



A destra:
Pablo
Picasso,
Maternità
(1921)
a sinistra:
Cavallo in
un paesaggio
(1937)
in basso:
Studio di
mani (1921)



Si è aperta a Palazzo Grassi la grande mostra di Picasso

Torna il pittore dalle sette vite

di GIULIANO BRIGANTI

VENEZIA — C'è in Picasso qualcosa che solo pochissimi artisti hanno. Pochissimi non dico in un secolo, ma forse in un tempo ancora più lungo. Un dono raro; e che non riguarda la qualità, la grandezza d'animo, la forza della poesia, la purezza espressiva. O che non riguarda, almeno, soltanto queste virtù. E' qualcosa che è «un di più». Come chiamarlo altrimenti? Un «di più», un superamento iperbolico del limite, nel regno del bene e del male: che si riconosce in quella facoltà di andare sempre oltre ogni misura, in quell'affluire incessante e travolgente di immagini, in quella dilagante forza vitale che non ha paragoni, in quella maniera di esprimere senza soste il rapporto, sempre dialettico, fra il sole della vita e la notte delle forze sconosciute: che è una maniera, certo, tutta calata nel flusso continuo del contingente e dell'estemporaneo, perché non so quale moderno, che sia veramente tale, possa coltivare la vocazione di misurare la propria opera con l'universale e con l'eterno.

Sulla soglia della caverna

Si riconosce anche in quel suo sfrenato protagonismo sorretto dalla coscienza del proprio peso reale, dall'ironica sicurezza di essere una presenza che supera le altre, ingombrante comunque e impossibile da ignorare. In quella sua assenza di stregone seduto sulla soglia della caverna di una eterna preistoria, che esorcizza la Grecia come l'Africa nera, il classicismo come il romanticismo, la violenza bestiale come la tenerezza; che di tutto si appropria perché sa che tutto, nella storia, è contemporaneo, così come sa di possedere un magico legame con il passato più remoto e con il futuro: mai con il solo presente.

Un «di più» che si riconosce soprattutto nel fatto che tutta la forza vitale insita nell'opera di Picasso sembra superare i confini stessi della vita e continuare anche dopo la sua morte, non saprei dire per quanto, ad agire estendendosi, propagandosi, dilatandosi oltre misura, come un cadavere in una pièce di Ionesco, e conservando intatta la facoltà di sorprendersi col nuovo.

Non è questo, forse, il senso delle grandi mostre a lui dedicate che, con un vero diluvio di sorprese, si sono susseguite negli otto anni e un mese trascorsi da quell'8 aprile del 1973 in cui, a Mougins, Picasso cessò di vivere e di creare? Nessuna di quelle mostre, infatti, è mai riuscita a trasmetterci il senso di una commemorazione retrospettiva, di un omaggio al passato, di una consacrazione. Non certo quella di Parigi del 1979, con le seicento opere circa provenienti dal suo studio e acquisite allo Stato, che fu la prima rivelazione sconvolgente, appassionante, di un Picasso pressoché sconosciuto; ma nemmeno quella irripetibile di New York dell'80, che pur esponendo, fra circa mille opere, alcuni dei suoi capolavori più famosi, dalle *Demoiselles d'Avignon* a *Guernica*, ne presentava tanti meno conosciuti in un contesto aperto a nuove valutazioni. E tanto meno questa, che ieri era a Monaco e oggi, con qualche variante, è a Venezia, e presenta parte della collezione della nipote, Marina Ruiz Picasso. Ci hanno insegnato, queste mostre, che non solo non conosciamo la parte più segreta, e in qualche modo anche più rivelatrice (i taccuini, per esempio) dell'

immensa opera di Picasso, ma che lo stesso giudizio corrente su di lui, appoggiato evidentemente ai giudizi di coloro che più lo conobbero, poteva essere corretto, arricchito e, forse anche, almeno in parte, cambiato. Che non è davvero poco.

