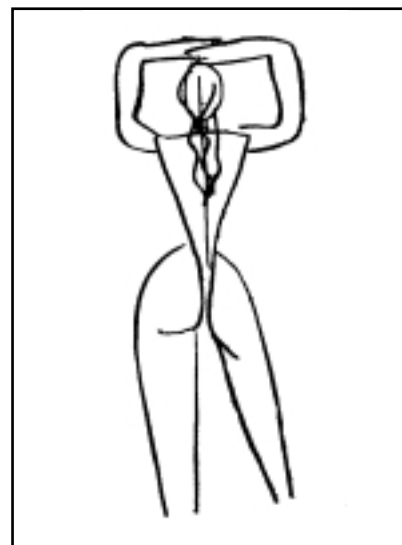


Willy Beck

PABLO PICASSO - 1907
Les Demoiselles d'Avignon



Fondazione



Fondazione Eredi Brancusi

Cascina "Corso" - Via La Morra, 17

12062 CHERASCO (Cn)

fondazione@eredibrancusi.net

www.eredibrancusi.net

Per quanto risulti sempre discutibile fissare date precise che interrompano o segnino l'avvio di un nuovo corso nel fluire ininterrotto della storia, essendo risultato spesso del tutto arbitrario aver considerato aperte o chiuse in momenti definiti le sue epoche o fasi, nel caso de *Les demoiselles d'Avignon* ci si sente autorizzati a compiere tale operazione dal conforto dei quasi novanta anni trascorsi dalla sua realizzazione, durante i quali i protagonisti e i testimoni più diversi ed autorevoli della vicenda artistica hanno sancito, al di sopra di ogni possibile contestazione, il suo ruolo di spartiacque, la sua natura cioè di opera conclusiva di un'intera tradizione e insieme iniziale di una nuova concezione dell'arte, ai cui sviluppi più originali essa apre le porte, acquisendo un'importanza che, una volta riconosciuta, non è stata mai messa in discussione. Il riconoscimento universale di tale primato è giunto tuttavia molto tempo dopo quel 1907 in cui essa vide la luce.

Mostrata da Picasso a pochi amici in uno stadio di elaborazione che egli considerava incompiuto, suscitò reazioni incredule o irritate, perplessità, ironia e rari entusiasmi; egli decise di non più ritoccarla e la conservò nel proprio studio fino al 1920 (secondo altri, 1924), quando il collezionista Jacques Doucet la acquistò, senza neppure averne preso visione, solo sulla base della fama che se ne era diffusa a seguito del vasto dibattito provocato dall'apparizione delle opere di stile cubista, delle quali era noto essa fosse stata l'archetipo. Solo nel 1925 una sua riproduzione apparve sulla rivista *La Révolution Surréaliste* tra le illustrazioni che corredavano il saggio di Bréton *Le Surréalisme et la peinture*; nello stesso anno l'artista spagnolo partecipò alla prima mostra di quel movimento alla *Galérie Pierre* di Parigi.

Fu insomma il sorgere e l'affermarsi delle avanguardie storiche a sollecitare la ricerca a ritroso della relativamente lontana fonte di tanto fenomeno e, come riavvolgendo il filo di Arianna per sortire dal labirinto, si risalì

all'opera, ormai circondata da un'aura di mito, la quale fece la sua prima comparsa in pubblico al Petit Palais parigino nel 1937, per essere poco dopo trasferita al Museum of Modern Art di New York che nel frattempo l'aveva acquistata. Tornerà in Europa dodici anni dopo nell'esposizione londinese a cura dell'Istituto delle Arti Contemporanee, nonché successivamente in altre occasioni (1953, 1960, 1966) e un'ultima volta, almeno per ora, presso il Museo Picasso di Parigi tra la fine del 1987 e l'inizio del 1988.

L'essere divenuta di pubblico dominio solo trent'anni dopo la sua creazione non aveva dunque ritardato l'esplosione della sua carica innovativa: essa esercitò nonostante tutto da subito una sua sotterranea, profondissima influenza, scorrendo nel solco dell'arte contemporanea al modo di un fiume carsico e, per restare nella metafora, la ricerca intrapresa per la sua riscoperta è assimilabile a quella compiuta dai geografi per risalire alle fonti del Nilo. L'esito di quella indagine è oggi unanimemente riconosciuto; il posto de *Les demoiselles d'Avignon* nella storia dell'arte è solidamente consolidato ed è a loro che occorre rifarsi per comprendere il senso di tutto ciò che ne è seguito.

