

## Gli etero - stilismi di un rivoluzionario

### La mostra di Picasso a Palazzo dei Normanni

Venere e Amore - 1968  
olio su tela

**Il quarto appuntamento con la collezione Würth al Salone del Duca di Montalto, contestuale alla riapertura al pubblico della restaurata Cappella Palatina, presenta l'artista che per antonomasia ha cambiato l'arte del XX secolo.**

Qualsiasi storico, intimidito dalla sua fama ingigantita nel mito, rischia di non poter elaborare una esegesi obiettiva sulla sua opera.

Picasso è sicuramente l'artista più prolifico, più coraggioso e più ricco dei suoi tempi.

Alla città si presenta una ulteriore occasione per ammirare la produzione del maestro andaluso dopo la mostra organizzata alla Gam più di un decennio fa<sup>1</sup> e per non deludere i visitatori, al fine di arricchire la sua collezione già forte di 33 opere, lo stesso mecenate si è avvalso dei "rinforzi" procuratigli da altri collezionisti privati.

Ciononostante, si avverte – verosimilmente per la difficoltà insita in una personale dedicata ad un artista di questo calibro - quel *décalage* contenutistico già avvertito nella precedente mostra su Max Ernst, dopo le straordinarie esperienze delle due precedenti con temi di più largo respiro come gli "Impressionisti gli Espressionisti" e "Da Spitzweg a Baselitz" che ci avevano consentito di apprezzare opere chiave o comunque significative della produzione artistica di Auguste Renoir, Emile Nolde, Anselm Kiefer, Gunther Uecker ed altri.

I lavori qui presenti, tranne qualche olio, riguardano soprattutto l'attività grafica ed incisoria che, per un artista abituato già da bambino ad esprimersi più con la matita che con la parola, rappresenta la struttura comunicativa primaria.

Picasso può essere considerato il più grande incisore del XX secolo, accumulando, in oltre 70 anni di attività, un corpus di oltre 2000 opere.

Sperimentatore per antonomasia, si cimenta in tutte le tecniche: acquaforte, acquatinta, puntasecca, bulino, linoleum, xilografia, litografia....

Il periodo documentato salta, purtroppo,



l'intervallo tra il 1902 e l'immediato primo dopoguerra, comprendente le esperienze del periodo blu, periodo rosa e quella decisiva del cubismo che, dopo il trauma con cui il nostro aveva colto anche gli amici più cari nel 1907<sup>2</sup>, avrebbe tagliato i ponti con la rappresentazione pittorica del passato.

Mancando questa fondamentale fase evolutiva, diventa difficile tra gli allestimenti del salone seicentesco, cogliere la portata rivoluzionaria e la supremazia artistica dell'allora affittuario del Bateau - Lavoir.<sup>3</sup>

L'esposizione si sviluppa seguendo un percorso tematico che, salvo qualche studio figurativo dei primi anni parigini di cui fa parte l'interessante "Conversazione" del 1901, parte dal neoclassicismo che caratterizza la produzione del periodo post bellico, quando tutti i giovani artisti, dopo il trauma dell'olocausto, si sentivano psicologicamente più protetti rivisitando le stanze dei grandi maestri del passato.

Un passo del gambero necessario per ritrovare un equilibrio psichico fortemente compromesso; un disorientamento che è anche una resa, dovuto alla volatilizzazione di presunte certezze rivelatesi fole dopo i cannoneggiamenti di Verdun.<sup>4</sup>

Se le "Tre Grazie" del '23, tracciate a inchiostro con un tratto di indiscutibile virtuosismo, palesano la disinvoltura e la repentinità con cui il maestro riesce a passare da un lin-

1- La mostra "Chagall-Picasso" organizzata dal dicembre del '96 al gennaio '97 dall' Ars Latina e dal Comitato Nazionale del Libro Illustrato Francese.

2- Il riferimento è alla presentazione de "Le Demoiselles d'Avignon", quando gli stessi amici rimasero delusi.

3 - Era soprannominato così da Max Jacob lo studio sul pendio di Montmartre che Picasso abitò dal 1904 al 1909.

4 - Il disincanto dovuto al fallace sogno meccanopoietico fu il maggiore.



Uomo con spada -  
1969 olio su tela.



La Blusa arancione -  
Dora Maar - 1940  
olio su tela.

guaggio ad un altro, le tre opere “Venere e Cupido” testimoniano anche l’esigenza di rielaborare i lavori che hanno costituito i modelli della storia dell’arte.

Sempre nella più completa autonomia stilistica, a voler quasi ribadire, se ve ne fosse ancora bisogno, che il grande raziatore non subisce alcun condizionamento inibitorio.

