per Rousseau ed imparò a ritrarre il mondo dei fanciulli attraverso cui è diventato il più significativo primitivo mai esistito.

Picasso. Il ritratto.

Rappresentazione e trasformazione

(Riccardo Dottori) La mostra che si è conclusa il 15 settembre di un po' di anni fa, con grande successo al Museum of Modern Art di New York e che aveva per tema il ritratto in Picasso, portava come sottotitolo, datole da William Rubin, grande studioso dell'Arte Moderna e direttore onorario del museo: Rappresentazione e trasformazione. Questo sottotitolo molto importante ha bisogno di essere bene inteso, poiché rischia altrimenti a nostro avviso di farci perdere la pointe dell'arte di Picasso, e magari proprio per quanto riguarda il ritratto. Infatti esso pone le cose come se avessimo da una parte un modo di concepire il ritratto come una rappresentazione della realtà, che sarebbe stato sia il punto di vista comune, che, fino ad un certo momento, anche il suo proprio; e poi, a partire da un certo punto della sua attività artistica, una concezione del ritratto come trasformazione della realtà rappresentata. Quando si sarebbe accorto che i moderni mezzi della fotografia servivano meglio a questo scopo, sarebbe occorsa una svolta nel suo modo di concepire il ritratto, e cioè sarebbe subentrata la volontà di trascendere la rappresentazione verso la visione individuale del rappresentato, ovvero verso la trasformazione. Rubin arriva a dire - e questo è in un certo senso molto giusto - che il pittore sarebbe stato ad un certo punto più interessato a se stesso che alla persona rappresentata. Ma questa trasformazione è intesa poi da Rubin ancora in modo «rappresentativo», in quanto Picasso sarebbe passato ad un ritratto che esprime, invece che la semplice realtà, la sua visione personale del rappresentato.

Ora, questa rappresentazione della visione personale è però sempre rappresentazione di qualcosa che si vede nella realtà rappresentata; la trasformazione è invece qualcosa di molto di più, poiché essa sembra dissolvere interamente la realtà rappresentata, anzi, lo stesso concetto di rappresentazione. Inoltre, una visione personale della persona rappresentata v'è in ogni ritratto, non solo di Picasso prima del suo periodo cubista, ma in tutta l'arte classica, in Leonardo e Piero della Francesca, in Rembrandt e Rubens, in Giorgione e Veronese, in Goya e in Velasquez, per parlare solo dei più grandi ritrattisti, e dei due ultimi che Picasso aveva particolarmente in mente. Non solo: anche nella stessa fotografia, che sarebbe quel che secondo il Rubin avrebbe spinto Picasso oltre la rappresentazione, v'è interpretazione, v'è un far vedere la realtà sotto un particolare aspetto, del tutto personale, in cui è coinvolta la personalità di colui che fotografa. Quindi, rappresentazione oggettiva non v'è mai; ogni rappresentazione è interpretazione, ed il passaggio dalla rappresentazione alla trasformazione deve avere altri motivi, deve essere qualcosa di diverso dalla semplice interpretazione «soggettiva» che è presente in ogni rappresentazione.

Il problema della identità del rappresentato e della alterità della interpretazione, e della conseguente identità nella alterità, molto dibattuto dalla estetica contemporanea, ci dice poco in proposito. È questa una tematica che appartiene ad un concetto classico di interpretazione, quella per cui si tratterebbe di ricostruire l'identità della cosa rappresentata ed interpretata partendo dalla alterità del soggetto interpretante; è questo un concetto troppo ristretto di interpretazione: esso sdoppia il rappresentato ed il rappresentante nella rappresentazione, per porre il problema della loro adeguazione, e finisce per interporre poi un terzo soggetto fittizio, quello di un lettore che giudica di questa adeguatezza, e che finirebbe, in questa posizione di giudice o garante, per non trovarsi in nessun luogo: un lettore utopico, e pertanto inservibile ed inutile, persino a se stesso, quello che si pone questo problema.

Ora bisogna invece vedere se la trasformazione ci dice qualcosa di più della interpretazione, e per intendere il nuovo concetto di interpretazione possiamo prendere come filo conduttore quanto è stato svolto non solo da Nietzsche, ma poi da Heidegger e da Gadamer, ovvero quel processo dell'intendere per il quale non solo la cosa non resta più quello che essa era prima, ma per il quale noi stessi non restiamo più quelli di prima, perché noi stessi veniamo trasformati nel nostro rapporto interpretativo.¹ E forse, se riusciamo ad intendere in questo modo il concetto di interpretazione,

possiamo riuscire a capire l'arte di Picasso in modo da intenderne la sua intrinseca dinamicità, il suo continuo evolversi in sempre nuovi mezzi espressivi. Certo, bisogna partire da quella interpretazione che è intrinseca ad ogni rappresentazione per vedere come essa finisce per diventare trasformazione. Ma bisogna tenere presente come questa trasformazione del rappresentato, che è frutto di una trasformazione dei suoi mezzi espressivi, sia radicata in una trasformazione che Picasso ha subito a contatto con le anime da lui ritratte, cioè che lo hanno più intensamente occupato.

Bisogna partire quindi dalla vita di Picasso, per rendersi conto del significato di questo passaggio dalla interpretazione alla trasformazione. Ora noi vogliamo svolgere delle nostre considerazioni su pochi ritratti, ma che riteniamo estremamente significativi per osservare e capire questo passaggio. E questi ritratti sono in una relazione essenziale con la sua vita privata, con ciò che costituisce la radice della persona, e ciò vuol dire non solo l'amore, la sessualità, ma la passione che egli mette nel rapporto alle donne da lui amate, la forza con cui le ha amate, desiderate, osservate, il modo insomma in cui le sono entrate in lui stesso, e lo hanno trasformato e segnato proprio mentre più cercava di appropriarsi della loro anima, oltre che del loro corpo.

Una donna in particolare ha ritratto con maggior frequenza, e possiamo dedurre che lo abbia per un lungo periodo legato di più di tutte le altre a se stessa, Marie Therèse Walter, che egli ha conosciuto ormai divorziato e sulla soglia dei quarant'anni, allorché ella aveva appena diciotto anni. Era la figlia di uno svedese naturalizzato francese, ed aveva assunto tutte le caratteristiche fisiche del padre: era bionda, dagli occhi azzurri, con un viso dai lineamenti forti, e con un bellissimo corpo, alto e slanciato, dalle forme nordiche insomma, che per un latino come Picasso deve aver significato non semplicemente il più alto oggetto del desiderio sessuale, ma possiamo dire, piuttosto, della sua aspirazione estetica; cosa che un biologo può spiegare forse come l'istinto biologico al potenziamento di sé stesso, un antropologo come l'interiorizzazione psichica del messaggio genetico, un sociologo come l'aspirazione all'innalzamento nella scala sociale, o via dicendo; e che Platone spiega invece come la forza invincibile ed incostringibile dell'Eros, la divinità più segreta e folle, ma che costituisce la base di ogni impulso vitale. E Picasso tenne nascosta questa relazione, che durò per decenni, e da cui ebbe anche una bambina; è certo una delle donne che più ha amato nell'arco di tutta la sua vita.

Il primo ritratto che vogliamo considerare è quello in cui la trasformazione del soggetto rappresentato è già avvenuta, Marie Therèse leaning on the Elbow (Marie Therèse nell'arcobaleno, 1939, olio su tela, Collezione privata).

Che egli abbia voluto ritrarre il suo volto su di un arcobaleno, indicato dal lilla e dal verde che ricoprono e dividono a metà la parte superiore del quadro, vuol dire che egli ha sentito quello di cui parla Platone, il suo sentirsi spinto con lei fino al sommo del cielo, la dove per incanto vengono svelate le meraviglie della luce e dei suoi colori. Ma di fronte alla bellezza del viso di Marie Therèse impallidiscono anche i colori dell'arcobaleno; dove sono infatti gli altri colori dell'arcobaleno, oltre al lilla ed al verde? Dove sono il rosso, il giallo ed il blu? Essi sono nel viso di Marie Therèse, nel blu dei suoi occhi, nel biondo dei suoi capelli, nel rosso delle sue labbra; essi sono tolti all'arcobaleno, a cui rimane solo il rosso ed il verde, perché appunto nel suo viso splendono più che nell'arcobaleno. E nei suoi occhi blu, di un blu bello come quello del mare del Nord, e nelle sue labbra piene di rosso smagliante, si concentra tutta la bellezza del quadro. Il naso molto acuto di Marie Therèse è stato del tutto spostato al di fuori del suo viso, deformando in tal modo il suo volto: ma questo non sembra affatto renderlo meno bello. Qui Picasso non usa il sistema altrimenti da lui escogitato, e solitamente usato, di dividere in due il volto, tagliandolo a metà attraverso il profilo del naso, della bocca e del mento, in modo da contrapporre il profilo ed il volto, e far risaltare, in modo deformante, questa giustapposizione del profilo e dell'altra parte del viso, ed ottenere l'effetto di un volto che si interroga su se stesso, o di una terza dimensione che il pittore vorrebbe rappresentare a tutti i costi, per abbracciare tutta la realtà sfuggente della persona, nella molteplicità dei suoi aspetti. No, qui il naso di Marie Therèse è come trasportato fuori dal viso

insieme all'occhio al di sopra di esso, che forma così un profilo privo della bocca; l'occhio guarda in una direzione completamente opposta all'altro occhio, e non, come avviene di solito, verso l'altra parte del volto: questo, naturalmente, per diversi scopi, uno dei quali è far risaltare il naso estremamente acuto, che costituiva per Picasso una particolarità indelebile della personalità psicofisica della donna amata. Evidentemente Picasso è stato spinto a questa trasformazione del volto da questa peculiarità di Marie Therèse, che gli si era impressa nell'anima, e da cui non poteva liberarsi nel pensare a lei e nel ritrarla; questa traccia lasciata nella sua anima, quasi una trasformazione da lui subita, lo ha portato alla trasformazione dei suoi mezzi espressivi, ed infine del ritratto di Marie Therèse.

Ma questo non è tutto quel che possiamo vedere da questo quadro; riprendiamo perciò a considerare il ritratto. L'ovale del viso, di un bel rosa incarnato, viene ad avere un solo, grande occhio, al di sopra della bocca; quest'occhio guarda nella direzione retta, e come si è detto in una direzione diversa dall'altro occhio che guarda a sinistra. Tutto questo, dal punto di vista estetico, serve ad aumentare lo splendore degli occhi di Marie Therèse, che possono diventare estremamente grandi in queste due diverse posizioni, e possono così <rubare> tutto il blu dell'arcobaleno; e lo stesso vale poi per il rosso della bocca. Questo aver trasportato il naso al di fuori dell'ovale del viso risponde dunque ad un interesse estetico, ovvero serve a rendere molto più bello il viso di Marie Therèse, anche se sembrerebbe, a prima vista, un orribile caricatura. Ma bisogna guardare bene, ed allora si vede come Picasso abbia voluto nascondere ed insieme far risaltare in modo più intenso del comune ritratto tutta la sua bellezza. Abbiamo infatti degli altri ritratti a matita di Marie Therèse, ove il suo viso ci appare stilizzato, bello come una Madonna del Quattrocento; ma è una semplice bellezza, che non ha nulla da nascondere, e perciò neanche nulla da dare. Se noi osserviamo questi ritratti a matita vediamo che il bell'ovale del volto è lo stesso di questo ritratto: solo che qui il naso è stato raddoppiato, e una metà è stata spostata al di fuori dell'ovale; questo ha permesso di ingrandire gli occhi e la bocca, e renderli più splendidi dell'arcobaleno. Questo elemento di disturbo qui introdotto serve dunque a rendere più problematica, meno usuale, la bellezza del volto della donna amata, ed insieme a conferirle quel carattere di bellezza che conviene solo a lei, e che costituisce il suo autentico ritratto.

Curiosità filosofica: non dobbiamo dimenticare che in uno dei più grandi dialoghi strettamente filosofici di Platone, il Teeteto, la definizione della conoscenza faticosamente ricercata per tutto il dialogo fallisce alla fine perché nella definizione di Teeteto, data dal punto di vista discorsivo, non si riesce ad includere la camosità particolare di Teeteto, che lo distingue da quella di Socrate!² Questo per dire come la trasformazione non è semplice trasformazione dell'oggetto sulla base della propria interpretazione soggettiva, ma una trasformazione che risponde alla conoscenza essenziale del soggetto raffigurato.

Ma c'è un ultimo motivo di interesse in questo quadro. Perché, possiamo ancora chiederci, Picasso qui non sdoppia, o non raddoppia il volto nel profilo da un lato, e nel viso intero dall'altro, come di solito fa? Questo mezzo da lui incessantemente adoperato serve ad esprimere un motivo fondamentale del ritratto; negli occhi si esprime infatti la coscienza della persona, questo è quanto il ritratto aveva sempre cercato di realizzare, dal rinascimento in poi; ma Picasso vuol fare qualcosa di più con il suo nuovo mezzo espressivo: egli vuole, con lo sdoppiamento del volto, rappresentare non la coscienza della persona, ma la sua autocoscienza. Questo è estremamente chiaro in un ritratto che era presente alla mostra, Dora Maar seating (Dora Maar seduta, 1937, olio su tela, Musée Picasso, Parigi).

Questo ritratto ha naturalmente dei colori molto diversi da quelli dell'arcobaleno, con cui egli compone i ritratti di Marie Therèse: qui sono il nero, ed il giallo cromo, ed il lilla, con dei riflessi appena percettibili di verde a dominare, e questo naturalmente serve a far risaltare il carattere forte e vivo, o se vogliamo esplosivo della donna. Ma c'è un elemento di maggior interesse nel ritratto del viso, che qui è appunto diviso in due, e mostra il profilo separato e rivolto contro l'altra metà del volto. Dora Maar è la classica donna americana sicura di sé ed autocosciente, con cui Picasso

passerà dei brevi periodi durante la guerra, mentre è ancora con Marie Therèse; questa diversità del carattere tra le due donne viene da lui non solo avvertita, ma tematicamente espressa nel ritratto di Dora Maar. Qui infatti non solo il profilo staccato dal volto è rivolto non in fuori, ma verso l'altra metà del volto, ma è l'occhio del profilo a guardare chiaramente verso l'altro occhio, che invece guarda in avanti. E come l'occhio è lo specchio dell'anima, cioè della nostra coscienza, così l'occhio che guarda nell'occhio è il simbolo fisico per la coscienza che guarda nella coscienza, ovvero per l'autocoscienza.

Questo non avviene mai nei ritratti di Marie Therèse, ed è anche chiaro perché. Marie Therèse è una donna dall'animo spontaneo e semplice, una donna che vive della sua bellezza e dell'armonia dolce e quieta del suo essere, la donna europea degli anni venti, rispetto alla donna americana degli anni cinquanta. In nessun altro dei ritratti di Picasso è così chiaro come in questo ritratto di Sarah il guardare dell'occhio nell'altro occhio, o della coscienza nella propria coscienza. Questo non deve naturalmente essere un motivo di preferenza per una donna o per l'altra, per uno o l'altro tipo di educazione, o di personalità; l'artista guarda semplicemente le due donne, e nota la loro differenza. Se volessimo invece porci il problema, allora non ci sarebbe niente di meglio per esprimere un giudizio che la sentenza di Nietzsche rivolta a Lou Salomé: <diventa quello che sei>. L'autocoscienza è il divenire della coscienza nella sua autenticità, l'acquisizione di sé; questo non implica necessariamente cambiamento oggettivo, ma solo la certezza interiore, che può essere la calma accettazione della propria essenza. Solo chi è sicuro di sé non ha bisogno di dimostrare questa sicurezza, non ha bisogno di «emanciparsi», o lottare per la propria emancipazione. Questa è solo la sua interiore presa di coscienza di sé, il divenire quello che si è.

Che cosa sia l'essere di Marie Therèse, ovvero cogliere la sua autentica personalità, è ciò che occupa ancora per molto tempo Picasso nei suoi ritratti. Ne avevamo, alla mostra, ancora uno molto bello, *The Dream* (Il sogno, 1932, olio su tela, Collezione privata).

Qui Picasso ha diviso il volto di Marie Therèse che dorme in modo che la parte posteriore del viso reclinato, che rimane bianca ed è divisa dall'altra parte del viso da una riga nera che parte dalla tende verde in alto, ci dà il profilo di un volto che dorme in un sonno profondo; ma se la prendiamo assieme alla seconda metà del viso, la parte superiore del capo reclinato, allora questa impressione scompare, ed il quadro nella sua totalità ci dà un volto beato di donna appena assopita e sognante. La maestria di Picasso sta nell'aver saputo staccare e fondere insieme le due parti del viso, tanto che possiamo percepire appena la differenza della prima parte di esso dalla seconda, se guardiamo il viso nel suo insieme; ma se facciamo attenzione alla riga che divide le due parti, allora vediamo due visi veramente diversi, uno quello della prima metà, che dorme un sonno profondissimo, l'altro quello dell'intero, che dorme invece di sonno beato e sognante.

Ma un altro elemento importante di questo quadro sono i colori. La seconda metà del viso è infatti di un colore lilla, che lo stacca dalla prima metà ancor più della marcata riga nera che li divide; questo lilla, che continua ancora nel collo e nelle braccia, confina dalla parte del viso con la tende verde della finestra, e ci ricorda così, per l'accoppiamento con questo verde, i colori dell'arcobaleno del primo ritratto di cui abbiamo parlato. Marie Therèse non dorme semplicemente, secondo questa seconda metà del viso: ella sogna, ed il suo sogno la porta in alto nel cielo, nell'arcobaleno che l'artista sente di abitare insieme a lei, perché il loro essere assieme è un sogno, ed il sogno è essere in questo arcobaleno celeste che è l'amore. Sogno e realtà; realtà del sogno, l'arcobaleno. Non mancano infatti anche gli altri colori dell'arcobaleno; abbiamo ancora il giallo nei capelli, e nella poltrona su cui Marie Therèse è sdraiata; il rosso vivo nella poltrona e nella bocca; il blu in una striscia che stranamente circonda il collo ed il braccio destro, e poi in una specie di grembiule che ricopre l'addome di Marie Therèse. È lo stesso blu che nel primo ritratto si trovava negli occhi, ad essere passato nell'addome attraverso la linea blu che parte appunto dal viso con gli occhi chiusi; una chiara associazione degli occhi con il pube, come ad indicare la stretta affinità delle cose che Picasso ha più care. Si tratta di una associazione secondaria, scaturita dall'inconscio dell'artista, o di una associazione primaria, secondo la distinzione di Freud? Nell'arte, ed in particolare nell'arte

moderna, non si può mai forse distinguere tra associazione primaria e secondaria. Le mani congiunte proprio nel pube, e la riga blu che circonda le dita, e da queste si diparte, per arrivare sino al collo, sembrano voler confermare questa associazione; dal quadro emana comunque una forte carica di sensualità.

Questa carica di sensualità anzi meglio, di sessualità, si trova in un altro ritratto di Marie Therèse, *Sleeping nude* (Nudo dormiente, 1932, olio su tela, Musée Picasso, Parigi).

Qui troviamo la donna sdraiata su di un letto (se riusciamo a mettere insieme le varie icone che li compongono), di fronte ad una finestra, dalla quale traspare una luna gialla e piena (anche queste debbono comunque essere indovinate nell'insieme della composizione abbastanza surrealista). Il centro del quadro è formato dalle due sfere che rappresentano il seno di Marie Therèse, ed al di sopra delle quali si intravedono i suoi corti capelli biondi; ma essi sono staccati dal capo, che è costituito da un ovale, una specie di zucca in cui sono ritagliati appena il naso, un orecchio, e la bocca, e sono riportate due macchie di colore lilla e verde). Ma il vero centro, l'elemento dominante del quadro, è costituito dalle curve che rappresentano il sedere di Marie Therèse, che giace appunto reclinata su di un fianco. Ed il cui volume è messo in risalto da sfumature di verde. Qui tutta la sensualità latina di Picasso esplode in un immortale canto alla bellezza, alla divinità dell'eros; il quadro è come un rimbombare di questa sensualità. Perciò esso non può essere semplicemente la rappresentazione del corpo di Marie Therèse, e tanto meno la rappresentazione classica. Ora la tesi di Rubin è che il quadro è a questo punto la trasformazione del soggetto rappresentato, e che in questa rappresentazione Picasso è più interessato a se stesso che al soggetto; il che vorrebbe dire semplicemente che Picasso esprime attraverso il linguaggio iconico solamente le proprie sensazioni, la propria sensualità. Ora tutto ciò è dir troppo poco, ovvero è restare a quanto la rappresentazione è sempre stata, espressione della propria soggettività.

Secondo la nostra interpretazione del quadro invece, e dell'arte di Picasso, la trasformazione è un passo ulteriore, che comporta anzitutto la trasformazione di se stesso e dei propri mezzi espressivi. Potremmo dire che questa trasformazione di se stesso è il risultato di una riflessione sui propri mezzi espressivi, e che questa riflessione lo porta a vedere l'inadeguatezza della rappresentazione usuale; ma questo ci porterebbe a dire che l'arte è un processo di esclusiva riflessione sui propri mezzi espressivi. O possiamo dire invece che Picasso è questa trasformazione è il risultato del fatto che Picasso è interessato semplicemente a se stesso, cioè a quello che sente; ma allora abbiamo perso del tutto il rapporto al soggetto rappresentato. Il quadro è invece in questa continua tensione tra il soggetto rappresentato, l'interesse che l'artista ha per esso, e la riflessione su di sé, cioè sul proprio sentire e sul modo in cui trovare i mezzi, o il linguaggio più appropriato per esprimere questa tensione tra se stesso e il soggetto rappresentato. È la presenza di Marie Therèse che costituisce il tema del quadro, e con questa presenza la tensione erotica in cui l'artista si trova. La volontà di rappresentare tutto questo insieme e la riflessione sul modo della rappresentazione mostrano a Picasso che egli deve trasformare se stesso per esprimere adeguatamente il tema dell'Eros, ovvero trasformare il proprio linguaggio, i propri mezzi espressivi; ed è il suo genio di artista che lo porta ad inventare questo nuovo linguaggio iconico, tramite il quale egli può aumentare enormemente l'effetto erotico del quadro senza cadere nel triviale o nel banale. Ma se egli ha trasformato non tanto l'oggetto, quanto il proprio modo di esprimere il soggetto rappresentato, questo non vuol dire che il quadro non sia dopo tutto ancora rappresentazione, e che la trasformazione del suo proprio linguaggio (ed il linguaggio richiede sempre educazione linguistica) non abbia come fine fondamentale la rappresentazione.

Un esame degli altri elementi del quadro in oggetto ce ne può facilmente convincere. Il quadro è, dicevamo, un rimbombare della propria sensualità attorno al corpo di Marie Therèse. Questo rimbombare è rappresentato da vari elementi, anzitutto la luna piena che risplende fuori della finestra, e che sembra coronare il sedere di Marie Therèse; poi l'accentuazione, il rimbombo continuo di questa sensualità ci è dato dalle braccia che circondano il corpo, in particolare il braccio sinistro che forma come un'aureola intorno al suo capo; quindi dal cuscino, anch'esso una nuova

aureola del capo; poi dal braccio destro anch'esso chiuso a forma di ovale, e infine dalla forma ovale dell'addome. Le due sfere del seno, al centro, che brillano di rosso e di verde, i due colori della vita, sono come le due bombe che producono l'esplosione di questa sensualità, che si ripercuote in onde che continuamente sviluppano il suo rimbombare, e terminano poi in piccole onde al margine della figura, il mare tranquillo in cui esplode la sensualità di Marie Therèse nel resto della rappresentazione.

Ma altri particolare del quadro dimostrano l'interesse rappresentativo nel nuovo linguaggio iconico. La gamba destra, al di sotto del pube sembra un elemento a sé stante, staccata dall'altra parte del corpo da una foglia che sembrerebbe andare, come nella rappresentazione classica del nudo, a ricoprire il pube. Sembrerebbe, perché in realtà non avviene; questa gamba destra è poi reduplicata in parte nella rappresentazione della parte posteriore del corpo rigirata su di sé; ma questa rappresentazione della parte posteriore di Marie Therèse, rigirata sul fianco, è completamente sovrapposta alla posizione del corpo altrimenti giacente in modo frontale, senza alcuna reale connessione: ciò serve solo all'effetto erotico della rappresentazione. La foglia che stacca la gamba destra dalla sinistra è abbinata ad un'altra foglia, ed entrambe sono tenute in mano da Marie Therèse; ma la mano destra sembra trattenere anche un'altra cosa, una specie di pergamena arrotolata: sono forse le lenzuola arrotolate, che sono così stilizzate e portate al linguaggio iconico. Al di sotto delle foglie una mela ed una pera. L'associazione tra il lenzuolo arrotolato e la foglia tenuta in mano che arriva quasi a coprire il pube è un'allusione non solo al modo di coprire il sesso proprio della rappresentazione classica, ed al suo naturale pudore, ma, visto che la foglia non copre poi il pube ed il sesso, al fatto che la foglia è subentrata nella rappresentazione al posto del lenzuolo, ovvero che la natura, la foglia, non ha bisogno di essere pudica. Questa impressione è rafforzata dalla mela e dalla pera, icone della vita, poste sotto quest'ultima foglia. Non si tratta quindi di semplice trasformazione, come vediamo, ma di una trasformazione dei mezzi espressivi al fine di una potenziata rappresentazione del tema, ovvero della tensione (erotica, qui) tra il rappresentate ed il rappresentato.

Un altro stupendo quadro della mostra era *Girl before a mirror* (Ragazza di fronte allo specchio, 1932, olio su tela, Museum of Modern Art, New York).

Qui siamo di fronte ad una sconcertante vitalità di colori e di forme che si rincorrono, si richiamano, e si ricompongono, come in una esaltante sinfonia. La fantasia ed il genio di Picasso si lascia tentare da uno dei soggetti più noti della pittura, la donna di fronte allo specchio, che è ancora Marie Therèse. La figura allo specchio pone naturalmente il problema della riflessione, non solo della luce e dell'immagine, ma a un genio di artista-pensatore come Picasso, anche il problema della riflessione su di sé e della autocoscienza.

Nello specchio ovale della fine degli anni venti, sostenuta da colonnine laterali, Marie Therèse, la figura reale, non soltanto vede, ma sembra voler abbracciare se stessa. In quel groviglio di forme e di colori che è il quadro vediamo, nel braccio sinistro di Marie Therèse levato in alto, che afferra l'estremità destra dello specchio, l'asta che sorregge l'ovale; questo braccio si riflette in una striscia color lilla, circondata di azzurro; l'azzurro è naturalmente là per simboleggiare la luce che si riflette nello specchio, ovvero il fatto che lo specchio incolore riflette il cielo, e lo troviamo anche abbondantemente in tutto lo specchio; ma è anche il blu dell'arcobaleno, che Picasso sempre associa a Marie Therèse. Questo blu circonda infatti il braccio color lilla, il volto color rosso e lilla e tutta la parte destra del corpo dell'immagine riflessa, fino all'addome. Ma, oltre al tema dell'arcobaleno, avvertiamo una strana corrispondenza di colori, oltre che di forme, tra l'immagine reale e l'immagine riflessa. Infatti al blu ed al lilla dello specchio, è mescolata una striscia verde che circonda il capo dell'immagine riflessa: sono i capelli di Marie Therèse, che nell'immagine reale sono biondi; questa striscia termina in una pera verde posata sul capo. Il lilla chiaro quasi bianco del braccio diventa lilla acceso nel quadro, e così pure il lilla quasi bianco del viso dell'immagine reale diventa lilla acceso e rosso nell'immagine riflessa. Nella riflessione dello specchio tutto è più acceso e più forte, più carico di rosso; per questo i capelli biondi diventano verdi, il lilla chiaro diventa

fucsia o violetto, ma anche più cupo, per la presenza del blu. Il rosso ed il blu formano il tema dell'immagine riflessa, e si contrastano infatti palesemente nella parte inferiore dello specchio. E di tutto ciò dobbiamo chiederci il significato.

Ma passiamo ora alla corrispondenza delle forme. Al centro del quadro abbiamo un singolare incrociarsi del braccio destro della figura di fronte allo specchio con la figura riflessa nello specchio; il braccio destro è reduplicato nella figura reale; infatti esso è costituito anzitutto da strisce rosse verticali su fondo nero, come se nelle braccia Marie Therèse indossasse una maglietta a strisce. Ma in realtà, poiché questo braccio parte dal collo di Marie Therèse e sostiene il suo seno prosperoso, vediamo che queste strisce rosse sono le costole dello sterno, che si prolungano a forma di braccio fino allo specchio, e formando così come una lunetta che sostiene il seno; all'estremità di questa lunetta parte un'altra lunetta a strisce rosse, che dà l'illusione di essere l'immagine riflessa del braccio di Marie Therèse, una illusione nella illusione, poiché non si tratta del rispecchiamento del braccio, ma delle ossa dello sterno. In realtà nello stesso punto in cui queste due lunette si incontrano, inizia il braccio destro della figura reale, anch'esso in lilla chiaro, che afferra l'altra asta della specchiera, come il sinistro, ma sembra in realtà voler abbracciare la propria immagine riflessa. Questo braccio però è come tagliato a metà, e l'altra metà di esso, di un color lilla acceso, è il reale braccio della figura riflessa, che sembra a sua volta voler abbracciare l'immagine reale. Tutto sembra a prima vista estremamente sconnesso, come negli ultimi quadri di Cézanne, eppure tutto è estremamente connesso e studiato, fin nei minimi particolari delle linee e del colore, per formare un linguaggio iconico.⁴

Il braccio color lilla termina infatti in una striscia verde, che si protrae oltre lo specchio, e va quasi a raggiungere una sfera verde posta sopra il seno della figura reale: una mela? Un'immagine della vita che l'immagine riflessa non può raggiungere? Il seno dell'immagine riflessa è un seno cadente, al disotto del braccio, o delle ossa dello sterno. Ma dobbiamo ancora esaminare il resto della figura per poter dare un giudizio su queste corrispondenze. L'immagine reale è costituita poi dal corpo di Marie Therèse visti di profilo e tagliato in due, la parte superiore destra leggermente verde, a strisce orizzontali nere; queste rappresentano come risulta anche da altri quadri, le costole della schiena. La parte destra è in lilla chiaro, come il viso, e ritrae l'addome, abbastanza gonfio; una sfera al centro della parte inferiore, dallo spesso contorno nero sulla destra (sul lilla) e leggermente nero e verde sulla destra, è una chiara rappresentazione dell'embrione portato in grembo, della maternità. Questo viene ripetuto nella immagine riflessa, ma come il seno in questa sembra essere cascante, al di sotto delle ossa dello sterno, così qui anche l'addome in cui si riconosce chiaramente l'embrione materno, appare cadente.

Infine, guardiamo il viso di Marie Therèse reale; esso è visto di profilo, ed è circondato da una aureola chiara e dall'altra metà del viso che è di un giallo intenso con una macchia rossa; cioè, l'altra metà del viso, che Picasso cerca sempre di cogliere oltre il profilo, è come un sole splendente. Che cosa vediamo invece nell'altra immagine? Qui la fronte è dipinta di rosso, colore complementare al verde dei capelli, e del frutto che è posato sulla sua fronte, e corrisponde alla mela sul seno della figura reale; e questo rosso continua fin sull'occhio e sulla prima parte del naso, poi finisce in un segno circonflesso, come in una lacrima al di sotto dell'occhio. È questo rosso segno del pudore che Marie Therèse prova di fronte alla propria immagine nuda? Od è solo una corrispondenza del rosso fuoco del sole che troviamo nella seconda metà del viso della figura reale? È un riflesso del fulgore della vita e della maternità della donna, od è semplicemente una lacrima che le scorre sul viso, al pensiero della maternità? Un pensiero che implica certamente gioia, ma anche la fatica della maternità, e la conseguente messa alla prova del proprio corpo e della propria bellezza, che ora Marie Therèse vede riflessa nello specchio? È il pensiero che il suo corpo invecchierà e diverrà cadente dopo aver deposto il frutto della vita, a produrre questa lacrima, ed i toni marcatamente più violenti e più cupi dell'immagine riflessa vogliono indicare tutto questo? Così che mentre la figura reale si protrae ad abbracciare al figura riflessa, cioè il proprio futuro, la vita che verrà, riceve da questa indietro una lacrima di tristezza?

Il quadro ci lascia ben aperta, anzi secondo noi in modo abbastanza indicativo, queste possibilità di lettura, soprattutto per un particolare iconico: il frutto che è sopra il naso della immagine allo specchio, cioè nella sua testa, il bambino, corrisponde al frutto, la mela verde che si trova sopra il senso rigoglioso della figura reale di Marie Therèse: l'immagine riflessa è in realtà non la semplice riflessione dello specchio, ma la riflessione della nostra coscienza, che ci restituisce attraverso il pensiero, in questo caso il pensiero del futuro, l'immediatezza della realtà; ma quel che la riflessione ci restituisce è una realtà trasformata, carica di tutte le conseguenze future che il pensiero porta con sé, in questo caso le conseguenze della rigogliosità della vita e della bellezza di Marie Therèse, e cioè le conseguenze della maternità. Questo è quanto Picasso, a nostro modo di vedere, ci vuol significare, adoperando il tema tradizionale della donna allo specchio; e per farci intendere tutto questo egli deve adoperare dei nuovi mezzi espressivi, che parlino in modo più diretto, che significhino, come delle icone, quel che egli vuol dire nella rappresentazione, poiché il linguaggio di questa non ha un suo significato proprio, pari a quello del linguaggio fonico convenzionale. L'icona infatti indica in modo immediato, più direttamente della immagine simbolica, e quasi come il segno fonico, quel che essa vuol significare. Non si tratta dunque semplicemente di trasformazione del soggetto rappresentato, ma di trasformazione di sé, dei propri mezzi espressivi, che egli ritiene necessari per poter spiegare quello che il quadro tradizionale non avrebbe mai potuto esprimere, certo non in modo intellettualistico, ma con tutta la forza inventiva della sua fantasia e la ricchezza degli accordi di colore della sua sensibilità pittorica.

Nel tema della coscienza di sé rientra anche l'ultimo ritratto di Marie Therèse che si poteva ammirare alla mostra; il ritratto *Woman on the Pillow* (Donna sul cuscino, olio su tela, Museo Picasso, Parigi), datato 1969.