Viene da domandarsi se e in quale misura Picasso stesso fosse consapevole della portata di ciò che andava realizzando. Tutti gli elementi in nostro possesso portano a rispondere affermativamente e a configurare un'operazione cosciente in ogni sua fase; e di tale coscienza non solo resta testimonianza nel raffronto tra i numerosi schizzi parziali e totali, ma ne è chiaro segno la stessa innegabile discontinuità stilistica ancora visibile nell'opera conclusa.

Prima di intraprenderne un'analisi dettagliata, però, si possono addurre altre considerazioni preliminari a dimostrazione del fatto che un'esplicita volontà innovativa presiedette a tutta l'elaborazione, cosicché *Les demoiselles d'Avignon* risultano non già il frutto di una geniale intuizione balenata nella mente dell'artefice come una folgorazione,

quanto piuttosto il risultato dello sforzo tenace della sua volontà di ricerca, sostenuta in ogni momento da una felicità inventiva capace di recepire gli stimoli più disparati e di rifonderli in una sintesi originale, la quale non si contenta dei suoi raggiungimenti, ma li rimette in gioco e li supera infine senza neppure toccare una conclusione definitiva, in quanto essa stessa verrà ulteriormente ripresa e sviluppata



nelle opere successive, quelle che la critica ha chiamato "i poscritti" de *Les demoiselles d'Avignon*, a loro volta preludio vero e proprio alle opere compiutamente cubiste.

Che Picasso mirasse coscientemente ad un esito d'eccezione lo dimostra intanto il fatto che fin dall'inizio egli abbia mutato considerevolmente le proprie abitudini consolidate di lavoro.

Vuole realizzare una tela di dimensioni inusitate, 245 centimetri per 235, circa 7 metri quadrati, sostenuta da

alla mia vita. Io abitavo a due passi dalla 'carrera d'Avinyò' - a Barcellona -. "Là compravo le carte, gli acquerelli ". Nella via esisteva un bordello ed é proprio ad una scena di "maison close" che Picasso pensa: soggetto non nuovo, basti pensare alla serie dei monotipi di Degas degli anni 1876-1877 che illustrano piccanti particolari degli ambienti e dei loro frequentatori.

Un disegno risalente alla fase iniziale mostra una scena orientata in senso prospettico, nella quale quattro figure occupano stabilmente il primissimo piano, mentre sullo sfondo altre due sono inquadrare nel vano di una finestra aperta verso la quale concorrono tutte le ortogonali come in una composizione tradizionale. Solo due di queste figure somigliano in qualche misura ad equivalenti della tela futura: quella sul fondo con il braccio levato a cingere la testa e quella di spalle in basso al centro, la quale segna il punto più prossimo allo spettatore, contribuendo ad accentuare il senso della profondità in uno spazio ancora reale.

Schizzi successivi riferiti al totale ci introducono nel vivo della rielaborazione picassiana dei dati di partenza. Al di là dei singoli dettagli, la grande novità é costituita dall'abbandono di ogni tentativo di resa spaziale conforme alla tradizione di tutta l'arte occidentale dal Rinascimento in poi. La finestra viene sostituita da un fondale neutro interrotto da tendaggi spioventi che sembrano voler ritmare la composizione tra pieni e vuoti, in corrispondenza dei quali si vengono a dislocare e raggruppare i personaggi ai due lati di quello centrale. Si forma una tripartizione che sarà confermata nel prosieguo e giungerà, pur con una diversa distribuzione dei soggetti, fino alla fine del lavoro. Contemporaneamente, però, sta saltando ogni costruzione prospettica: lo spazio si é appiattito sulla stessa superficie delle figure, delle tende e della natura morta, riducendosi ad una lieve successione di diaframmi in profondità.

In perfetto parallelismo con il processo di dissolvenza della consistenza fisica spaziale, viene perdendosi

un supporto irrobustito, destinata a richiedere un impegno di preparazione del tutto nuovo per un pittore che le testimonianze affascinanti dei contemporanei ci tramandano quasi invaso dal demone di un'ispirazione continua e trascinante che lo incalza ad una produzione incessante ed assai prolificata, rapida e quasi bruciante, se é vero che in certi periodi egli aveva potuto realizzare anche uno o due quadri al giorno. Questa inesauribile sorgente viene ad un tratto, non ad estinguersi certo, ma a rallentare il proprio getto ed egli si concentra su un unico tema, un gruppo di figure in un interno, che calamita la sua attenzione.