Si è sempre detto che, in Francia, i grandi uomini, subito dopo la loro morte, soprattutto se furono molto famosi in vita, sono andati fatalmente incontro ad un periodo di eclisse più o meno lungo o addirittura ad una sorta di svalutazione. Così è stato di Valéry, così è stato di Gide, così, più recentemente, credo possa dirsi di Sartre. Ma così non è stato di Picasso. Chi non credesse a quanto prima ho detto, cioè a quel suo essere qualcosa «di più», potrebbe attribuire il prolungarsi di questa sua vivente attualità, questo suo continuare ad «abitare negli occhi della gente» (che Cicerone riteneva indispensabile per non sparire dal mondo) al fatto che una parte così grande del suo lungo e continuo operare sia stata per tanti anni nascosta, e che solo ora, dopo la sua morte, sia venuta alla luce. Certo che è così; ma questo destino dell'opera di Picasso è indissolubilmente legato al destino stesso dell'artista e, come dovremmo sapere almeno dal quinto secolo a.C., non c'è nessuna differenza tra destino e reale qualità di una vita. A Picasso non poteva accadere che così e così è accaduto.

Questa mostra di Palazzo Grassi, con una parte delle opere di proprietà di Marina, ha indubbiamente un posto assai rilevante nella vicenda dell'attualità «post mortem» di Picasso. E' una mostra bella e importante; e credo perciò sia necessario chiarire, oltre alle ragioni del suo contributo ad «un Picasso che non conosciamo», anche la sua storia; se non altro per correggere qualche in-

esattezza e qualche omissione che ha caratterizzato il tono della stampa italiana.

E' noto come Picasso, morto senza testamento nel 1973 (ma come immaginare Picasso che fa un testamento?) lasciò ai suoi legittimi eredi — sei di numero — una quantità enorme di opere di ogni suo periodo, che da anni si erano accumulate nei vari studi. Moltissime di queste opere non erano conosciute nemmeno da quegli studiosi che furono a lui più vicini; nemmeno dagli amici; e non poche di esse sono sfuggite al monumentale catalogo di Zervos (in trentatré volumi) che raccoglie ben 15.661 tra dipinti, disegni e sculture.

Tasse

spaventose

Si sa come lo Stato francese, per agevolare agli eredi il pagamento delle esorbitanti, addirittura spaventose tasse di successione, applicasse una legge per cui, in casi eccezionali, è possibile pagare tali tasse in opere d'arte invece che denaro, ed avesse quindi la prima scelta su questo inestimabile patrimonio. Scelta che fu operata, come meglio non era possibile, da Jean Leymarie e da Dominique Bozo con l'aiuto di Roland Penrose. Nacque così la mostra parigina della «Dation» e poi il Museo Picasso. Il resto, ed era moltissimo, fu diviso fra gli eredi. Va detto in proposito che Marina, figlia di Paulo (morto recentemente), che era nato dal matrimonio di Picasso con Olga Koklova, non avendo mai avuto nulla in vita dal nonno, poté usufruire di una disposizione francese che le conferiva qualche privilegio nella scelta: fece la sua su suggerimento di Jan Kru-

gier, uno dei maggiori e più intelligenti mercanti d'arte europei, e di Marianne Krugier Poniatowsky.

La scelta non poteva essere fatta meglio; ed è quindi a Krugier che va il primo merito di questa mostra, il fatto cioè che essa copra in maniera esauriente tutti i periodi dell'attività di Picasso, privilegiandone, per quanto era possibile, i momenti di più alta e rivoluzionaria creatività. Fu lo stesso Krugier, poi, a convincere Marina a esporre la parte migliore della sua collezione; di qui la mostra che, dopo essere stata alla Haus der Kunst di Monaco, è venuta con qualche aggiunta al Palazzo Grassi di Venezia e andrà successivamente a Colonia, a Francoforte, a Zurigo, a Toronto, a Houston, a Tokio, e non so ancora dove. Insomma, un bel giro.

Il secondo merito va a Werner Spies che, nell'organizzare la mostra di Monaco, ha dato una fondamentale sistemazione storico-critica al materiale da esporre, studiandone con molto profitto e molte inedite precisazioni i vari aspetti cronologici e iconografici (una sua vera scoperta è il rapporto fra una nota incisione di Baldung Grien e *Guernica*), tanto che mi meraviglia non vedere il suo nome fra quanti sono ringraziati dal presidente della mostra veneziana all'inizio del catalogo.