Picasso, se questa fosse la data reale della composizione del quadro, avrebbe avuto oltre ottant'anni, e Marie Therèse oltre sessanta. Che si tratti comunque del ritratto di Marie Therèse ci è testimoniato dal tratto robusto, inconfondibile, del suo naso (ed alla mostra era esibito infatti come ritratto di lei). Non possiamo dire comunque che il corpo di Marie Therèse sia distrutto dall'età; esso è forse segnato dall'età, ma si vedono ancora nelle forme estremamente plastiche i tratti di un bel corpo. Esso non è un corpo avvizzito, ma ripiegato su stesso. Il tema è ancora quello della coscienza di sé o della riflessione, e sembra che anche Marie Therèse sia diventata ormai una donna autocosciente; anche nel ritratto del suo volto abbiamo ormai un occhio che guarda verso l'interno, verso di sé. Solo che questo sguardo non è quello di Dora Maar, sprizzante attrazione, fascino, sicurezza di sé, giovinezza; per di più l'occhio che guarda verso di sé non è rivolto esattamente verso l'altro occhio, anzi non lo incontra affatto; quest'altro occhio guarda ancora in un'altra direzione, ma non verso l'infinito, quanto piuttosto verso l'ignoto. E lo sguardo che guarda in sé è uno sguardo molto profondo, velato di tristezza forse, ma più che altro della rassegnata coscienza del proprio essere, della propria età, l'età in cui non si guarda più in avanti ormai, perché tutto si conosce, ma si guarda indietro, per prendere coscienza del vero significato della vita, ora che questa si sta per concludere; del significato che essa ha nel suo limite rispetto alla totalità della vita, ora che la visione e l'aspettativa della morte ci pone di fronte a questa impellente domanda sul senso del tutto.

Anche Picasso è vecchio, anzi molto più vecchio di lei; è lui, più che lei, a trovarsi immediatamente confrontato con la fine, la conclusione della vita, ed il significato della vita nel suo tutto. E qui sembra che dobbiamo dar ragione a Rubin: sembra che nel ritrarre Marie Therèse Picasso sia interessato a se stesso, o ponga in lei quei pensieri che sono i suoi pensieri, quei sentimenti che sono i suoi sentimenti. Ma egli trasporta questa domanda e questo stato d'animo in Marie Therèse, perché ella ha significato per lui l'amore della vita, in tutta la sua pienezza, forza, bellezza. Ed è il fatto che in Marie Therèse la bellezza della vita cominci essa stessa ad invecchiare che viene a ripercuotersi in lui ed a provocare in lui quella trasformazione interiore che egli vuol poi esprimere nel quadro. Ella è ritratta comunque in posizione fetale, il braccio destro sopra la spalla, ad abbracciare dal di dietro la testa. È la stessa posizione che appare in Gauguin, in infinite variazioni ed immagini, dalla Eva od ondina bretone in poi, come l'altra faccia o l'altro lato della donna giovane, che prima eleva

in alto il suo braccio per tuffarsi nelle onde della vita, e poi lo ritrae e lo ripiega sulle spalle per recingere il capo e proteggersi dalla visione delle sue conseguenze; per nascondersi la visione della morte, o per meditare sul senso di essa. È la posizione fetale della mummia peruviana da Gauguin vista al Museo di antropologia del Trocadero, che fa la sua ultima apparizione nel quadro *Donde veniamo*, che cosa siamo, dove andiamo, e ci offre qui un classico esempio di intercontestualità, dato che Picasso conosceva bene Gauguin, fin da giovane, e lo amava.⁵

Dunque anche Marie Therèse ci appare, a sessant'anni suonati, il corpo ancora plastico, ma ritirato in se stesso, in questa posizione riflessiva; quello che l'immagine allo specchio le aveva predetto, le si sta ora rivelando in tutta la sua stringente inesorabilità. Un velo di blu passava sopra i colori dell'immagine allo specchio, e questo quadro non ha che il blu, nelle sue varie sfumature tra il grigio ed il bianco perla. È il colore, ed anche l'atmosfera del suo primo periodo blu, come se alla fine della sua vita Picasso volesse ritornare alla propria origine. Ma se credessimo che egli sta qui pensando solo a se stesso, e che nell'ultimo ritratto di Marie Therèse è interessato solo a se stesso, sbaglieremmo, o meglio perderemmo l'autentico interesse del quadro, il suo soggetto che ne forma il tema. Il rapporto a Marie Therèse è essenziale: è il ricordo della sua bellezza ed il pensiero di che cosa ella può ancora essere e pensare che forma il motivo del quadro. Picasso morirà dopo appena quattro anni, e prima di morire ha voluto ancora ritrarre la donna che per lui ha simbolizzato la gioia della vita, come donna che pone a lui l'ultima questione sul senso della nostra esistenza. Può la bellezza vincere la vecchiaia? Può la pienezza della vita andare oltre il suo limite, e vincere la morte? Questa riflessione forma il motivo del quadro, e per esprimerla Picasso deve trasformare ancora i suoi mezzi espressivi, e ritornare al suo periodo blu, congiungendo la fine con l'inizio, per aver in tal modo la totalità dell'esistenza. E la trasformazione agisce qui sul soggetto rappresentato in senso contrario: Marie Therèse non può avere, a sessant'anni suonati, ancora un corpo così plastico; ma questo è il modo in cui il pittore la ricorda, ovvero questo è il tema del quadro, la sua intrinseca riflessione, e per questo Picasso deve dipingerla ancora giovane.

Certo, neanche la bellezza può vincere la vecchiaia e la morte, anche la bellezza ha una fine. In questo volto di Marie Therèse vediamo tutta la sua rassegnata serenità, velata appena, ma comunque velata, da un velo di tristezza. Ma il volto è, come sempre, doppio: la tristezza appena velata è nel profilo, e nell'occhio che guarda in se stesso; ma Marie Therèse ha un altro occhio, che guarda, nel primo ritratto, in una direzione che dicevamo essere quella del lontano infinito. Qui questo occhio è posto al di sopra dell'occhio scrutante in se stessa, della riflessione; esso sembra guardare a sua volta l'occhio scrutante, ovvero la riflessione, dall'alto. La forza e le pienezze della vita immediata, che ha costituito l'essere di Marie Therèse, può guardare dall'alto la domanda triste ed inquieta sulla fine, e sul senso della nostra esistenza. Essa ha una fiducia in sé, una fiducia nella vita datale dall'amore, che l'occhio autocosciente, l'occhio che guarda nell'altro occhio (nel ritratto di Dora Maar), forse non può avere. La vita che guarda verso l'infinito ha un valore più alto della riflessione, anche se per attingerlo ha anche bisogno della riflessione. Ed essa fa sì che la trasformazione di noi stessi, così come la trasformazione dell'artista (dei suoi mezzi espressivi), possa alla fine terminare in questo ritorno all'origine, in una rappresentazione che è la più serena accettazione di sé.

Sogno e menzogna di Franco 1937

Questi <fumetti satirici> esprimono l'indignazione dell'artista nei confronti dell'insensatezza e dell'orrore della guerra. Originariamente progettati per essere stampati come cartoline e distribuiti in massa, vengono invece pubblicati sulla rivista parigina <Cahiers d'Art> con una poesia di Picasso sul dolore per Guernica, l'indifesa città basca bombardata dai nazisti nel 1937. Stampate da sinistra a destra, le incisioni si leggono da destra a sinistra e nel complesso costituiscono una narrazione di 18 scene. Il generale fascista Francisco Franco è rappresentato, in alto a sinistra, come una figura folle, mitica e mostruosa che distrugge la scultura classica spagnola e, più sotto, mentre combatte con un toro che simboleggia la Spagna.

Pablo Picasso

Sueño y mentira de Franco

pamphlet poetico scritto tra l'8 e il 9 gennaio del 1937

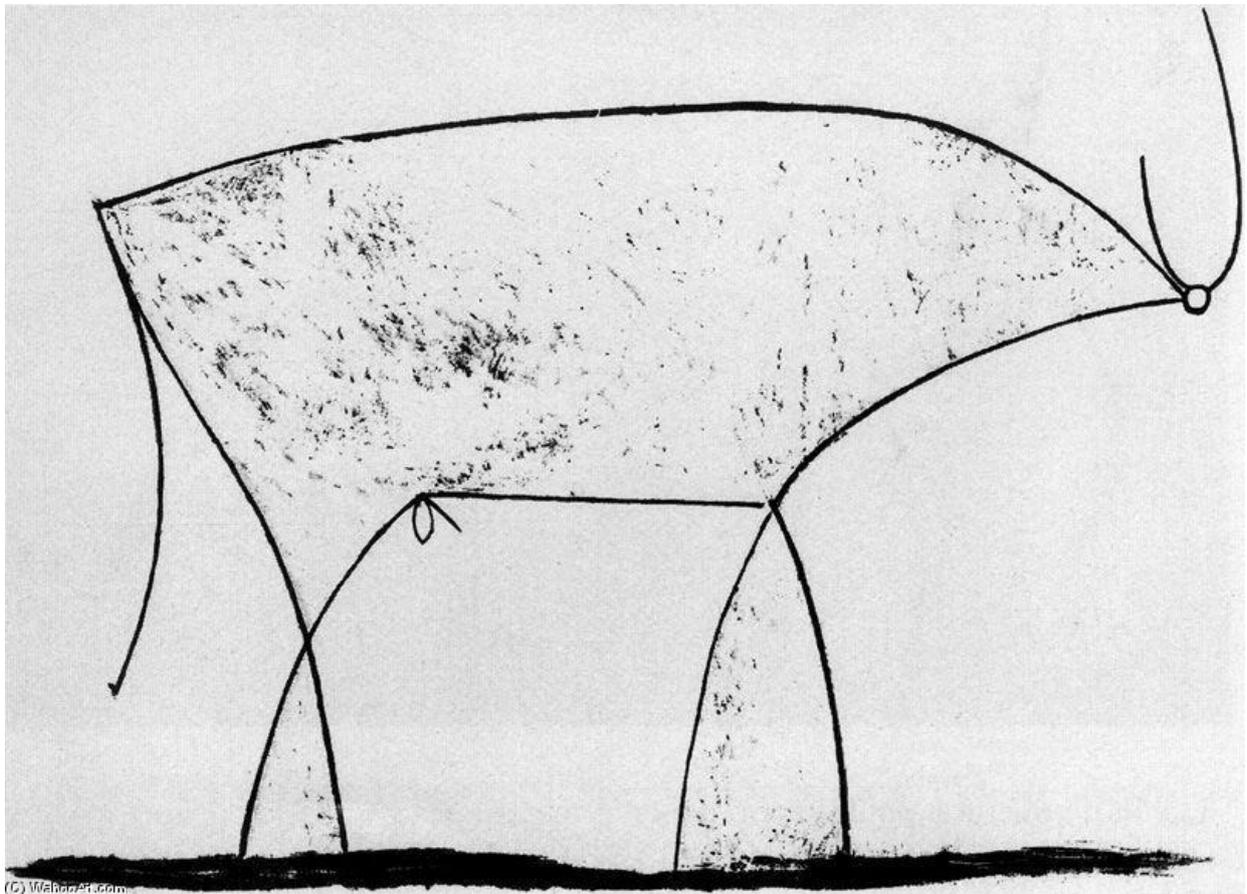
Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro - la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras - cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas - meñique en erección ni uva ni breva - comedia del arte de mal tejer y teñir nubes - productos de belleza del carro de la basura - rapto de la meninas en lágrimas y en lagrimones - al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas farol de piojos donde está en perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos - las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan - la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena - el vuelo de cañas de pescar y alhigui alhigui del entierro de primera del carro de mudanza - las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas - la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida - gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie déja en la roca.

Fandango di civette salamoia di spade di polpi di malaugurio strofinaccio di peli di tonsure ritto nel centro di un tegame a coglioni nudi - posto sul cono del gelato di merluzzo fritto della rognà del suo cuore di buè - la bocca piena della gelatina di cimici delle sue parole - sonagli del piatto di lumache che intrecciano budelle mignolo in

erezione né carne né pesce - commedia dell'arte di mal tessere e tingere le nuvole prodotti di bellezza del carretto delle immondizie - ratto di fanciulle in lacrime e singhiozzi sulla spalla la bara colma di salsicce e di bocche - la rabbia torcendo il disegno dell'ombra che lo frusta i denti inchiodati nella sabbia e il cavallo aperto da parte a parte al sole che lo legge alle mosche che imbastiscono ai nodi della rete piena di acciughe un razzo di gigli - torcia di pidocchi dove si trova il cane nodo di topi e nascondiglio del palazzo di vecchi stracci - le bandiere che friggono nel tegame si contorcono nel nero della salsa d'inchiostro sparsa nelle gocce di sangue che lo fucilano - la strada sale sino alle nuvole attaccata per i piedi al mare di cera che imputridisce le sue viscere e il velo che la copre canta e danza folle di dolore - il volo di canne da pesca e ahigú ahigú del funerale di prima classe del furgone di sgombero - le ali spezzate rotolano sulla tela di ragno del pane secco e dell'acqua chiara della zuppa di zucchero e velluto che dipinge il colpo di frusta sulle sue guance - la luce si nasconde gli occhi davanti allo specchio che le fa il verso e il pezzo di torrone delle fiamme si morde le labbra - gridi di bambini gridi di donne gridi di uccelli di fiori di travature e di pietre gridi di mattoni gridi di mobili di letti di seggiole di tendine di pentole di gatti e di carte gridi di odori che si graffiano gridi di fumo che pongono alla gola i gridi che cuociono nella caldaia i gridi della pioggia d'uccelli che inondano il mare che rode l'osso e si rompe i denti mordendo il cotone che il sole intinge nel piatto che il borsellino e la borsa nascondono nell'impronta che il piede lascia sulla roccia.

Nelle sale della Collezione Peggy Guggenheim
E IL TORO DANZO' PER PICASSO

La tauromachia in 26 fogli del re dell'arte moderna



di

Roberto Tassi

VENEZIA - Quando, nel settembre del 1947, un toro incornò mortalmente sull' arena di Linares Manolete, il grande "matador" che aveva superato la gloria leggendaria di Joselito e di Belmonte insieme, sui giornali apparve una fotografia bella e drammatica: l'arena bianca, la possente nera massa del toro e, tra le sue gambe, un corpo che dalla vitalità tesa ed elegante di appena un attimo prima, era adesso un mucchio abbandonato, inerte e confuso di membra e stoffa. Questa fotografia mi è subito affiorata al ricordo di fronte all' incisione che, nella <Tauromachia> di Goya, descrive

La disgraziata morte di Pepe Illo nell' arena di Madrid. Immagino che quando si compie nella corrida la tragedia inversa a quella rituale - la morte del torero invece che quella del toro - la situazione visiva sia quasi sempre la stessa; ma qui la somiglianza era troppo stretta, come se Goya avesse rappresentato un paradigma di morte, valido quindi anche nel futuro per quella di Manolete: la morte dell'eroe che nell' estasi provocata dalla progressione sempre più temeraria dei suoi passaggi si ritiene immortale. Insieme ad altre trentadue, questa incisione forma il corpus completo della <Tauromachia>, pubblicata dall' artista spagnolo nel 1816 ed ora esposta a Venezia nelle sale della Collezione Peggy Guggenheim, a confronto, mirabile paragone, con la <Tauromachia> di Picasso. Spira, nelle sale dove sono esposti i trentatré fogli di Goya insieme ai ventisei di Picasso, un'aura drammatica e tesa, di mito e di morte, che forse solamente chi è sensibile al contrasto agghiacciante e cupo del bianco e del nero, del sole sull' arena e dell'oscurità sul toro, e soprattutto chi cerca di capire il significato della corrida, potrà cogliere. <Non si può credere quanta intensità emotiva e spirituale e quanta pura classica bellezza può essere prodotta da un uomo, un animale e un pezzo di flanella scarlatta drappeggiata su un bastone>, scrive Hemingway in quello stupendo trattato dei tori e degli uomini che è Morte nel pomeriggio; e, per far intendere che cosa possa essere un vero matador: <Guardare Joselito era come leggere di D' Artagnan quando si era ragazzi>. Nella Spagna abita il dèmone; nei pomeriggi arsi dal sole si celebra la morte; e Garcia Lorca, che ha esposto <la teoria e gioco del dèmone>, lo scopre nella corrida: il dèmone <nelle corride trova gli accenti più impressionanti perchè deve lottare da un lato con la morte che lo può distruggere e dall' altro con la geometria, con la misura, base fondamentale della festa. Il toro ha la sua orbita, il torero la sua, e fra orbita e orbita un punto di pericolo dove è il vertice del terribile gioco>. Scusate le citazioni, anche se sono molto belle; soprattutto sono un buon viatico per introdurci nel rito e nel dramma suscitati da Goya e da Picasso: più dal primo che dal secondo, bisogna dirlo. La <Tauromachia> di Goya è un oscuro teatro. La <Tauromachia> di Picasso è una danza, istintiva, abbacinata, elegante e antica; fu incisa in poche ore sotto l'emozione di una corrida cui il pittore aveva assistito ad Arles. Ma se si volesse dare, di Picasso, l'equivalente in intensità e in potenza di Goya, bisognerebbe invece ricorrere alla sua <Minotauromachia>, la serie di opere incise e dipinte che hanno al centro quella figura mitica e il conseguente processo di identificazione; <se si segnassero su una carta tutti gli itinerari per dove sono passato e li si riunisse con una linea, penso che verrebbe fuori la figura di un Minotauro>: parole di Picasso. Infatti nella figura del Minotauro è contenuta quella del toro, anzi quella del toro e dell'uomo nel loro contrasto-unione che si realizza durante la corrida. I fogli di Goya sono tra i più semplici, intensi e puri in bianco, grigio e nero di tutta la sua attività incisoria; senza il simbolismo, la visionarietà, la morale, l'ironia, la denuncia, la storia, i sogni, le torture, che strabiliavano in tutte le altre serie. Una semplicità di essenza estatica fissa le poche figure di questo dramma pomeridiano: invisibile, o quasi, il pubblico, al di là della barriera, oltre il limite superiore del foglio; l'arena lucente di un riflesso chiaro su cui gli animali e gli uomini lasciano ombre allungate e sottili; nero di pelo e d' ombra il toro, protagonista vero ed eroico; agili, quasi acrobatici, il torero e i picadores. Ogni foglio è un momento della storia, o una <suerte> (posizione, passaggio) della corrida, e nell' insieme una grande rappresentazione di poesia incisoria e di sangue spagnolo. Nello stesso Palazzo Venier Dei Leoni, sede della Collezione Peggy Guggenheim, si può vedere un'altra mostra, che presenta opere di sei Maestri Moderni, provenienti dal Museo Guggenheim di New York: è il modo scelto per rendere più vivace e attraente la vita della Collezione, che così prolunga il suo normale periodo di apertura da aprile a ottobre con tre mesi di esposizioni varie in marzo, novembre e dicembre. Tra le due mostre che iniziano questa nuova attività dall' 11 maggio a tutto luglio saranno trasferite al Pac di Milano; due cataloghi Mondadori con tutte le opere esposte), tra le due Tauromachie e i sei Maestri, la congiunzione

avviene nel nome di Picasso, che nella seconda, quasi per una rivincita sulla prima, appare di gran lunga il più geniale dominatore. Almeno due, delle sue cinque opere esposte, sono capolavori intatti, fissati ormai entro la storia, avendo assunto quella patina, quella distanza e quella abolizione del tempo che ne fa esempi classici del moderno. La natura morta Caraffa, brocca e fruttiera del 1909 unisce la forza costruttiva, esaltata dalle sfaccettature plastiche del primissimo cubismo, alla delicatezza poetica dei toni, bianchi, grigi, madreperla, veli di ocre e di verdi, così da assumere il respiro e la cristallizzazione di un grande paesaggio invernale. Il Suonatore di fisarmonica del 1911, severo e arso nella spoglia povertà dei neri, dei grigi e dei marroni, come ustionato da un'invisibile fiamma, offre un esempio tra i più puri di cubismo analitico, in cui la rappresentazione di corpo, spazio, aria e oggetti avviene sullo stesso piano, in una grande, geniale unificazione di tutta la materia; niente però è meno astratto: la grandezza di Picasso rifugge dall' astrattismo. Cui invece sacrifica, come a un feroce iddio, Kandinsky con il suo cromatismo favoloso, eccitato, mobile e caotico, di cui alla mostra si vedono almeno cinque superbi esemplari tra il 1908 e il 1913. Mentre tra cubismo e astrazione si bilancia Delaunay: tra un cubismo goticizzante e lirico, forme acute, verticali, come aspiranti al cielo, colore commosso e tenero, e un'astrazione festevole. Franz Marc è il quarto pittore, e i quadri esposti rappresentano al meglio il suo espressionismo cromatico, con culmini come Mucca gialla del 1911 e Forme spezzate del 1914. Ma i due scultori, che completano il sestetto, non sembrano potersi tenere a questi livelli: le costruzioni in plexiglass di Naum Gabo, nonostante il gioco perfetto delle torsioni lineari, la trasparenza e l'apparente purezza, risultano un poco deprimenti. E quanto a Calder, non sono mai riuscito a considerarlo un grande artista; il suo dosare al millesimo equilibri precari, il suo sfruttare l'aria (un po' banalmente, diciamo, qualunque motivazione complicata lo giustifichi) per dar movimento e variabilità alle forme, le sue sospensioni piacevoli, non angosciose, sembrano non conoscere la dimensione poetica.

Tauromachia

Il più classico trattato sulla corrida fu scritto da José Delgado nel 1796: in esso viene descritta la tradizione della tauromachia e Picasso, nel 1957, esegue 26 incisioni ispirandosi proprio a questo trattato, strabiliando l'entourage che lo circondava.

Il rituale della corrida era profondamente sentito da Picasso in quanto lo riportava alle proprie origini, all'infanzia, e lo riavvicinava al popolo spagnolo. La Tauromaquia fu infatti incisa con grande entusiasmo – come sotto l'effetto di una corrida entusiasmante – ma anche come frutto di uno studio di una vita intera. La corrida fa parte integrante della vita dell'artista, è uno dei temi più cari e fra i più ricorrenti.

La tecnica che Picasso usa è quella dell'acquatinta allo zucchero che gli permette di enfatizzare l'emotività delle scene, mentre la lotta fra l'uomo ed il toro viene resa per mezzo di contrasti tra il bianco e il nero. Egli fa tesoro degli insegnamenti dell'uso del chiaroscuro della Tauromaquia di Goya che fa sentire toro, torero e pubblico attori di uno spettacolo corale, vissuto collettivamente

Il Minotauro

(Francesca Bonazzoli) Nel mito vedeva la sua doppia natura - Tori e tauromachie nella vita del genio - Istinto e razionalità, l'eterna lotta

<Mi sarebbe piaciuto essere Luis Miguel Dominguín. Quella sì che è arte>. Suona paradossale l'ammirazione per uno dei toreri più grandi di Spagna da parte di Picasso, l'artista che aveva fatto del Minotauro il suo alter ego. *<Se tutte le tappe della mia vita potessero essere rappresentate come punti su una mappa e unite con una linea, il risultato sarebbe la figura del Minotauro>*, aveva affermato il pittore per spiegare la presenza del mostro mitologico nel suo lavoro, dal 1928 fino alla morte, nel 1973. Molto è stato scritto sull'identificazione di Picasso con il figlio di Pasifae, metà uomo metà toro, concepito dall'unione con il toro inviato da Poseidone. E in occasione di una mostra allestita nel 2000 al museo Reina Sofia di Madrid intitolata *<Picasso Minotauro>* la curatrice Paloma Esteban si spingeva fino a legare il tema del mostro ucciso da Teseo alla relazione sentimentale instaurata da Picasso con la diciassettenne Marie-Thérèse Walter e poi con Dora Maar: *<Per alcuni anni, il Minotauro vive insieme al pittore un rapporto quasi quotidiano nel quale il mostro conoscerà i piaceri e il dolore, la violenza e la tenerezza, la morte e la resurrezione>*, scrive la Esteban nel catalogo.

Una delle incisioni più celebri di Picasso, la tavola 97 della Suite Vollard, *Minotaure aveugle guidé par Marie-Thérèse au pigeon dans une nuit étoilée*, rappresenta proprio questa mostruosa relazione: un Minotauro cieco che cammina col bastone guidato dalla giovane amante segreta che l'artista mise incinta mentre era ancora sposato con Olga e che tradirà presto con Dora Maar in un ménage à trois destinato a durare sette anni.

Anche se non volessimo sovrapporre con tale precisione biografia e opera, non possiamo ignorare che nel mito greco e nell'interpretazione freudiana la cecità evoca comunque il complesso di Edipo, la castrazione e la follia della passione. E che quella del Minotauro è una figura archetipica che simboleggia la convivenza di una doppia natura: umana e razionale da una parte, bestiale e istintiva dall'altra. Per non parlare della figura mitologica del toro, sotto le cui spoglie si era nascosto il lascivo Giove per rapire con l'inganno e la forza la giovane Europa.

Tutto questo coincide con le parole di André Malraux secondo il quale Picasso gli avrebbe rivelato come l'essenza della sua hispanidad, quella profonda melanconia che giace nascosta sotto l'energia più vitalistica, fosse così spiegabile: *<In Spagna la mattina si va a messa, nel pomeriggio alla corrida e la notte al bordello>*.

I tori, dunque, come simbolo di colpa e espiazione, della forza del mostro e della sua vulnerabilità, archetipi della potenza distruttrice e al tempo stesso vittime sacrificali. Le corride come l'eterna lotta fra la vita e la morte, fra pulsione erotica e autodistruzione, fra Eros e Thanatos. La tauromachia come cerimonia d'iniziazione che mette in scena il rito della morte.

Come per molti artisti, l'arte fu per Picasso una confessione, un modo per tenere a bada le nevrosi tanto che tori, tauromachie e minotauri compaiono nell'intera sua produzione: su dipinti (a cominciare dal più celebre, Guernica), disegni, ceramiche, sculture e soprattutto nelle incisioni che realizzerà in intere serie comprese le acquetinte per l'edizione de «La Tauromachia o arte de torear», il celebre trattato sulla corrida scritto nel 1796 dal torero José Delgado, alias Pepe Illo e le illustrazioni inserite nell'album <Picasso. Toros y Toreros> con la prefazione di Dominguín, il torero di cui Picasso si infatua.

È lui che aiuta l'artista a vestire il traje de luces in una straordinaria sequenza di foto che rivelano la felicità del pittore. Ci sembrerebbe una gioia fanciullesca se non fosse identica a quella di un altro cupo genio della pittura spagnola, un altro cui non era bastato dipingere le follie e le angosciose pitture nere: Francisco de Goya il quale, in una delle sue celebri scene di combattimento di tori, sente il bisogno di ritrarsi, anche lui, in veste di matador.

Picasso, il Minotauro e la tauromachia

(Cristina Antoni) <Se tutte le tappe della mia vita si potessero rappresentare come punti su una mappa uniti tra loro da linee il risultato finale sarebbe la figura del Minotauro>

Così affermava Pablo Picasso, per spiegare la presenza costante del mostro mitologico nelle sue opere dal 1928 in poi, fino al 1973, anno della sua morte.

Negli anni tra il 1933 ed il 1935 Picasso è particolarmente impegnato sul tema della mino tauromachia, ma anche il toro e la tauromachia sono temi e figure costanti della sua ricerca, forse a significare l'eterna lotta tra istinto e razionalità.

<Mi sarebbe piaciuto essere Luis Dominguín>, il più grande torero di tutti i tempi, <quella sì che è arte> soleva dichiarare il pittore. E così declamava e dichiarava la sua <hispanidad> quel miscuglio di malinconia e passione, che trovava il suo trionfo nel rapporto tra eros e morte. In quell'eterna lotta tra gli istinti primordiali dell'uomo e la sua razionalità. Lui stesso si rappresentava e percepiva come una figura mitologica tra uomo e toro, tra mente e istinto, come un Minotauro, figura archetipica volta a rappresentare la doppia natura dell'uomo, sempre teso a dominare l'indomabile passione per affermare il suo razionalità.

Questa caratteristica era imprescindibile nell'anima del genio spagnolo. Lui stesso si rappresentava dalla figura del Minotauro e del toro.

Basta pensare alla valenza mitologica del toro, le cui sembianze vengono assunte dal lascivo Giove per concupire e rapire la giovane Europa.

André Malraux raccontava infatti di come Picasso gli avesse rivelato l'essenza dell'uomo spagnolo, cattolico fervente durante la messa del mattino, appassionato della corrida nel pomeriggio e del bordello alla sera. I tori sono quindi il simbolo di lotta ed espiazione, della forza del mostro e della sua vulnerabilità, vittima sacrificale ed al contempo potenza distruttrice. La tauromachia è una cerimonia che riconduce all'eterno conflitto tra vita e morte, mettendo in scena la danza passionale che conduce all'esito finale.

Per Picasso l'arte è confessione continua delle proprie contraddizioni e della propria natura aspra e selvaggia.

Tori e tauromachie compaiono costantemente nella sua sterminata produzione (basta pensare all'opera più celebre, Guernica, del 1937). Le scene dell'opera Minotauro hanno una violenza memore di Goya e sembrano preannunciare i futuri eventi drammatici spagnoli.

L'uso della figura del Minotauro si ricollega al periodo surrealista.

Disegni ceramiche, incisioni, litografie, riportanti le figure taurine sono copiose ed in esse il toro via via risulta sempre meno elaborato come figura, e nella sua completezza finale compare soltanto come un insieme di segni capaci di dialogare con il mondo esprimendo la sua vera essenza. La smaterializzazione delle poderose forme del toro passano attraverso diversi stadi, in cui l'artista alleggerisce sempre di più la figura e la linea si fa significativa.

La vita le opere in 10 punti

1. Nelle vene di Picasso scorre anche sangue ligure. Il suo bisnonno materno era infatti nativo di Sori, borgo in provincia di Genova.
2. All'anagrafe Picasso è: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso. Successivamente sceglie il cognome della madre (Maria Picasso y Lopez) e non quello del padre (Jose Ruiz Blasco)
3. È stato il padre, artista e professore di disegno a dargli un'educazione artistica fin dall'età di 7 anni.
4. Nei suoi primi periodi a Parigi, Picasso divide la stanza al Bateau-Lavoir di Montmartre con il poeta e pittore Max Jacob. La stanza pare avesse un solo letto, così a turno uno riposava di giorno, l'altro di notte.
5. Quando fu rubata la Gioconda nel 1911, anche Picasso fu annoverato tra i possibili colpevoli, a causa del suo amico poeta "Guillaume Apollinaire" che, condotto in commissariato come sospetto, fece il nome di Pablo. Furono entrambi rilasciati.
6. È dal 1919 che Picasso diventa uno degli artisti più ricchi del suo tempo. I suoi quadri sono tra i più costosi al mondo. Le Rêve (in gallery) è stato venduto nel marzo 2013 per 155 milioni di dollari. È il secondo quadro più costoso dopo I giocatori di carte di Paul Cézanne. Tra le opere di Picasso che superano il milione di dollari ci sono Nudo, foglie verdi e busto (112 milioni di dollari) e Ragazzo con la pipa (126,4 milioni di dollari).
7. La sua opera Guernica è considerata uno dei capolavori del XX secolo. Rappresenta lo strazio del bombardamento dell'omonima città spagnola da parte della Luftwaffe durante la Guerra civile spagnola.
8. Picasso è famoso anche per le sue avventure sentimentali: a parte le relazioni "stabili" con la ballerina Olga Chochlova, con la giovanissima Marie-Thérèse Walter o con la fotografa Dora Maar e la studentessa Françoise Gilot. Picasso ebbe molte amanti, tra cui importanti nobildonne italiane.
9. Picasso era molto amico di Marc Chagall e di Amedeo Modigliani nonostante pare che l'artista spagnolo abbia usato un dipinto di Modi per dipingerci sopra a sua volta. Si giustificò dicendo di averlo fatto "per errore".
10. Picasso soffriva di dislessia e peniafobia (timore di diventare povero). Pare non avesse un buon carattere, soprattutto nei riguardi delle donne che lo amavano.

Pablo Ruiz y Picasso semplicemente noto come Pablo Picasso (Málaga, 25 ottobre 1881 – Mougins, 8 aprile 1973) è stato un pittore, scultore e litografo spagnolo di fama mondiale, considerato uno dei maestri della pittura del XX secolo.

Usava dire agli amici di considerarsi <anche un poeta>. Picasso è figlio di María Picasso e di José Ruiz Blasco Lopez de Onate, anch'egli pittore ed insegnante.

Pablo Picasso nacque a Málaga, il 25 ottobre del 1881, figlio primogenito di José Ruiz y Blasco (1838-1913), pittore specializzato nella rappresentazione naturalistica (soprattutto degli uccelli) e di María Picasso y López (1855-1939)[4]. Aveva due sorelle minori: Dolores (1884-1958) e Concepción (1887-1895), morta prematuramente. Il bisnonno materno del celebre artista si chiamava Tommaso Picasso (nato nel 1787), e proveniva da Sori, in provincia di Genova[5]; figlio di Giovanni Battista Picasso e di Isabella Musante, si trasferì in Spagna verso l'età di vent'anni[5]. Il giovane Picasso manifestò sin da piccolo passione e talento per il disegno.

Dopo aver trascorso a Málaga i primi dieci anni della sua vita, nel periodo tra i dieci e i quattordici anni, Picasso arriva dunque a Barcellona e vi resta fino all'età di diciannove anni. Si trasferisce in Francia dove resterà fino alla sua morte, avvenuta l'8 aprile del 1973. I suoi ricordi di Málaga sono ricordi d'infanzia in una città molto provinciale e in seno ad una famiglia della piccola borghesia, di condizioni modeste, molto chiusa nel proprio ambiente, formalista ed abitudinaria. Tuttavia, il fatto che il padre di Picasso fosse professore di disegno alla scuola di belle arti ebbe un influsso decisivo sulla formazione culturale dell'artista. Picasso, come ha ricordato in seguito, non avrebbe potuto partecipare ad un concorso di disegni per bambini in quanto, già nella sua infanzia, aveva nozioni tecniche di un adulto, imparate sì dal padre ma dovute anche all'innato dono prodigioso che egli fu ben presto in grado di sviluppare. Durante i quattro anni che passò a La Coruña, Picasso sviluppò queste nozioni tecniche ad un punto tale che suo padre, un giorno, notando la qualità eccezionale di un esercizio di disegno che egli stesso aveva proposto, spinto dall'emozione, decise di consegnare definitivamente al figlio la tavolozza e i pennelli, considerandolo fin da allora in grado di farne un uso migliore di quanto lui stesso ne avesse mai fatto. Il passaggio da una città andalusa piena di allegria e di luci ad una tetra città galiziana fu sicuramente, nella formazione della personalità del pittore, un'esperienza importante.