Non erano mancati segnali premonitori di una decisa maturazione di quello che, utilizzando un'espressione inventata da Baudelaire per Delacroix, era già allora e ancora sarebbe stato "un genio malato di genio". Già il ritratto della scrittrice Gertrude Stein, di poco precedente, aveva subito un'elaborazione assai lunga, richiedendo più di ottanta sedute di posa al soggetto, e un iter travagliato di pentimenti e rifacimenti.

Ma ora l'impegno diviene quasi ossessivo: almeno sei mesi trascorrono tra il ritorno da un soggiorno in Spagna nell'estate del 1906 ed il momento in cui egli decide di mostrare per la prima volta la tela agli amici. Un rallentamento sensibile nel ritmo produttivo, una quantità enorme di abbozzi e studi sul totale della composizione e su ognuna delle figure previste e soprattutto un profondo mutamento nell'insieme e nei dettagli che porta ad una conclusione molto lontana rispetto all'idea iniziale.

Soprattutto si viene via via perdendo ogni riferimento preciso ad un soggetto originario fortemente connotato in senso descrittivo, aneddotico e anche simbolico per certi aspetti, in una parola si potrebbe dire "contenutistico", abbandonando lungo il cammino ogni realistica precisione, ogni possibilità di localizzazione nel tempo e nello spazio insieme con qualsiasi certezza interpretativa.

"Avignone é sempre stato per me un nome legato

anche ogni residuo narrativo: le persone passano da sei a sette, per ridursi poi a cinque. A sparire sono i due uomini, i "clienti" del luogo. Picasso spiegherà nel 1935 al proprio mercante Kahnweiler di aver immaginato inizialmente un marinaio seduto al centro ed uno studente presso una tenda recante un teschio; "le donne stavano per mangiare, e per ciò il paniere di frutta, che é rimasto ". Questa testimonianza indica, più ancora di quanto non facciano gli stessi disegni, la primitiva intenzione aneddotica che a poco a poco si ritira,



confinandosi nel solo titolo. Ma l'artista dichiara ancora a Kahnweiler: "Non immaginate fino a che punto mi irrita questo titolo; é stato Salmon ad inventarlo. Sapete bene che all'inizio si chiamava 'il bordello di Avignon'. In effetti la denominazione oggi universalmente accolta richiama alla mente uno scenario storico e geografico ben lontano da quello originario, riporta ad una dimensione favolistica, cortese e

cavalleresca, medievaleggiante, totalmente estranea allo spirito del dipinto e finisce per suonare involontariamente ironico se confrontato con lo spunto di partenza effettivo. A sua volta André Salmon nel 1912, collocando l'opera in grande rilievo nell'insieme della Giovane pittura francese, attribui ad un non meglio precisato "amico" del pittore l'invenzione



dell'appellativo di "Bordello filosofico", certo meno raffinato, ma in fondo tutt'altro che privo di una sua suggestione e, quanto meno, dotato di un umorismo coscientemente ricercato.

Picasso comunque non usava attribuire titolazioni ai suoi quadri e meno che mai l'avrebbe fatto in una circostanza nella quale il suo sforzo andava proprio nella direzione di depurare l'opera di ogni elemento che non fosse puramente formale e potesse sollecitare un'interpretazione riduttiva e quasi pettegola o all'opposto eccessivamente simbolica

colli allungati che si sporgono a guardare dall'alto o a recitare battute verso un pubblico invisibile, nelle figure donchiesottesche dalle spalle aguzze che spuntano a fare da ali ai busti contratti su loro stessi o sembrano esse stesse aver lacerato le vesti che le ricoprono per gridare all'aria la disperazione del Vecchio chitarrista cieco, la cui testa ricade dall'altra parte come un peso morto.

Un realismo ancora poetico, intriso di liricità e patetismo che, a lungo andare avrebbe potuto condurre alla ripetizione di una formula fortunata.