Infine, Giovanni Carandente ha curato, con intelligenza e precisione, questa versione italiana per la quale, come ho detto, ha scelto un certo numero di opere che non erano presenti a Monaco e ha compilato, riferendosi puntualmente ai dati cronologici stabiliti da Spies, l'ottimo catalogo, corredandolo fra l'altro di un saggio sul viaggio italiano di Picasso nel 1917, sul quale ha fornito qualche interessante e inedita precisazione. Posso solo aggiungere che non a-

vrei esposto l'insignificante acquerello con la fioraia di piazza di Spagna (ma sarà poi di Picasso?).

Alla mostra sono presenti molti dipinti: tre degli anni della Coruña e di Malaga (Picasso aveva quattordici anni ed era soltanto un oscuro enfant prodige), due degli anni di Barcellona (1900), un'opera molto nota del cosiddetto periodo blu, la *Donna con lo scialle* del 1902, un importante studio per il *Nu à la draperie* del tempo delle *Demoiselles* (1907), alcune bellissime tele protocubiste e di cubismo analitico ed alcune, di grande purezza, degli anni cubisti dal 1914 al 1915; importanti dipinti, infine, del periodo classicista e dei periodi seguenti del suo sorprendente trasformismo stilistico, fino all'ultimo quadro che è del 1971. Numerose sono anche le sculture.

Non vi è dubbio, tuttavia, che la mostra debba soprattutto ai disegni la sua vera importanza, il suo aspetto più inedito e sconvolgente. Ai disegni e, in particolare, ai taccuini, che, insieme all'immagine di un Picasso più intimo e quotidiano, ci rivelano, soprattutto nei carnet di Dinard e di Parigi del 1928, analizzati da Spies, un suo inatteso metodo procedere all'elaborazione dell'immagine.

E' molto facile fare il nome di Lautrec e di Steinlen, magari anche di Munch e di Hodler, a proposito delle opere di Picasso anteriori al 1902. La febbrile ansia di crescere, e di crescere subito, lo spingeva a prender quello che più gli serviva per saziare la sua inesauribile sete di vita senza correre il rischio di apparire provinciale. Lautrec e Steinlen andavano benissimo. Tuttavia i due primi straordinari carnet del 1900, o i disegni dello stesso tempo qui esposti, dove sono rapidamente fissati attimi di vita quotidiana nei cabarets, nelle povere stanze d'affitto, sui marciapiedi dei boulevards, con curiosità per tutto ciò che vive e aspirazioni sociali tipiche dell'anarchismo catalano, rivelano un'ansia di raffigurare la realtà, come in un fugace battito di palpebre, che certo supera quanto in quello stesso senso i migliori illustratori francesi andavano afferrando dagli splendori e dagli squallori della Parigi «fin de siècle».

Nell'abisso

azzurro

E sono ancora i disegni qui esposti che ci fanno conoscere aspetti meno noti di quello che fu il primo Picasso storico, personale, cioè il Picasso dell'epoca blu; che ci fanno capire meglio quello che fu, allora, il primo calarsi del suo amore di vita e di avventura nel profondo abisso azzurro dell'introversione, che ci aiutano a cogliere il senso di quella sua immersione in una profonda tristezza che lo portò anche ad un rapporto con l'arte e la cultura del Nord. Così come, procedendo nel tempo, sono i disegni a farci sentire la sua continua ricerca di «valori tattili», quell'aspirazione ad una costruttiva solidità che fa sì che molto spesso, nel suo gesto, si senta più lo scultore che il pittore.

Sono insomma i disegni, forse, la rivelazione maggiore di questa bellissima mostra, della quale dobbiamo essere grati al centro di cultura di Palazzo Grassi, a Mario Valeri Manera e a Lauro Bergamo, che con tanta efficienza hanno saputo condurre a termine un'impresa non certo facile.