La sua mente era già presa dalle preoccupazioni e dall'eccezionale potere creativo che diedero vita, in seguito, alla sua opera. Picasso, avendo raggiunto il massimo grado di perfezione nella tecnica appresa da suo padre, acquistò una grande fiducia in sé stesso, al punto tale da realizzare, non ancora quattordicenne, una mostra dei suoi lavori a La Coruña. Durante il periodo barcellonese, l'opera di Picasso ha subito una evoluzione di capitale importanza per capire le sue tappe successive e l'insieme in generale. Picasso arrivò a Barcellona con una solida formazione accademica, acquisita soprattutto durante il periodo di vicinanza al padre. Le sue doti eccezionali ne fecero subito un giovane pittore di grandi qualità, come dimostrano gli onori tributati al suo quadro *Scienza e carità*. Ma il contatto con gli artisti barcellonesi lo portò a riflettere sulle possibilità che la libertà creatrice, allora fermamente proclamata, poteva offrirgli. Era più che naturale che Picasso, tenuto conto delle realizzazioni dei suoi nuovi amici e delle opere che richiamavano all'impressionismo e al postimpressionismo, cominciasse a liberarsi dalla rigidità accademica per lanciarsi in creazioni di ben più ampio respiro e di maggior forza espressiva. Agli inizi si avverte un certo schematismo delle forme e l'uso di un cromatismo più audace e più libero. Non si può dire che Picasso sia passato attraverso una tappa impressionistica; in realtà, se adottò la tecnica divisionista non fu affatto con lo scopo di dissociare la luce e di fissare gli elementi fuggenti della natura. Egli usa forme semplici e colori puri soprattutto per ottenere una maggiore intensità espressiva.

Picasso a Parigi/ La seconda guerra mondiale

Alla fine dell'estate del 1900, non sopportando più l'ambiente che lo circonda, decide di trasferirsi a Parigi.

Qui è solito frequentare i quartieri di Montmartre e Montparnasse, annoverando tra le sue amicizie Georges Braque, André Breton, Guillaume Apollinaire e la scrittrice Gertrude Stein. A Montmartre incontra molti compatrioti tra cui Pedro Manyac, ed è ospite del pittore Isidro Nonell. Non sono momenti facili dal punto di vista economico, nonostante le importanti amicizie che stringe in questi anni, tra cui quella con il critico e poeta Max Jacob che cerca di sostenerlo economicamente in ogni modo. A Parigi conosce una ragazza della sua stessa età, Fernande Olivier, con la quale inizia una lunga relazione affettiva. È lei che appare ritratta in molti dei quadri del "periodo rosa". Fu lasciata per Marcelle Humbert, che Picasso chiamava Eva, inserendo dichiarazioni d'amore per lei in molti dei suoi quadri cubisti. Poi torna nello stesso anno (1900) in Spagna, molto influenzato dall'esperienza parigina. In particolare, egli rimane colpito da Henri de Toulouse-Lautrec, a cui si ispira per alcune opere di questo periodo.

Nel settembre 1936 fu nominato direttore del Museo del Prado dal Governo della Repubblica e nello stesso anno realizzò il dipinto Guernica, tela dedicata al bombardamento dell'omonima cittadina basca, per il Padiglione della Spagna repubblicana al Salone internazionale di Parigi.

Durante la seconda guerra mondiale Picasso rimase a Parigi occupata dai tedeschi. Il regime nazista disapprovava il suo stile, pertanto non gli fu permesso di esporre. Riuscì inoltre ad evitare il divieto di realizzare sculture in bronzo, imposto dai nazisti per economizzare il metallo.

Classicismo e surrealismo

Nel periodo successivo alla prima guerra mondiale Picasso produsse lavori di stile neoclassico. Questo "ritorno all'ordine" è evidente nel lavoro di numerosi artisti europei negli anni venti; tra essi Derain, De Chirico, Severini, gli artisti dei movimenti del neoggettivismo in Germania e di Valori Plastici e Novecento in Italia. I dipinti e i disegni di Picasso di questo periodo richiamano volontariamente all'opera dei grandi maestri del Rinascimento italiano, in particolare a Raffaello, ed alla pittura neoclassica di Ingres. Durante gli anni trenta il minotauro sostituisce l'arlecchino come motivo ricorrente e compare anche in Guernica. L'uso del minotauro è parte da ascrivere all'influenza del surrealismo. Considerato da molti il più famoso lavoro di Picasso, Guernica è dedicato al bombardamento tedesco dell'omonima cittadina basca ed è rimasto esposto al Museum of Modern Art di New York fino al 1981, anno in cui è stato restituito alla Spagna. Esposto inizialmente al Casón del Buen Retiro e poi al museo del Prado, nel 1992 è stato trasferito al Reina Sofía in occasione della sua apertura e nel 1953 è stato esposto a Milano a Palazzo Reale nella sala delle Cariatidi.

Gli ultimi lavori

Picasso fu uno dei 250 scultori che esposero alla "Terza mostra Internazionale di Scultura" tenutasi presso il museo delle arti di Filadelfia nell'estate del 1949. Negli anni cinquanta il suo stile cambia nuovamente; l'artista si dedica alla reinterpretazione dell'arte dei maestri producendo una serie di lavori ispirati al dipinto Las Meninas di Velázquez e dipinti ispirati all'arte di Goya, Nicolas Poussin, Manet, Courbet e Delacroix. Gli venne commissionato un bozzetto per una scultura di oltre quindici metri da installare a Chicago. Accolse l'invito con entusiasmo realizzando una scultura (Il Picasso di Chicago) dall'aspetto ambiguo e controverso.

Non è chiaro cosa la figura rappresenti, può sembrare un uccello, un cavallo, una donna o una figura completamente astratta. La scultura fu svelata nel 1967 e Picasso la donò alla città rifiutandone il pagamento di 100.000 dollari. Gli ultimi lavori di Picasso furono una miscela di stili. Dedicando tutte le sue energie al lavoro, Picasso divenne ancora più audace, colorato ed espressivo producendo dal 1968 al 1971 tantissimi dipinti e centinaia di acqueforti. All'epoca questi lavori furono pesantemente accolti dalla critica, salvo essere riscoperti dopo la morte dell'artista e valutati come opere di neoespressionismo in anticipo sui tempi. Picasso si è occupato anche di Mail art, vedi "Il recupero della memoria" del critico Eraldo Di Vita che ebbe rapporti epistolari con l'artista (1952-53).

Picasso era sadico, soprattutto con chi lo amava; ma tale era il suo magnetismo che nessuno di coloro che lo amavano ha mai smesso di amarlo, neppure le sue innumerevoli e maltrattate donne, una sola delle quali ebbe la forza di lasciarlo.

Lasciti

Il museo Picasso di Parigi

Al momento della sua morte, molti dei suoi dipinti erano di sua proprietà, dato che Picasso tenne fuori dal mercato le opere che non aveva bisogno di vendere. Oltre a ciò, Picasso possedeva una considerevole collezione di opere di artisti suoi contemporanei come ad esempio Henri Matisse, con cui scambiò lavori. Non lasciando un testamento, le tasse di successione vennero pagate allo stato francese attingendo alle sue opere e alla sua collezione. Questi lavori andarono a formare il nucleo dell'immensa collezione del Musée Picasso di Parigi. Nel 2003 i parenti di Picasso inaugurarono un museo dedicato ai suoi lavori nella sua città natale in Spagna, il Museo Picasso Málaga.

Il "Museo Picasso" di Barcellona ospita molti dei primi lavori, creati durante la sua vita in Spagna, incluse alcune opere raramente esibite in cui si rivela la sua solida preparazione classica. Il museo inoltre possiede alcuni studi di figura fatti sotto la guida del padre nonché la collezione di Jaime Sabartés, amico di Picasso dai suoi giorni di Barcellona che fu per molti anni anche suo segretario personale. Nel film *Surviving Picasso* (1996) l'artista viene raccontato attraverso l'esperienza personale di Françoise Gilot. L'artista è interpretato da Anthony Hopkins.

Le maggiori quotazioni

Alcuni dei quadri di Picasso sono tra i più costosi dipinti del mondo

- Nudo su una poltrona nera - venduto per 45,1 milioni di dollari statunitensi nel 1999 a Les Wexner, che ne fece dono al Wexner Center for the Arts.
- Le nozze di Pierrette - venduto per oltre 51 milioni di dollari statunitensi nel 1999.
- Ragazzo con pipa - venduto per 104 milioni di dollari statunitensi da Sotheby's il 4 maggio 2004, stabilisce un record.
- Dora Maar e il gatto - venduto per 95,2 milioni di dollari statunitensi da Sotheby's il 3 maggio 2006.
- L'arlecchino cubista - valutato oltre 30 milioni di dollari.
- Nude, Green Leaves and Bust - venduto per oltre 106 milioni di dollari statunitensi da Christie's il 4 maggio 2010 a New York, stabilisce un nuovo record.
- Le Reve - venduto nel marzo 2013 per 155 milioni di dollari da Steve Wynn a Steven Cohen. È il secondo quadro più costoso dopo I giocatori di carte di Paul Cézanne
- Il Salvataggio - venduto per 31,5 milioni di dollari all'asta a New York l'8 maggio 2014

Le tappe

Fin da giovane, Picasso rivela notevoli qualità artistiche e non ancora ventenne, si iscrive alla Scuola di Belle Arti. A Barcellona frequenta il cabaret letterario ELS QUATRES GATES, punto di raccolta degli spiriti più anticonformisti fra poeti, pittori, scrittori, musicisti, drammaturghi: le teorie politiche dei frequentatori sono basate sul separatismo catalano, tema molto sentito nell'ambiente degli intellettuali spagnoli.

Nel 1901, Picasso è direttore artistico della rivista *Arte Joven*, che si propone di instaurare a Madrid il movimento modernista catalano.

Compie diversi viaggi a Parigi, prima di stabilirsi definitivamente nel 1904, dove viene in contatto con artisti e galleristi e inizia così a farsi conoscere nell'ambiente.

Il suo percorso artistico si divide in varie fasi:

- 1901/1904 -periodo blu: già iniziato durante il soggiorno barcellonese, è così definito per l'intonazione dominante dei dipinti, per i quali Picasso ricorre all'uso di una contenuta monocromia azzurra che ben si adatta alle dolorose immagini ispirate alla condizione umana: povere madri con bambini, mendicanti, prostitute, vecchi colti nella loro solitudine – evidenziata da uno sfondo indefinito, soffuso di un azzurro monocromo.
- 1905/1906 –periodo rosa: caratterizzato da un morbido color incarnato, il mondo del circo fu tema ricorrente della maggior parte delle opere di questo periodo: le tele di Picasso si popolano di arlecchini, saltimbanchi, acrobati; l'atmosfera si rischiara, lo stile è spoglio e misurato. Es: “I giocolieri” (nota anche come i “Saltimbanchi”), “La famiglia di acrobati”.
- 1907 –precubismo: anno chiave in cui Picasso esegue una grande tela con cinque nudi femminili, intitolato <Les demoiselles d'Avignon>
- 1908/1912-13 –Cubismo analitico: assimilando la lezione di Cezanne e interpretando i criteri dell'arte primitiva, Picasso abolisce l'inessenziale: nelle sue opere di questa fase, il particolare è schiacciato dall'esaltazione delle forme semplici ed i piani spezzati smembrano gli oggetti rappresentati, divenendo simili a sfaccettature di cristalli. Questa fase è connotata dal sodalizio con Georges Braque, che al momento dell'incontro con Picasso è orientato verso la pittura fauves. Pur lavorando separatamente, Picasso e Braque presentano notevoli affinità: la collaborazione tra i due pittori è tale che per un certo periodo nessuno dei due firma i quadri e risulta difficilissimo assegnarne la paternità all'uno o all'altro autore.
- 1912/13-1914 –Cubismo sintetico: caratterizzato dall'abbandono dell'analisi dell'oggetto, in funzione del riassunto della sua fisionomia essenziale. Per non correre il rischio di perdere di vista la realtà –assoluto punto di riferimento del Cubismo- attraverso una troppo serrata analisi dell'oggetto e la sua scomposizione, che poteva comprometterne la riconoscibilità, Picasso passa all'incorporazione di elementi reali nel quadro attraverso la tecnica del collage e del papiers collé (striscioline di carta e ritagli di giornali che, perduto il significato originario ed incorporati nella tela col colore, costituiscono un mezzo originante forme nuove) arrivando alla sintesi dell'oggetto o delle parti che lo compongono, oggetto così rappresentato sulla tela da ogni suo lato (es: “Natura morta con sedia viennese” del 1912). Il quadro diventa un oggetto a sé stante, e si appiattisce la

differenza fra pittura e scultura: in questo senso, un'opera di rottura è la scultura "La chitarra" del 1912

- 1915-1925 –periodo "neoclassico" –i quadri di Picasso mutano (senza dimenticare le precedenti conquiste): le forme sono monumentali, le immagini dilatate e pervase di senso della grandezza (es. "Tre donne alla fontana" o "Due donne che corrono sulla spiaggia": la riflessione sull'arte antica porta in questa fase Picasso a concepire figure dal monumentalismo esagerato, che rivelano la consapevolezza della distanza storica e quindi critica dell'antico. Gli abiti rievocano i panneggi delle figure classiche, mentre il gigantismo sproporzionato dei corpi si ricollega alla statuaria arcaica). È tuttavia di questo periodo quello che è considerato il capolavoro del Cubismo Sintetico: "I tre musicisti" del 1924, opera che contiene e riassume lo svolgersi delle esperienze picassiane, compreso il lavoro di scenografia di questi ultimi anni (Picasso disegna scene e costumi per il balletto "Parade", musicato da Erik Satie).
- 1925 –periodo "surrealista" -Picasso partecipa alla prima mostra dell'allora nascente gruppo surrealista ma non aderisce al movimento, pur riconoscendovi una forza derivata dall'unione di pittori e poeti e da un atteggiamento che trascende le pure considerazioni artistiche. Attraverso la poetica surrealista, Picasso scopre il mondo nascosto dell'inconscio: partecipa, assieme ad alcuni suoi amici, al gioco surrealista del "cadavere squisito" ed elabora, su influenza di Man Ray, affascinanti composizioni (combinazioni di ombre e disegni su lastre fotografiche). Opera del periodo surrealista: "La danza", e le opere del cosiddetto "periodo dei mostri" (che costituiscono imprevedibili superamenti di un linguaggio artistico destinato a sempre rinnovarsi "Donna in riva al mare").
- 1936 –allo scoppio della guerra civile in Spagna, Picasso reagisce in favore del legittimo governo repubblicano, che in seguito lo nomina direttore del Museo del Prado. Il suo intervento ideologico si concretizza nella pubblicazione delle incisioni "Sogno e menzogna di Franco" del 1937. Il governo lo invita a dipingere un grande murale, che sarà l'enorme tela "Guernica" (349 cm. X 776 cm.) del 1937:
- 1947 –Picasso si dedica alla decorazione ed alla creazione di terrecotte.
- 1954 –periodo incontro con i classici: esegue una serie di 15 variazioni sul capolavoro di Eugene Delacroix, "Donne d'Algeri"; poi la sua attenzione si sposta su Velazquez ("Las Meninas"), su Nicolas Poussin ("Il ratto delle Sabine") e su Edouard Manet ("La colazione sull'erba").
- Anni '60 –tema costante delle opere picassiane del periodo è la composizione "pittore e modella", sorta di riflessione sul proprio lavoro, come visto allo specchio, con distacco analitico sulle proprie esperienze pittoriche.

Lascia le sue spoglie mortali a Mougins, 8 aprile 1973.

<Panoramica sui periodi /E.Gombrich nella sua <Storia dell'Arte>

Realismo Spagnolo (fino al 1901)

Periodo Blu (1901 - 1904);

Periodo Rosa (1904 - 1906);

Arte negra (1906 - 1907);

Cubismo (dal 1907);

i Papiers collés (dal 1912)

Periodo Neoclassico (dal 1917)

Premessa

La suddivisione in periodi artistici delle opere di Picasso non può essere netta anche se tentiamo di darne un'indicazione.

Picasso artista poliedrico, capace d'affrontare la pittura applicando quasi tutti gli stili vecchi e nuovi e non sempre in perfetta sequenza cronologica. Per questo motivo abbiamo preferito mantenere una completa sequenza cronologica delle sue opere, indicando vagamente i periodi che ne hanno evidenziato gli stili e le correnti in cui di volta in volta si è immedesimato.

Realismo Spagnolo (fino al 1901)

Nel 1897 Picasso si lega all'ambiente artistico e letterario del cabaret Els Quatre Gats e inizia a svolgere attività di illustratore per alcune riviste. Dopo un primo viaggio a Parigi, l'artista conduce le sue prime e positive esperienze artistiche operando nel filone del realismo spagnolo.

Il Periodo blu

Dopo un secondo soggiorno a Parigi le opere dell'artista si ispirano ad aspetti della condizione umana, alla cui resa drammatica contribuiscono ricordi di Spagna e l'essenzialità di visione di H. Toulouse Lautrec. Egli ricorre all'uso di una contenuta monocromia azzurra che ben si adatta alle sue dolorose e malinconiche immagini e che caratterizza quello che è definito il "periodo blu", protrattosi fino alla primavera del 1904. In questo periodo crea rilevanti opere tra cui: "Il ritratto di Jaime Sabartés"; "Bevitrice d'assenzio"; "Il vecchio ebreo"; e "Il vecchio chitarrista cieco".

Il mondo del circo

Nella primavera del 1904 l'artista lascia la Spagna per trasferirsi definitivamente a Parigi, dove trova studio presso P. Durio a Montmartre, nell'edificio divenuto poi famoso come Bateau Lavoir e dove fu attivo uno dei primi gruppi del cubismo.

Il mondo del circo è tema ricorrente della maggior parte delle opere di quegli anni, realizzate con quel morbido colore di incarnato che caratterizza tra il 1905 e il 1906 il "periodo rosa". Due opere del suddetto periodo sono: "La famiglia di acrobati" e "La toilette".

La scultura

In Olanda a Schooridam nell'estate del 1905, maturano i presupposti della prima autentica prova scultorea di Picasso: "Il buffone". Numerosi i dipinti di questo periodo, tra cui "I saltimbanchi" e la "Fillette à la boule". La medesima concezione di ricerca di risalto appare documentata nelle opere grafiche di questo periodo. Durante il soggiorno in Spagna Picasso è il più sensibile a sollecitazioni della primitiva scultura iberica: ne fa fede la concisa e plastica immagine del "Ritratto di Gertrude Stein".

Il cubismo

Nel 1907, anno d'incontro con D.H. Kahnweiler, G. Braque e A. Derain, l'artista realizza "Les demoiselles d'Avignon".

Esso nasce nell'anno in cui si tiene a Parigi la grande retrospettiva di P. Cézanne, la cui opera segna il punto di partenza del nascente cubismo.

Con G. Braque Picasso ricerca la soluzione al problema della terza dimensione e le tappe di questa ricerca sono segnate nella resa volumetrica dei geometrici e sfaccettati paesaggi eseguiti da Picasso nell'estate del 1908 a La Rue des Bois.

I primi e autentici paesaggi cubisti dell'iniziale fase analitica, sono quelli eseguiti da Picasso nell'estate del 1909 a Horta de Hebro.

Negli anni 1911-12 l'artista nel suo soggiorno a Céret ha il momento di maggiore contatto con la pittura di G. Braque, che di quel movimento è il teorico più convinto.

E.Gombrich nella sua "Storia dell'Arte"

(P. Campanella) Scrive E.Gombrich nella sua "Storia dell'Arte": "A diciannove anni si era recato a Parigi, dove aveva dipinto soggetti che sarebbero stati graditi agli espressionisti: mendicanti, reietti, vagabondi e artisti del circo equestre. Ma non era soddisfatto, e prese a studiare l'arte primitiva sulla quale Gauguin e forse anche Matisse avevano attirato l'attenzione. Possiamo immaginare ciò che apprese: imparò come sia possibile costruire l'immagine di un volto o di un oggetto con pochi semplicissimi elementi, il che era qualcosa di diverso dalla semplificazione visiva praticata dagli artisti precedenti (...) Rise di quanti vollero capire la sua arte. "Tutti vogliono capire l'arte. Perché non cercare di capire il canto di un uccello?". Certo 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”.

Queste utili frecce indicative cercherò di segnare in queste poche pagine su Picasso. E sarà la mia interpretazione di Picasso. Potrà essere condivisa... Ma ci sarà sempre qualcosa di diverso anche in chi crederà di rispecchiarsi pienamente nel mio pensiero. Perché, se si terrà conto dell'opera insieme alle parole, come è giusto che sia quando si parla di arte, la personale percezione del fruitore veicolerà il messaggio dell'autore del quadro verso luoghi diversi della sua coscienza. L'arte del XX secolo infatti mira ad essa, ed è per questo che agisce soggettivamente. Ed è per questo che spiegarla significa solo poter fornire alcune tra le tante facce di una stessa realtà. Un pò come Picasso ha fatto, nel tradurre la sua idea degli oggetti su una tela bianca.

Pablo Picasso, prese il suo cognome dalla madre. Il suo nome per intero è infatti quasi uno scioglilingua: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Crispin Crispiano de la Santissima Trinidad Ruiz y Picasso. Ma a pronunciarlo è musicale..... e la sua opera sarà come musica; la chitarra, simbolo dell'anima popolare, ricorrerà spesso nelle sue opere evocando il corpo delle donne, ispiratrici e dee dell'arte di Picasso.

Picasso amava la vita, le donne, le città. Picasso in fondo incarna il mito dell'artista poiché ha vissuto come la gente presume che un artista debba vivere, per essere davvero considerato tale. L'arte e la vita unite in un unico anelito poetico.

Eppure Picasso è stato un uomo che ha viaggiato tantissimo... che ha frequentato gli ambienti esclusivi degli intellettuali e dei collezionisti dell'epoca. Che ha frequentato i mercanti d'arte e ha difeso le sue idee anche con impeto politico. Per questo motivo la sua immagine si confonde tra quella del Bohémien squattrinato e quella dell'intellettuale anticonformista. Tra l'artista puro e l'uomo di successo.

Nasce a Malaga nel 1881. Sembra che Pablo venne considerato morto subito dopo la nascita, messo da parte in un tavolo, e che dopo venne salvato da un medico che si accorse che il bimbo era ancora vivo. Chissà che strada avrebbe preso l'arte contemporanea senza di lui. C'è da chiederselo. Perché davvero, a volte, alcune figure di artisti hanno la capacità di piegare la linea dritta dell'arte verso nuove direzioni. Una di queste figure fu Pablo Picasso.

Il padre era professore di Disegno e fu lui ad avviarlo precocemente al mondo dell'arte. Picasso già a otto anni dipingeva e, nel 1895, viene ammesso all'accademia di Belle Arti di Barcellona, città con la quale manterrà sempre degli intensi contatti. A diciotto anni a Barcellona Picasso fa già parte della cerchia degli intellettuali ed artisti. Ancora una volta sarà un caffè, (come già era accaduto agli impressionisti) a fungere da luogo di incontro degli artisti: il caffè El Quatre Gats presso la Piazza Catalunya. Le coeve opere di Munch, di Toulouse-Lautrec, erano gli argomenti di discussione, ma anche la politica, quella del socialismo e la stessa anarchia erano concetti vicini ai giovani artisti. Le opere di Gaudì, e il modo di stravolgere l'architettura dell'architetto spagnolo, saranno una rivelazione per il giovane Picasso che nel 1900, ricco dell'esperienza di Barcellona si recherà a Parigi. Altra città dell'anima picassina sarà infatti proprio Parigi, che rappresenterà per il giovane Picasso la piattaforma dalla quale potrà spiccare il volo. Vi resterà dapprima solo pochi mesi. Di questo periodo è il celebre quadro “Le Moulin de la Galette” (1900), dove Picasso fornirà una propria interpretazione della vita parigina dei caffè-chantant. È sbagliato dire che ancora Picasso non abbia trovato con quest'opera un suo stile.... Picasso in realtà non avrà mai uno stile preciso, e la sua produzione sarà suddivisa in periodi solo per scandire dei passaggi tra una ricerca e un'altra. Picasso infatti sarà in perenne ricerca, anche da vecchio.

L'opera "Le Moulin de la Galette", rivela già tutta la sua potenza espressiva nei contrasti cromatici. Una vitalità espressiva che sarà una costante picassiana anche nei periodi dove abbandonerà il colore. Perché in quei casi sarà la forma, l'evocazione data dai soggetti a dare il senso della potenza evocativa. La città di Parigi darà a Picasso l'ispirazione di passare dalle composizioni aspre e stridenti raggiunte attraverso un certo uso dei colori, al "Periodo Blu". Il Periodo Blu, (il cui inizio si colloca nel 1901), costituisce per Picasso la fase in cui la sua pittura predilige le tinte fredde. Le sue opere sono pervase da una decisa malinconia. I soggetti sono i poveri e gli emarginati.

Nel 1903, Picasso, si troverà nuovamente a Barcellona dove realizzerà alcune tra le sue più belle opere del Periodo Blu: "Poveri in riva al mare" è proprio del 1903. Le figure appaiono come allungate. La linea di contorno le stacca dallo sfondo e ne accentua la monumentalità; le figure, un uomo, una donna e un fanciullo sembrano quasi colonne classiche, nell'esprimere la dignità della loro condizione. La donna vista di spalle richiama la solidità volumetrica espressa da Giotto. Al periodo Blu succederà quello "Rosa". Il Rosa è anche questa volta suggerito da Parigi, ma riflette un periodo di maggiore felicità creativa del Pittore che intanto ha deciso di trasferirsi presso il noto Atelier del Bateau-Lavoir, un piccolo edificio parigino oggi, purtroppo, non più esistente.

Parigi a quei tempi è per gli artisti il centro delle novità, la fonte di ispirazione, la casa dove crescere e alimentarsi. Vi si trovano sia l'atmosfera che i contatti, e la collina di Montmatre (la Butte), è diventato il quartiere che più di ogni altro si presta ad accogliere giovani spiriti votati alla vita di artista. A quei tempi la butte era come un piccolo villaggio, non essendo ancora inglobata dalla città.

Ai personaggi del Periodo blu subentrano gli arlecchini e i personaggi del mondo del circo. Permane in essi sempre una sottile malinconia che questa volta, non essendo espressa dal colore, emerge dagli sguardi, e dalle situazioni. La tecnica di Picasso si evolve adesso verso un interesse per il volume e lo spazio, che viene reso mediante larghi piani compositivi. Sembra che pian piano l'artista vada verso nuove strade... ma in realtà ciò non accade sempre gradualmente... La produzione di Picasso a volte si evolve anche con decisi stacchi. Nel 1906, il "Ritratto di Gertude Stein", scrittrice americana, costituisce una vera e propria svolta nell'arte di Picasso. La stessa Stein affermerà che il Periodo rosa di Picasso sia finito proprio in coincidenza con il suo ritratto. Si attua una vera e propria decostruzione delle regole convenzionali della rappresentazione artistica e pare proprio che Picasso adesso voglia ritrovare una propria autonomia pittorica. Le forme diventano spigolose. La prospettiva viene negata.

Si avvicina l'epoca in cui Picasso si ispirerà all'arte negra. Un insieme di elementi emergeranno prepotentemente insieme: preponderante sarà adesso l'influenza di Cézanne. Picasso giungerà alla elaborazione di un'opera che segnerà una svolta nell'arte del XX secolo, "Le demoiselles d'Avignon" del 1907. Si tratta di un olio su tela di 2,45 m.per 2,35, ora conservato a New York, al MoMA. Osservato ai raggi X mostra dei ripensamenti riguardo i visi delle donne. La semplificazione dei volumi dei corpi si estende allo spazio circostante che viene come "materializzato" e quindi scomposto decondo una serie di piani che sembrano delimitarlo e scandirlo. Le figure femminili sembrano compenstrate dallo spazio e la tradizionale differenza tra contenitore – lo spazio- e contenuto – le figure – viene come annullata. Le maschere africane influenzano decisamente i volti di alcune figure, e l'insieme risulta come un accostarsi di concetti diversi, che ad una prima osservazione crea come un senso di sconcerto e dissonanza. La stessa sensazione che provarono i primi osservatori dell'opera, gli amici di Picasso, che si dichiararono turbati da quell'opera di Pablo, se non addirittura offesi. Per molto tempo il quadro venne offerto alla visione di pochi e nel 1920 venne acquistato da J.Doucet. Nel 1937 venne esposta alla

esposizione di Parigi Al Petit Palais. In origine l'opera aveva un altro titolo: "Le bordel d'Avignon", dal nome di una via di Barcellona dove ai tempi si trovavano una serie di case d'appuntamento. L'opera infatti doveva all'inizio rappresentare l'interno di una di quelle case chiuse con cinque donne e uno studente con un pacchetto sotto il braccio. Doveva esservi anche un uomo al centro con un teschio in mano. Tutto ciò mirava a richiamare il tema della morte. Le elaborazioni successive condussero Picasso a rappresentare l'opera privandola di tali riferimenti simbolici. Le "Demoiselles" si pongono così alla radice del cubismo, anche perchè le prime opere davvero cubiste saranno quelle che Picasso concepirà in seguito al soggiorno a Horta de Ebro, in Spagna, presso Terragona. Si tratta di paesaggi con case che ricordano molto le opere di Cézanne; in "Fabbrica a Horta de Ebro" del 1909, l'artista lascia sempre più il colore per ricorrere a delle forme geometriche stilizzate. Questa tendenza sarà criticata da Vauxcelles come un insieme di piccoli cubi. Sarà poi Vauxcelles a parlare per primo di cubismo in relazione ad alcuni dipinti presentati da Braque al Salon des Indépendants. Picasso e Braque... I due amici intrapresero uno scambio fittissimo di idee e progetti pittorici e vollero che la loro arte si ponesse agli occhi dell'osservatore come indistinguibile; firmavano le loro opere solo sul retro poichè volevano sperimentare un metodo artistico il più possibile impersonale. Dal 1910 fino al 1912 i dipinti dei due artisti mostreranno una spiccata tendenza alla monocromia. L'apparenza prospettica scompare del tutto come la larghezza di piani e volumi. Si inaugura il periodo del "Cubismo analitico". La ricostruzione ideale del volume adesso seguirà solo l'intuizione dell'artista. Nel "Ritratto di Ambroise Voillard"- del 1909, il soggetto ritratto, il mercante d'arte e amico di Picasso, viene posto sullo stesso piano dello sfondo. Tale opera è esemplificativa di questo momento artistico. Si vuole giungere alla conoscenza del soggetto, mettendo in evidenza solo le caratteristiche più significative. Non si tratta però della conoscenza visiva, ma di quella che mira all'essenza.

Le ricerche condotte dai due artisti porteranno presto all'espressione più compiuta del cubismo: passando dal cosiddetto cubismo "analitico" infatti, giungeranno a quello "sintetico", che si colloca tra il 1912 e il 1913. Il particolare veristico ora caratterizzerà l'oggetto e la struttura, non è una scelta a carattere naturalistico, ma concettuale. Non si deve perciò pensare ad un nostalgico ritorno ai valori descrittivi! Al frammento riconoscibile, presente nelle opere analitiche, ora si aggiunge la materia in sè. Occorre infatti adesso trovare dei riferimenti che riconducano l'osservatore alla realtà, per contrapporsi all'astrattismo che in questo periodo, si va sempre più diffondendo. Per questo motivo Picasso e Braque, inseriscono numeri e lettere all'interno delle loro opere pittoriche. Per questo Picasso, in seguito, inserirà anche dei materiali veri, non più simulati, che potranno richiamare la realtà meglio di qualsiasi altra cosa, perchè essi stessi fanno parte della realtà, anche se decontestualizzata. "Natura morta con sedia impagliata" è del 1912. L'impagliatura della sedia è simulata attraverso l'incollaggio di una tela cerata che riproduce l'impagliatura stessa. Il soggetto rappresentato, - la sedia impagliata- viene richiamato dalla apposizione di un materiale che è la tela cerata,- materiale vero-. La differenza tra realtà e rappresentazione di essa e i loro reciproci rapporti divengono così i veri protagonisti dell'opera, che si avvale di un gioco di rimandi tra soggetto e fruitore.

Equivalenza del segno della forma e del colore con l'immagine la materia e l'oggetto. Il cubismo subirà poi gli effetti della Guerra. Molti artisti tra cui Braque saranno costretti a partire. Braque dalla I guerra mondiale tornerà nel 1916, dopo una brutta ferita alla testa. Il sodalizio che aveva determinato la nascita del cubismo ebbe fine.

Anche Picasso subirà ad un certo punto della sua vita, come è successo ad altri artisti il fascino della classicità in seguito ad un viaggio a Roma. È il 1917. Picasso conoscerà Olga Koklova, sua futura moglie. Si dedicherà a dipingere prosperose "Bagnanti"... Si tratta di nudi monumentali: le figure

recuperano una volumetria che appare massiccia e solenne. Esemplificativa di questo periodo è la tela di grandi dimensioni dal titolo “Grande Bagnante” del 1921.

Negli anni trenta Picasso si dedica anche alla scultura.... I soggetti preferiti sono adesso le tauromachie e scene di vita privata, donne davanti allo specchio, che leggono o che scrivono. Nel 1937 le notizie del bombardamento di Guernica sconvolgono l'Europa. Picasso non può che accogliere la notizia dell'atroce atto di violenza e tradurlo in arte. La grande tela dal titolo "Guernica" oggi esposta a Madrid, al Centro de Arte Reina Sofia, è una denuncia. Rappresenta il momento drammatico del bombardamento. Le grandi dimensioni dell'opera , 3,51 per 7,82 m. vogliono dimostrare l'immensità del dolore subito dagli abitanti di Guernica e coinvolgere l'osservatore nella scena, come se si svolgesse dinnanzi a lui. L'opera non ha colore: un tragico bianco e nero pervade di angoscia chi lo osserva. In Guernica manca anche il senso del rilievo conferito dal chiaroscuro. Le linee sono nette, crude come la verità di quell'atto efferato. Le forme sembrano affastellarsi in una composizione disordinata. L'artista vuole dare il senso del caos, ma non di quello che genera il movimento, bensì quello che deriva dall'abbandono della ragione. La figura dell'ibrido, simbolo della barbarie, cui ricorrevano i greci nelle metope del Partenone per rappresentare l'ignoranza dei barbari e la tracotanza di chi è privo della ragione, è esemplificata in alto, quasi a dominare la scena. L'ambientazione è contemporaneamente interna ed esterna a simboleggiare lo scoppio della bomba che porta tutta l'intimità della gente all'esterno. Edifici in fiamme e una lampada che pende ancora da un soffitto. Uomini, donne e animali accomunati dall'orrore che ha di fatto spezzato le loro vite. Una donna tiene tragicamente in braccio il corpo esanime del suo bambino e leva le sue urla di dolore al cielo... Ma il cielo è grigio. Ha perso la luce e i colori. Al centro campeggia l'immagine di un cavallo, simbolo di forza creativa, del popolo spagnolo, della libertà. Simbolo, di ciò che tutte le guerre uccidono. Una donna illumina la scena con una lampada a petrolio come se tutto tornasse indietro... la civiltà, la cultura il progresso non hanno potuto fermare niente: la barbarie riemerge con il suo carico di violenza irragionevole. Ieri come oggi. Nonostante i progressi della tecnica, quelli della cultura. Nonostante l'arte.