Anche questo va sottolineato: l'artista che si accanisce sul tema de Les demoiselles d'Avignon non è ormai più uno sconosciuto né un incompreso. Ha superato la fase romantica del genio povero e sfortunato, ha raggiunto una certa notorietà, espone e trova acquirenti, ha i suoi estimatori, il suo pubblico e i suoi mercanti, la critica lo segue con interesse, la cerchia dei suoi amici è ampia e qualificata ed è divenuto un punto di riferimento importante nella Parigi artistica di inizio secolo. Egli è ora un artista che non dovrebbe far altro che proseguire sulla strada intrapresa per stabilizzare la posizione che ha faticosamente conquistato. E invece prevale in lui l'ansia della ricerca guidata da uno spirito d'avventura intellettuale che non si accontenta dei risultati raggiunti ed ha il coraggio di rimetterli in discussione per andare oltre.

L'estate del 1906 aveva visto un ennesimo ritorno alla Spagna, prima a Barcellona, poi a Gosol, presso Andorra. Qui Picasso con l'amante e modella Fernande Olivier, compie un'immersione nella natura e nella cultura della propria terra che si configura come un vero ritorno alle origini, un passo indietro nello spazio e nel tempo dalla mondanità parigina alla realtà immutabile di un paesaggio "grandioso e selvaggio", come lo descrisse la stessa Fernande. Egli trascorre il suo tempo disegnando e dipingendo i montanari nelle loro quotidiane fatiche, serie di bambini

e moraleggiante, quale un "memento mori", con quel teschio a comparire ammonitore tra le delizie della carne.

Negazione del contenuto narrativo e negazione della struttura prospettica tradizionale procedono di pari passo alla trasformazione della figura umana che, fin dalle primissime prove giovanili, era stata interesse prioritario dell'arte di Picasso.

Partito dalla riproduzione naturalisticamente fedele, egli si era ben presto accostato ad un realismo anche aspro, attento agli aspetti inediti e non convenzionali che potevano produrre un'intensità espressiva a volte persino violenta, a volte squisitamente lirica degli stati d'animo e delle situazioni sociali attraverso pose marcate, contorni spessi e dettagli non di rado esasperati, linee curve innaturali ed angoli quasi dolorosi.

Il paesaggio, gli interni, lo spazio nel suo insieme, appaiono nel periodo blu del 1901-1904, quasi esclusivamente nella funzione di fondale cromatico di straordinario valore atmosferico ed emozionale, una sorta di ambientazione scenografica essenziale, ridotta al minimo, priva di elementi decorativi e ricondotta all'omogeneità delle tinte a comporre un partecipe sottofondo a commento dei dolori degli uomini, delle donne e dei bambini che vi campeggiano: uno spazio vuoto, regolato da partizioni geometriche fortemente avvertibili o altrimenti risolto in puro colore, come alle spalle della guercia "Celestina".

Negli anni del periodo rosa, fino al 1906, la tavolozza sembra rasserenarsi, ma l'esito si attiene sempre a quella serietà pensosa e dolente verso una condizione umana di sostanziale infelicità irrimediabile che affratella i personaggi di questa a quelli della fase precedente.

Il puro criterio della fedeltà al vero è molto presto violato da Picasso, ma permane ancora un certo residuo realistico, che gli deriva da tutta la gloriosa tradizione spagnola da Velasquez a Goya, nei saltimbanchi obesi o gibbosi, nei

nudi dai lineamenti semplificati quanto più è possibile, alcune vedute e nature morte, animali e ritratti; ritrova il contatto con la scultura iberica preromana, con l'arte romanica e gotica della Catalogna e con la pittura di El Greco, sul quale proprio in quel periodo l'amico Miguel Utrillo pubblica la



prima monografia spagnola.

Tornato a Parigi, crea un autoritratto, oggi conservato al Museo di Filadelfia. Vale la pena di citare nella sua interezza il commento di Antonina Vallentin su quest'opera che costituisce una specie di bilancio dell'esperienza appena

trascorsa:

"Di tutti i suoi autoritratti questo é certo il meno somigliante. Tuttavia, come ritratto interiore, rappresenta un risultato eccezionale. Si é raffigurato in camicia bianca, molto aperta sul collo e sul petto ampio, con una manica rimboccata sul braccio poderoso; una mano regge la tavolozza, l'altra é stretta a pugno. Si é rappresentato come una forza in agguato. La testa é relativamente piccola rispetto al grande corpo, la fronte leggermente sfuggente sotto la calotta liscia dei capelli, l'ovale delle guance troppo acuto, il mento troppo corto. Le arcate orbitali sono fortemente segnate come negli ultimi quadri di Gosol. Negli occhi ineguali, sotto le sopracciglia troppo lunghe, che sfuggono sotto le tempie, covà un sguardo strano: sguardo rivolto verso l'interno, che esprime nuda la paura. L'uomo che si raccoglie in se stesso in vista dell'opera, appare estremamente consapevole del rischio, e ne sembra sgomento. Con questo terrore negli occhi egli attende lo scatto del congegno creativo. "

Una fase di attesa che prelude direttamente a *Les demoiselles d'Avignon*, durante la quale trova conclusione quel *Ritratto di Gertrude Stein* che, secondo la scrittrice, pose fine all'epoca rosa.

Nella primavera precedente, l'artista insoddisfatto ne aveva all'improvviso cancellato la testa, lasciandolo così incompiuto. Lo riprende ora a memoria, per sottrarsi al condizionamento del modello, per sfuggire alla costrizione della copia dal vero: un procedimento tanto singolare porta ad introdurre nel ritratto elementi di carattere decisamente antitetico, come avverrà per altro nelle stesse *Demoiselles d'Avignon*. Le mani sono modellate con morbidezza, la sinistra é vista di scorcio, secondo uno degli artifici più convenzionali usati dai pittori per rendere un accenno di profondità; l'imponente curvatura delle spalle, ripresa dall'elemento decorativo sullo sfondo, avvolge e riassume una quantità di linee dolcemente modulate per rendere le pieghe dei vestiti.

dall'alto il secondo. Le linee di contorno suggeriscono appena lo spessore ed il volume, tendendo piuttosto a squadernare le forme sulla superficie appiattita, ritagliate non "sullo" sfondo ma semplicemente "accanto" ai brandelli di cielo



azzurro e di grigio tendaggio, e ritagliano porzioni geometriche più o meno ammorbidite da curve e sinuosità. Nei dettagli la sintesi prevale sull'analisi: il seno sinistro della donna più alta é reso con un triangolo puntutissimo, quelli dell'altra con due dolci arcatelle bianche.

Dalla sinistra una figura avanza verso il centro della scena tirando dietro di sé una tenda con una mano completamente aperta, non prensile, che spunta incongrua al di sopra del suo capo, quasi senza raccordo con il resto del corpo, rispetto al quale pare separata ed aggiunta; la visibilità di un'unica gamba sembra confermare la sua apparizione come

La testa invece é squadrata in uno schema quasi pentagonale da contorni netti e fortemente marcati, il suo pallore contrasta vigorosamente con le tinte circostanti, gli occhi risultano irregolari, di diversa grandezza e collocati ad altezze diverse e sono segnati da arcate sopraccigliari potenti che formano ombre profonde, la bocca si riduce ad un taglio orizzontale, il naso emerge imponente. L'effetto é disarmonico; per usare un termine che sarà caro ai futuristi, a Boccioni come a Carrà, il ritratto é "antigrazioso" nel suo ricordare una maschera intagliata e irregolare dominata da una fronte vastissima.

Nella Primavera del 1908 Picasso applicherà anche ad un proprio ritratto un analogo trattamento formale. Ciò che si perde in piacevolezza si guadagna in carica espressiva, in intensità di concentrazione, in forza poetica, creativa.

Tra il ritratto della Stein e questo autoritratto sta l'elaborazione delle cinque signorine del bordello, nelle quali si concentrano le più sconvolgenti innovazioni, già rilevantissime nell'elaborazione del soggetto e dello spazio. Quelle centrali, a confronto delle altre, sembrano appartenere ad uno stadio ancora relativamente arretrato. Vi si riconoscono facilmente le scalature nell'altezza degli occhi, la fronte spaziosa da cui si staccano le acconciature dei capelli, le orecchie ridotte a sigle grafiche, la bocca tagliata netta del viso di Gertrude Stein. Ma se si osserva la forma del naso si riscontra un primo scarto violento: la prospettiva é cambiata, in una resa puramente geometrica, esso diverge di lato rispetto alla veduta frontale di tutti gli altri elementi. Il pittore adotta insomma due diversi punti di vista, impossibili a conciliarsi nella visione reale. Le forme dei corpi si distendono verso l'alto e le punte dei gomiti divergono drasticamente, cosicché l'equilibrio instabile di ciascun corpo ritrova armonia nell'insieme, raccordandosi con la natura morta ai loro piedi, i cui frutti ed il cui piano d'appoggio sono anch'essi impostati su una doppia visuale, frontali i primi,