A volte, però, il suo perenne bisogno di cercare nuove strade espressive lo porta a seguire un *ductus* pittorico che, più che tracciare la strada per l’avvenire, lo impantana in labirintici manierismi.

Ce lo dimostrano le due litografie che rivisitano Cranach, stilisticamente molto diverse pur essendo entrambe del 1949; una, a fondo bianco, è ancora abbastanza vicina al modello del maestro tedesco, l’altra sembra ondeggiare tra due mondi: quello greco delle pitture vascolari<sup>5</sup> e quello contemporaneo, specificatamente picassiano tanto nella vista simultanea da tergo e davanti quanto nel viso-maschera martoriato dai segni grafici.

Qui sta la grandezza ed il limite del malaguegno. Avrebbe potuto benissimo, come hanno fatto e fanno molti suoi colleghi, una volta raggiunta la fama e la ricchezza, riproporre gli stilemi che lo avevano reso il più ricercato pittore del periodo ed invece, seguendo la sua esigenza creativa, quel suo bisogno prometeico di rinnovarsi, sempre nel solco di una figuratività mai rinnegata, corre il rischio della sperimentazione.

In queste rivisitazioni, che riguardano oltre Cranach anche Manet, Delacroix, Velasquez, Goya ed altri, si evidenziano gli ossimori di un artista d’avanguardia che cerca incessantemente nel passato, da cui preleva ancora altre tematiche già abbondantemente superate, come la “Tauromachia” e “Il pittore e la modella”.

Quest’ultimo tema va inteso come estensione dell’autoritratto, un compiacimento mitopoietico che l’artista coltivò ininterrottamente fino alla morte.

Al Salone di Montalto è possibile seguirne una parziale evoluzione a partire dalla bella acquaforte della famosa serie “Suite Vollard”, concepita nella prima metà degli anni trenta, per finire all’acquaforte del ‘68, dove si autorappresenta vestito da moschettiere, collegabile quindi all’olio, che virtualmente conclude la mostra, “Uomo con spada” dell’anno successivo, quando ripara nel mascheramento e nella estremizzazione del linguaggio.

I temi mitologici e della corrida vengono documentati da parecchie opere, tra le quali il disegno acquarellato “Nell’arena” che tenta di sfuggire ai limiti del realismo e dell’oggettualità per proiettarsi, *in nuce*, verso i traguardi dell’autoreferenzialità pittorica a cui Picasso era disinteressato. L’acquaforte “Scena mitologica” del 1966, con le sue segmentazioni e le ruote sub-polygonali rimanda, invece, ad una epifanica *naïveté* collegabile alle due grandi composizioni realizzate nella cappella del castello di Vallauris<sup>6</sup>.

A volte, come nei piatti ceramici “Ombra e luce” o “Corrida”, sembra scivolare nell’epigono di se stesso, nel manierismo a servizio del mercato; ma l’artista, rivivendo sentite esperienze panmediterranee sa elaborarne una significazione anfibologica: arena, intesa tanto come talamo quanto come ara sacrificale.

Un luogo quasi sacro, dove far cortocircuitare amore e morte.

In questo altalenante percorso di un ex rivoluzionario proteso verso perenti traguardi, risultano certamente interessanti due olii.

Il primo, “Bambina con barchetta” del 1939, in cui il tema, abbastanza frequentato dal nostro, padre a quella data della piccola

5 - Classiche a figure rosse del VI secolo per il fondo nero, o arcaico, dorico, nelle gambe appesantite che rammentano il Kouros di Polimede.

6 - Nella Cappella del castello di Vallauris, paese della Francia meridionale, nell’autunno 1952 realizzò due grandi composizioni “La guerra” e “La pace”.

7 - Maria Conception, nome dato in ricordo della sorella morta bambina, detta Maya, nasce dalla relazione con Marie Therese nel 1935.

8 - E' Françoise Gilot che denuncia in lui una sorta di complesso di Barbablù nel famoso libro *Vivere con Picasso*.

9 - Nell'opera di Balzac "Le Chef d'oeuvre inconnu", Frenhofer è un pittore che si accanisce alla ricerca del ritratto perfetto e che alla fine produrrà un'opera fatta di un'accozzaglia di colori.

10 - Picasso ha sempre registrato record di valutazioni e vendite. Alla sua morte gli eredi troveranno una quantità enorme di opere per un valore di 200 miliardi del 1973!

11 - Ce lo confermano, implicitamente, i manuali didattici, o gli studiosi del maestro, da Timothy Hilton a Roland Penrose, da Robert Rosenblum a Douglas Cooper che esauriscono ogni disamina sulla sua opera attorno agli anni '40/'50.

Maya<sup>7</sup>, fa ancora ruggire il vecchio leone con la spigolosità tagliente del post-cubismo infiammato dai colori forti dello sfondo.