Questa sconvolgente, commovente e meravigliosa opera emerge quindi da un fatto storico la cui drammaticità è tutta lì, disponibile, per chi ha la sensibilità di accoglierla e comprenderla. E' una reazione immediata, elaborata quasi di getto, all'atroce bombardamento subito dalla cittadina di Guernica. Picasso vuole portare questo evento direttamente alla coscienza oltre che alla conoscenza del mondo civile. Ci riesce talmente bene che, anche se la strage di Guernica è lontana nel tempo, ancora oggi osservando l'opera di Picasso, il dramma emerge attuale, come fosse accaduto ieri.

Dopo Guernica, la società ha conosciuto l'orrore di una guerra che adesso sembra segnare un punto di non ritorno: è la seconda guerra mondiale: l'orrore diventato sistema. La violenza, il metodo.

La reazione degli artisti è varia. Picasso, che ha trascorso a Parigi tutto il periodo della Guerra, cercò di fornire il suo contributo alla pace con la sua arte, come antidoto alle irragionevoli efferatezze, come supporto alle più sane ragioni di vita dell'uomo. E questo lo fece a suo modo attraverso la condanna alla violenza, la ricerca intellettuale, l'amore per una delle più sublimi manifestazioni umane: l'arte.

Alla fine del conflitto dichiarerà: “non ho mai considerato la mia pittura come arte destinata a procurare piacere, come evasione; ho voluto con il disegno e con il colore perché quelle erano le mie armi, penetrare sempre più a fondo nella coscienza del mondo e degli uomini, in modo che questa conoscenza ci possa condurre ogni giorno più avanti sulla strada della libertà...”. Picasso morirà nel 1973. La sua fama ormai si era diffusa ovunque. Il Pittore non abbandonò mai tuttavia una certa ironia e verso gli ultimi anni della sua vita dichiarò: “A tredici anni dipingevo come

Raffaello. Ci ho messo tutta una vita per imparare a dipingere come un bambino”. Il suo sguardo intenso conservò per sempre la curiosità di un fanciullo dinnanzi alla vita.

I manifesti

Aveva diciotto anni Picasso quando creò il manifesto per La Taverna Els Quatre Gats di Barcellona, ritrovo degli intellettuali della città. Il disegno elegante prendeva a prestito le raffinatezze grafiche dello stile Liberty, in esso era visibile l'esterno della taverna. Era firmato per esteso: P. Ruiz Picasso. Ma ben presto arrivò l'abbreviazione prestigiosa Picasso

Questo fu il primo manifesto pubblicitario dell'artista, il quale eseguirà successivamente altri lavori del genere, dove il suo istrionismo verrà fuori sempre più conquistando l'attenzione, l'interesse e l'ammirazione.

Nel 1904 a Parigi Picasso preparò un bozzetto per il cartellone di una commedia L'hôtel de l'ouest chambre 22 di Jean Lorrian e Gustave Coquist, dove Picasso tirò fuori quell'umanità dei suoi Periodi di Maniera, in abiti borghesi.

Nel secondo dopoguerra creò i suoi numerosi manifesti, sembrava avesse preso gusto nello sperimentare nuove tecniche che andavano dalla litografia alla ceramica. E fu così anche per i cartelloni pubblicitari spesso eseguiti accanto allo stampatore. Non era difficile che alcuni esemplari li ritoccasse a mano come accadde per il manifesto destinato alla esposizione di Vallauris nel 1956. Il suo manifesto più celebre in assoluto è La colomba della pace eseguita per il Congresso della Pace nel 1949.

Al suo impegno politico del primo dopoguerra, si accodò l'anno successivo un'altra litografia realizzata per gli incontri della gioventù di Nizza. Nell'opera apparivano due volti giovani con una colomba tra le mani e un rametto d'ulivo sul fondo.

Per la creazione dei suoi manifesti, non perse mai di vista gli oggetti della propria opera con poche eccezioni come ad esempio il cartellone per Manolo Hugué datato 1957. Lo scultore catalano era stato amico di Picasso negli anni giovanili quando entrambi si erano trasferiti a Parigi. Perciò questo intervento di Picasso è da considerarsi un affettuoso omaggio ad un amico.

Sono molti i manifesti riferiti alle mostre di ceramica di Vallauris, per lo più corredati di grandi scritte, evidenziate sull'uniformità di un fondo scuro. Scritte stilizzate eseguite con virtuosismo calligrafico (1964) oppure accompagnate spesso da semplici immagini di ceramica (1957). Altri manifesti rigorosissimi nel segno, Picasso li ideò per spettacoli di corride tenute a Valauris, di cui era divenuto negli anni '50 un sostenitore. Altri manifesti vennero approntati in occasione di mostre che le gallerie di tutto il mondo dedicavano alla sua attività.

Per la sala Gaspar di Barcellona e la Galerie Louise Leiris di Parigi, creò varie litografie. Nel manifesto fatto per la mostra dei disegni 950 - 1960, organizzata dalla galleria parigina nell'autunno del 1960, le immagini di un cavaliere e di due personaggi in costume furono disegnate con quello stesso segno nervoso e continuo con cui era solito tracciare le scritte in assoluta unità di immediatezza e di estro.

Un manifesto litografato in policromia lo eseguì nel 1961 per una mostra di Los Angeles dedicata ai suoi ottanta anni.

< I suoi primi manifesti sono destinati a pubblicizzare le corse dei tori o le mostre di ceramica in città. Egli ne farà molto rapidamente uno strumento d'espressione a tutto tondo, mettendo l'accento sui colori, utilizzandone inizialmente uno solo per poi aumentare la gamma cromatica fino a sei. Come per la ceramica e la scultura, continuò questa pratica della linoleografia, anche dopo la sua partenza da Vallauris e Hidalgo Arnera lo raggiungeva nelle sue nuove residenze, a Cannes prima e a Mougins più tardi, per portargli le tavole da incidere. Ai signori Ramiér, per i quali nutriva affetto e stima, lasciò i modelli e gli stampi di parte della sua produzione ceramica di quel periodo, affinché la riproducessero e la divulgassero > (Dott.ssa Sonia Pedalino - Vice-Presidente Associazione "R. Aiolfi" di Savona)

Art... News 2015

Il <grande spagnolo> e il suo dono al Partito Comunista

PICASSO E LA COLOMBA DELLA PACE

Poi la serie delle colombe....



Pablo Picasso, Colomba della Pace, 1961

di

Roberta Diglio

La colomba è simbolo di pace fin dai tempi dell'arca di Noè. La Genesi racconta come Noè inviò proprio una colomba per conoscere in quali condizioni fosse la terra in seguito al diluvio universale e di come questa tornò con un ramoscello d'ulivo nel becco: si poteva quindi lasciare l'arca e tornare a vivere sulla terra ferma, poiché gli alberi non erano più ricoperti dall'acqua.

Il simbolo della colomba col ramoscello di ulivo è stato usato dai primi cristiani e in seguito adottato come simbolo laico. È stato reso popolare da Pablo Picasso nel 1949, che poi disegnerà il medesimo soggetto più volte.

Nel gennaio 1949 il Partito comunista francese chiede a Picasso un disegno come simbolo del movimento per la pace.

Picasso traccia la sagoma di una colomba, come quelle della sua infanzia a Malaga.

La colomba porta nel becco un verde rametto.

Nella primavera dello stesso anno la colomba di Picasso è su tutti i muri delle città d'Europa.

Come risultato, il simbolo sarà utilizzato ampiamente nella propaganda del movimento per la pace, anche in occasione del Consiglio mondiale della pace (1949-1950).

Alcune colombe di Picasso





Il congresso mondiale della pace tenutosi a Parigi (Salle Pleyel) fra l'aprile e il maggio del 1949, fu il primo incontro tra diverse organizzazioni europee aderenti al Movimento per la Pace, nato l'anno precedente, nell'agosto 1948, a Breslavia. Il congresso seguì, a pochissime settimane di distanza, la firma del trattato istitutivo della NATO.

Il movimento è generalmente considerato come di ispirazione comunista e anzi in alcune letture è direttamente definito come un organismo comunista, erede ideale del movimento dei Combattenti per la Libertà, tuttavia ebbe al suo vertice soggetti non organici a partiti di riferimento sovietico, ad esempio Marthe Cousin del Parti Socialiste Unitaire, o André Colleu, della nouvelle gauche. Comunista Francese.

Immediatamente dopo il congresso, in cui il tema dell'unificazione tedesca ebbe un ruolo di primo piano, si tennero diverse riunioni a Berlino (allora divisa fra le due Germanie) e Mosca per dar vita al Fronte per l'unità ed una pace giusta, una formazione la cui paternità Wilhelm Pieck attribuì direttamente a Stalin che gliene avrebbe parlato nel noto incontro del 6 maggio 1949.

Il dibattito puntava a stabilire obiettivi da perseguire per ottenere la pacificazione mondiale. Il simbolo adottato dal congresso fu la Colomba della pace, opera di Picasso, iscritto al Partito

TERZA PARE

IL SOGNO

Il Sogno



Il sogno (Le Rêve) è un dipinto a olio su tela (130×97 cm) tra i più belli, realizzato nel 1932 da Picasso, il più grande artista di epoca moderna.

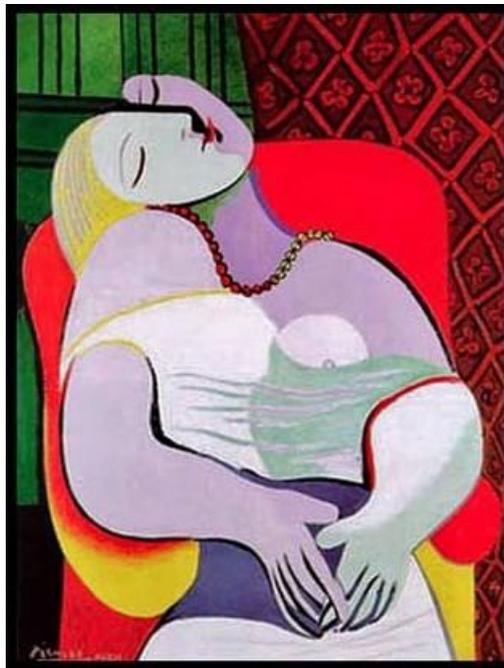
Appartenente ad una serie di dipinti prodotti tra il gennaio e il marzo del 1932 raffiguranti donne addormentate, per le quali è stata presa a modello Marie Thérèse, <Il sogno> raffigura un soggetto femminile addormentato con le braccia piegate e la testa inclinata da un lato. Il suo volto appare contemporaneamente di profilo e frontale.

Il senso di morbidezza, rievocato dalle fattezze tondeggianti della donna, è accentuato dalle linee curve della poltrona rossa sulla quale è seduta. Probabilmente ispirato alla pittura fauves di Henri Matisse il dipinto evoca, nel suo insieme, armonia e serenità. Grande Picasso!

Dedicato a Marie Thérèse Walter

LE REVE: IL SOGNO DI CHI AMA L'ARTE DI PICASSO

Il dipinto rievoca armonia e serenità



a cura di Jolanda Pietrobelli

Il sogno (Le Rêve) è un dipinto a olio su tela (130×97 cm) realizzato nel 1932 da Picasso. Dopo essere appartenuta alla collezione privata Ganz di New York, l'opera venne acquisita da Steven A. Cohen nel 2013 al prezzo di 155 milioni di dollari.

Appartenente ad una serie di dipinti prodotti tra il gennaio e il marzo del 1932 raffiguranti donne addormentate, per le quali è stata presa a modello Marie Thérèse,

Probabilmente ispirato alla pittura fauves di Henri Matisse il dipinto evoca, nel suo insieme, armonia e serenità.

Questo è uno dei più straordinari quadri di Picasso.

Il sogno raffigura un soggetto femminile addormentato con le braccia piegate e la testa inclinata da un lato. Il suo volto appare contemporaneamente di profilo e frontale.

Il senso di morbidezza, evocato dal bel corpo della giovane, è accentuato dalle linee curve della poltrona rossa sulla quale è seduta. Il dipinto provoca molta emozione e nel suo insieme, armonia e serenità.

Le Reve è un'opera bellissima, l'equilibrio l'armonia, la purezza del tratto rendono la creazione molto tenera. La donna viene colta nel sonno, Picasso inserisce elementi simbolici che ne fanno una complessa opera allegorica. Guardiamo il viso della donna, la parte superiore si distacca; Picasso allude al momento del sogno, l'inconscio prende il sopravvento sul conscio, inizia un viaggio onirico che "distacca" la donna dalla realtà cosciente. Ma il genio Picasso nasconde un fallo in questa porzione del viso che si distacca. Le mani della donna sono incrociate sul suo ventre, le dita formano un triangolo, simbolo della sessualità femminile, un pollice conquista il triangolo. Picasso supera se stesso con un'opera esteticamente straordinaria e carica di simbologie.

Notizia (anno 2013)

Le Reve, il Picasso <rammendato> battuto all'asta da Christie's per 155 milioni di dollari, il proprietario del quadro - il magnate dei casinò di Las Vegas - aveva danneggiato la tela con una gomitata, mandando in fumo una prima vendita fissata a 135 milioni. Ma ha chiamato i migliori restauratori, che lo hanno riparato. Così l'ha rivenduto, dopo qualche tempo, a un prezzo maggiorato. Si tratta del terzo Picasso pagato più di 100 milioni di dollari.

Il quadro

Immaginate di possedere un quadro di Picasso. Immaginate di aver trovato un compratore pronto a offrirvi 135 milioni di dollari per acquistarlo. Poi immaginate che, mentre lo fate vedere a degli amici nel salotto di casa, inavvertitamente ci piantate un gomito sfondando la preziosa opera d'arte. Il compratore, ovviamente ci pensa bene a comprarlo. Affare da 135 milioni di dollari, va in fumo. Cosa cosa pensate di fare? Disperarvi? Nooo!

Nel caso siate Steve Wynn, magnate americano dei casinò di Las Vegas vi comportate così: interpellate i più bravi restauratori di quadri sul mercato e li pagate 90 mila dollari per riparare il danno. Poi riproponete l'opera stupenda allo stesso compratore di prima. Essendo passato del tempo, e avendo speso un po' di soldi per il restauro il prezzo è maggiorato. E come non accettare?

Così "Le Reve", uno dei più famosi quadri di Pablo Picasso, un ritratto bellissimo della giovane amante dipinto dall'artista nel 1932, è stato venduto per 155 milioni di dollari, un record, la cifra più alta mai pagata per un quadro di Picasso.

L'acquirente Steve Cohen, un appartenente all'alta finanza, titolare di un patrimonio simato nell'ordine di oltre 9 milioni di dollari, appassionato collezionista d'arte, da tempo aveva messo gli occhi su <Le Reve>.

Ma dopo l'incidente accaduto all'opera ferita da una gomitata, ci aveva ripensato. Quando il magnate di Las Vegas glielo ha riproposto, perfettamente restaurato, l'interesse per questa magnifica opera si è risvegliato. Affare fatto a prezzo maggiorato. Il record per un quadro rimane quello pagato dalla famiglia reale del Qatar nel 2010 per "I giocatori di carte" di Paul Cezanne: 260 milioni

di dollari. Ma "Le Reve" è il terzo quadro di Picasso venduto per oltre 100 milioni di dollari. "La sua è una pittura moderna, sensuale, attraente", dice il critico d'arte Ben Street al quotidiano Independent di Londra, "non passerà mai di moda". Neanche con un buco rattoppato.

155 milioni di dollari per questa opera straordinaria
LE REVE IL SOGNO DI PICASSO
E' tra le più belle opere del pittore spagnolo



Il mondo del collezionismo anche in questo periodo di crisi sta avendo un'impennata senza precedenti, investire nelle opere d'arte è sempre stato redditizio, il migliore investimento infatti sono sempre state le collezioni e i lingotti d'oro come ci insegna anche il famoso ladro Lupin III.

Steve Cohen dal 2000 e ad oggi ha speso più di 700 milioni di dollari in opere d'arte, impiegando quasi il 20% del suo reddito proprio nelle aste ed ha poi deciso di scrivere il proprio record, spendendo 155 milioni di dollari per un quadro di Picasso. Questa, la cifra impegnata per portarsi a casa *Le Rêve* (Il sogno), un dipinto ad olio del 1932 realizzato da Pablo Picasso all'età di 22 anni, raffigurante la sua compagna Marie-Thérèse Walter.

Il dipinto apparteneva al miliardario e magnate di hotel e casinò Steve Wynn, che nel 2006 lo aveva strappato proprio a Cohen in un'altra asta. Oggi fa parte di una collezione che comprende De Kooning, Jasper Johns, Bacon, Koons, Van Gogh, Manet, lo squalo formaldeide di Damien Hirst e altri grandi nomi fra impressionismo e arte contemporanea.

Notizia. Il sogno (*Le Rêve*) è un dipinto a olio su tela (130×97 cm)

Appartenente ad una serie di dipinti prodotti tra il gennaio e il marzo del 1932 raffiguranti donne addormentate, per i quali è stata presa a modello Marie Thérèse, Il sogno raffigura un soggetto femminile addormentato con le braccia piegate e la testa inclinata da un lato. Il suo volto appare contemporaneamente di profilo e frontale.

Il senso di morbidezza, rievocato dalle fattezze tondeggianti della donna, è accentuato dalle linee curve della poltrona rossa sulla quale è seduta. Probabilmente ispirato alla pittura fauves di Henri Matisse e distante dalle figure mostruose dei dipinti precedenti, l'opera rievoca, nel suo insieme, armonia e serenità.

Analisi del dipinto di Dario Mastromattei

Analizziamo uno dei più importanti quadri realizzati da Pablo Picasso, artista fondamentale del Novecento, il quale ha dipinto e creato delle opere straordinarie durante la sua carriera artistica. Abbiamo conosciuto diverse opere legate allo stile cubista di questo artista attraverso l'analisi del quadro "Ragazza di fronte allo specchio". Oggi scopriremo tutti i dettagli del quadro intitolato "Il sogno".

In questo frangente potrete leggere tutto quello che riguarda questo lavoro, a partire dalla data di realizzazione, dimensioni e luogo di conservazione, per poi passare alla descrizione approfondita de

Data di realizzazione: 1932

Dimensioni: 130 x 97 cm

Dove si trova: Collezione privata di Setven A. Cohen, New York

Picasso "il sogno" è un'opera di grande interesse, che vede protagonista ancora una volta la compagna del celebre pittore spagnolo, ovvero Marie-Thérèse Walter, rappresentata in modo differente rispetto al già citato "Ragazza di fronte allo specchio". "Il sogno" Picasso è stato realizzato nel 1932 e nel 1941 è stato acquistato da Victor e Sally Ganz, insieme a molti altri lavori. Con il passare degli anni, "Il Sogno" Pablo Picasso ha fatto parte di diverse collezioni private, fino a giungere nel 2013 tra i possedimenti di Steven A. Cohen, che l'ha acquistato al costo di 155 milioni di dollari.

“Il sogno” Picasso, o anche in inglese Pablo Picasso “Dream”, vede protagonista della composizione la sua compagna in una veste diversa dalle “mostruose” rappresentazioni effettuate in passato secondo i precetti della scuola cubista. “Il sogno” Pablo Picasso fa parte di una serie di dipinti realizzati dal pittore spagnolo che vede protagoniste delle donne che dormono, e questo senza dubbio è il più conosciuto e popolare tra il pubblico.

Tra i vari elementi che rendono questo lavoro nettamente differente dalla usuale produzione di Picasso è l'utilizzo di forme molto tondeggianti e morbide, che vengono messe ancor di più in risalto dalla presenza della poltrona sulla quale Marie-Thérèse Walter è seduta; la donna è rappresentata mentre ha le braccia appoggiate sulle gambe e la testa inclinata, appoggiata sulla spalla. Il volto della donna è diviso in due parti, permettendone una visione contemporaneamente frontale e laterale.

I colori utilizzati sono molto intensi: domina in tutta la composizione il giallo ed il rosso denso della poltrona, che sembrano poi richiamarsi anche ai capelli, alla collana e alle maniche del vestito della donna; nella scena, troviamo anche la presenza del blu e del verde, utilizzati rispettivamente per l'abbigliamento di Marie-Thérèse Walter e per una parte del muro sulla sinistra, mentre la parete destra de “Il sogno” Picasso è realizzato con un motivo floreale colorato con il marrone.

L'utilizzo di forme leggere e morbide e nel contempo di colori decisi ricordano molto lo stile di Henri Matisse.

Il sogno di Pablo Picasso: analisi del quadro

(Dario Mastromattei) Analizziamo uno dei più importanti quadri realizzati da Pablo Picasso, artista fondamentale del Novecento, il quale ha dipinto e creato delle opere straordinarie durante la sua carriera artistica. Abbiamo conosciuto diverse opere legate allo stile cubista di questo artista attraverso l'analisi del quadro <Ragazza di fronte allo specchio>. Oggi scopriremo tutti i dettagli del quadro intitolato <Il sogno>.

In questo articolo potrete leggere tutto quello che riguarda questo lavoro, a partire dalla data di realizzazione, dimensioni e luogo di conservazione, per poi passare alla descrizione approfondita dell'opera.

Data di realizzazione: 1932

Dimensioni: 130 x 97 cm

Dove si trova: Collezione privata di Setven A. Cohen, New York

Le Reve è un'opera di grande interesse, che vede protagonista ancora una volta la donna del celebre pittore spagnolo, ovvero Marie-Thérèse Walter, rappresentata in modo differente rispetto al già citato "Ragazza di fronte allo specchio". "Il sogno" Picasso è stato realizzato nel 1932 e nel 1941 è stato acquistato da Victor e Sally Ganz, insieme a molti altri lavori. Con il passare degli anni, "Il Sogno" Pablo Picasso ha fatto parte di diverse collezioni private, fino a giungere nel 2013 tra i possedimenti di Steven A. Cohen, che l'ha acquistato al costo di 155 milioni di dollari.

<Il sogno> Picasso, o anche in inglese Pablo Picasso <Dream>, vede protagonista della composizione la sua donna in una veste diversa dalle mostruose rappresentazioni effettuate in passato secondo i precetti della scuola cubista. <Il sogno> fa parte di una serie di dipinti realizzati dal pittore spagnolo che vede protagoniste delle donne che dormono, e questo senza dubbio è il più conosciuto e popolare tra il pubblico.

Tra i vari elementi che rendono questo lavoro nettamente differente dalla usuale produzione di Picasso è l'utilizzo di forme molto tondeggianti e morbide, che vengono messe ancor di più in risalto dalla presenza della poltrona sulla quale Marie-Thérèse Walter è seduta; la donna è rappresentata mentre ha le braccia appoggiate sulle gambe e la testa inclinata, appoggiata sulla spalla. Il volto della donna è diviso in due parti, permettendone una visione contemporaneamente frontale e laterale.

LEGGI ANCHE: Poveri in riva al mare di Pablo Picasso: analisi completa del quadro

I colori utilizzati sono molto intensi: domina in tutta la composizione il giallo ed il rosso denso della poltrona, che sembrano poi richiamarsi anche ai capelli, alla collana e alle maniche del vestito della donna; nella scena, troviamo anche la presenza del blu e del verde, utilizzati rispettivamente per l'abbigliamento di Marie-Thérèse Walter e per una parte del muro sulla sinistra, mentre la parete destra de <Il sogno> è realizzato con un motivo floreale colorato con il marrone.

L'utilizzo di forme leggere e morbide e nel contempo di colori decisi ricordano molto lo stile di Henri Matisse.

Marie Therese che dorme fa sognare i miliardari

(Nicoletta Speltra) Steven Cohen, magnate della finanza statunitense si è aggiudicato all'asta <Le Reve> (Il sogno), dipinto da Pablo Picasso nel 1932. Il prezzo, 155 milioni di dollari, è quello più alto mai pagato negli Stati Uniti da un collezionista per un quadro.

L'opera, che fa parte della serie in cui il pittore ritrae donne dormienti ispirandosi alla sua giovane amante, Marie Therese, è passata così dalle mani di un miliardario, il proprietario di casinò Steve Wynn, a quelle di un altro, Cohen, la cui collezione vantava già opere di Van Gogh, Manet, de Kooning, Warhol, Cezanne, oltre che dello stesso Picasso.

Erano anni, del resto, che Cohen aspettava di acquistare questo dipinto. Nel 2006 ci era andato molto vicino ma la possibilità svanì a causa di un incidente: Wynn, che soffriva di gravi disturbi alla vista, danneggiò accidentalmente la tela. Per restaurarla fu necessario spendere 90.000 dollari. Ed ora, a sette anni di distanza, il passaggio di proprietà si è finalmente concretizzato e, almeno per Wynn, l'attesa è stata ripagata dal momento che il quadro è stato battuto all'asta per 16 milioni di dollari in più rispetto al prezzo concordato al primo tentativo di vendita.

Picasso, "Il sogno" (1932)

(Vince Cavallaro) In questo straordinario dipinto, viene ritratta Marie-Thérèse Walter, compagna di Picasso. L'opera è di altissimo livello per diversi motivi. Intanto l'equilibrio armonico delle forme, la purezza del tratto la rendono un'opera dolcissima. La donna viene colta nel sonno, ma Picasso inserisce elementi simbolici che ne fanno una complessa opera allegorica. Guardiamo il viso della donna, la parte superiore si distacca; Picasso allude al momento del sogno, l'inconscio prende il sopravvento sul conscio, inizia un viaggio onirico che distacca la donna dalla realtà cosciente. Ma il genio di Picasso riesce a nascondere un fallo in erezione in questa porzione del viso che si distacca. Ma passiamo alle mani della donna che tiene naturalmente incrociate sul suo ventre. Le dita formano un triangolo, simbolo della sessualità femminile; non solo, un pollice penetra il triangolo. Picasso supera se stesso con un'opera esteticamente straordinaria e carica di simbologie.

Il sogno di Pablo Picasso

30 giugno 2016

Quando chiudiamo gli occhi inizia un nuovo viaggio, un nuovo mondo si apre intorno a noi, lentamente ci incamminiamo e senza esitare proseguiamo, è la sensazione onirica che solleva da terra e ci conduce in una realtà parallela. Mentre sogniamo non ci rendiamo conto di cosa facciamo, non ci accorgiamo della postura, perché noi sostanzialmente non ci siamo e non possiamo guardare. Pablo Picasso in un'opera ritrae una donna nell'atto del rapimento onirico, l'opera è intitolata proprio Il sogno, si tratta di un olio su tela datato 1932, oggi conservata a New York presso una collezione privata (di Steven A. Cohen)

La tela emana serenità, la fanciulla è seduta su una poltrona, poggia il capo sulla destra, accenna un sorriso di tranquillità, oramai è penetrata nell'altra dimensione, Picasso riesce a descrivere la sensazione di piacere che si prova mentre si agisce nella fase onirica. Non è un'opera complessa dal punto di vista tecnico-figurativo, qui non è Picasso degli anni del cubismo, avvertiamo subito il sintetismo che ruota intorno alla composizione, delle linee curve originano il corpo della fanciulla, il volto non è altro che la metà di un ovale, il taglio centrale forma il naso, delle esili linee di colore nero e grigio segnano gli occhi e le ciglia; i capelli gialli, seguono il movimento della testa. Le braccia poggiano sui braccioli e cadono in avanti, le mani si sfiorano fra loro

Picasso inoltre associa alla postura della fanciulla, il movimento ondulato della collana e la lieve inclinazione della poltrona verso sinistra. Sullo sfondo, a destra, una tenda decorata con ricami che riproducono de rombi con all'interno dei fiori, sulla sinistra del legno. Sono passati venti anni e forse più, ma l'opera ci riporta ai Fauves, il sintetismo, i colori giocosi ed accesi ci portano dritto da Henri Matisse; il maestro spagnolo ripercorre e mette in pratica la sua esperienza, non dobbiamo dimenticare che Picasso ha vissuto tanti anni, ha comunicato attraverso i vari linguaggi figurativi e attraverso di essi ha dato prova alla sua grande genialità artistica.

Il sogno Opera del pittore spagnolo Pablo Picasso

(Mario Salvo) *Le Rêve* è una opera del pittore spagnolo Pablo Picasso, realizzata nell'anno 1932 e oggi appartenente ad una collezione privata, che raffigura Marie Thérèse Walter, modella e amante dell'emblematico artista.

Fa parte di una serie di ritratti molto particolari sotto il profilo prettamente artistico, che raffigurano delle figure femminili assopite e che Pablo Picasso realizza tra i mesi di Gennaio e Marzo del 1932. Tra questi, accanto all'opera <Le Rêve>, troviamo anche <La Lettura>, <Nudo su un divano nero> e <Lo Specchio>, tutti realizzati nel medesimo periodo quando la sua musa ispiratrice è Marie Thérèse Walter.

Invero tra le diverse muse, e soventi amanti che il pittore spagnolo ama, nel corso della sua vita, raffigurare Marie Thérèse Walter è certamente quella che si manifesta con maggior ardore e carica erotica. L'erotismo e la sensualità carnale viene rappresentata da Picasso sia attraverso l'uso di colori più accesi, e sia attraverso la raffigurazione di forme molto arrotondate, morbide e accentuate nei contorni netti.

Analizzando attentamente l'opera, non si può fare a meno di notare che la figura femminile appare centrale: la donna, addormentata, appare con la testa poggiata su un lato dello schienale della poltrona, le braccia sono inclinate e le mani si uniscono verso il bacino. Tutta la parte centrale dell'opera ha un aspetto molto tondeggiante e, al contempo, si richiama alla rappresentazione sempre tondeggiante della poltrona sulla quale è seduta la donna. I seni, anche loro dall'aspetto tondeggiante e sinuoso, vengono messi in rilievo nel dipinto ma sono connotati da una pacata delicatezza. Lo stesso dicasi per la collana che porta al collo la donna, sia per la composizione fatta da piccole palline di due colorazioni (con il giallo che si contrappone al rosso della poltrona) e sia per il movimento ondulare della stessa. Infine, il volto della donna, che appare contemporaneamente sia di profilo che frontale, è diviso da un'unica linea che unisce fronte e naso, congiungendosi con le labbra, carnose di colore rosso.

In conclusione il dipinto *Le Rêve* afferma una nuova interpretazione (sia fisica che erotica) del mondo femminile.

Picasso erotico – Incise, spiando, i rapporti sessuali tra Raffaello e la Fornarina

(Stefania Mattioli) 1968: l'ottantasettenne Picasso è rintanato nella sua casa sulla collina di Mougins con Jacqueline. Lavora incessantemente, giorno e notte, in preda a una febbre creativa inarrestabile. Seduto al tavolo della sala da pranzo, una stanza accogliente colma di libri e di tele, incide senza tregua, sperimenta, asseconda un'urgenza espressiva dirompente che a tratti rasenta l'ossessione. Lo fa per sei mesi; sei mesi in cui genera 347 carte che sono il racconto di una vita, la narrazione sagace ed ironica del suo immaginario erotico ed onirico. Sei mesi durante i quali costringe Aldo Crommelynck ad un ritmo di stampa asfissiante che lo porta tre, quattro, cinque volte al giorno a compiere il tragitto abitazione di Picasso e ritorno con le lastre acidate sottobraccio per assecondare le bizzarrie dell'artista che corregge, ripensa, ritocca. Odalische, cavalieri, fauni, bagnanti, pittori e modelle, circensi, moschettieri, toreri e miti vengono messi in scena, reiterati all'infinito con fare compulsivo. Picasso affida al foglio il proprio universo: ogni scena il fotogramma di un film muto, di un orgiastico trionfo rappresentativo che ci descrive l'autore quale uomo rude, un po' folle, iroso, capace di tenerezze maliziose e, con matita e pennello, di carezze catalizzanti sui corpi procaci di donne amate e odiate strenuamente. 347 carte preziosissime che – giunte per la prima volta in Italia da Alaquàs esposte alla mostra Picasso, Suite 347 al Museo civico Ala Ponzzone di Cremona (catalogo Silvana Editoriale). Il catalogo restituisce al pubblico l'idea di un Picasso "burlone", che osserva e racconta l'aspetto grottesco del mondo attraverso immagini poetiche e irriverenti. Diversi sono i procedimenti che il maestro impiega – passa con disinvoltura dall'acquatinta, all'acquaforte, all'incisione a secco -, in una sorta di "laboratorio" sperimentale. D'altro canto, si sa, "Picasso non cerca, trova", e lo fa sin dagli esordi nello stile che più gli è congeniale in quel momento, perché a contare è "ciò che l'artista è". Per cui impossessarsi di un'icona non significa copiare ma conoscere, rielaborare l'altrui percezione, appropriarsene grazie ad un'interpretazione ispirata, attraverso la mediazione letteraria. Ecco che anche nella Suite 347 fanno la loro comparsa le tracce evidenti dei grandi pittori studiati e ammirati: El Greco, Rembrandt, Ingres, Velázquez. I pochi tratti, netti, il segno espressamente incisivo che contraddistingue molte delle opere di questo ciclo complesso, sono il frutto di anni di osservazione che hanno acuito la capacità di Picasso di captare mentalmente la forma e tradurla in una sintesi efficace, fulminea, inequivocabile e crudelmente realista. Ciò accade nel nucleo della Suite 347 più discusso, perché connotato da un erotismo esplicito, "brutale" e al contempo beffardo, sagace, che riguarda gli incontri amorosi fra Raffaello e la Fornarina. Picasso è attratto dalla leggenda che vuole l'Urbinate morto per "sfinimento sessuale", e da buon voyeur sbircia nello studio di lui, sorprendendolo con pennello e tavolozza avvinghiato al corpo morbido, grasso, passivo della donna. Da sotto le coperte o da dietro le tende, papa Giulio II e Michelangelo impongono la loro discreta – ma non troppo – presenza. Tutti sanno e occhieggiano divertiti, invitando lo spettatore a fare altrettanto. Una sorta di comicità moderna trasuda da queste immagini, spesso ritenute sconce o sconcertanti. Picasso racchiude qui il mondo dell'atelier-bordello, una fantasia ricorrente degli artisti che sublimavano carnalmente il rapporto fra pittore e modella. Data l'età del maestro, non è fuori luogo pensare che tali raffigurazioni sottendano al dolore sottile e lacerante per la vita che fugge, alla consapevolezza della caducità di tutte le cose e dell'inevitabile sopraggiungere del momento in cui non resta che sedersi ad osservare. Picasso scherza con sé e con gli altri, si prende gioco di noi ponendoci di fronte a femmine "brutte dai volti ottusi", a uomini "ridicoli" che rappresentano una sorta di testamento ilare e geniale, per questo incomprensibile nella sua vera essenza. D'altro canto, è Picasso stesso a sostenere che l'opera non va intesa in assoluto come

qualcosa di finito, bensì come un continuo divenire che muta con il pensiero di chi guarda, e la Suite 347 ne è l'esempio illuminante. La sua interpretazione è affidata in larga misura allo stato d'animo dello spettatore, e non a caso Brigitte Baer suggerisce di vietarne "l'accesso agli scorbutici": non capirebbero>.