quella di un "monstrum", creatura che desta meraviglia a vedersi. Piani geometrici nettamente divisi e accostati tutti sulla medesima superficie, la articolano, mentre la resa della testa non può non richiamare quella tipica dell'arte egizia: il contorno di profilo, l'occhio di fronte. Siamo qui ad uno stadio ulteriore rispetto alle due compagne.

Ma é solo dalla parte opposta che la rivoluzione picassiana giunge al culmine: qui tutti gli elementi innovativi, finora visti nelle loro potenzialità, si esplicano con la massima libertà e creano una forma nuova del tutto originale.

Qui la sintesi formale é assoluta e raggiunge il punto più lontano dalla apparenza naturale che la raffigurazione visiva abbia fino a quel momento toccato. Saltano le proporzioni, sia all'interno, tra teste e corpi, sia nei confronti con le altre figure; ogni armonia é distrutta, il senso tradizionale del bello é offeso irrimediabilmente davanti al prevalere della violenza espressiva dei visi deformati e delle articolazioni stravolte al punto che nel personaggio seduto in primo piano possiamo vedere sia la schiena che il viso, e questo é enorme, smisurato rispetto al busto che lo sostiene. Dell'immagine femminile resta solo quel tanto che serve ad un riconoscimento puramente convenzionale, ma la sua natura umana é convertita in maschera grottesca e paurosa. I singoli tratti del volto sono puri elementi geometrici, gli occhi sono cavità vuote o mandorle colorate, simili a quelli delle statue arcaiche o dei futuri nudi di Modigliani; sia il tratteggio diagonale dell'uno, sia l'omogeneità cromatica dell'altro viso riportano a raffigurazioni totemiche o carnevalesche.

A ragione Picasso dirà che qui si é compiuto "l'ecidio del bello e del piacevole" perché "la riuscita del quadro é il risultato di tutte le cose graziose che si sono rifiutate". Più in generale egli sosterrà che un suo quadro altro non é che "un insieme di distruzioni". Il critico Roland Penrose,

autore di una fondamentale monografia, definirà *Les demoiselles d'Avignon* "una somma organizzata e consapevole di incoerenze" e l'artista conferma la voluta disarmonia dell'insieme, difendendo la legittimità delle incongruenze stilistiche che esso presenta:

"Avevo già fatto metà del quadro. Dentro di me sentivo: non ci siamo. Ho fatto anche l'altra metà. Mi sono chiesto se dovevo rifare il tutto. Poi mi sono detto: no, capiranno quello che volevo fare".

Il dipinto porta dunque in sé la traccia del cammino percorso e si comprende pienamente come Picasso potesse considerarlo non finito. Jean Cocteau ha scritto nel 1923 a proposito del cubismo: "Il trompe-l'oeil è morto"; è terminata, cioè, l'era dell'arte imitativa della realtà. Secondo André Salmon gli "enormi nudi femminili (...) sono maschere quasi completamente prive di umanità. Non sono neppure divinità, o titani, o eroi; né figure allegoriche o simboliche. Sono puri problemi, numeri bianchi sulla lavagna: Picasso ha così formulato il principio della pittura come equazione". In altre parole l'arte è divenuta gioco della mente che "indaga, accorda, disunisce", secondo il verso di Montale. Ha ragione ancora Jean Cocteau: dalla morte del trompe-l'oeil è nato il "trompe-l'esprit".

La rottura con il passato è netta, ma neppure un'opera simile nasce priva di radici. Se la figura di sinistra riprende le tecniche della raffigurazione egizia, la lontana fonte di quelle centrali è più decisamente ispanica, risalente certo a forme primitive, ma filtrate attraverso le caratteristiche più tipiche dell'arte di El Greco: l'allungamento delle figure a mo' di fiamma che è già nei suoi santi tormentati, qui viene dissimulata dalla frivolezza delle eroine di un bordello moderno. Né priva di fondamento è l'ipotesi di una lontana parentela con il Bagno turco di Ingres.