Alla stesura a *plat* si accompagna un desiderio di profondità suggerito dalla stessa barchetta che accenna alla terza dimensione, quasi a suggellare la difficoltà riscontrata da chi - come amava ripetere il maestro - avendo dipinto come Raffaello in età adolescenziale, provava a disegnare, adesso, come i bambini.

Il secondo è "Natura morta" realizzata nel 1942, quando in pieno periodo bellico preferisce vivere a Parigi anziché riparare in località più sicure. L'opera andrebbe letta in chiave metaforica: al centro del tavolo si consuma la tragedia di un'umanità straziata dalla violenza nazi-fascista, già ufficialmente stigmatizzata nel 1937 con "Guernica", da molti considerato il suo ultimo capolavoro. Nell'altare del martirio, illuminato come una sala da interrogatorio commissariale, non soltanto l'insanguinato archetipo di un'umanità dolente, ma anche le spoglie di quella colomba che prenderà il volo qualche anno dopo, quando Parigi ospiterà il secondo Congresso dei Partigiani per la Pace e qui giustamente esposta anche nelle versioni in terracotta dipinta degli anni '50.

Il percorso quindi prosegue abbracciando la sfera privata, se di privato si può parlare, con i ritratti delle donne della sua vita, Il vecchio "Barbablu"<sup>8</sup>, famoso per le sue passioni sentimentali, tanto forti quanto mutevoli, rappresenta Fernande Olivier cui si deve il passaggio al periodo rosa, Dora Maar, la fotografa slava che diventerà "la donna che piange", quasi contraltare della solare Marie Therese, qui non documentata, come non lo sono né la russa Olga né la sfortunata Eva, morta durante la guerra di tubercolosi aggressiva. Segni calligrafici e un piccolo schizzo a matita stenografano la bellezza di Françoise Gilot e ben tre opere ritraggono invece la compagna dell'ultimo periodo, che diventerà sua seconda moglie, Jacqueline Roque.

Così le donne amate, lentamente ma inesorabilmente, tracciano con le loro diversità psico-fisiche il percorso di tutta una vita. E' facile constatare che il metamorfismo figurativo cui sottopone i modelli derivi anche dalla intensa carica emotiva che supporta l'esecuzione, quello che Christian Zervos chiama «il fiore dell'istinto vitale e del desiderio mai appagato di conoscenza», passando dal tratteggio segmentato alla delicata linearità, dalla ricerca di una verosimiglianza ecfraistica alla deformazione pluriprospectica, sempre ondivagando tra assertività fisica ed astrazione mnemonica.

Dell'ultimo periodo è una ulteriore versione

di "Venere ed Amore" (1968) con cui il nostro evolve verso una figurazione inesorabilmente manipolata e scomposta, una sorta di esonazione cromografica dove baluginano esperienze parallele più convincenti.

L'input dato dal maestro con "Le Demoiselles d'Avignon" aveva prodotto i suoi frutti: tanto William de Kooning che aldilà dell'Atlantico pregna di un'aura teratologica le sue creature, quanto l'olandese Karel Appel, capace di captare quel linguaggio infantile cui aspirava lo spagnolo, anche tra le carte degli outsider, non possono essere immemori dell'opera picassiana.

Nel panorama della nuova figuratività internazionale, personaggi come Francis Bacon, Graham Sutherland e Lucien Freud avevano ormai, seguendo altre inedite vie, tolto il ruolo del protagonista al vecchio leone.

La visita si conclude con un quadro enigmatico, dalle molteplici contaminazioni, il grande olio "Uomo con spada" del '69 in cui l'artista, dismessi i vanitosi panni del Centauro, obnubila nel travestimento e nella brutalizzazione dell'immagine i suoi rammarichi dismorfobici e si rappresenta come un moschettiere pronto ad affrontare ancora ulteriori sfide.

Sembra un omaggio al De Chirico degli anni cinquanta, ma se nel maturo artefice della Metafisica gli autoritratti in costume declinano una megalomania ironizzata qua Picasso sembra piuttosto incarnarsi in quel Frenhofer, protagonista-pittore dell'opera di Honoré de Balzac da lui illustrata per Ambroise Vollard nel lontano 1931<sup>9</sup>.

La disarmante vitalità del quasi novantenne che - come dirà André Malraux - «solo la morte ha saputo dominare», coglie benevolmente impreparati, facendo dimenticare che già a quella data la sua arte era abbondantemente superata e il vecchio gigante, che il mercato aveva comunque trasformato in novello re Mida<sup>10</sup>, nonostante gli sforzi immensi, per la storia dell'arte non aveva più niente da dire<sup>11</sup>. [•]

L'Artista e la modella osservano la scultura di un centauro che abbraccia una donna - 1933 acquaforte