I confini della sessualità

Esplorare i confini della sessualità era per Picasso una cosa seria, non si trattava di soddisfare il proprio desiderio ma di raggiungere attraverso l'esercizio di ciò che la cultura contemporanea riteneva illecito, quello stato sublime dell'essere che lo scrittore Georges Bataille indicava come finalità dell'erotismo. Affascinato dal rapporto tra sessualità, trasgressione e trascendenza che Picasso stava sperimentando, Bataille descriveva <il senso di primordiale violenza che suscita ogni manifestazione dell'erotismo. In sostanza il campo dell'erotismo è il campo della violenza e della profanazione...che cosa significa l'erotismo se non una profanazione dell'essere stesso di coloro che lo praticano, profanazione che rasenta il limite della morte, dell'omicidio? Ciò che conta è colpire il nucleo più intimo dell'essere vivente così che il cuore cessi di battere. Era questa atmosfera di erotismo, violenza e profanazione che Picasso viveva con la giovanissima Maria Teresa. In Francia il reato di corruzione di minore comportava gravi pene, ma per lui violare la legge faceva parte del suo gioco eccitante.

QUARTA PARTE

SIPARIO

Parade / intervista

In Picasso il genio andava a braccetto con l'astuto manipolatore che sa trarre vantaggi da chi crede di trarre vantaggio da lui.

<Parade> gli aveva fruttato ricchezza e celebrità

Da una intervista 1923 the arts New York a cura di Marius Zayas

Picasso: <noi tutti sappiamo che l'arte non è verità, l'arte è una menzogna che ci fa comprendere la verità almeno la verità che ci è dato di comprendere. Vorrei sapere chi mai ha visto un'opera d'arte naturale. Natura e arte essendo due realtà diverse, non possono essere la stessa cosa. Attraverso l'arte esprimiamo la nostra concezione di ciò che la natura non è...se dobbiamo applicare all'arte le leggi della trasformazione e dell'evoluzione, allora dobbiamo ammettere che tutta l'arte è transitoria>.

Picasso che si era fatto sacerdote della pittura assoluta, dichiarando che l'arte non è la verità che può al massimo fugare le cortine di fumo per dare accesso alla verità, e neppure sempre.

Parade è un balletto in un atto di Léonide Massine, musicato da Erik Satie, su poema di Jean Cocteau, costumi e scene di Pablo Picasso.

L'opera venne rappresentata dai Balletti russi di Sergei Diaghilev il 18 maggio 1917 al Théâtre du Châtelet a Parigi. Gli interpreti principali furono Léonide Massine, Maria Chabelska e Nicolas Zverev. L'argomento rievoca una parata come si vedeva un tempo al Teatro della fiera. L'universo poetico opposto alla brutalità del mondo moderno, costituisce un tocco di leggerezza in piena prima guerra mondiale.



Parade 10,60 x 17,25

Picasso e l'avventura teatrale di «Parade»

(Maria Teresa Ferrari) La prima guerra mondiale è in corso e come per reazione a Parigi proliferano fermenti artistico-letterari che ricercano il nuovo: da Zurigo arrivano gli echi del dadaismo, il futurismo sforna manifesti e proclami, mentre il Surrealismo sta per vedere la luce grazie a Apollinaire. Picasso è immerso in quel clima, da molti è già considerato un «pittore straordinario», il suo lavoro presentava una raffinatezza che si allontanava sempre più dal cubismo. Quando verso

la fine del 1916, l'artista spagnolo decide di buttarsi nell'avventura teatrale di Parade, il cubismo ha ormai espresso quanto doveva. Alla fine del 1915 firma ancora i famosi Arlecchini, nel linguaggio geometrico e colorato del cubismo sintetico, e i ritratti disegnati. Due stili che coesistono nel periodo che lo vede collaborare con i Ballets russes. La morte improvvisa della sua compagna Eva, la chiamata alle armi di Braque e Apollinaire, lasciano Picasso triste e solo nella capitale francese. Gli restava il giovane e brillante poeta Cocteau, sempre in stretto contatto con il grande animatore impresario della danza Sergej Diaghilev.

L'incontro decisivo per Parade, sarà nell'autunno del 1915: Cocteau vuole coinvolgere Satie e Picasso nel suo progetto di un balletto realistico e moderno. Nell'estate del 1916 ottiene la loro adesione e subito ha inizio il lavoro a tre. Il viaggio in Italia di Picasso dura otto settimane nella primavera del 1917. Arriva nella «città eterna» assieme all'amico Jean Cocteau richiamato da Diaghilev per dare il via al progetto relativo alla scenografia e ai costumi di Parade. Mentre Picasso trasforma le trovate sceniche di Cocteau inserendo il noto, eccezionale trio costituito dai «manager», concepito con stile cubista, Satie in contemporanea compone «una esposizione di fughe», una musica sapiente dalla struttura rigorosa, definita un «capolavoro di architettura».

«Non dimenticherò mai - scrive Cocteau – lo studio di Roma di Picasso. Una cassetta conteneva il modello di Parade, il suo mobilio, i suoi alberi, la sua baracca...». Picasso si chiude nel suo atelier per lavorare sodo e perfezionare scene e costumi. La sera, al Caffè Greco, incontra i pittori futuristi tra cui Balla, Depero, Prampolini, Socrate, e frequenta i loro atelier.

Nacque a Roma Parade: questa immensa tela di 10,60 per 17,25 metri, dipinta con colori a tempera con la collaborazione del pittore italiano Carlo Socrate. Si tratta di un'opera straordinaria, lirica e malinconica assieme, di grande intensità emotiva.

Cocteau prende ispirazione da un dipinto di Georges Seraut: ha per protagonisti degli artisti da fiera che cercano di invogliare la gente a entrare in un inverosimile teatrino per assistere al loro spettacolo. Nel sipario ci sono due manager cubisti, un prestigiatore cinese, una ragazzina americana, una coppia di acrobati che eseguono salti mortali, un buffo cavallo. Anche i costumi sempre firmati da Picasso, vengono realizzati con materiali vari quali latta, stoffa, legno. «Parade è un giocattolo infrangibile», dirà Jean Cocteau. Parade non nasconde nulla, non è cubista, non è futurista, non è dadaista e allora cos'è Parade? «Ho la tentazione di rispondere: non rompete Parade per vedere che cosa c'è dentro. Non c'è nulla».

La prima di Parade è fissata per il 18 maggio 1917 al Théâtre du Chatelet di Parigi. Di certo quest'opera manifesto, entrata nella storia dell'avanguardia, sconvolse l'estetica del balletto.

Apollinaire era stato profetico quando disse: «Parade sconvolgerà le idee di non pochi spettatori. Certo, saranno sorpresi, ma assai piacevolmente, e incantati, impareranno a conoscere tutta quella grazia dei movimenti moderni che avevano sospettato». Lo sconcerto degli spettatori fu davvero grande, ma una persona tra il pubblico ne rimase incantata emozionandosi visibilmente, era Marcel Proust. Durante il soggiorno romano, Picasso si recheranno sia a Napoli che a Pompei assieme all'amico Stravinskij; vanno alla scoperta dei tesori napoletani, da cui vogliono trarre spunti per il balletto Pulcinella. Picasso tesse una visione collettiva, non separa i monumenti artistici dalla vita popolare, i musei dalla strada, e neppure i corpi dei ballerini che egli vede riflessi nelle statue antiche. Come avvenne per Ingres e Renoir è a Napoli che Picasso scopre l'antico, nei luoghi cantati da Virgilio. Non ci sono rideau da realizzare per il balletto Pulcinella, messo in scena il 15 maggio 1929 all'Opéra, una tra le migliori realizzazioni dei Ballets russes. Tra tutti i balletti ai quali collaborò; Pulcinella rimase il suo preferito, quello che rispondeva meglio al suo gusto personale. «Picasso fece meraviglie - rilevò Stravinskij - mi è difficile dire se mi incantasse più il colore, la plasticità o il sorprendente senso teatrale di quest'uomo straordinario». Gli studi a tempera per le scene e i costumi rivelano la magia che Napoli suscitò in lui e quanto rimase colpito dal teatro popolare italiano. Una magia colta tra le atmosfere italiane che fanno ancor più grande l'opera di Picasso ma che l'ortodossia cubista condannò.

Lo scenario della rivoluzionaria opera *Parade* è uno dei più famosi dipinti di Picasso. Esso è però anche legato alla memoria di Sergej Diaghilev, il grande impresario che a Pietroburgo, fondendo nei Balletti Russi la pittura con la danza e la musica creò ai primi decenni del Novecento il *Mir Iskustva*. In altre parole, una nuova forma di arte. *Parade*, in particolare, nacque dalla collaborazione di quattro geniali personaggi. Erik Satie, che compose la musica, Jean Cocteau, che scrisse i testi. Pablo Picasso, che disegnò lo scenario e i costumi. E il primo ballerino Lèonide Massine, che curò la coreografia. Un quartetto davvero formidabile.

Scantinato romano

A Parigi, città capace per antonomasia di decretare il successo (o il flop) mondiale d'ogni nuova opera d'arte, tutti attendevano la prima di *Parade* con ansia spasmodica. Deciso ad assicurare fino all'ultimo istante la massima segretezza, Diaghilev aveva pertanto voluto che le prove si svolgessero lontano dalla Francia. E aveva preso in affitto, dalle Assicurazioni Generali, lo scantinato di un palazzo romano.

Italia in guerra e gli spettacoli offerti ai teatri

L'Italia però nell'aprile del 1917 stava purtroppo combattendo una guerra molto sanguinosa. A Roma arrivavano treni-ospedale provenienti dal fronte, carichi di feriti e salme dei caduti. E in quel tragico contesto dedicare attenzione all'addestramento di ballerini e musicisti poteva essere considerato biasimevole. I Balletti Russi dovevano fare qualcosa per conquistarsi il favore, o ancor meglio, la gratitudine dell'opinione pubblica. A Djaghilev venne così l'idea di offrire – prima al teatro Costanzi di Roma e poi al San Carlo di Napoli – una serie di spettacoli di beneficenza a favore della Croce Rossa. Purtroppo però egli non si rendeva conto che Napoli, dopo la fine del regno e la sparizione della corte, si era provincializzata. Essa quindi non sarebbe stata in grado d'apprezzare la magica raffinatezza e la modernità dei Balletti Russi.

Disastro nel San Carlo «provincializzato»

Il fallimento fu tanto clamoroso quanto impreveduto. Alla prima rappresentazione il pubblico del San Carlo provò irritazione vedendo e udendo tante «stravaganze». E reagì, solo per cortesia, con pochi timidi applausi. La seconda replica fu un disastro. Al termine, assieme al sipario, calò sulla sala una cappa di gelido silenzio. La conclusione fu che alla terza replica, vedendo il teatro quasi vuoto, Diaghilev ordinò d'incollare sui manifesti la scritta «spettacolo annullato».

Positano villaggio verticale

Diaghilev aveva però assunto come segretario un amico di Pietroburgo, che si chiamava Michail Semenov e viveva a Positano. Un vecchio mulino sulla spiaggia di Arienzo era stato da lui trasformato in abitazione. Fu Semenov a suggerire di trarre vantaggio dalle giornate diventate libere a seguito della cancellazione degli spettacoli. Egli consigliò a Djaghilev di compiere insieme con agli amici qualche escursione nei dintorni di Napoli. Il 23 aprile, dopo aver fatto sosta a Pompei – dove Picasso rimase letteralmente incantato dalla bellezza degli affreschi – il gruppetto raggiunse Positano. Quando vide le pittoresche casette positanesi aggrappate alla roccia, Diaghilev esclamò: «Ma questo è proprio un esempio straordinario, anzi unico al mondo, di villaggio verticale!». Lèonide Massine, ospitato da Semenov al Mulino di Arienzo, non riusciva a distogliere lo sguardo dalle Isole dei Galli. Gli piacevano tanto. Moriva dalla voglia di possederle. E giurò solennemente a sé stesso che un giorno le avrebbe comprate. Il resto della comitiva, sistematosi all'albergo

Margherita, fu invece oggetto di festose attenzioni da parte del poeta svizzero Gilbert Clavel, il quale s'era ritirato a Positano e viveva in una torre antica accanto alla spiaggia del Furnillo. Clavel era entusiasta d'aver conosciuto Picasso. E aveva scritto a Basilea, al fratello René: «È stato interessante incontrare Picasso. A Napoli abbiamo trascorso insieme una serata molto allegra e vivacissima. Non mi dispiacerebbe se facesse il mio ritratto».

Una biondina per Picasso

In verità a quella serata aveva partecipato pure una biondina molto attraente, che si era divertita a flirtare con Picasso. Tanto da renderlo protagonista di un sorprendente spettacolo, realisticamente così descritto da Clavel: «A tarda sera ho constatato che persino il suo pennello naturale (!) stava cominciando a diventare cubista». Il 25 aprile fu organizzata alla torre del Furnillo una cena in onore di Diaghilev. E in quell'occasione il compagno di Clavel, lo scrittore Italo Tavalato, bevve un po' troppo. Stordito dagli effetti dell'alcol, Tavalato tentò di sedurre Cocteau. Indubbiamente Clavel non era bello. Ed, essendo gobbo, era pure molto piccolo di statura. Nonostante tanta bruttezza egli tentò però ugualmente di vendicarsi cominciando a corteggiare Massine. Egli ignorava probabilmente che il ballerino possedeva il cuore di Djaghilev. Quest'ultimo non gradì per niente lo scherzo. Anzi si arrabiò. E l'indomani chiese a Semenov: «Dimmi un po'. Ci si può fidare di quel nano svizzero?».

Roma. Picasso 1917: in piena Grande Guerra l'artista fa la parodia del classico

(Maurizio Cecchetti) Una retrospettiva sul viaggio del grande artista in Italia nel 1917, dove realizza il sipario per "Parade". La ricerca di uno stile che si burla del canone occidentale mischiando kitsch e ironia

Quando c'è di mezzo una guerra, è lì che scopri la pasta d'uomo di un artista. La Grande Guerra infuria, Picasso viene in Italia, è il febbraio del 1917, e il suo linguaggio visivo muta in quell'idioma mediterraneo che lo rende, a suo modo, classico (o classicheggiante, cioè beffardo verso la classicità). Viene in Italia e si accinge a elaborare il grande sipario, i costumi e le scene dell'opera Parade, musicata da Satie, su testo di Cocteau (che viene manipolato dallo stesso Picasso: il povero Jean aveva a che fare con un toro padrone dell'arena) e la messa in scena dei Balletti Russi di Djagilev. L'opera, già esposta qualche mese fa a Napoli, ora è a Roma nel Salone Pietro da Cortona di Palazzo Barberini, come pendant alla mostra allestita alle Scuderie del Quirinale per celebrare il secolo trascorso da quel viaggio di Picasso in Italia. Possiamo dire che Picasso abbia imparato molto soggiornando qualche mese in Italia; si è messo alla prova giocando con l'eredità classica ed enfatizzando forme e composizioni con un intento parodico palesemente kitsch e, al tempo stesso, ha fatto di questa cura ormonale praticata sulle forme "piene", matriarcali, dell'antico (le matres matuae di Capua, per esempio, che si ricollegano al sentimento terragno e popolare che lo spagnolo aveva nel sangue), il coefficiente critico di una evoluzione "colossale" del suo stile.

Ma il "grande stile" di quegli anni, grosso modo fino alla metà dei Venti, è in realtà una vera pantomima. E Parade diventa il fondale di una messa in scena che va al di là della rappresentazione teatrale; è la messa in opera del suo ruolo di demiurgo o burattinaio, che gioca con gli stili (il proprio e quelli del passato) e porta alla luce l'elemento postmoderno che, in quell'intorno di anni, si palesa anche sottopelle nel razionalismo architettonico. Quel razionalismo che per affermarsi come funzionalismo voleva essere la negazione di tutti gli stili ma divenne la sovrastruttura idealistica che gli architetti, Gropius per esempio, imposero al nuovo verbo della tecnologia tesa alla standardizzazione, cioè al più economico immanentismo delle forme. Picasso esce dal cubismo, che ha contribuito a inventare, e in un mondo prigioniero della distruzione e del potere devastante della tecnologia bellica moderna introduce le forme "finte" di una classicità a cui non è possibile credere (il bellissimo quadretto del 1922 Due donne che corrono sulla spiaggia ne è la sintesi perfetta). Troppa enfasi, ma anche una capacità, un genio, nel comporre le forme che inscenano quella fuga in un canone surreale, come risposta disillusa dell'artista ai deliri di un tempo nel quale l'arte è travolta nello spirito dalla crisi dell'uomo europeo. Guerra e rivoluzione, lotta e ribellione, revanchismo e risentimento: sono le condizioni da cui esce l'Europa travolta da una guerra che nei trattati sancisce vinti e vincitori, ma nella realtà vede tutti sconfitti. E infatti di lì a vent'anni ne scoppiò una ancora più devastante, ma che è il conato apocalittico di quella apparentemente finita nel 1918 che ha portato alla crisi del 1929 e insediato i regimi totalitari.

Non entrerò nel merito dei significati simbolici celati nell'immagine che Picasso ha dipinto sul sipario. Jean Clair gli ha dedicato alcuni studi in occasione di mostre a Parigi e in Italia, scomodando Ermete Trismegisto, Arlecchino maschera dell'Ade, e altri significati esoterici che possono essere compresi in quella rappresentazione (la fabula circense, per esempio). Ricordo solamente che quando l'opera riaffiorò dopo venticinque anni di oblio, rintracciata nel secondo dopoguerra dal mercante italiano Cardazzo come appartenente a un italo-argentino che era intenzionato a tagliarla per ridurla a una dimensione più facile da vendere, si tentò la strada di proporre a Picasso un cambio-opera: lui si riprendeva Parade e cedeva all'italo-argentino un dipinto di dimensioni ridotte. Picasso però rimase sordo all'offerta. Gualtieri di San Lazzaro, che faceva da mediatore, rispose a Cardazzo: «Sapete com'è Picasso, se ne frega». Parade, grazie a Gualtieri, approdò in Francia a maggio del 1955. In Italia l'abbiamo rivisto di nuovo nel 1990, a Verona, nella mostra organizzata da Giorgio Cortenova.

Il 1953 fu l'anno di Picasso in Italia: una grande antologica a Roma e poi a Milano dove arrivò anche Guernica per essere esposta sullo sfondo fatiscente della Sala delle Cariatidi. Suscitò grande emozione, il contesto infatti per il suo degrado ricordava qualcosa che anche nel dipinto era evocato: fu quasi come vedere il quadro nelle stanze diroccate di un palazzo della città basca dopo i bombardamenti. Ma considerato l'anno di quell'esposizione e la scoperta di Parade da parte di Cardazzo, che fece montare il sipario alla Scala perché i potenziali compratori potessero vederlo nella sua ampiezza, ci si può chiedere come mai quest'opera non emerse e non sia stata inclusa già nella mostra del 1953. Mistero. Eppure, Parade e Guernica sono opere legate a filo doppio. Seguendo i significati inferi che Jean Clair ha colto nell'iconografia del sipario, si potrebbe dire che Guernica sia il volto ipogeo, la continuazione nel sottopalco, di Parade.

Come nell'universo dantesco Guernica è l'inferno di cui Parade, con le sue atmosfere mercuriali e circensi, è il purgatorio nel quale l'umanità vive come su una zattera che può ascendere al cielo (c'è Pegaso, il cavallo alato, su cui si erge in piedi una figura angelica), oppure sprofondare nell'abisso: Arlecchino ha la testa girata verso il cavallo alato, mentre la tavolata attorno a cui stanno gli altri personaggi ricorda certe scene di taverna secentesche ma con quel sentimento cabarettistico che rimanda all'esperienza che Picasso fece, fin dai primi anni a Parigi, del mondo en travesti e burlesco di Montmartre. La mostra delle Scuderie è fatta con l'apporto decisivo del Museo Picasso di Parigi (che presta opere anche a un'altra antologica dell'artista che si sta per aprire a Genova) ed è curata da Olivier Berggruen e Annunciata von Liechtenstein con quella pulizia concettuale ed espositiva propria ai francesi (catalogo Skira). Il primo piano, il più scenografico, presenta il passaggio dal tardo cubismo di Picasso all'apertura sulla classicità mediterranea; al piano superiore, rarefatto e meno enfatico, si comprende meglio la gestazione di Parade e il genio di Picasso, capace di definire un tipo umano, nella sua soggettività, con una semplice linea, come se incidesse a punta secca col bulino. I ritratti notissimi di Stravinskij, Satie, Djagilev sono di una classicità assai più classica dei donnoni mediterranei che hanno quell'artificiosità (inautenticità) tipica di un pensiero ironico e beffardo sulla *historia magistra vitae*. Parade andò in scena a Parigi con la Grande Guerra che mieteva ogni giorno vite di giovani francesi. Venne contestata, perché il pubblico la considerò una burla. Picasso si era in questo modo beffato dei benpensanti parigini, dei manager del capitalismo (strepitosi i costumi di scena che li rappresentano), e aveva realizzato una delle sue opere più ambiziose.

Anche Guernica venne contestato, dagli stessi spagnoli che gliel'avevano commissionato. In questa incomprensione le due opere sono unite secondo uno spirito che le rende segno di contraddizione e icone della modernità.

Il periodo religioso

Ai primi tempi della permanenza a Barcellona, risale lo stupefacente <Cristo che benedice il demonio>, a testimonianza di un suo conflitto interiore. Nel disegno Cristo è in atto di benedire con la mano sinistra, il demonio vinto. Dello stesso periodo sono <la Sacra Famiglia in Egitto> e <Altare alla Vergine>.

La produzione religiosa ha una sua continuazione, siamo nel 1896, con opere che raffigurano <la Vergine che insegna a leggere al Cristo> <l'apparizione di Cristo ad una suora> <Cristo adorato dagli angeli> <l'Annunciazione> <l'Ultima Cena> <La Risurrezione>.

Era un pittore nascente, di cultura cattolica in piena crisi religiosa? Forse, ma conoscendo i suoi malesseri poteva lui identificarsi in Cristo o nel demonio.

Per Picasso il demonio era simbolo di uno spirito ribelle e sprezzante, una genialità ribelle...la sua.

La lotta tra le tenebre e la luce

Nella sua costante lotta tra tenebra e luce che per anni aveva avvolto la sua vita e la sua anima, Picasso aveva scelto di schierarsi dalla parte delle tenebre e di rinnegare la luce.

Desiderio e frustrazione vennero canalizzati nelle molte sue opere. Il sesso prima durante e dopo divenne motivo dominante della sua produzione.

QUINTA PARTE
PARTICOLARE...

Opere particolari

Donne di Algeri

Le femmes d'Alger, versione "O", è un dipinto a olio su tela (114x146 cm) realizzato nel 1955. Appartiene alla Ganz Collection di New York. Il quadro rappresenta un harem, nel quale si vedono distintamente due personaggi femminili. Realizzato tra il 13 dicembre 1954 e il 14 febbraio 1955, fa parte di una serie di quindici dipinti, numerosi schizzi e diverse litografie ispirati alle Donne di Algeri di Delacroix. L'artista sposta i personaggi presenti nel quadro originale e ne aggiunge di nuovi, come il nudo in primo piano, preso da Il bagno turco di Ingres. La donna sulla sinistra ha il volto di Jacqueline Roque, ultima compagna di Picasso. La sera dell'11 maggio 2015, presso la casa aste Christie's, il quadro è stato venduto per 179,4 milioni di dollari, il prezzo più alto mai pagato all'asta per un quadro fino a quel momento. Il record di quadro più costoso mai venduto al mondo è rimasto fino al 16 novembre 2017, quando la stessa casa d'asta ha battuto per 450,3 milioni di dollari il Salvator Mundi di Leonardo da Vinci.

L'acquirente sarebbe l'ex primo ministro del Qatar, Hamad Jassim bin Jaber al Thani.

Guernica

La storia racconta: Il 28 aprile 1937 gli aerei nazisti rasero al suolo l'antica cittadina spagnola Guernica, provocando quella strage anticipatrice di ciò che avrebbe sconvolto l'Europa.

Fu il primo bombardamento terroristico che suscitò l'indignazione e la rabbia di Picasso.

Nacque il quadro più famoso del mondo : GUERNICA.

L'avversione di Picasso verso i franchisti non era un mistero, lui che dal '34 si trovava in Spagna nominato Conservatore del Prado dal Governo Repubblicano, se ne tornava a Parigi all'inizio della Guerra Civile, collaborando alla propaganda repubblicana con due incisioni Sogno e menzogna di Franco, ferocemente satiriche e drammatiche, venivano corredate da un suo brano. Molte delle immagini adoperate nelle sue acqueforti come il toro, il cavallo, la donna, il lume, erano soggetti che lui avrebbe poi riproposto in Guernica, portandoli all'estremo intenso dell'espressività drammatica.

A Parigi si apriva nel giugno del '37 una grande esposizione internazionale dedicata alla pace, al lavoro e al progresso e la Spagna partecipò con un'opera di Picasso : GUERNICA.

In quell'opera Picasso aveva rinunciato al colore, impiegando toni neri, bianchi, grigi e vi rappresentò la violenza umana: una denuncia alla ferocia nazista verso la cittadina spagnola.

Per preparare il dipinto Picasso approntò una serie di schizzi. C'è chi ha trovato in quest'opera una similarità con certe illustrazioni medievali dell'Apocalisse, suggerite da un analogo clima di angoscia e dal presagio di una catastrofe.

Ma la vera distruzione di Guernica fu forse una crociata di bugie?

La cittadina di Guernica, non fu distrutta dalla Legione Condor tedesca, ne tanto meno dall'aviazione italiana. Non è mai stata colpita se non in qualche obiettivo militare di periferia, da bombe di natura fascista.

La distruzione di Guernica, si sussurra fosse avvenuta ad opera di chi si ritirava, con una combinazione di petrolio e dinamite che bruciò tutte le case, produsse vastissimo incendio, ma non lasciò schegge, crateri, ne qualcuno dei segni tipici del bombardamento aereo. Una verità questa parzialmente conosciuta attraverso i dinieghi delle aviazioni che insieme concorrevano all'arma aerea legionaria. Era nota ai comandi nazionali, era stata perfino divulgata attraverso dispacci dell'agenzia francese Haves e dal corrispondente del Times Douglas Jerrod, che subito riferirono sulla reale sorte della città, senza che tuttavia questa verità autentica e non emozionale, potesse competere con la verità proposta dai Comunisti e diffusa nel mondo dal radicalismo americano.

Comunque fu proprio New-York, capitale mondiale del radicalismo isterico che offrì al mito nascente, il suo tempio: Il Metropolitan.

Picasso aveva orrore della violenza e nelle sue denunce pittoriche espresse con forza questo suo sentimento.

I tre musicisti

Ne <I tre musicisti>, Picasso, all'indomani della Grande Guerra riprende temi propri del Cubismo Sintetico, applicandovi un gusto del colore assolutamente nuovo. Realizzato nel 1921, il dipinto raffigura due personaggi tipici della commedia dell'arte (Pulcinella e Arlecchino) che insieme a un monaco improvvisano un allegro terzetto musicale, mentre un grosso cane se ne sta accucciato sotto il tavolo. Picasso distende i colori su piani ampi e piatti, in una visione frontale e bidimensionale.

Il senso di profondità, assolutamente negato nei personaggi, viene recuperato simbolicamente nelle pareti laterali e nel pavimento della stanza. Ma si tratta di una prospettiva illusoria e ambigua, in quanto la parete laterale di sinistra, appare innaturalmente più lunga, suggerendo il senso di uno spazio sgembo, come quello ricostruito in alcune scenografie teatrali alle quali l'artista stava allora interessandosi.

Quest'opera è considerata il capolavoro del Cubismo sintetico. L'immagine viene scomposta in zone geometriche, differenziate soprattutto dal diverso uso del colore e successivamente viene ricomposta sinteticamente, componendo un'immagine inedita.

L'opera Misura cm 200,7x222,9 ed è conservata nel Museum of Modern Art di New York.

Il pacifista Picasso

Picasso non era un pacifista, ma un codardo mascherato da pacifista e a tal proposito per confermare il suo impegno di uomo amante della pace, nel 1951 termina la sua opera <Massacro in Corea>. In contemporanea propone la decorazione della Cappella di Vallarius realizzando due grandi pannelli: <Guerra> e <La Pace>, ispirandosi all'opera del Goya <Fucilazione alla montagna del principe Pio> a sua volta reinterpretata da Manet:<Fucilazione di Massimiliano>. L'opera picassiana raffigura soldati americani che uccidono un gruppo di donne e bambini.

L'opera non piacque.

Il pittore e la modella

Oltre all'amore, l'altro tema che dominò maggiormente gli ultimi lavori di Picasso fu la pittura. L'artista spagnolo dichiarò in quegli anni: "La pittura è più forte di me, mi fa fare ciò che vuole".

Il tema venne affrontato dall'artista nelle sue varie interpretazioni e sfaccettature; come momento della creazione e quindi analizzando il rapporto tra modella e artista, oppure nella sua accezione più generica, studiando e confrontandosi con i grandi maestri dell'arte occidentale. Fu probabilmente quest'ultima interpretazione del termine "pittura" che indusse Picasso a riprendere capolavori come La Crocifissione di Grünewald, Les Demoiselles des bords de la Seine di Courbet, Les Femmes d'Alger di Delacroix, Las Meninas di Velázquez e Le Déjeuner sur l'herbe di Manet. Quest'ultimo, in particolare, raffigura un pittore mentre ritrae la modella nuda in una foresta fuori Parigi.

I protagonisti di questo quadro sono il pittore e la sua modella, divisi dal cavalletto su cui poggia la tela che sembra simboleggiare un muro a separare due mondi lontani e distanti. Picasso cerca di capire, attraverso le diverse esecuzioni che fece in quegli anni sullo stesso tema, come l'artista riesca a trasportare sulla tela una realtà così cangiante e misteriosa come quella del corpo umano.

(da Picasso 1915-1973, I classici dell'arte • Il Novecento, Rizzoli)

Nel 1963 all'età di 82 anni, Picasso insistette sul tema <il pittore e la modella> in queste opere si prese la libertà di smettere di essere Picasso o di iniziare ad essere nella sua maturità un altro Picasso. Si permise di usare forme fluide, usò colori accesi, imbarazzanti e selvaggi. Voleva vivere una pittura espressionista, amante del folklore e della tradizione ma con il museo sempre in mente.

La joie de vivre

(Vito Pongolini) Picasso dipinge *La joie de vivre* nell'ottobre 1946. Ha 65 anni, ma per lui è come se iniziasse una nuova giovinezza. Sono alle spalle ormai vicende terribili che lo hanno profondamente segnato: la guerra civile spagnola con il tragico bombardamento di Guernica (26 aprile 1937), la morte della madre (1939), la seconda guerra mondiale (1939-45), la fine della relazione con Dora Maar.

La sua nuova amante-musa-compagna-modella, Françoise Gilot, è incinta del terzogenito Claude (nascerà il 15 maggio 1947), si è da poco trasferito in Provenza, abbagliato dal sole del Mediterraneo, dove la generosa comprensione di Romuald Dor de La Souchère, il conservatore del museo di Antibes, gli mette a disposizione una sala del Castello Grimaldi che diventa così il suo atelier.

La joie de vivre è il quadro più colorato di Antibes, la sabbia è d'oro, la luminosità del cielo e la calma del mare sono resi mediante le molteplici tonalità del blu. Il personaggio centrale è la donna rappresentata come un fiore e con le fattezze della sua compagna Françoise Gilot. La donna danza, in compagnia di due capretti, un balletto accompagnato da un centauro che suona il flauto e, a destra, da un fauno che suona il diaulo.

Da questa donna-fiore, icona di bellezza visionaria, dalla danza che coinvolge gli animali (ma perfino il fiore a sinistra pare muoversi al suono degli strumenti), dai colori che sembrano accesi di un'energia vitale, si sprigiona un'impressione di felicità, di contentezza, di appagamento. È un Eden, un Olimpo, è la "gioia di vivere" di Pablo Picasso!

Per tutto quanto il quadro "sprigiona" noi di ri-creazioni lo abbiamo scelto come prima immagine di copertina. Fermamente convinti che anche oggi la vita può darci un mondo che, sebbene non perfetto, sia più luminoso e adatto a "danzare" le nostre esistenze. Lo abbiamo scelto perché nato da un ottimismo con i piedi per terra, perché al grigio preferiamo i colori, perché ascoltiamo volentieri la musica, perché nella nostra Italia il sole è spesso caldo e accecante come quello che brilla su Antibes.

Musée National Picasso: la guerre et la pax - Vallauris

La Guerre

Picasso a Vallauris

Dopo il suo soggiorno ad Antibes l'artista risiede a Vallauris dal 1948 al 1955. Qui acquista una vecchia fabbrica di profumo dismessa e la trasforma in un laboratorio dove realizzerà numerosi dipinti, sculture, ceramiche, manifesti e incisioni.

La scelta della cappella di Vallauris

Le due opere di Picasso La Guerra e La Pace sono installate nella cappella del castello di Vallauris nel 1959. La scelta della cappella, per l'edificazione del suo tempio della Pace, manifesta il desiderio di Picasso di dare all'opera un carattere sacro e universale. L'artista per la visione della sua opera vorrebbe che l'ambiente fosse illuminato soltanto da candele portate dai visitatori. Come in una grotta preistorica, le immagini si "animerebbero" al passaggio delle piccole luci.

Genesi de "La Guerra e la Pace"

Picasso nel 1949 è insignito della cittadinanza onoraria. Particolarmente coccolato ed ammirato dagli abitanti, festeggia i suoi settant'anni nella cappella del castello. È in questa circostanza (1951) che decide di decorare la volta dell'anticamera attigua alla cappella.

Presa la decisione e scelto il tema della guerra e della pace, occorre risolvere i problemi pratici della realizzazione. Un falegname locale viene incaricato di fissare sulla volta in pietra un'armatura in legno destinata a ricevere le due composizioni. La pittura dei pannelli non è eseguita tuttavia sul posto ma nel suo laboratorio. Ogni pannello, lungo 10 metri e alto 5 metri circa, è composto da parecchi rettangoli di cartone di fibra compressa, materiale sufficientemente flessibile per essere adattato alla forma della volta della cappella. Picasso ha pertanto lavorato su delle superfici piane e non curve come si potrebbe pensare.

Las Meninas 1957

Nel 1957 Picasso si trasferì sulla Costa Azzurra e lì ebbe inizio quel periodo conosciuto come Mediterraneo. La sua nuova compagna era Françoise Gilot.

Produsse una serie di opere di grandi maestri, la sua versione era una copia libera dove pur conservando certi elementi come punto di partenza ne cambiava la struttura, la composizione ed il ritmo. Una di queste realizzazioni fu Las meninas di Velázquez che fu donata al Museo Picasso di Barcellona in memoria del suo fondatore Sabartés. Tutto il complesso dell'opera fu eseguito nel giro di quattro mesi. In 58 oli Picasso analizzò l'ambiente di Velázquez. Nove tele sono conosciute come la serie dei piccioni. La serie è conclusa da tre splendidi paesaggi e un ritratto di Jacqueline.