Ma non si deve dimenticare che proprio nel 1907 si assiste alla definitiva consacrazione dell'arte di Cézanne,

la rivoluzionaria figura in primo piano de *Les demoiselles d'Avignon*; il tutto all'interno di una composizione tripartita emergente verso la superficie che dà risalto alla monumentalità dei personaggi e dell'insieme. Ma sono anche possibili confronti con le diverse versioni delle Tentazioni di Sant'Antonio e dell'Olympia alla ricerca di spunti più o meno rilevanti.

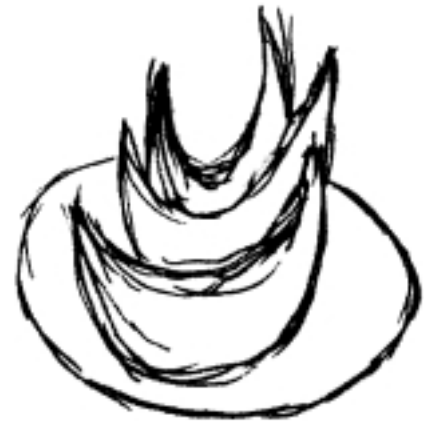
Tra i contemporanei, il Matisse della *Joie de vivre* e del *Nudo blu*, e le *Bagnanti* di Derain costituiscono termini di riferimento e di confronto quasi obbligati, ma certo più per opposizione che per consonanza, al punto che qualche critico ha immaginato una intenzione esplicitamente polemica da parte di Picasso, interpretando *Les demoiselles d'Avignon* come contestazione radicale della strada intrapresa dai fauves.

Un disegno di Manuel Blasco, cugino di Picasso, ci mostra invece nelle forme di una scherzosa apoteosi il celebre banchetto allestito nello studio dell'artista nel 1908 in onore di Henri Rousseau il Doganiere, issato al centro su una specie di trono sormontato da un suo quadro. Non è forse per caso, oltre che per la coincidenza cronologica, che sulla destra della scena appaia, tra un nudo con cavallo del periodo di Gosol e una scultura negra, la parte superiore sinistra de *Les demoiselles d'Avignon*.

Oltre ad indicare l'importanza che esse assumono nella produzione di quel periodo, la loro presenza pare aggiungere alla bonarietà dell'omaggio anche un ossequio più serio e profondo verso l'artista che con il proprio ritorno ingenuo ad una dimensione primitiva, da grande Salgari della pittura, aveva contribuito in maniera decisiva ad aprire la strada che Picasso avrebbe poi imboccato con ben altra radicalità.

Decisamente più complesso appare ancor oggi il problema di quale sia stato il peso che, nell'elaborazione dell'opera, abbia avuto l'arte africana ed oceanica, che secondo

morto l'anno precedente, attraverso una grande retrospettiva al Salon d'Automne e la mostra degli acquerelli presso la galleria Bernheim Jeune, seguite in ottobre dalla pubblicazione sul *Mercure de France* della sua corrispondenza con il pittore Emile Bernard. Le arditezze prospettiche, la decisa geometrizzazione delle forme, la riconduzione delle figure



allo spazio e dello spazio alle figure, la spinta verso la "cerebralizzazione" della pittura, avevano avuto in lui il loro primo solitario sperimentatore.

Un confronto con le *Cinque Bagnanti* del 1885-1887 consente di approfondire e precisare le relazioni. Una figura "entra" dalla sinistra accanto ad un tronco d'albero che funge da "quinta" scenografica, al centro un'altra leva alto il braccio e fa sporgere il gomito al di sopra della testa, mentre due donne accosciate suggeriscono stimolanti analogie con

la maggior parte dei commentatori fu l'elemento determinante e risolutore del travaglio creativo picassiano. La suggestione dell'accostamento è enorme ed esso finisce per coincidere, anche cronologicamente, con il momento in cui, a partire da Matisse, Derain e Vlaminck, gli artisti europei scoprono la straordinaria forza espressiva antinaturalistica, gravida di valenze magiche e religiose, delle sculture che proprio allora cominciano ad essere apprezzate non solo come reperti etnologici, ma come manifestazioni artistiche degne di stare alla pari con quelle che la tradizione occidentale riconosceva come tali.