"Las Meninas": Picasso ha ricreato Velázquez 58 volte

(Vania Colasanti) – "Dov'è il quadro?" domandò Théophile Gautier quando si trovò davanti a "Las Meninas". Si sentiva confuso. Il dipinto che aveva di fronte sembrava piuttosto una rappresentazione dell'invisibile, un riflesso appena percettibile. Un'opera tridimensionale, quella

eseguita nel 1656 da Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, dove lo spettatore si ritrova catapultato all'interno della tela. Non ha scampo, è costretto a entrarvi. Il limite tra la nostra realtà e quella raffigurata diventa valicabile. Ci introduciamo in uno spazio che si prolunga oltre l'immagine ritratta. E alle spalle avvertiamo una presenza assente nel quadro, quella del re Filippo IV e della regina Marianna d'Austria che il pittore dipinto, Velázquez stesso, è intento a riprodurre in una tela di cui è rappresentato solo il retro. Che si tratti dei sovrani, lo percepiamo in un gioco di riflessi che si conclude nello specchio affisso alla parete. Il resto è intuizione.

Pablo Picasso, Las Meninas, 1957. Le 58 rivisitazioni del quadro di Velázquez sono conservate al Museo Picasso di Barcellona al quale sono state donate da Picasso nel 1968 in ricordo di Jaime Sabartés, morto nello stesso anno. Ricordando una conversazione con l'amico e segretario particolare che ebbe luogo nel '62, un anno prima della fondazione del Museo, disse: "Nonostante la malattia, vedevo davanti a me un Sabartés trasformato, felice... questo Museo Picasso a Barcellona è il successo della sua abnegazione, il momento che corona la sua vita, la sua apoteosi"

Complici nostro malgrado, ci ritroviamo nel mezzo, stretti fra i personaggi della famiglia reale e i protagonisti che sono esterni all'opera. Ed è proprio questo coinvolgimento che verrà inseguito dagli artisti del movimento futurista, quando Umberto Boccioni, nel 1912, teorizzerà: "Noi vorremmo lo spettatore nel mezzo del quadro". Una frase che agli inizi del secolo ricorreva spesso negli ambienti culturali e che influenzò lo stesso Pablo Picasso. Il professore Maurizio Calvesi non ha dubbi in proposito. "Las Meninas", ovvero "le damigelle d'onore", riprodotte negli anni cinquanta dal pittore cubista, sono ben 58.

"Perché ispirarsi proprio a Velázquez? L'interesse è senz'altro legato all'origine spagnola comune ai due artisti", spiega il critico d'arte che alla Biennale dell'84 ha esposto due delle opere provenienti dal museo Picasso di Barcellona. La rassegna "Arte allo specchio" era appunto incentrata sul rapporto tra pittura contemporanea e arte del passato. "Nelle opere di Picasso presentate alla mostra, si poteva cogliere un'adesione al passato che è del tutto particolare. L'immagine riproposta viene completamente stravolta. Il furor picassiano se ne appropria e la trasforma a un punto tale che l'opera originaria diventa quasi irriconoscibile".

Irriconoscibili, appunto. Le 58 tele cubiste, create a Cannes nella villa "La Californie", non si rapportano subito a "Las Meninas" di Velázquez. Ma pian piano, osservandole attentamente, accostandole, ecco riaffiorare le stesse figure. Tra macchie di colore, tra forme geometriche, ecco emergere dal centro doña Isabel de Velasco che morì tre anni dopo la rappresentazione datata 1657, la nana Mari Bárbola e il nano Nicolasito Pertusato che poggia il piede sul cane mastino castigliano. Ci sono tutti, anche doña Marcela de Ulloa, addetta al servizio delle dame della regina, e l'uomo identificato con don Diego Ruiz de Azcona. Tutti traslati, ovviamente. Lo specchio che ritrae i regnanti diventa un riquadro con due puntini, una piccola tela bianca, una cornice che contiene un triangolo o dei raggi. Dipende dalle versioni. Alcune opere insistono sulla figura bionda, altre su quella inginocchiata. Altre ancora sull'uomo all'uscio, il maresciallo di Palazzo don José Nieto Velázquez, forse parente del pittore che viene invece riprodotto accanto alla sua tela gigante. Nulla è dimenticato. Sulle pareti di tela sono appesi i quadri che il pittore barocco aveva a sua volta affisso nel suo dipinto: mitologie di Pieter Paul Rubens e Jacob Jordaens. Copia di copie, quella cubista. Il mitologico diventa astratto. Le forme si irrigidiscono, i colori si intensificano, i caratteri somatici si alterano, assumono linee taglienti o si appiattiscono. Vestiti che sembrano piedistalli, che risaltano, che creano spessore. Strutture decorative che diventano ganci. Particolari irrilevanti portati all'eccesso, esasperati.

Velázquez, Las Meninas, 1656 (Museo del Prado, Madrid). Altri artisti oltre Picasso hanno tratto spunto dal quadro per eseguire loro opere. Nel campo pittorico Juan Bautista Martínez del Mazo

riproduce nel XVII secolo lo stesso impianto architettonico per la tela intitolata “La famiglia del pittore”. Cento anni dopo, Francisco Goya y Lucientes riprende l’ordito chiaroscurale per il suo *“Ferdinando VII che presiede la giunta delle Filippine”*. *Eduard Manet, nel 1860, ritrae “Velázquez nello studio”*

Eppure c’è una particolarità che nella veste cubista non traspare: il gioco emotivo, la componente psicologica che invece permea il quadro secentesco. L’intreccio di sguardi non si coglie. L’espressione di Velázquez rivolta a noi non attraversa le tele moderne, non crea una linea immaginaria che ci rende oggetto d’osservazione, anche se puramente casuale. Nell’opera del XVII secolo occupiamo il luogo che è davanti ai regnanti ed è questa caratteristica a vincolarci al quadro. La nostra estraneità è duplice. Non possiamo cogliere ciò che viene illusoriamente ritratto, rimanendo con un piede all’interno del dipinto e l’altro sospeso sulla soglia dell’immaginario. Ci domandiamo: siamo visti? Siamo realmente osservati? E se ci spostiamo, gli sguardi dove confluiscono? Verso lo stesso punto di fuga che sfonda esternamente la trama pittorica. La prospettiva non cambia perché, presenti o assenti, le linee convergono comunque verso la coppia eterea falsamente visibile dietro di noi. Questo sottile gioco psicologico, questa eco d’immagine, perché a Picasso non interessa? Risponde il critico Vittorio Sgarbi: “Non gli interessa perché ‘Las Meninas’ diventano un puro esercizio pittorico, da compiere con ripetitività. Nel caso specifico, addirittura 58 volte. A colpirlo è la modernità del dipinto, quella componente costruttiva che è il parametro della pittura moderna. Nel quadro di Velázquez c’è già Picasso e Picasso non è altro che il prolungamento ideale di Velázquez. Così come il pittore nel Seicento contiene già Eduard Manet e Auguste Renoir. È un artista che riesce a mettere insieme cinque secoli di pittura, partendo da Raffaello e arrivando appunto a Picasso. Per questo credo sia il più grande pittore di tutti i tempi, capace con la sua arte di sfondare le barriere temporali. Il maestro cubista non ricerca un ordine contenutistico. Picasso è come un dio che non giudica, è come un’energia creatrice che non ha componenti emotive. A un dio non si attribuiscono dei sentimenti, in quanto è pura capacità che determina il mondo. Picasso è forza pura. La scomposizione cubista dello spazio in elementi e la relativa ricostruzione di visioni può avere un richiamo a Velázquez. È un richiamo che non è un sogno, una follia, ma è una costruzione matematica, geometrica”. Ed è sempre Sgarbi a riportare un concetto elaborato dall’artista Michelangelo Pistoletto: “Ha sostituito lo specchio dipinto con uno specchio vero e ha postulato, con la variabilità dello spettatore, la variabilità dell’immagine. Diverso chi guarda, diverso quello che vede. Questo per evitare che il primo che passa possa sentirsi Filippo IV, equivoco nel quale volentieri lo attirava Velázquez. Dunque non, o non solo, come si guarda un’immagine, ma come ci guarda un’immagine”.

Lo specchio riflette l’invisibile. Lo specchio è il protagonista del quadro che si regge su una visione inesistente. Non perché riproduce i personaggi, ovvero i regnanti, ma perché senza la sua materia speculare l’immagine si dissolverebbe. Lo specchio va guardato e siamo noi a fissarlo. Così come siamo noi ad avere un ruolo determinante nella scena che si crea con la nostra presenza. Ha inizio una serie di rimbalzi visivi. La superficie riflettente mette in comunicazione due mondi. La dimensione in cui noi esistiamo diventa una realtà fantasma. Tutto è visualizzato dalla luce. Una finestra laterale, opposta e contrapposta alla tela, sottrae al buio lo stesso specchio, permettendo alla situazione di comporsi. Solo il quadro che il protagonista Velázquez sta dipingendo non si manifesta. Ci pensa ancora una volta lo specchio a rivelarne i soggetti, trasformandosi nella parete occulta della tela. Si genera un ritmo infinito, una danza a cui assiste uno spettatore come noi estraneo al ballo. È don Josè Nieto Velázquez, che attende all’infinito di entrare o uscire dalla scena. Al pari degli altri personaggi è di profilo e, come per lo specchio, siamo solo noi a vederlo.

“Un interno tipicamente asburgico, con un pavimento sul quale si può quasi camminare”. Così nel XVII secolo il pittore e biografo spagnolo Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco aveva definito l’opera barocca. La stessa immagine è stata colta dal regista Jaime Camino, anche lui spagnolo. Al Festival di Venezia dell’88 ha presentato “Luces y sombras” (Chiaroscuro), un film che nasce appunto dalla contemplazione del dipinto di Velázquez esposto al museo del Prado. La

storia, con riferimenti autobiografici, è quella di Teo, un regista cinematografico, interpretato dall'inglese Jack Shepherd, che realizza una pellicola ispirata al soggetto del dipinto. Come per magia, come magica è la tela, si esaudisce il suo sogno infantile: introdursi nel quadro. Diventa amico di Nicolasito e partecipa alla vita della famiglia reale. Arriva il momento però di tornare alla sua epoca e può riuscirci solo riattraversando il quadro. Piccolo problema, l'opera non è stata ancora compiuta. Cerca quindi la complicità della principessa, convincendola a farsi ritrarre dal pittore di corte. Ci riesce e nasce così "Las Meninas". Trasposizione temporale avvenuta, la difficoltà diventa ora mettere in scena la storia, un'incertezza che si dissolve al momento del primo ciak. "Se il mio film è barocco? Lo è – ha dichiarato l'autore – nella misura in cui è un gioco di specchi. Cos'è più reale, un personaggio davanti a uno specchio o lui nello specchio? 'Chiaroscuro' è un'opera nella quale l'azione si svolge nei nostri tempi, con flashback della corte di Filippo IV. Ho voluto riprodurre sullo schermo il dolore del re davanti alla decadenza della sua Spagna. Quel che non ho voluto rivelare è ciò che Velázquez sta dipingendo sulla tela, tralasciando del quadro l'aspetto speculativo". Altri artisti hanno tratto spunto da "Las Meninas" per eseguire loro opere. Nel campo pittorico Juan Bautista Martínez del Mazo riproduce nel XVII secolo lo stesso impianto architettonico per la tela intitolata "La famiglia del pittore". Cento anni dopo, Francisco Goya y Lucientes riprende l'ordito chiaroscurale per il suo "Ferdinando VII che presiede la giunta delle Filippine". Eduard Manet, nel 1860, ritrae appunto "Velázquez nello studio".

Quando Pablo Picasso, nell'estate del '57, si rinchiude nella sua villa sulla Costa Azzurra, non è la prima volta che rivisita i temi di artisti del passato. Nel '50 aveva rielaborato il "Ritratto di pittore" da El Greco, nel '55 "Donne di Algeri" di Eugène Delacroix. Successivo allo studio di Velázquez è "Le déjeuner sur l'herbe" da Manet del '61. Solo de "Las Meninas" farà così tante riproduzioni. I 58 quadri nascono tutti nell'arco di tempo che va dal 17 agosto al 30 dicembre. Quarantotto tele sono dedicate all'analisi di volti, di figure isolate, di gruppi di personaggi e di distinte versioni d'insieme. Quattordici sono invece incentrate sull'infanta Margarita, su doña María Augustina de Sarmiento e doña Isabel de Velasco che conclude la serie con un gesto di riverente saluto. Quanto a Nicolasito Pertusato, diventa pretesto per riproduzioni libere. Il cane assume le sembianze dell'animale appartenuto nel '57 al pittore cubista. Velázquez si riconosce a volte per la grande croce che nell'originale è dipinta in rosso sul petto. Questa, nella tela secentesca, sembra fosse stata aggiunta dal re in persona dopo la morte dell'artista, avvenuta il 6 agosto del 1660 "a las tres de la tarde", come testimonia L. Díaz. Filippo IV, in segno di riconoscenza, avrebbe dipinto le insegne di cavaliere di Santiago, titolo che lui stesso gli aveva conferito nel 1659. Base della rivisitazione picassiana, è un ingrandimento fotografico in bianco e nero del quadro di Velázquez. Ecco dunque spiegata la prevalenza di grigi nella prima versione cubista. In un saggio dedicato a "Las Meninas", Michel Leiris asserisce che "Picasso si è accasato nel quadro di Velázquez, che abita l'ambiente del palazzo reale e lo riempie con i suoi arredi domestici". C'è poi un'altra dichiarazione che aiuta alla lettura delle 58 tele. È una frase di Pablo Picasso rivolta all'amico Jaime Sabartés nel 1950, sette anni prima dell'esecuzione artistica: "Se mi mettessi di buona lena a copiare 'Las Meninas', a un certo punto arriverei a un'interpretazione personale, dimenticando l'opera di Velázquez. Sicuramente modificherei o cambierei la luce, spostando dei personaggi. Così, poco a poco, le damigelle d'onore apparirebbero deplorable a un pittore che copiasse opere antiche in modo tradizionale. Non sarebbero più le figure che aveva visto sulla tela di Velázquez. Sarebbero solo le 'mie' Meninas".

Massacro in corea

Massacro in Corea del 1951 è un'altra sua testimonianza in merito. La guerra in Corea era scoppiata nel 1950, l'opera si era ispirata ad uno dei più celebri dipinti dell'800 Spagnolo, il 3 maggio 1808 di Goya. Con animo risentito dipinse Massacro in Corea e poi La guerra e la pace due enormi dipinti collocati nella Cappella di Vallauris, che Picasso volle trasformare in Tempio della Pace.

(Silvia Mari) Premessa storica: l'opera rappresenta un episodio della guerra di Corea, avvenuta nel 1950, quale unico episodio di scontro aperto tra il blocco orientale e quello occidentale, durante la guerra fredda. La Corea, una penisola asiatica a sud della Cina, era divisa in due stati: a nord vi era un governo dittatoriale sotto l'influenza sovietica, mentre a sud un governo dittatoriale, aiutato economicamente dagli Stati Uniti, avente numerose industrie. Quando la Corea del nord invase quella del sud si sfiorò lo scoppio della III guerra mondiale, anche perché l'esercito americano, di supporto nel sud, voleva l'utilizzo della bomba atomica. Fortunatamente nel 1951 si trovò un accordo.

Questa guerra si combatté soprattutto nelle città, causando un milione di morti e 1.600.000 feriti>. L'opera rappresenta un episodio della guerra di Corea del 1950, il cosiddetto "massacro di Sinchon": tra il 17 ottobre e il 7 dicembre 1950 circa 35.000 civili coreani rimasero uccisi nell'area di Sinchon, nella Corea del Nord sud-occidentale, a seguito di una insurrezione anti-comunista immediatamente precedente l'occupazione della città da parte delle forze delle Nazioni Unite; al massacro di simpatizzanti comunisti o presunti tali parteciparono, oltre agli insorti locali, anche un distaccamento della polizia segreta sudcoreana e truppe regolari statunitensi. Il quadro viene generalmente interpretato come una critica dell'intervento statunitense nel conflitto coreano.

Significato

Il quadro mostra un gruppo di soldati che stanno per fucilare delle donne e dei bambini; la nudità di donne e bambini rappresenta l'innocenza e l'impossibilità di difendersi, a denuncia della crudeltà della guerra, combattuta per le vie della città a discapito dei civili.

Questi non venivano incarcerati o fatti prigionieri, bensì giustiziati sul posto, colpevoli di vivere nel fronte sbagliato. Le donne sono gravide, come simbolo della fertilità e della vita; infatti Picasso voleva rappresentare l'idea di donna come Madre, potenza generatrice e non distruttiva. Questo simbolo di vita viene contrastato dall'immagine dei soldati che, privati dei loro attributi maschili, mostrano, oltre all'assenza di umanità, il conseguente annichilimento della fecondità. Una delle donne ha lo sguardo rivolto verso l'alto, le braccia distese in segno di una disperata preghiera, mentre i bambini, spaventati, cercano conforto tra le braccia delle loro madri: il primo si nasconde dietro la madre, nascondendo il volto per non vedere cosa accadrà; il secondo è abbracciato alla madre, in attesa della morte; un altro bambino è colto nella corsa disperata verso la madre, con lo sguardo spaventato rivolto verso i soldati; l'ultimo bambino sembra non accorgersi di cosa stia succedendo, infatti è intento a raccogliere un fiore. Il quadro presenta caratteristiche del cubismo nei volti delle donne, straziati dal dolore e dalla disperazione. Gli uomini, al contrario delle donne che si presentano ferme ad attendere, sono proceduti in avanti incontro ai civili, ciò accentuato dal soldato in primo piano che porta in avanti la gamba sinistra e come gli altri punta il fucile. Sul capo portano elmi dalle forme strane, elemento che, unito alla loro nudità, ricorda i guerrieri greci, che combattevano nudi per avere maggior agilità ma portavano elaborati elmi che potessero incutere timore. I soldati non presentano stemmi o segni che possano ricondurre all'esercito a cui appartengono, poiché Picasso non intendeva schierarsi da alcun fronte bensì sottolineare il crimine compiuto da entrambi gli eserciti. Infatti il quadro dimostra l'impegno pacifista di Picasso, peraltro già ampiamente mostrato in altre sue opere, tra le quali la celebre Guernica. Un uomo tiene in mano la spada simbolo del potere; nei suoi occhi si leggono furore e odio, emozioni sottolineate dalla fermezza e dalla decisione che i loro corpi mostrano nell'atto che devono compiere. A risaltare la drammaticità della scena sono i colori freddi. L'opera si ispira a il 3 maggio 1808 di Francisco Goya, rappresentante la fucilazione di alcuni ribelli da parte delle truppe francesi.

Questo dipinto datato 1951, travalica ogni epoca e periodo per diffonderne il messaggio universale. Lo si trova davanti, fisso con la sua scena raccapricciante di una fucilazione di donne e bambini,

inermi. Lo sfondo gela, con i suoi bianchi e con delle tenue velature di rosa per renderlo ancora più agghiacciante, poi ancora del nero e il grigio.

Siamo di fronte ad una fucilazione di donne, senza alcuna possibilità di risposta e di reazione. E' la guerra che Picasso ci riporta nella sua cruda realtà. La fissa come fu una volta per "Guernica" e sarà per "Il Ratto delle Sabine" molto tempo dopo.

Quelle donne dipinte che attendono la morte, alcune straziate dal dolore, altre in una posa neoclassica di serena rassegnazione, tutte o quasi tutte, incinta. La donna per Picasso è Madre, potenza fecondatrice di colei che genera e non distrugge. Dall'altro lato, i fucilatori. Uomini disumanizzati e senza volto, macchine o robot. Federico Garcia Lorca, fosse vissuto più a lungo per vederli, avrebbe esclamato:

Anno di piombo i teschi. I volti celati, coperti dall'oscura ferraglia di carro armato, soldati resi indifferenti davanti al dolore ed alla devastazione. Un bambino sta cercando di fuggire, o cerca la protezione del grembo materno, mentre i fucilatori "gobbi e notturni" restano indifferenti davanti alla scena. Essi hanno il compito di uccidere e farlo in fretta, fare sparire le tracce dell'abominio e del massacro.

I volti delle madri non hanno un alcunché di specifico e che li rapporti ad una geografia remota. Sono i volti di tutte le Madri del nostro tempo, di ogni fonte di vita. Indistintamente. C'è chi ha visto in questa opera, un rimando al celebre quadro di Goya <Fucilazione del 3 di Maggio> del 1808. Nel <Massacro in Corea> la visione è resa ancora più cruda, stretta nelle emozioni, aperta al dolore che si mostra fino a sfigurare alcuni dei volti presenti nella scena.

L'opera venne già esposta in una retrospettiva di Picasso a Milano nel 1953, benché Giulio Andreotti avesse fatto il possibile affinché ciò non avvenisse," per non scontentare l'alleato americano".

Sogno e menzogna di Franco

Il 26 aprile del 1937 le forze falangiste fasciste composte da truppe spagnole, italiane e tedesche, poste sotto il comando nazista, distruggono la città basca di Guernica. È sotto la tremenda impressione di questi orrori che Pablo Picasso si accinge a rappresentare nel dipinto celeberrimo Guernica (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) tutta la possibile memoria simbolica della guerra. Questi due fogli, che Picasso incide per destinare i proventi di vendita ai partigiani spagnoli e alla lotta antifranquista cui ha oramai aderito, sono impegnati politicamente, propagandistici, causticamente grotteschi.

La metamorfosi surreale del dittatore è il tema del primo foglio (che dalla datazione sembra anticipare la stesura di Guernica). Un personaggio itifallico e mostruoso, il dittatore Franco, abbatte monumenti, viene travolto da un toro inferocito e irriso, travestito da picador o da dama spagnola con ventaglio. In altri riquadri il ridicolo dittatore si inginocchia di fronte a un centesimo o cavalca un suino. Nel secondo foglio il segno propone ancora vicende ridicole del dittatore metamorfosato e una sorta di drammatica tauromachia, che delineata nello stile impiegato in Guernica, rappresenta, inoltre, altri temi: il cavallo ferito (la Spagna), la madre con il bambino morto tra le braccia e personaggi morenti, desunti e ricavati dagli studi per il grande dipinto.

Questi "fumetti" satirici esprimono l'indignazione dell'artista nei confronti dell'insensatezza e dell'orrore della guerra. Originariamente progettati per essere stampati come cartoline e distribuiti in massa, vengono invece pubblicati sulla rivista parigina "Cahiers d'Art" con una poesia di Picasso sul dolore per Guernica, l'indifesa città basca bombardata dai nazisti nel 1937. Stampate da sinistra a destra, le incisioni si leggono da destra a sinistra e nel complesso costituiscono una narrazione di 18 scene. Il generale fascista Francisco Franco è rappresentato, in alto a sinistra, come una figura folle, mitica e mostruosa che distrugge la scultura classica spagnola e, più sotto, mentre combatte con un toro che simboleggia la Spagna.

Si può colpire ferocemente anche con la carta ed è Picasso, il più grande pittore del XX secolo a dimostrarlo efficacemente. Quelli che sono due fogli incisi a cui il grande Maestro aveva allegato un poema surreale, diverranno uno dei più chiari elementi di protesta e di denuncia nella guerra civile spagnola del 1936.

Eppure la diffusione di oltre ottocento fogli all'acquaforte e all'acquatinta, non era così limitata, rappresentano però un urlo contro quella guerra, tutte le guerre, che ne fanno accanto alla abilità di incisore dell'artista- un'opera singolare e maestosa.

Le vignette di Pablo Picasso

Forse non tutti sanno che il padre del Cubismo, Pablo Picasso, fu anche un appassionato lettore di fumetti. In particolare de i Katzenjammer Kids o del capolavoro Krazy Kat.

Dalla passione per il fumetto l'artista trasse ispirazione nel proprio lavoro.

Tale influenza è particolarmente rilevante in Sueños y mentiras de Franco (Sogno e menzogna di Franco) del 1937. Si tratta di due fogli – due incisioni in acquaforte e in acquatinta – ciascuna contenente nove vignette. I fogli vennero venduti insieme, sotto forma di stampe raccolte in una cartellina, accompagnate da una sorta di poema surrealista dedicato alla situazione politico-militare dell'epoca. L'opera venne realizzata, per il primo foglio e mezzo circa, in due giorni, 8 e 9 gennaio 1937. Le ultime quattro vignette del secondo foglio vennero invece aggiunte mesi dopo, e concluse il 7 giugno. Nel mezzo, il bombardamento di Guernica.

L'ispirazione del fumetto di Picasso nasceva dal desiderio di esprimersi contro la sollevazione militare di Francisco Franco, del luglio 1936. L'obiettivo era farne del materiale con il quale raccogliere fondi per la causa repubblicana: l'idea iniziale di Picasso era infatti di realizzare 18 cartoline, da vendere nel padiglione spagnolo all'Esposizione Universale di Parigi. Ma non andò così. Negli stessi giorni in cui lavorava alle incisioni, all'inizio di gennaio, l'artista venne contattato dai rappresentanti del governo spagnolo con una richiesta che lo spiazzò, trovandolo contrariato: realizzare un'opera da esporre all'Esposizione Universale di Parigi di quell'anno. Un'opera il cui contenuto fosse un esplicito sostegno alla Repubblica. Ma Picasso non si riteneva un artista 'politico', né uno che lavorava su commissione. E accettare non fu semplice né scontato. Al punto che le difficoltà si tradussero in mesi senza idee, fino all'ultimo, ovvero ai primi di maggio. Tuttavia, in quei due giorni di gennaio, Picasso realizzò comunque un'opera "politica": in Sueños y mentiras de Franco il generale viene rappresentato come un mostro impegnato in azioni spregevoli, folli e grottesche.

Nella prima tavola del fumetto, Franco si crede un cavaliere cristiano a difesa della Spagna, ma sia il suo cavallo che il sole si prendono gioco di lui; si rappresenta come erede della cultura spagnola e della cristianità che sogna di difendere (inginocchiandosi di fronte a un simbolo che, però, da ostensorio è mutato in una moneta, a indicare la corruzione e compromissione della Chiesa col regime), mentre in realtà la distrugge, prendendo a picconate una opera d'arte; ed è ridicolizzato da un travestimento femminile; e il suo cavallo – che in una vignetta è il suo stesso sesso – alla fine non si rivela altro che un maiale.

Il 26 aprile 1937 la cittadina di Guernica viene bombardata da alcuni aerei tedeschi (e italiani). Picasso trova in questo dramma l'ispirazione per l'opera commissionata dal governo spagnolo, che inizia a realizzare dall'11 maggio, e conclude il 4 giugno. Guernica verrà esposta al padiglione spagnolo dell'Esposizione Universale di Parigi solo dal 12 luglio. E segnerà la storia – e l'arte – del XX secolo.

In quel clima l'artista trova l'idea per riprendere anche il fumetto. E nella seconda tavola abbandona l'umorismo grottesco e lo stile grafico più cartoonistico, passando dalla tecnica dell'acquaforte all'acquatinta, e mettendo in scena tutta l'energia deformante della violenza bellica. Nelle prime tre

vignette già apparivano i cadaveri di una ragazza e un cavallo, conseguenze dell'azione di Franco; e il toro – simbolo del popolo spagnolo – che lo affrontava. A partire dal 25 maggio, nelle vignette aggiuntive (completate il 7 giugno), Picasso aggiunge al secondo blocco di incisioni una sequenza che proviene da Guernica: una madre che fugge disperata trascinando un bambino morto tra le braccia. Da quel punto in poi, Picasso decide di non separare più le vignette. Realizza così la serie di due stampe dal linguaggio semplice, chiaro, economico. E nel giugno del 1937 il capolavoro di Guernica trova la sua conclusione.

Sabartés e il museo Picasso

Picasso e Sabartés si conobbero nel 1899 ma è nel 1935 che nascerà la fattiva collaborazione tra i due e da quel momento diventerà amicizia, affetto, fiducia e grande stima tra i due.

Picasso fece all'amico inseparabile molti ritratti, dedicandogli libri, incisioni, opere di vero prestigio e Sabartés uomo di penna, continuò la sua opera letteraria dedicandola per buona parte a Picasso. Sabartés morì nel 1968, per molti anni aveva accarezzato l'idea di un Museo Picasso da realizzare a Barcellona tanto che dal 1955 aveva intensificato i suoi viaggi nella città spagnola.

Tra il 1960 ed il 1963 il progetto del Museo divenne realtà. Il richiamo fu tale che stimolò una straordinaria quantità di donazioni. Oltre alle opere donate da Sabartés e dallo stesso Picasso, il Museo raccolse opere appartenenti al patrimonio cittadino.

In poco tempo la consistenza delle opere aumentò ed oltre a quelle che sistematicamente Sabartés portava, il Museo poté ben presto contare su molte donazioni di privati, tra cui Gala e Salvador Dalí.

La scomparsa di Sabartés non frenò le donazioni, Picasso quello stesso anno regalò, in memoria del suo grande amico, una serie di opere conosciute come *Las meninas* formata da 58 quadri ed un ritratto del Periodo Blu. Continuò nel tempo a ricordarsi del Museo, donando una prova ogni nuova incisione.

Nel 1970 il Museo è stato ampliato per poter ospitare le continue donazioni. L'idea che Sabartés aveva coccolato fin dalle origini era quella di trasformare il Museo in un Centro studi Picassiani. In tutti questi anni tra donazioni ed acquisti, la collezione di opere presente nel Museo, è diventata importantissima, tanto da divenire luogo d'obbligo per quanti si interessano e studiano l'opera di Picasso. Nel Museo sono custodite oltre 1012 pitture e disegni (505 con disegni su entrambi i lati) realizzati tra il 1890 ed il 1967, 17 album con 826 disegni sui lati, 4 libri scolastici con annotazioni a margine, una scultura, un arazzo, 785 incisioni originali, litografie e linoleum eseguiti dal 1904 al 1968; 32 libri con 230 incisioni originali; 40 piastre di rame corrispondenti ad alcune incisioni dei suddetti libri, oggetti vari e numerosi cartelli. Il Museo conserva anche oggetti e opere di artisti legati a Picasso, medaglie realizzate per lui, opere di Pallarés, Gonzales, Ruiz, sua sorella Lola ed un album contenente 68 disegni di Jsidoro Brocos professore di Picasso alla Coruna.

A Barcellona esiste ancora una collezione di ceramiche composta di 16 pezzi (1948- 1957) appartenenti al Museo di Ceramica della città, regalata dallo stesso Picasso nel 1957. Ma per tornare al Museo Picasso le opere in esso contenute sono divise in due grandi sezioni: collezione pittura e disegno e collezione grafica.

Non è molto agevole seguire passo passo l'evoluzione artistica picassiana attraverso le collezioni, vi sono dei momenti più rappresentativi di altri come le epoche dell'infanzia, quella accademica, formativa, blu, l'epoca cubista, il neoclassicismo del 1917 e l'insieme de *Las Meninas* del 1957. i vari periodi e i materiali da lui impiegati.

Il toro scultura assemblaggio

Il Toro assieme alla Capra, è un'opera molto nota composta da un sellino di bicicletta e da un manubrio, il sellino la testa del toro, il manubrio le corna. Picasso racconta lo stupore provato proprio nel momento in cui la sua mente ha compiuto l'abbinamento delle parti. La metamorfosi di due oggetti, dall'iniziale valore d'uso a una riproposizione di senso acquisita con la costruzione di un'immagine nuova. Ma, al tempo stesso, Picasso ammette di non essere contrario a una seconda, non impossibile, metamorfosi. La metamorfosi provocata da un ragazzo, che vedendo la scultura e desiderando un sellino o un manubrio, finisca per smembrarla riportando i pezzi alla loro natura.

La capra



Questa versione si conserva al Museum of Modern Art di New-york:

1950 scultura realizzata utilizzando frammenti di scarto di alcuni artigiani ceramisti. Il corpo è costituito da un cesto di vimini, le mammelle due brocche, foglie di palma per il muso e la spine dorsale e frammenti di metallo: in seguito all'assemblaggio la scultura fu riprodotta in bronzo. Misura 117,7x143,1x71,4 cm.

Questo tipo di opere corrisponde alla poetica dell'artista che pensava di potersi esprimere in scultura solo tramite l'assemblaggio di oggetti comuni e volgari come appare chiaro nelle sue stesse parole rilasciate in un'intervista:

"Capisco che uno riesca a vedere qualcosa nella radice di un albero, in una crepa di un muro, in una pietra corrosa, in un sasso...: ma il marmo? Sta lì come un blocco, non suggerisce né una forma, né un' immagine: se l' uomo crea delle immagini, è perché le scopre intorno a se stesso, quasi formate, già alla portata. Le vede in un osso, nella superficie irregolare dei muri di una caverna, in un pezzo di legno... una forma può ricordare una donna, un' altra un bisonte, un' altra ancora la testa di un demonio..."

Quindi per Picasso una scultura non era una massa plastica solida e compatta da modellare ma era una costruzione aperta di piani, una combinazione di forme astratte e indipendenti che potevano essere accostate e modulate fino a formare una nuova figurazione coerente. Inoltre questo tipo di procedimento ben si adattava al suo ritmo creativo frenetico e rapidissimo, per cui le tecniche tradizionali di scultura lente e laboriose non avrebbero potuto interessarlo. È comunque chiaro che Picasso muove in parte dall'assunto Duchampiano dell'object trouvé, ovvero del ready-made. Seppure egli non arriva alla pratica estrema dell'artista francese che non vedeva necessario alcun intervento sulla natura stessa dell'oggetto.

Picasso aveva trovato un modo nuovo di fare scultura. Assemblava oggetti di varia forma e natura, realizzando opere sorprendenti. Cito con compiaciuta <la testa di toro> eseguito nel 1942, assemblando un sellino e un manubrio di bicicletta.