È certo che lo stesso Picasso in quel periodo ne prese visione presso il Musée de l'Homme, oggi Trocadéro, a Parigi e suoi acquisti sono documentati successivamente a quell'epoca.

Tuttavia, contro questa spiegazione, che apparirebbe persino troppo esaustiva, stanno le esplicite dichiarazioni dell'artista che ha sempre negato un'influenza diretta e determinante dell'arte primitiva extraeuropea sul suo capolavoro. Resta pur sempre valida la delimitazione posta dalla Vallentin: "L'influsso delle maschere negre ha un valore decisivo solo per i lineamenti del viso delle due figure di destra, mentre la novità sta essenzialmente nella visione d'insieme". Ed in effetti gli accertamenti più recenti hanno precisato rapporti con maschere tribali africane Dan, Etoumbi, Kigwabe e Pende. Già Gauguin peraltro scriveva dall'Oceania nell'ottobre del 1897 ad un amico: "Abbiate sempre davanti agli occhi i Persiani e un po' gli Egizi. Guardare ai Greci, per buoni che siano, ecco il grande errore".

Tutte le testimonianze invece concordano nel riportare i giudizi sostanzialmente negativi di coloro che allora per primi ebbero la possibilità di vedere il quadro; e bisogna rilevare che si trattò di un numero limitato di visitatori selezionati e competenti, amici personali ed estimatori, tenden-

zialmente dunque ben disposti ad accogliere l'ultima novità del pittore.

Tra sconcerto, derisione e irritazione si mossero Leo Stein, fratello di Gertrude, il critico Felix Féneon, che consigliò all'artista di dedicarsi decisamente alla caricatura, Matisse, il collezionista Scudin, che lo stesso Matisse aveva da poco messo in contatto con Picasso, Ambroise Vollard, il



principale mercante dei quadri del periodo blu e rosa. Persino Georges Braque, che di lì a poco si sarebbe posto anch'egli sulla via del cubismo, restò perplesso. Guillaume Apollinaire anni dopo espresse lo stupore suscitato allora dallo "spettacolo fantastico" della metamorfosi del pittore che aveva abbandonato l'originaria ispirazione naturale ed istintuale, antiintellettualistica, per entrare nel campo dei creatori "che devono trarre tutto da sé", che dipingono non

già ciò che vedono, ma ciò che pensano, e "vivono in solitudine", in quell'isolamento, in quella "orribile solitudine morale" di cui testimonia anche Kahnweiler, il quale fu, insieme al critico e collezionista tedesco Wilhelm Uhde, tra i pochi ad aderire entusiasticamente e incondizionatamente alla rivoluzione picassiana, e che attribuisce a Derain questa frase sinistra: "Un giorno o l'altro scopriremo che Pablo si è impiccato dietro la sua grande tela".

Profonda la spiegazione di Salmon, l'inventore del titolo, il quale, citando nell'ultima frase Rimbaud, scrive: "Fu la deformità dei volti che fece inorridire i convertiti a metà. Privati del Sorriso, potevamo solo ravvisare la Smorfia. Per troppo tempo, forse, il sorriso della Gioconda era stato il sole dell'arte (...) La Gioconda, come Cristo, fu un eterno ladro di energie".

Nel 1934 Picasso confessava: "E dire che non ho mai potuto fare un quadro. Comincio con un'idea, e poi diventa un'altra cosa. Che cos'è in fondo un pittore? E' un collezionista che vuol farsi una collezione facendo lui stesso i quadri che gli piacciono in casa d'altri. E' così che comincio, poi diventa tutt'altra cosa".

Egli ci parla dell'attitudine che è di ogni artista, ma che fu sua in modi addirittura esasperati, ad assorbire stimoli e rielaborarli in un circuito che è tutto interno all'arte e alla sua dimensione formale e che può portare a conclusioni lontanissime dallo spunto iniziale. Visto in quest'ottica, si può apprezzare l'ultimo, ma non il minore, dei pregi di quest'opera: quello di essere rimasta com'era nel corso della sua elaborazione, definitivamente "in fieri". Essere e divenire miracolosamente compresenti in un autentico paradosso concretizzato in tela e colori.

Certo, conclude la Vallentin, "a partire da questo 1907 la pittura non tornerà più ad essere come era stata prima. Non c'è nella storia dell'arte frattura così completa, rinnovamento così radicale".

Willy Beck