Il Babuino di Picasso



(Stefano Malatesta) Londra - Negli anni Venti e Trenta, quando la fama di Picasso era già molto grande, nessun critico aveva ancora fatto attenzione alle sue sculture, se non in modo saltuario e superficiale. E' stato Daniel-Henry Kahnweiler, il gallerista e amico dell' artista, a scrivere per primo nel 1949, in un saggio che accompagnava bellissime fotografie di Brassai, che Picasso scultore era allo stesso livello, a volte ad un livello superiore di Picasso pittore. Le ragioni di questa miopia critica sono numerose e di diversa natura. Probabilmente la produzione pittorica dello spagnolo, che si rinnovava e si contraddiceva di periodo in periodo, è sempre stata così vasta da nascondere tutto il resto. Anche perché Picasso ha scolpito a fasi alterne: poco dal 1908 al 1912 e quasi nulla nei primi anni Venti, durante il periodo neoclassico. Inoltre le sue sculture non "giravano". Libero da qualsiasi difficoltà psicologica nel momento di vendere i quadri, solo raramente Picasso ha ceduto le sue opere di scultura, e sempre con dispiacere. Le sentiva parte di se stesso, della sua vita di ogni giorno, portandosele dietro nei suoi vari passaggi da uno studio all' altro e fino sulla Costa Azzurra. In moltissime occasioni ha posato con loro per i fotografi: guardando queste fotografie immediatamente uno avverte che le sculture stanno lì non come semplici oggetti, ma come parenti, come familiari. Solo nel 1966, quando Picasso aveva ottantacinque anni, Jean Leymarie è riuscito ad ottenere il permesso di radunarle e di esporle a Parigi nell' *Hommage à Pablo Picasso*. Una rivelazione. L' esposizione Picasso: sculptor/painter alla Tate Gallery (fino all' 8 maggio) curata da Elizabeth Cowling e John Golding, è il primo tentativo di accostare più da vicino la scultura alla pittura e ai disegni. Di mostre su Picasso ce ne sono state anche troppe negli ultimi anni e molte inutili, che non hanno aggiunto nulla a quanto già sapevamo. Questa è splendida, a partire da una delle prime opere la Testa di donna (Fernande) del 1909 affiancata dal disegno preparatorio, che ha già il peso, la solidità, la forma di una scultura.

Numerosi altri disegni danno l' impressione di essere idee e progetti per sculture che Picasso non ha mai realizzato, rivelatori della sua arte come sensazione fisica della sua capacità di far sentire la forma.

La ceramica nella scia degli antichi vasai

Durante l'estate del 1946, in Provenza, si avvicinò per la prima volta alla ceramica. Era il 21 luglio e venne invitato dai bottegai della zona a plasmare un pane di argilla. Un accadimento questo che si sarebbe tramutato in una lunga e appassionata attività che Picasso svolse poi nel campo della ceramica.

Nel 1948 realizzò qualcosa come duemila ceramiche di cui centocinquanta vennero esposte a Parigi nella Maison de la Pensée.

Per diverso tempo le sue ceramiche venivano cotte in forni di legna, poi nel 1953 e proprio nel laboratorio che vide la nascita del Picasso ceramista, Madoura entrò in funzione uno dei primi forni elettrici per la ceramica, installati dopo la guerra. Il 1953 fu un anno serrato per il ceramista Picasso che produsse una quantità di piccole sculture con figure di animali ed una ricca serie di piatti e coppette con un motivo ricorrente molto caro all'artista : la corrida.

La corrida venne poi riproposta nei grandi piatti spagnoli che riprendevano nella forma il modello delle ceramiche Ispano/ Moresche.

Per curiosità si sappia che Jacqueline l'ultima moglie, era la nipote di chi lo aveva iniziato alla ceramica, i coniugi Raimé proprietari del laboratorio Madoura.

Se è vero che Picasso ci ha lasciato nel 1973, è altrettanto vero che la sua impronta è ormai scritta in modo indelebile nella memoria affettiva e culturale della Costa Azzurra, in cui le soste a Vallauris Golfe-Juan, Antibes e Mougins sono da considerarsi tappe essenziali.

- Nel 1948, Picasso si trasferisce a Vallauris dove risiederà fino al 1955. In tutti quegli anni Picasso realizza numerose sculture e dipinti tra cui “La Guerre et la Paix”, una delle opere maggiori di quel periodo e si appassiona a due tecniche: la ceramica e la linoleografia.
- Nel 1946, visitando la mostra annuale dei maestri vasai di Vallauris Picasso incontra fortuitamente Suzanne e Georges Ramié proprietari di una fabbrica di ceramica, il laboratorio Madoura, e sospinto dalla sua irrefrenabile curiosità muove i suoi primi passi nell'arte ceramica, per poi decidere di dedicarsi a quest'attività che gli offre nuovi orizzonti creativi; la malleabilità della terra e la magia della cottura al forno che svela i colori sgargianti dello smalto e la brillantezza delle vernici.
- La sua pratica è un po' ortodossa. Picasso scultore modella la creta per farne fauni e ninfee, cola la terra come se fosse bronzo, decora instancabilmente piatti con i suoi temi preferiti (corride, donne, civette, capre...), si avvale dei supporti più impensabili (frammenti di pentole, materiali di fornaciata oppure mattoni rotti), inventa le paste bianche che sono ceramiche non smaltate decorate con elementi in rilievo. La ceramica per Picasso non è affatto un'arte minore.
- Nell'arco di vent'anni circa, Picasso realizza quattromila opere originali. Come aveva chiesto, alcune ceramiche sono state prodotte in più esemplari e a Madoura spetta l'esclusiva. In tal modo, Picasso ha voluto che le sue ceramiche firmate avessero un uso quotidiano proprio come confessa ad André Malraux: “Ho fatto dei piatti; ci si può mangiare dentro”.
- Un'altra tecnica lo incuriosisce moltissimo: la linoleografia che ha praticato con il tipografo Hidalgo Amera. Le sue prime opere sono utilizzate per farne delle locandine per le corse dei tori o delle mostre di ceramica in città. Egli ne farà molto rapidamente uno strumento d'espressione a tutto tondo, mettendo l'accento sui colori.

■ *Picasso e Vallauris oggi ricordi indelebili*

Cittadino onorario della città, Picasso ha contribuito in modo straordinario a rinnovare la ceramica di Vallauris negli anni cinquanta, quella mitica età d'oro, quel periodo in cui tutti erano maestri

vasai. Molti abitanti ricordano ancora la sua presenza e quella di Françoise Gilot e i suoi figli Claude e Paloma, poi Jacqueline Roque, la sua ultima compagna che sposa nelle massima segretezza presso il Comune di Vallauris nel 1961.

Opere e luoghi

Presso il Museo Nazionale Picasso "La Guerra e la Pace"

Nel 1952, Picasso esegue all'interno della cappella del castello due composizioni monumentali di oltre 100 m² su dei pannelli di legno che riprendevano la forma della volta. Dopo Guernica del 1937 e Massacro in Corea del 1951, La Guerra e la Pace è per Picasso l'ultima manifestazione del suo impegno per la pace, in particolar modo nei convegni organizzati dal partito comunista in occasione dei quali disegna La colomba, di lì a poco riprodotta in tutto il mondo.

La Guerra, in piedi su un carro antico, trainato da sinistri cavalli, dispiega il suo corteo di sciagure prima di essere arrestata dalla Giustizia armata di uno scudo decorato con una colomba.

La Pace associa alla figura di un funambolo che ne esprime il fragile equilibrio, quella di Pegaso, una danza di fanciulle e sotto un arancio una famiglia che si gode la calma felicità sotto i raggi del sole.

Un'ala del museo contiene varie opere di Picasso: linoleografie, ceramiche originali e copie, foto di André Villers.

André Villers incontra Picasso nel 1953

Quest'ultimo gli regala la sua prima "vera" macchina fotografica: sono io che ti ho messo al mondo, si diventerà poi a dire Picasso. Con Villers, Picasso, non è in posa, di qui l'intimità profonda delle scene immortalate, la spontaneità dei gesti e degli sguardi. Egli non ritrae il mito bensì l'uomo e l'artista nella vita di tutti i giorni.

L'homme au Mouton La statua in bronzo, realizzata nel 1943 e donata alla città nel 1949, si erge nella piazza della chiesa. Questa scultura di cui esistono altri due esemplari (uno a Filadelfia negli Stati Uniti e l'altro al Museo Picasso di Parigi) è una delle poche statue dell'artista a trovarsi in un luogo pubblico. Picasso voleva che sulla sua opera potessero arrampicarsi i bambini, questo suo desiderio è stato oggi esaudito.

Le opere in ceramica di Picasso alla galleria Madoura

Picasso è uno dei rari artisti ad aver autorizzato versioni multiple delle sue opere. Decise infatti che oltre alle sue opere personali originali, si sarebbe dovuta creare una collezione di opere concepite affinché ciascuna di esse fosse replicata in maniera identica in un numero definito di esemplari. Le edizioni iniziarono all'inizio degli anni '50 e riguardarono circa 600 pezzi. Questo principio di ripetizione di una creazione originale, diretto da Picasso stesso, fu applicato a due tecniche diverse:

- La replica autentica di un originale attraverso la ripetizione esatta di volumi e miniature fatti a mano.
- Il trasferimento di un soggetto originale inciso su una matrice in gesso indurito adatto al calco. La loro natura doveva permettere di assicurare la massima fedeltà all'opera originale e la garanzia di autenticità assoluta, persuadendo così i collezionisti desiderosi di possedere a condizioni accessibili un'opera autentica e incontestabile. Ne lasciò la produzione e la diffusione alla galleria Madoura.

Tra segno e disegno

La prima acquaforte di Picasso porta la data del 1899, Picasso aveva diciotto anni e stava a Barcellona, titolo dell'opera: El Zurdo.

Picasso ha avuto una grande considerazione per le tecniche grafiche ed il suo ritratto a Rembrandt è l'omaggio segreto fatto al maestro dell'acquaforte, è una testimonianza di quanto amore avesse per l'incisione.

Ufficialmente la prima opera incisoria è datata 1904, la celebre *Repas Frugal* che segna l'inizio di una straordinaria attività nel campo della grafica.

Picasso ha prodotto circa duemila opere grafiche, utilizzando tutti i procedimenti conosciuti e persino quelli poco praticati dagli stessi incisori, come la xilografia a legno perso, documentato nel linoleum *Busto di donna da Cranach* del 1958.

Georges Bloch, l'appassionato collezionista che ha redatto il catalogo completo sull'opera grafica di Picasso ha scritto: la grafica sembra giocare un ruolo in Picasso che non ha confronto con nessun altro artista. Luogo geometrico di tutti gli impulsi creativi che attraversano il cervello di questo genio ineguagliabile...ad un ritmo che può accelerare fino al parossismo.

E difatti l'atteggiamento di Picasso riguardo all'incisione, si manifesta proprio in un vero furore creativo.

Nel 1934 aveva realizzato sul tema delle *Metamorfosi* di Ovidio per Albert Skira, trenta incisioni. Ambroise Vallar gli commissionò nello stesso anno tredici acqueforti per illustrare capolavori sconosciuti di Balzac. Lui ne eseguì ben undici nel giro di quattro giorni. Ma il sorprendente Picasso batté il suo record nel 1957, realizzando in poche ore ventisei acquetinte per la *tauromachia*. Picasso affrontava il suo impegno incisivo con straordinaria intensità, per l'appunto meritano di essere ricordate le 347 acquaforti erotiche una serie di immagini incredibili, immediate e definitive che eseguì tra il 16 marzo e il 25 ottobre del 1968 all'età di ottantasette anni.

L'atteggiamento di Picasso nei confronti della grafica va cercato in quella sua epifania creativa dove l'essenza di qualsiasi grammatica di linguaggi conduce ad una unità espressiva manifestata attraverso vie mai battute, non è da sottovalutare poi la passione che nutriva per l'illustrazione di libri e poemi.

Nel 1919 disegnando su una pietra litografica un biglietto di invito, scoprì le possibilità espressive che una tecnica del genere gli poteva offrire ed a proposito del suo impegno litografico ricordiamo le 124 pietre disegnate per illustrare le poesie di Pierre Reverdy contenute nel *Canto dei morti*.

Importante fu l'incontro con lo stampatore litografico Mourlot che pubblicò due volumi sull'opera litografica di Picasso. E non si possono trascurare gli incontri con gli stampatori calcografici che in seguito lavorarono con lui, ovvero i fratelli Aldo e Piero Crommelynck e Lacourière.

Picasso era grande, straordinario, era rivoluzionario ma non era un illuminato. Era un essere umano particolarmente dotato di intelligenza e creatività e le sue immagini sono sempre state frutto di una sua ricerca intensa, difficile, di una sperimentazione sempre molto approfondita e questo è evidente nelle ripetute versioni che lui faceva di un soggetto, fino all'esito finale, conclusivo e definitivo. La stessa preparazione di *Guernica* documenta questo modo tutto suo di trovare l'immagine voluta. Picasso aveva un segno forte e trasfigurativo. La leggenda del *Minotauro*, scoperta mentre disegnava la copertina dell'omonima rivista, edita da Skira, divenne punto di riferimento delle sue molte incisioni. I suoi ammiccamenti sono spesso e molto spagnoli, è il caso delle due grandi incisioni contenenti ognuna nove piccole immagini, il riferimento è a *Sueno y mentira de Franco*, realizzate l'8 febbraio 1937, definite un grido di indignazione e di vergogna verso il generale Franco responsabile della Guerra Civile in Spagna.

Un tema presente e ricorrente nell'opera grafica di Picasso è Il pittore e la modella. Anche il volto e la testa erano motivi di studi prediletti e preferibilmente in atteggiamento emotivo perché gli consentiva di lavorare su quegli stravolgimenti di prospettiva che a lui riuscivano in maniera straordinaria. Trenta piccole lastre di zinco incise quasi per gioco tra il 1922 ed il 1923 testimoniano quella sua forza misteriosa che lo guidava nella realizzazione dell'immagine: una testa vista contemporaneamente di prospetto e di profilo.

Il segno di Picasso è stato strumento magico espressivo che ha dato la propria impronta ad un ricco universo figurale. Degas diceva che il disegno non è la forma ma il modo di vedere la forma e Picasso sembrava trasmettere alla sua mano ciò che la sua mente vedeva. Il segno è sempre stato libero in lui, fluido senza alcun ripensamento, un segno che ha raggiunto proverbiale esiti di essenzialità, dopo molte riflessioni e dopo molto impegno. Un segno plastico capace di far vedere anche ciò che non si vede, un segno che pretende sicurezza, certezze e che non ammette sbagli. La mano di Picasso aveva bisogno di velocità per poter stare al passo con la rapidità della sua immaginazione. Sbalorditivo senza mai concedersi una sosta, nonostante si sia sempre preoccupato della realtà, il suo segno però non l'ha mai rispettata, eppure gli è rimasta fedele anche nel momento pre-cubista, si veda le *Damigelle d'Avignone*, l'opera che ha cambiato con la sua nascita, le sorti dell'arte, pensata con una evidente architettura segnica.

André Salomon ha scritto: Picasso ha esercitato su quasi tutti gli artisti del secolo, la sua tirannia benefattrice dalla quale dipendono tutta l'arte presente e forse futura.

La poetica di Picasso

Eluard ha indicato la poetica di Picasso come un rapporto dell'artista col mondo. Sabartés vede la produzione letteraria come un ritmo della pittura, secondo Breton è un'attività che prolunga l'opera plastica.

Picasso iniziò la sua attività letteraria in gran segreto nel 1935, un segreto condiviso solo con l'inseparabile amico- segretario Sabartés. Il problema di scrivere versi lo preoccupò per qualche tempo, credeva al metodo surrealista dell'automatismo e nel frequentare i surrealisti trovò una nuova libertà di espressione. E lo scrittore Picasso fu molto suggestionato.

Scrivendo Aragon: E' importante perché è lui che dà carattere di rivelazione. Il fondo di Picasso è straordinario, lo stesso da cui sorgono le sue immagini pittoriche; emozioni, sentimenti, dolcezza, rivolta, odio, amore, memorie d'infanzia e ardori bruciati dalla sua vita vissuta con inarrendevole pienezza.

La sua poesia è semplice pittura, Moreno Villa distingue in Picasso scrittore una serie di aspetti: dinamismo, gastronomia, spagnolismo, la condizione del pittore, l'istinto, la crudeltà e il sesso.

Nelle immagini ha scoperto quel che gli ha permesso di caricare con violenza il tormento, l'exasperazione, l'osservazione dei desideri dell'istinto, ma anche di sprigionare acredine, furore, brutalità, in risentimenti più vasti storici e politici.

Ciò vale anche per il suo teatro si veda <Il desiderio preso per la coda> una commedia scritta nel 1941, lirica grottesca e caricaturale in cui Picasso mischiò una esuberante foga verbale, con gusto kitsch ed estro libero ed assurdo.

La scrisse in quattro giorni.

Per venire a capo, i suoi testi impongono al lettore di abbandonarsi al loro ritmo, alla velenosa successione delle loro immagini, alle improvvise folgorazioni e anche all'idiozia di un uomo intelligente.

Pablo Picasso è autore di una mezza dozzina di poesie, scritte alla fine del 1935. André Breton le elogiava in maniera esagerata: in realtà non sono che esercizi di scrittura automatica. Chiaramente non è con versi come questi che il grande pittore ha influenzato i poeti surrealisti: è solo con la sua eccellente attività figurativa che ha profondamente segnato il movimento. Leggendo la poesia, l'impressione che si ha è proprio quella di una delle scomposizioni tipiche dei suoi dipinti: le parole si disperdono, come rami tagliati che si uniscano ad altre parti del tronco, o meglio come i vari tratti di un viso che vadano a disporsi lungo la faccia secondo un ordine che non è quello canonico. Ma se nei dipinti il risultato è armonico, nei versi dà l'impressione di un'accozzaglia di analogie che precipitano velocemente:

*Lingua di fuoco sventaglia il suo viso nel flauto la coppa
 Che cantando corrode la pugnalata dell'azzurro
 Così grazioso
 Che seduto in un occhio del foro
 Iscritto nel suo capo adorno di gelsomini
 Aspetta che gonfi le vele il pezzo di cristallo
 Che ammantellato nel fendente a due mani
 Gocciolando carezze
 Divide il pane fra il cieco e la colomba color lilla
 E assale con tutta la sua cattiveria le labbra del limone in fiamme
 Il corno contorto
 Che spaventa coi suoi gesti di addio la cattedrale*

*Che sviene fra le sue braccia senza un olé.
Mentre scoppia nel suo sguardo la radio di prima mattina
Che fotografando nel bacio una cimice di sole
Si mangia l'odore dell'ora che cade
E trapassa la pagina che vola
Distrugge il rametto che porta infilato nell'ala che sospira
E la paura che sorride
Il coltello che salta dalla gioia
Lasciando ondeggiare ancora oggi come vuole e in qualsiasi modo
Al momento esatto e opportuno
Sull'orlo del pozzo
Il grido della rosa
Che gli getta la mano
Come un'elemosina.*

28 novembre 1935

Gastronomia e spagnolismo

Picasso, dunque ha sconvolto le regole dell'arte, distruggendo l'idea tradizionale dello stile e obbedendo invece ad una intima esigenza di verità espressiva, la sua.

Esiste di Picasso un materiale non figurativo, la sua poesia, i suoi saggi grazie ai quali è possibile accostarsi di più alla sua pittura.

Brillante, fantasioso, prepotente, orgoglioso e dissacrante, i suoi scritti sono drastici, allegri, feroci ed anche furiosi ed insieme intelligenti e stupidi.

La sua produzione letteraria gli è vibrata dentro al ritmo della sua pittura.

Per comprendere Guernica non va perso di vista il Sogno e menzogna di Franco. Picasso iniziò a scrivere fregandosene dell'ortografia, regole grammaticali e parole non avevano nulla a che vedere con la sua personalità. Leggendolo vanno individuate le parole e le immagini, vanno poi isolate dal contesto per arrivare a tollerare la struttura centrale del testo.

Gastronomia, spagnolismo, crudeltà, istinto, sesso: la gastronomia è evidente in lui che ha gusti semplici e mediterranei, lo spagnolismo introduce la sua arte al sentimento etnico popolare che è presente in tutta la sua opera.

L'istinto, la crudeltà ed il sesso sono suoi veri stati emozionali che esaspera in arte tra il 1925 ed il 1935, un periodo difficile della sua vita che segna la rottura con Olga.

Irritato e turbato mescolò con evidente faciloneria sesso, crudeltà e sadismo.

I simboli fallici e la figura femminile divengono forme inquiete di aggressività, desiderio e vendetta si stravolgono nell'assurdo sviluppo delle parti sessuali nelle quali lui concentra aridità, repulsione e offesa.

Nell'opera <Sogno e menzogna di Franco> si trovano furore brutalità, violenza, esasperazione e tutta la cattiveria di Picasso.

Il giornalino di Picasso



B. Bardot con Picasso

di

Benedetto Antelani

Nel museo Picasso di Parigi è esposto un giornalino completamente disegnato a china, opera adolescenziale dell'artista spagnolo. Il giornalino da lui chiamato "Azul y blanco" è di quattro pagine, con testi e figure, e rappresenta il mondo che girava attorno a Pablito. Il tredicenne aveva inserito nel suo giornale persino un annuncio economico «Se compran palomas de genealogía garantizada» (si acquistano colombe di razza garantita).

Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso, conosciuto come Pablo Picasso, ancora adolescente, aveva forse inconsapevolmente, ricreato la figura dell'editore-redattore-incisore, cioè quel personaggio mitico nato con l'avvento della stampa che poi scomparirà di nuovo dal mondo dell'editoria alla fine dell'ottocento.

La figura dell'editore-stampatore, "inventata" dall'umanista Aldo Manuzio, con l'evolvere della stampa è andata via via suddividendosi in specializzazioni sempre più tecniche. Già nel primo novecento chi produceva i clichés sapeva ben poco di macchine tipografiche e di inchiostro ed il tipografo a sua volta non sapeva nulla di incisione, della fabbricazione dei caratteri da stampa caratteri, e così via.

Questa perdita di conoscenza giungeva al suo punto massimo quando un editore, "con un'idea in testa", voleva che il suo pensiero divenisse un'opera tipografica, esattamente come la sua immaginazione l'aveva concepito, senza essere a conoscenza dei processi produttivi.

Certamente l'essere umano ha sempre cercato di trasformare, in materia percepibile, una propria idea/immagine e di proporla all'altro da sé. Senza dubbio ha provato, attraverso l'alchimia del rapporto mente-energia, mani-materia, di rendere percepibili le immagini che affollavano la sua mente. Forse, come dicono alcuni, le prime rappresentazioni, che venivano dipinte con l'ocra sulle pareti delle grotte, avevano un carattere meramente funzionale, tipo: "ho ucciso tre gazzelle", "nella valle ci sono i bisonti" ecc., ma è certo che questi esseri umani, vissuti agli albori dell'umanità, desideravano fissare sulle rocce immagini private che volevano fossero anche pubbliche. Possiamo immaginare come un gruppo di donne in ambiente paleolitico che al ritorno dei loro uomini mostrassero loro i loro manifesti rupestri che rappresentavano la caccia raccontata loro dai cacciatori giorni prima. Gli uomini parlavano narrando ricordi coscienti, le donne interpretavano artisticamente i racconti e ... probabilmente litigavano spesso.

Dall'epoca in cui Manuzio creava con le proprie mani i libri, le tecniche di riproduzione tipografica si sono modificate enormemente. Prima di lui, intorno alla metà del quattrocento, già con Gutenberg e i suoi incunaboli si giunse all'epoca in cui un libro poteva essere riprodotto abbastanza fedelmente all'infinito. L'arte dei maestri incisori però rimase ancora per secoli inalterata e vi era una enorme richiesta di testi, accompagnati da figure, stampati con la "nuova tecnica".

Dopo il 1498 la trascrizione dei testi che aveva riempito le sale di copiatura di amanuensi, via via scomparve, e gli artisti che prima pittavano le figure a fianco delle parole arricchendole di senso, si trasformarono in maestri incisori creando con le loro mani vere e proprie opere artistiche, che servivano sia per stampare immagini sia da matrici per la fusione dei caratteri.

A cavallo tra ottocento e novecento nuove scoperte scossero l'equilibrio tecnico nel mondo della stampa. Con l'avvento della Linothipe e della fotomeccanica, la produzione delle matrici, sino ad allora eseguita manualmente, si meccanizzava, disperdendo definitivamente quel capitale di manualità artistica accumulatasi in secoli di esperienza. Si perdeva così anche quell'aura leggendaria che aveva accompagnato il tipografo per secoli.

L'arte tipografica si scindeva in una miriade di specializzazioni che aumentavano la produzione e permettevano una riproducibilità sempre più oggettivamente aderente all'originale, ma, in questo modo, soprattutto per quanto riguarda le immagini riprodotte, la reificazione del reale, annullando la soggettività della mano, eliminava la poetica che rende pregnanti le cose pensate e poi realizzate artigianalmente.

In questo fine millennio, la nemesis, originata dalla rivoluzione dal computer grafico, ha permesso l'eliminazione di queste super-specializzazioni che si frapponivano nel processo idea-realizzazione finale. Ora, il giornalista, in uno spazio elettronico predisposto da un grafico, genera la matrice del proprio giornale, inserendo in uno spazio bidimensionale un'architettura fatta di segni verbali, simboli, immagini, a volte acquistate direttamente sulla rete web, e, novello Pablo, divulga il suo pensiero verbale e il suo senso estetico dando alla tipografia solo il compito di decodificare il file per la costruzione della matrice di stampa. Matrice che poi verrà issata su una macchina da stampa superautomatica in grado di "stampare le idee dell'editore".

Non l'occhio umano ma un densitometro misurerà la lunghezza d'onda del colore richiesta dall'editore, "accecando" l'addetto alla stampa il quale, paradossalmente, è ormai regredito mutandosi in quel pezzetto di legno intinto nell'ocra utilizzato dalle donne del paleolitico per dipingere le pareti di roccia.

Con questo metodo l'ideatore elimina il filtro tra il suo pensiero e la realizzazione materiale dello stampato, filtro che tanto aveva funestato i rapporti tra editore e tipografo, tipografo che avrà solo il compito di riprodurre in migliaia di copie la matrice già tecnicamente realizzata.

In realtà le tecniche che permettono la diffusione delle idee/immagini si trasformano ogni giorno utilizzando apparecchiature sempre più sofisticate che vanno dalla stampa digitalizzata alla lettura elettronica che elimina ogni intervento terzo tra chi crea e chi fruisce... ma Pablito lo aveva già

I gatti di Pablo Picasso

Uno dei più famosi estimatori dei gatti è stato Pablo Picasso. Nemmeno il famoso artista è potuto rimanere immune al fascino esercitato dai felini: lui stesso in gioventù ne ebbe due, di cui uno siamese. Ad affascinarlo era soprattutto la vivacità e l'energia dei gatti, specie quelli selvatici. Sono diversi i quadri in cui il grande pittore rappresenta i gatti: nelle sue opere i felini si presentano forti e aggressivi, spesso violenti, come nei quadri che potete vedere qui sotto: "Gatto che divora un uccello" e "Gatto davanti a un uccello".

Una curiosità: un dipinto di Picasso, "Dora Maar con gatto (1941)", in cui la sua amante è rappresentata con un gatto nero sulla spalla, è il secondo quadro di Picasso battuto all'asta con il valore più alto: 95 milioni di dollari (preceduto solo dal "Ragazzo con la pipa", 104 milioni di dollari).

Il gatto è forse l'animale che più ha ispirato l'opera di scrittori, pittori e scultori che, sedotti dalla sua personalità enigmatica e indecifrabile, dalle sue movenze sinuose ed estremamente eleganti, dal suo spirito un po' domestico e un po' selvatico, lo hanno rappresentato in tutte le forme artistiche, dalla pittura alla letteratura, dal cinema alla musica. Adorato nell'antico Egitto, sfruttato all'epoca romana, odiato nel medioevo e riabilitato nel Rinascimento il gatto simboleggia da sempre la libertà e l'indipendenza.



La mia tesi su Picasso

La tesi su Picasso fu il mio impegno amoroso per diversi anni. Quando mi iscrissi a Giornalismo a Urbino, sapevo che il mio indirizzo sarebbe stato artistico, dato che l'acaro dell'arte, mia madre me l'aveva regalato dalla nascita. Avevo come professore di storia dell'arte lo storico Nicola Ciarletta, estimatore di Picasso, scrittore di livello, autore di grandi monografie. Entrammo subito in sintonia, mi propose di prendere la tesi con lui e così fu. Riporto qui di seguito alcune note di Enrichetta Cardinale Ciccotti scritte anni fa che mi fanno comodo:

<Poche sono le opere moderne che, dopo quasi un secolo, conservano la capacità di trasmettere ancora il loro messaggio. Ancor meno quelle che riescono a rivestirne di sempre nuovi. "Guernica" di Pablo Picasso è una di queste. Quando si parla del Guernica, si pensa a uno dei paradigmi dell'arte del XX secolo, ovvero la forza del simbolo rivendicato da posizioni politiche diametralmente opposte, e la sua capacità di generare interpretazioni e usi spesso contrastanti. Molti ricorderanno quando, nel 2003, la riproduzione del Guernica che orna la sala del Consiglio di Sicurezza dell'Onu venne coperta durante la conferenza stampa dove Colin Powell annunciava l'invasione dell'Iraq. Ne sapeva qualcosa Antonio Saura, che a pochi mesi dal ritorno del Guernica in Spagna, nel 1981, pubblicò Contra el Guernica, una delle opere che meglio riassume gli effetti dalla convulsa storia del dipinto. Una grande stangata al connubio arte-burocrazia con la quale Saura tentava di salvare Pablo Picasso dai suoi stessi ammiratori, e l'opera dalla forza del simbolo in cui si era convertita. In effetti, Picasso non fu mai chiaro sul messaggio ideologico del dipinto, ma essendo stato commissionato per la causa del Governo Repubblicano ed essendosi l'artista associato al Partito Comunista, fu impossibile evitare una lettura di matrice comunista-anarchica. La donazione al MoMA di New York, simbolo della nascente cultura capitalista dell'epoca, provvide a mettere in secondo piano le tracce di una qualunque posizione politica, esaltando piuttosto la metafora contro la violenza super partes. Anche il generale Franco lottò per riavere il dipinto in Spagna, ma Guernica tornò solo a dittatura terminata, nel 1981. Nel 1997 il quadro tornò a irradiare la sua potente carica simbolica: il malcontento e le tensioni generate dal diniego di prestare il quadro per l'inaugurazione del Guggenheim di Bilbao si caricarono di forti tensioni politiche e nazionalistiche, essendo il popolo basco il principale coinvolto nel bombardamento del 1937.

(...)Dopotutto e per fortuna, Guernica continua a essere per tutti l'opera che racchiude la più grande dichiarazione contro la guerra della storia dell'arte>.

Andai a Madrid, posso dire (vergonosamente) esclusivamente per vedere Guernica, all'epoca era ospitata al Cason Del Buen Retiro poi al Prado. Quando mi trovai davanti a questa opera immensa, blindata da un cristallo antiproiettile posto a semicerchio, in modo che desse l'impressione di un abbraccio, venni colta da una forte emozione, la commozione fu tale da non trattenere le lacrime. Questo pittore il più famoso e discusso al mondo con quell'opera feroce nella sua denuncia, sentivo che riusciva a smuovere la coscienza di chiunque la guardasse. La polvere dei secoli ci ha conservato grandi pittori, me ne viene in mente uno...a ragion veduta:Leonardo e la sua Gioconda, un'opera discussa pure lei e inflazionata, spesso presa a prestito...da altri pittori: chi non conosce la versione di Marcel Duchamp?

La Gioconda di Leonardo è stata dipinta da un genio, però non mi ha attratta quanto Guernica. Diciamo pure che non mi piace. Con questo lungi da me il disprezzarla, non ci penso proprio. La mia passione per l'arte ha condizionato la mia vita, è stata coltivata, stimolata dallo zio architetto, appassionato di arte contemporanea. Da giovanetta invadevo il suo studio, lui mi dava fogli e colori e io mi divertivo, tentavo di imitarlo, nei suoi progetti che lui sviluppava al tennigrafo. Nel frattempo crescevo e la mia frequenza allo studio non diminuiva, dipingevo, parlavo con lui di arte, in seguito mi iscrivevo al mitico <Istituto Statale D'arte> e poi fu la volta di Urbino. Mi iscrissi a Giornalismo, abbastanza snobbata all'epoca anche se il suo <creatore> era stato niente meno che Carlo Bo e grazie a lui tutte le firme più note del giornalismo italiano, insegnavano lì con lui che ne era anche il Rettore. Ne è passata di acqua sotto i ponti da quell'indimenticabile 11 dicembre 1978 quando mi fu consegnata la qualifica in <edotto in cultura professionale giornalistica>. Da tre anni ero iscritta all'albo dei giornalisti pubblicisti e svolgevo da tempo la mia mansione di critico d'arte per il giornale della mia città. Ma torniamo a <Guernica>, è un capolavoro, una forte denuncia contro la guerra, qualsiasi guerra. Picasso rende ben visibile con il suo inconfondibile segno l'orrore, la rabbia, il massacro, l'odio, l'inutilità della guerra. Dallo scandalo di Guernica, (cioè la denuncia delle atrocità di tutte le guerre fino ad arrivare al Vietnam, passando per la Corea) per giungere all'espressione del sentimento di Pace del grande andaluso. Si percorre così tutta l'arte di Picasso, fatta di Periodi, di passioni per soggetti che in quel momento gli bollivano dentro. In questo lavoro che ho messo insieme, ho rubato, saccheggiato, libri e siti, scovando quanti hanno analizzato il dipinto più famoso del mondo <Guernica>, hanno scavato in esso, lo hanno sezionato, lo hanno spiegato. Io mi sono seduta da allieva nell'aula delle emozioni, pensando di offrire a chi vuol conoscere come me...il significato di Guernica.

SESTA PARTE

GUERNICA

GUERRA E ARTE: GUERNICA

Picasso dalla guerra civile spagnola al Vietnam

di

David M. Hart



Una nota su David M. Hart

<David M. Hart è il direttore della Online Library of Liberty Liberty Fund, premiata fonte di risorse dell'insegnamento, apprendimento, ricerche umanistiche e scienze sociali, che ha meritato numerosi riconoscimenti e partecipa al progetto "Minerva" della Biblioteca del Congresso USA.

David M. Hart si è laureato al King's College di Cambridge (Gran Bretagna), ha seguito corsi di specializzazione all'Università di Stanford (USA), Sydney (Australia) e Mainz (Germania) quindi ha insegnato al Dipartimento di Storia dell'Università di Adelaide (Australia).

Questa proposta è una guida di studio su "Guerra e Arte" dedicata a Guernica; originariamente è stata preparata per un corso dal titolo "Risposte alla guerra: una storia intellettuale e culturale

" al Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Adelaide>

Pablo Picasso (1881-1973) ha dipinto questo quadro nel 1937 subito dopo il bombardamento della città basca di Guernica da parte dell'aviazione tedesca durante la guerra civile spagnola. Forse è il più grande dipinto dedicato alle brutture della guerra. Rappresenta le vittime, la sofferenza di donne, bambini e animali, temi universali e senza tempo.

Olio su tela, alto 349,3 cm e largo 776,6 cm, venne realizzato nello studio di Picasso, in rue des Grand-Augustins sulla Rive gauche a Parigi. Il pittore in appena un mese e mezzo, spinto quasi da furore creativo, realizzò alcune centinaia tra schizzi e bozzetti.

Venne esposto per molti anni al Museum of Modern Art di New York, tornò in Spagna nel 1981, al Museo Nacional Reina Sofia di Madrid.

Picasso probabilmente è l'artista più innovativo di ogni epoca. Maestro in varie forme espressive: pittura, incisione, disegno, scultura e murales, grazie alla sua fantasiosa creatività che gli permetteva di padroneggiare un'innovazione per poi inventarne subito un'altra.

La sua vita e il suo lavoro sono scanditi da una serie di cicli di rottura delle convenzioni, padronanza di nuove forme, incorporando innovazione e tradizione. Associato ad un movimento rivoluzionario come il cubismo prima della guerra ha cambiato il modo di analizzare gli oggetti di uso quotidiano, abbandonando la tradizionale prospettiva tipica del Rinascimento.

Picasso, relativamente apolitico nel suo lavoro, inizialmente interessato soprattutto alla logica interna delle sue innovazioni artistiche, dopo il bombardamento di Guernica, fu costretto ad affrontare le questioni politiche. Per confutare voci di simpatie per Franco fece una dichiarazione pubblica mentre lavorava su Guernica:

"La guerra in Spagna è la reazione contro la gente e contro la libertà. Tutta la mia vita di artista non è stata niente di più che una lotta continua contro la reazione e la morte dell'arte. Come si potrebbe pensare, anche solo per un momento, che io possa essere d'accordo con la reazione e la morte? Quando è iniziata la rivolta, il governo repubblicano di Spagna, legalmente eletto e democratico, mi ha nominato direttore del Museo del Prado, carica che ho subito accettato. Nel pannello su cui sto lavorando che chiamerò Guernica, e in tutti i miei recenti lavori di arte, ho chiaramente espresso il mio orrore per la casta militare che ha sprofondato la Spagna in un oceano di dolore e morte ... "

Sei giorni dopo il bombardamento di Guernica iniziò a lavorare sul murale per il padiglione spagnolo della Mostra Internazionale di Parigi, prevista per l'estate del 1937. Picasso aveva accettato la commissione del Governo spagnolo nel gennaio del 1937 per realizzare un grande murale per il padiglione spagnolo ma nessun argomento era stato deciso. I bombardamenti in aprile gli fornirono lo spunto. Verniciato in bianco e nero, quasi monocromatico (con tonalità di grigio con qualche accenno di tinte viola, blu e brune).

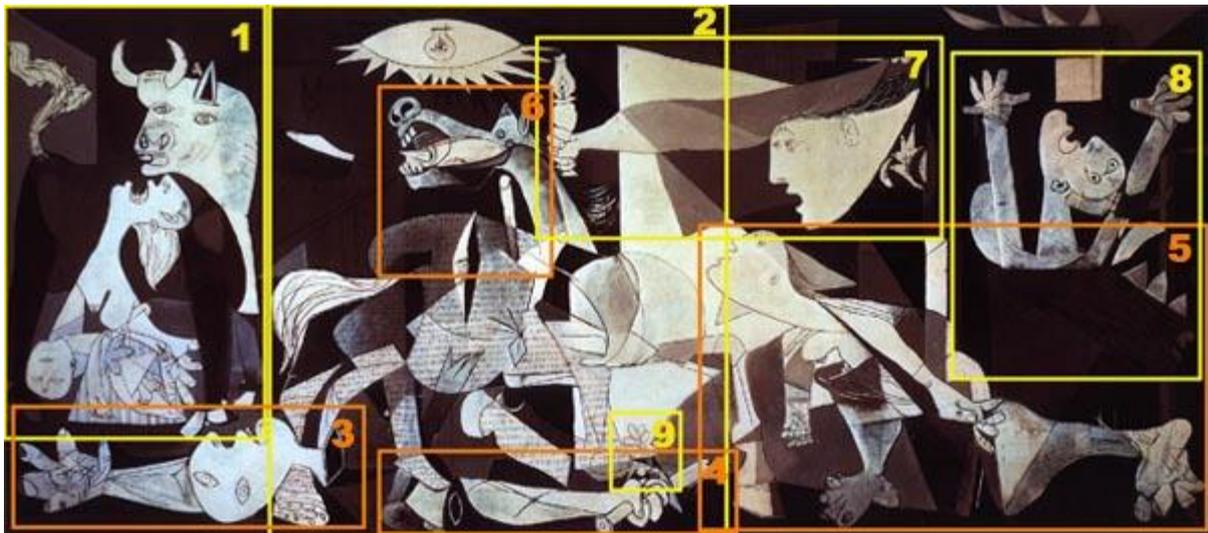
Le varie fasi della sua realizzazione sono molto ben documentate: con 45 studi preliminari e 7 fotografie nelle varie fasi dell'evoluzione dell'opera.

Le scene di Guernica

● La scena si svolge al buio in uno spazio aperto, la piazza della città circondata da edifici in fiamme. Le varie componenti

dell'opera (nell'immagine in basso suddivise in vari rettangoli, identificati da un numero sul vertice in alto a destra) identificano varie situazioni:

- le figure all'interno del triangolo centrale (2): la donna in fuga, il cavallo ferito (l'umanità sofferente, aveva originariamente un piccolo cavallo alato, la sua anima, che usciva da uno squarcio nel ventre),
- il guerriero caduto (3) (immagine classica dei caduti spagnoli repubblicani).
- Il vertice del triangolo (vedi immagine più in basso) la luce elettrica (2) (immagine del sole / occhio) e la donna con la lampada (7) (luce che vince le tenebre / toro tenuto a bada).
- A destra l'edificio in fiamme (8) con la donna che cade (forse anche bruciando, in posizione di sofferenza come Maria Maddalena).
- A sinistra la donna piangente (1) con bambino morto (originariamente su una scala, come per Cristo deposto dalla croce) che stanno dietro al toro (minaccioso o a tutela di donna e figlio?).
- Altre figure sono: gli uccelli (2 alla sinistra della bocca del cavallo)(in salita o in caduta) e fiori (9) (simbolo di rigenerazione e di speranza, come l'albero di 600 anni, a sinistra).



Dora Maar

Dora Maar (1907-1997) durante la relazione con Picasso, ha prodotto uno dei documenti più interessanti sull'arte moderna: "Reportage sull'evoluzione di Guernica", una serie di fotografie esposte a Madrid.

La Maar, che ha posato per la donna piangente (a destra), ha seguito la nascita del più celebre dipinto del secolo sin dagli schizzi preparatori.

Per realizzare Guernica, Picasso produsse circa 45 schizzi preparatori, che testimoniano lo sviluppo delle varie componenti dell'opera.

Biografia

1881 Picasso nasce a Malaga il 25 ottobre alle ore 23,15, primogenito di José Ruiz Blasco, professore alla scuola di Belle Arti e di Maria Picasso Lopez. (**Nota** Pablo comincia quasi subito a firmarsi Picasso, cognome materno di origine genovese)

1884 Nasce la sorella Lola.

1887 Nasce l'altra sorella Conchita che muore dopo soli quattro anni.

1891 La famiglia nel mese di ottobre si trasferisce a la Coruna dove il padre insegna alla Scuola di belle arte, frequentata da suo figlio tra il 1892 e il 1895

1895 La famiglia si trasferisce a Barcellona

1896 Aprile: partecipa con l'opera <Prima Comunione> alla terza edizione di Belle Arti a Barcellona

E' ammesso all'Accademia Reale S. Fernando di Madrid. Nello stesso anno apre il primo studio a Barcellona.

1897 Sbalordisce insegnanti e allievi superando brillantemente la prova di ammissione al Corso Superiore dell'Accademia. Dipinge <Scienza e carità>. L'opera viene esposta a Madrid e Malaga.

1898 Si ammala di scarlattina. In Gennaio a Barcellona frequenta un gruppo di artisti che si ritrovano nel locale <els quatre gats>, centro del rinnovamento modernista.

1899 Incontra Sabartès che diventerà amico inseparabile e segretario.

1900 Febbraio. Nell'omonimo locale allestisce la sua prima personale. Nello stesso anno primo soggiorno parigino con l'amico Casagemas e Manuel Pallares. Trovano ospitalità presso un pittore.

1901 Picasso ha vent'anni. Stabilitosi a Madrid contribuisce alla fondazione della rivista <Arte Joven>. D'ora in poi si firmerà solo Picasso. Al suo secondo viaggio a Parigi organizza la prima mostra, conosce Max Jacob, inizia il Periodo Blu.

1902 Terzo viaggio a Parigi.

1903 Ritorna a Barcellona.

1904 Definitivamente a Parigi comincia la sua vita sul Bateau - Lavoir (cinque anni) e qui conclude il Periodo Blu. Incontra Apollinaire, inizia il Periodo Rosa. Conosce Fernande Olivier che diventa la sua compagna fino al 1912. Nascono le prime sculture.

1905 Viaggio in Olanda. In autunno conosce Gertrude Stein.

1906 Tra maggio e agosto soggiorna con Fernande a Barcellona e a Gòsol. Consolida il suo lavoro di trasformazione dal classicismo al primitivismo, anticipando il novecentismo catalano. Conosce Matisse.

1907 Si imbatte nell'arte africana. Nasce l'opera che segnerà il primo passo verso il Cubismo: Le damigelle d'Avignone. Per mezzo di Apollinaire conosce Braque.

1908 Organizza nel suo studio il celebre banchetto in onore del Doganiere.

1909 A ventotto anni inizia il Cubismo Analitico.

1910 Estate a Cadaques con Fernande e Derin. Sottopone la forma al frazionamento, nasce la fase del cubismo ermetico.

1911 Prima mostra americana alla galleria 291 di New- York. Nell'autunno dello stesso anno conosce Eva che verrà ritratta nelle opere cubiste col nome di <ma jolie>

1912 Inizia il Cubismo Sintetico. Rompe con Fernande e vive con Eva.

1913 Muore il padre. Lavora al papier collè con Jacob, Braque e Gris. Siamo in pieno cubismo sintetico.

1914 Scoppia la guerra, Picasso rimane solo a Parigi.

1915 Dipinge ritratti naturalistici.

1916 Natale a Barcellona

1917 Cocteau lo convince a collaborare ai Balletti Russi. A Roma conosce Olga Koklova che sposerà. Inizia a lavorare alle scene, ai costumi e al sipario <Parade>

- 1918** Sposa Olga il 12 giugno a Parigi. Conosce Breton. Il 9 novembre Apollinaire contrae il virus della <Spagnola> e muore.
- 1919** Picasso dipinge tante nature morte. Si reca a Londra.
- 1920** Inizia il Periodo Neoclassico.
- 1921** Ha quaranta anni, nasce Paul il primogenito.
- 1922** A Parigi viene presentato L'Antigone di Cocteau con scene di Picasso.
- 1923** Dipinge il ritratto della mamma.
- 1924** Dipinge le scene di Mercure e nell'estate inizia la serie delle nature morte.
- 1925** Partecipa alla prima mostra surrealista.
- 1926 - 1929** Passa i suoi periodi estivi a Juan les Pin
- 1927** Nuova relazione. È la volta di Marie Thérèse Walter, minorenne.
- 1928** Vacanze estive con Olga e il figlio Paul, mentre frequenta segretamente Marie Thérèse
- 1929** Dopo quindici anni riprende l'attività di scultore.
- 1930** Termina <La crocifissione> Amplia il Castello di Boisgeloup per coltivare il suo interesse per la scultura.
- 1931** L'editore Vollard pubblica il capolavoro sconosciuto di Balzac con 13 acqueforti e 67 disegni di Picasso
- 1933** Maggio. Il Minotauro è il protagonista delle incisioni che costituiscono la suite Vallard. Esegue la copertina del 1° numero di <Minotaure> pubblicazione surrealista dove Breton firma un articolo sulla scultura di Picasso.
- 1934** Ha cinquantatré anni, Maria Teresa lo rende padre di una bambina Maya.
- 1935** Si separa definitivamente da Olga. Sabartés diviene ufficialmente il suo segretario. Conosce Dora Marr una fotografa che diventerà la sua compagna l'anno successivo.
- 1936** Scoppia la guerra Civile in Spagna. Picasso si schiera con i repubblicani. E' nominato Conservatore al Prado. La sua nuova compagna è Dora Marr.
- 1937** Esegue le due grandi incisioni < Sogno e menzogna di Franco> e poi dipinge <Guernica>.
- 1938** Muore la mamma.
- 1939** Mostra a New - York.
- 1940** Rientra in Francia si stabilisce a Parigi fino al termine della guerra.
- 1943** Conosce Françoise Gilot sua compagna per i successivi 10 anni
- 1944** Ha sessantatré anni. Entra nel Partito Comunista dopo la liberazione di Parigi. Max Jacob che era stato fatto prigioniero muore in un lager, grazie a Picasso che con le sue alte conoscenze avrebbe potuto salvarlo. Ma non volle occuparsene
- 1945** Si dedica alla litografia.
- 1946** A Vallauris inizia l'epoca della ceramica.
- 1947** Diviene padre di Claude.
- 1948** Va in Polonia a Varsavia e partecipa al Congresso Mondiale Della Pace.
- 1949** Nasce Paloma. Louis Arago sceglie per il manifesto che avrebbe pubblicizzato il Congresso per la pace, la litografia <la colomba della pace> di Picasso
- 1950** Espone alla Biennale di Venezia
- 1951** Viaggio a Roma
- 1952** E' l'anno di due grandi composizioni che esegue per la Cappella di Vallauris <La Pace e La Guerra>.
- 1953** Grandi mostre retrospettive a Lione, Roma, Milano, S. Paulo. Si dedica ad una serie di disegni <il pittore e la modella>.
- 1954** Incontra Jacqueline, esegue le quindici variazioni sulle donne di Algeri.
- 1955** Muore Olga.
- 1957** Retrospettiva a New - York.
- 1958** Muore la sorella Lola. Murales per l'Unesco. Acquista Il Castello in Provenza.
- 1959** Retrospettiva a Londra.

1961 Si trasferisce a Mougins

1963 Picasso ha ottantadue anni. A Barcellona si inaugura il Museo che porta il suo nome.

1964 Mostra in Canada e Giappone

1966 In omaggio ai suoi ottantacinque anni viene organizzata a Parigi una grande mostra retrospettiva.

1970 Esposizione ad Avignone della produzione 1960 - 1970

1971 Ha novanta anni gli viene conferita la cittadinanza onoraria di Parigi un omaggio questo riservato a pochissime personalità. In Spagna si tributa un grande omaggio nazionale al maestro che però non partecipa ai festeggiamenti.

1972 Esposizione degli ultimi disegni

1973 All'età di novantadue anni Picasso muore alle ore 11,40 del mattino, 8 Aprile nella Ville Notre Dame de vie a Mougins sulla Costa Azzurra, confortato dalla moglie Jacqueline Roque.

Gli avvenimenti

1881 Picasso nasce a Malaga il 25 ottobre alle ore 23,15.

- 1881 La Francia occupa la Tunisia. Nasce Picasso
- 1882 La Triplice alleanza tra Germania, Austria e Italia
- 1883 Costruzione del Canale di Panama
- 1884 Nasce la sorella Lola.
- 1885 Congresso di Berlino
- 1886 Inizia il regno di Alfonso XIII in Spagna
- 1887 Nasce l'altra sorella Conchita che muore dopo soli quattro anni.
- 1888 In Germania Guglielmo II è Imperatore
- 1891 Picasso a la Coruna, si iscrive all'Istituto Da Guarda.
- 1892 Inizia gli Studi Medi
- 1894 Rivela la sua genialità tanto che il padre gli affida la propria scatola dei colori
- 1895 A quattordici anni frequenta la Scuola D'Arte di Barcellona.
- 1896 E' ammesso all'Accademia Reale S. Fernando di Madrid. nello stesso anno apre il primo studio a Barcellona.
- 1897 Sbalordisce insegnanti e allievi superando brillantemente la prova di ammissione al Corso Superiore dell'Accademia.
- 1898 Si ammala di scarlattina.
- 1899 Incontra Sabartès che diventerà amico inseparabile e segretario. Frequenta la Birreria Els Quatre Gats, ritrovo degli intellettuali d'avanguardia.
- 1900 Primo soggiorno parigino. La rivista Joventut di Barcellona pubblica i suoi primi disegni.
- 1901 Picasso ha vent'anni. Stabilitosi a Madrid contribuisce alla fondazione della rivista "Arte Joven". D'ora in poi si firmerà solo Picasso. Al suo secondo viaggio a Parigi organizza la prima mostra, conosce Ma Jacob, inizia il Periodo Blu.
- 1902 Terzo viaggio a Parigi.
- 1903 Ritorna a Barcellona.
- 1903 Primo volo dei Fratelli Wright
- 1904 Definitivamente a Parigi comincia la sua vita sul Bateau - Lavoisier (cinque anni) e qui conclude il Periodo Blu. Incontra Apollinaire, inizia il Periodo Rosa. Conosce Fernande Olivier. Nascono le prime sculture.
- 1904 E' guerra tra Russia e Giappone

- 1905 Viaggio in Olanda.
- 1906 Conosce Matisse.
 - 1906 Traforo del Sempione
- 1907 Nasce l'opera che segnerà il primo passo verso il Cubismo: Le damigelle d'Avignone. Per mezzo di Apollinaire conosce Braque.
- 1908 Organizza nel suo studio il celebre banchetto in onore del Doganiere.
 - 1908 Triplice intesa tra Inghilterra, Francia e Turchia
- 1909 A ventotto anni inizia il Cubismo Analitico.
- 1910 Estate a Cadaques con Fernande e Derin.
- 1911 Prima mostra americana alla galleria 291 di New- York.
- 1912 Inizia il Cubismo Sintetico. Conosce Eva.
- 1913 Muore il padre.
- 1914 Scoppia la guerra, Picasso rimane solo a Parigi.
- 1914 Eccidio a Serajevo. Prima Guerra Mondiale
- 1915 Dipinge ritratti naturalistici.
- 1916 Natale a Barcellona
- 1917 Cocteau lo convince a collaborare ai Balletti Russi. A Roma conosce Olga Koklova che sposerà un anno dopo.
 - 1917 Rivoluzione Russa
- 1918 Sposa Olga.
- 1919 Picasso dipinge tante nature morte. Si reca a Londra.
 - 1919 Conferenza Della Pace a Parigi
 - 1920 Nasce la Società delle Nazioni. In Russia termina la guerra civile.
- 1920 Inizia il Periodo Neoclassico.
- 1921 Ha quarantanni, nasce Paul il primogenito.
- 1922 A Parigi viene presentato L'antigone di Cocteau con scene di Picasso.
- 1922 Marcia su Roma. Nasce l'URSS.
- 1923 Dipinge il ritratto della mamma.
- 1924 Dipinge le scene di Mercurio e nell'estate inizia la serie delle nature morte.
- 1924 Muore Lenin. Delitto Matteotti.
- 1925 Partecipa alla prima mostra surrealista.
- 1925 Hindenburg è presidente della Repubblica tedesca.
- 1926 - 1929 Passa i suoi periodi estivi a Juan les Pin
- 1929 Dopo quindici anni riprende l'attività di scultore.
- 1929 Crollo alla Borsa di New - York
- 1930 Amplia il Castello di Boisgeloup per coltivare il suo interesse per la scultura.
- 1932 Conosce Maria Terese Walter
- 1933 Visita a Barcellona.
- 1933 Hitler diventa Capo dello Stato.
- 1934 Ha cinquantatré anni, Maria Teresa lo rende padre di una bambina Maya.
- 1935 Si separa definitivamente da Olga. Sabartés diviene ufficialmente il suo segretario.
 - 1936 Scoppia la guerra Civile in Spagna. Picasso si schiera con i repubblicani. E' nominato Conservatore al Prado. La sua nuova compagna è Dora Marr.
- 1937 Hitler invade la Polonia. Inizia la Seconda Guerra Mondiale che durerà fino al 1945.
- 1937 Esegue le due grandi incisioni " Sogno e menzogna di Franco" e poi dipinge Guernica.
- 1938 Muore la mamma.
- 1939 Mostra a New - York.

- 1940 Rientra in Francia si stabilisce a Parigi fino al termine della guerra.
- 1944 Ha sessantatré anni. Entra nel Partito Comunista dopo la liberazione di Parigi.
- 1945 Si dedica alla litografia.
- 1946 La sua nuova compagna è Françoise Gilot. A Vallauris inizia l'epoca della ceramica.
- 1947 Diviene padre di Claude.
- 1948 Va in Polonia a Varsavia e partecipa al Congresso Mondiale Della Pace.
- 1949 Nasce Paloma.
 - 1949 Mao proclama La Repubblica Popolare in Cina.
- 1950 Espone alla Biennale di Venezia
 - 1950 Guerra in Corea.
- 1951 Viaggio a Roma
- 1952 E' l'anno di due grandi composizioni che esegue per la Cappella di Vallauris La Pace e La Guerra.
- 1953 Grandi mostre retrospettive a Lione, Roma, Milano, S.Paulo.
 - 1953 Muore Stalin.
- 1954 Incontra Jacqueline, esegue le quindici variazioni sulle donne di Algeri.
- 1955 Muore Olga.
 - 1956 Lancio del 1° Sputnik. Rivolta in Ungheria.
- 1957 Retrospettiva a New – York.
 - 1957 Gagarin 1° uomo nello spazio
- 1958 Muore la sorella Lola. Murales per l'Unesco. Acquista Il Castello in Provenza.
 - 1958 Inizia il papato di Giovanni XXIII.
- 1959 Retrospettiva a Londra.
- 1961 Si trasferisce a Mougins
 - 1962 Concilio Vaticano.
- 1963 Picasso ha ottantadue anni. A Barcellona si inaugura il Museo che porta il suo nome.
 - 1963 Assassinio del Presidente americano Kennedy. Muore papa Giovanni XXIII
- 1964 Mostra in Canada e Giappone
- 1966 In omaggio ai suoi ottantacinque anni viene organizzata a Parigi una grande mostra retrospettiva.
 - 1969 Primo uomo sulla Luna.
- 1970 Esposizione ad Avignone della produzione 1960 - 1970
- 1971 Ha novantanni gli viene conferita la cittadinanza onoraria di Parigi un omaggio questo riservato a pochissime personalità. In Spagna si tributa un grande omaggio nazionale al maestro che però non partecipa ai festeggiamenti.
- 1972 Esposizione degli ultimi disegni
 - 1973 Accordi di pace per il Vietnam.
- 1973 All'età di novantadue anni Picasso muore alle ore 11,40 del mattino, domenica 9 aprile nella Ville Notre Dame de vie a Mougins sulla Costa Azzurra, confortato dalla moglie Jacqueline Roque.

NOTA

Nel 1904 realizzò per se stesso la sintesi di tutta la storia dell'arte in un modo panoramico e totale. Dopo una zona neutra (1896) visse uno studio Ellenistico che va dai quattordici ai diciassette anni, seguì il Periodo Gotico fino ai diciannove anni e poi il Periodo Barocco fino ai ventuno anni. I due

anni conclusi nel periodo barcellonese (1902 - 1903) costituiscono la pienezza di questo dominio panoramico da cui nascerà il Picasso di Parigi.

Consultazioni

Analisi del genio	Freud
Psicanalisi e sessualità	Freud
L'Io e l'Es	Freud
Immagine e creatività	L. S. Vygotskij
Arteoggi	E.L. Smith
La storia del Cubismo	R. Rosenblum
Un secolo di pittura moderna	J. Muller - F. Elgar
Museo Picasso Barcellona	R. M. Subirana Torrent
Vita con Picasso	F. Gilot
Picasso	F. Russoli
Picasso e dintorni	N. Ponente
Picasso	M. Rujz
Picasso	A. Barr Jr.
Picasso in Italia	G. Cortenova
Picasso	M. L. Rizzati
Picasso	E. Di Martino
Picasso	G.G. Lemaire
Disegni erotici	C. Feld
Conoscere Picasso	D. Porzio
Addio Picasso	Duncan
Picasso	G. Ruggeri
Picasso e i maledetti	L. Vincenti
Picasso dice	H. Parmelin
Museo Picasso	H. Seckel
Picasso disegni	D. H. Kahnweiler
Il mercante di Picasso	P. Assouline
Picasso	R. De Micheli
Scritti di Picasso	M. De Micheli

Picasso	G. Stein
Picasso mostra	C. E. Bugatti
Papiers Colles	H. Wescher
Periodo cubista	F. Elgar
Periodo blu	F. Elgar
Periodo Rosa	F. Elgar
Il genio del secolo	J. F. Walther
Picasso e Jacqueline	Duncan
Picasso cubista	F. Russoli
Picasso	H. L. Jaffé
Picasso e i bambini	H. Kay
Picasso al lavoro	E. Quinn
Picasso in Avignone	R. Alberti
Il divenire della critica	G. Dorfles
Occasioni del tempo	U. Apollonio
Arte e percezione visiva	R. Arnheim
Inperfetto e metafora	D. Cara
Breviario di estetica	B. Croce
Ultime tendenze	G. Dorfles
Le oscillazioni del gusto	G. Dorfles
Intervista alla fabbrica dell'arte	G. C. Argan
da Delacroix a Picasso	M. De Micheli
La storia dell'arte	E. Gombrich
Visita a Picasso	G. Papini
Picasso di Picasso	Duncan
Picasso simbolo e mito	G.C.Argan
Picasso scultore	G.C.Argan
Picasso a Roma	L. Venturi
Picasso ceramista	J. Sabartés
Ultimo Picasso	G. Marchiori

Picasso scultore	E. Prampolini
L'arte di Picasso	L. Venturi
Picasso	L. Carluccio
Diffusione del cubismo	T. Mathey
Manifestazioni cubiste	T. Mathey
Il cubismo e la pittura	T. Mathey
Picasso	T. Mathey
Il laboratorio cubista	T. Mathey
Le componenti del cubismo	T. Mathey
Picasso il macho	A. Stassinopoulos
Picasso	G. Stein
Picasso	G.G. Lemoire
Picasso e la modernità	E. Carnana
Picasso creatore e distruttore	A. Stassinopoulos Huffington
Picasso e la modernità spagnola	E. Carmoma
Conoscere Picasso	D. Porzio
Picasso dice	H. Parmelin
Picasso al lavoro	E. Quinn
Picasso in Avignone	R. Alberti
Il divenire della critica	G. Dorfles
Occasioni del tempo	U. Apollonio
L'arte di Picasso	L. Venturi

Siti visitati

<http://dueminutidiarte.com>

www.ilpost.it

www.cultorweb.com

www.libreracristinapietrobell.it

www.francescomorante.it

www.pablopicasso.org

www.zebrart.it

www.guernicamag.com

<http://biografieonline.it>

Sommario	
Apertura dell’A.	4
Prima parte – L’uomo	5
Seconda parte – Il genio	39
Terza parte – Il sogno	91
Quarta parte – Sipario	107
Quinta parte - Particolare...	115
Sesta parte- Guernica	145
Biografia/avvenimenti	150
Consultazioni	156
Notizie su Jolanda Pietrobelli	161
Notizie su Silvia Cozzolino	162
Titoli/pubblicazioni	163



Jolanda Pietrobelli

Racconto: sono Toscana e la cosa mi piace perché la Toscana è terra d'arte, la madre/lingua, <l'Italiano> ha qui le sue radici. In adolescenza dopo aver frequentato il mitico <Istituto Statale d'Arte> di Pisa, mi sono diretta a Urbino nella bellissima regione delle Marche, dove mi sono iscritta a Giornalismo con indirizzo artistico, terminando poi i miei studi con una tesi su Picasso. Nel 1975 ottenuta l'iscrizione all'ordine dei Giornalisti Pubblicisti...da lì è iniziato il mio lungo percorso di <critico d'arte>, di agitatrice culturale, come mi chiamò Franco Solmi. Picasso è la mia storia d'arte, ho scritto e scrivo molto su di lui. Quando a Madrid in visita al Prado mi trovai per la prima volta davanti a Guernica mi inginocchiai davanti a tale potenza. Ho fondato e collaborato a diversi giornali. Oltre all'arte, mi è venuto il pallino per le Grandi Religioni e concedendomi al loro approfondimento, mi sono aperta a varie tecniche di consapevolezza e sviluppo interiore. Sono master di Reiki ed ho conseguito il livello teacher. E siamo negli anni '90. Ho collezionato diversi maestri nelle molteplici discipline energetiche. Nel 2003 ho dato vita alla libreria Cristina Pietrobelli, in omaggio alla mamma che non ha mai mancato di sostenermi nella mia attività creativa. Ho sviluppato il premio di pittura e letteratura Cris Pietrobelli per tener vivo il suo nome.

Anno 2012 nasce <Yin-News> mensile olistico. Nello stesso anno creo <A.C.P. Fondazione Cris Pietrobelli>, nel cui ambito si fa arte, cultura, si praticano discipline olistiche. Nello stesso anno nasce <Art...News>.

Le mie pubblicazioni si possono scaricare gratuitamente dal sito

www.librieriacristinapietrobelli.it

Agosto 2016 ho ricreato un mio vecchio giornale <Gusto>, nell'ottobre dello stesso anno ho dato vita alla rassegna di arte contemporanea <Artemediterranea> che si svolge ogni due anni a Pisa presso <Spazio Espositivo Sopra Le Logge>.

Giugno 2017 nasce <Il Giornale del Reiki> tratta di cultura olistica. È dello stesso anno <Antiquarianda> semestrale di universi di arte e cultura.

È arrivato il momento del cambiamento, settembre 2019 ho creato JO/MAGAZINE, bimestrale a vasto raggio, grazie al quale ho ritenuto le altre cinque testate superate. Avevano fatto il loro tempo.

Giugno 2019 ho adottato due splendide creature, due fratellini di quaranta giorni: un gatto nero Miky e un gatto arancione Cris. Comunico con loro a livello telepatico. È una importante esperienza. Formiamo un bel nucleo.



Silvia Cozzolino

Instancabile donna multitasking, riesce a conciliare l'essere responsabile di ABEI, curando la parte di divulgazione della propria azienda, l'insegnamento di materie come Fisiognomica, Feng Shui, Cromo-auricolo - Tecniche di Massaggio Olistico, Reiki ecc... e la sua vita privata.

Organizzata, concreta e affidabile, riesce a gestire con modalità diverse tra loro grazie alla sua personalità equilibrata.

Nonostante l'attitudine alla disciplina e alla programmazione prende comunque il lavoro con molta allegria e leggerezza, mantenendo quindi un grande equilibrio tra le responsabilità e il piacere di vivere con il sorriso sulle labbra.

Entra nel mondo del lavoro da giovanissima, studia e lavora nel campo della moda e del fashion, facendo belle le persone dall'esterno, da sempre molto attenta "come dice una sua amica" alle geometrie delle forme, con determinazione e ambizione, riesce a lavorare per molti anni con grandi nomi dello spettacolo ,molti vip, e prestigiose aziende.

È un'appassionata di arte, in tutte le sue forme di espressione.

Sviluppa una grande competenza nel campo della comunicazione, formandosi dai più grandi nomi che ci sono in Italia.

Un giorno si è fatta domanda: < ma se invece di far belle le persone da fuori le aiutassi a farsi belle da dentro?>.

Nel 2005 con suo marito ha fondato la ABEI SCUOLA SUPERIORE DI NATUROPATIA una delle scuole ben quotate su tutto il territorio nazionale.

Si è dedicata alla formazione di operatori del benessere, e alla divulgazione della propria azienda, curando la pubblicità con tutti i mezzi di comunicazione, si occupa inoltre di organizzare; convegni, seminari, festival, manifestazioni, rassegne e molto altro...

Contatti:

abeiscuola@gmail.com

www.abei.it

Naturalia 2	J. Pietrobelli
Podognomica	S. Cozzolino
Divina...Creatura	J. Pietrobelli
Michael Principe degli Angeli	J. Pietrobelli
Anima Art-Terapy	J. Pietrobelli
I racconti della cicogna	J. Pietrobelli
Il Pietrobellino	J. Pietrobelli
Cuore di Tigre	J. Pietrobelli
Sussurri	M. Pegorini
Michela Radogna: l'arte nell'anima	J. Pietrobelli
Apri le ali e vola	J. Pietrobelli
L'abbraccio con l'Angelo	J. Pietrobelli
Ottanta Primavera	C. Pietrobelli
Jo sto con i Pellerossa	J. Pietrobelli
Il Breviario di Reiki " ediz. riveduta	J. Pietrobelli
Jo? Vegetariana	J. Pietrobelli B. Pasqualetti
Guernica	J. Pietrobelli
Confini	J. Pietrobelli
Farfalle Celesti	J. Pietrobelli
Jo chi sono? Maria L'immacolata concezione	J. Pietrobelli
Logge Banchi Pisa- Piccolo antiquariato &C.	J. Pietrobelli
Guida al Wesak	J. Pietrobelli
Straordinariamente...anima	J. Pietrobelli
J miei guerrieri di Artemediterranea	J. Pietrobelli
Raiquen	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Brunella Pasqualetti	Quadernid'arte J. Pietrobelli
Rossana Berti	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Paolo Lapi	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Camilla Agnelli	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Michela Radogna	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Jo ho il pallino degli angeli	J. Pietrobelli
Corso base di Radiestesia	J. Pietrobelli
Dimensione Azzurra	J. Pietrobelli
Ada Lecchini Poesie	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Manuale Reiki 2° Grado	J. Pietrobelli
Manuale Reiki 1° Grado	J. Pietrobelli
Pietro Pietrobelli racconta Serrati Vol 1-2-3-4	Quaderni di J. Pietrobelli
Innocente Reiki	Shinpi
Ada Lecchini : Inediti	Quaderni J. Pietrobelli
Manuale Reiki 1°-2° Livello	J. Pietrobelli
Brunella Pasqualetti <Changes>	Quaderni d'arte J. Pietrobelli
Briciole di Reiki	J. Pietrobelli
La mia storia con Yerathel	J. Pietrobelli
Il Per-Dono colloquio con Yerathel e Cris	J. Pietrobelli
Una chiacchierata con Dio	J. Pietrobelli
Diksha: Ne vuoi un sorso? Sì grazie	J. Pietrobelli
Dio a modo mio (trilogia)	J. Pietrobelli
Dalla teoria del complotto agli angeli	J. Pietrobelli
Conferenza sugli angeli 11	J. Pietrobelli
Ciao angelo parliamo? Il racconto di Yerathel	J. Pietrobelli
Esoterismo	J. Pietrobelli
Il soffio che viene dalle stelle	J. Pietrobelli
Un trattato angelico	J. Pietrobelli

Paradiso Purgatorio Inferno	Yerathel con J. Pietrobelli
La bugiarderia	J. Pietrobelli
Verità e Menzogne	J. Pietrobelli
Jo sono tutto ciò	J. Pietrobelli
Chi cerca trova	J. Pietrobelli
La Messa taroccata	J. Pietrobelli
Trilogia Mascalzona	J. Pietrobelli
Innocente Reiki (versione e-book rivisitata)	J. Pietrobelli
Il mio Picasso	J. Pietrobelli