

Vera gloria? Qualche dubbio c'è



di GIULIANO BRIGANTI

MI SONO fermato più di una volta e a lungo davanti a «Guernica», al «grande quadro tragico del XX secolo», e sempre chiedendo, senza mai ottenerla, quella commozione profonda per la tragedia, per il crudele e inutile massacro che il quadro vuole simbolicamente rappresentare e che la umana partecipazione e la grande volontà di Picasso volevano certamente esprimere in immagini. Non mi son mai sentito invadere dal senso di una violenza brutale e terrificante, non ho sentito lo strazio che pur ogni segno deformante pretende di dichiarare urlando, né l'amore per la propria terra profanata, né l'umana pietà per la propria gente uccisa che senza dubbio Picasso sentì risorgere dentro di sé quando Guernica fu barbaramente aggredita e distrutta. Non ho mai potuto sentire, né misurare, né capire che cosa accadesse veramente nell'animo di Picasso quando nello studio di Rue des Grands-Augustins guardava l'immensa tela bianca e si preparava a quel lungo lavoro di elaborazione che si sarebbe concluso nelle immagini di «Guernica» verso le quali era spinto da una occasione che per lui doveva essere tremenda. Insomma, né la prima volta né l'ultima che mi sono trovato davanti a quella grande macchina compositiva, complessa e studiaticissima, mai mi sono commosso. Nemmeno un poco. Né della commozione per il «fatto», per la tragedia, che Picasso voleva certamente suscitare, né di quella, più pertinente, che ogni grande opera d'arte — e quindi anche altre opere di Picasso — ci provoca.

So che questa è una dichiarazione personale e come tale può lasciare il tempo che trova (chiunque può rispondere: a noi che ce ne importa delle tue commozioni) se non si accompagna ad una spiegazione che possa convincere anche gli altri. O almeno qualche altro. E mi ci proverò, confortato dal fatto che anche altri ci si sono provati (Francesco Arcangeli per esempio) e che, a pensarla così, sono in una piccola ma buona compagnia.

Trent'anni di convivenza

«Guernica» appartiene alla categoria dei mostri sacri, come «La Gioconda», come «La Madonna della Seggiola», come «La Vittoria di Samotracia», e appartiene in particolare alla categoria di quelli più santificati dai mass media più recenti. È di quelle opere cioè che tutti conoscono, che tutti guardano ma che pochi «vedono», che noi stessi, che pur siamo del mestiere, facciamo una certa fatica a vedere; perché anche noi viviamo nel mondo dei mass media e «Guernica» è impressa nella nostra mente con intensità non diversa, l'intensità dovuta ad un'impressionante frequenza. Sono più di trent'anni ormai che noi tutti, uomini dell'Occidente, conviviamo con l'immagine di «Guernica». Quante volte l'avremo guardata, distrattamente, camminando per la strada, entrando in una casa o in un negozio, sfogliando libri, riviste, giornali? Cento, mille, diecimila volte?

Non so. C'è poi l'equivoco (ma è poi un equivoco?) di quella domanda iniziale alla quale non si può sfuggire: in quanti ci ricorderemo oggi di Guernica e della sua tragedia se non ci fosse il quadro di Picasso? Quanti ricorderebbero quella mattina di marzo del 1937 e i bombardieri e i caccia della Legione Condor che rasero al suolo la città in un giorno di mercato mitragliando i contadini che fuggivano per i campi, e i 1654 morti e gli 889 feriti? Forse ben pochi conoscerebbero il martirio della piccola e antica Guernica così come pochi ricordano oggi lo strazio e la rabbia di Durango, di Bilbao, di Santander, di Oviedo e di Gijon che caddero, nella stessa primavera, sopraffatte dalle truppe nazionaliste del generale Mola e che furono anch'esse bombardate dall'aviazione

di von Richthofen. Ma si deve anche capovolgere la domanda e chiedersi se tanti (e sono davvero tanti) conosceranno oggi il quadro di Picasso se questo non fosse legato a quell'occasione di efferrata violenza, ad una strage che fu la prima di una lunga catena di stragi estremamente più sanguinose che, a cominciare da allora, hanno coinvolto le popolazioni civili e funestato il mondo. E se non fosse giunto al momento giusto per essere adottato come espressione della denuncia contro la violenza la brutalità e la distruzione dilagante, come simbolo della violazione della persona umana.

I conti non tornano

Sia come sia, è però l'immagine di «Guernica» che ha prevalso sul ricordo dell'episodio, è il quadro che resta: il soggetto che pur, all'origine, l'ha reso famoso si attenua sino a sparire di fronte alla prepotente immagine carismatica di Picasso che ha trovato in «Guernica» una delle ragioni maggiori per il suo crescere.

Questa è, del resto, la sorte di ogni capolavoro: superare la contingenza che l'ha occasionato, il particolare per l'universale. «Guernica» sotto questo aspetto ha le carte in regola, ha seguito puntualmente le vicende che fanno parte del destino del capolavoro e in maniera così emblematica, direi addirittura convenzionale, da farci considerare quel dipinto l'ultimo esemplare di una specie in estinzione: quella dei «capolavori» appunto. Ma lo è poi davvero? Che cos'è che non torna, che proprio non torna, mentre tutti i conti sembrano tornare? Che cosa ci indica quella freddezza, quella mancanza di emozione che prima ho evocato?

Il quadro, si sa, è frutto di una lunga e laboriosa preparazione, di un succedersi di studi, di prove, di tentativi. Di quanto sia cambiato nel suo progredire ce lo testimoniano le fotografie scattate da Dora Maar nel corso della sua esecuzione. Le modifiche sono così importanti che Malraux ne ha dedotto che «Guernica» è l'ultimo quadro della tradizione proprio per questo suo essere, con ogni evidenza, ripreso, corretto, elaborato. Che è un'osservazione alquanto accademica.

C'è, comunque, quella eccessiva studiatezza della composizione in cui le principali linee di forza formano un triangolo dove sono racchiuse le tre figure del centro, il cavallo la donna protesa e il giovane ucciso, così come sono racchiuse le statue nel frontone di un tempio greco; ma c'è anche, contemporaneamente, un altro tipo di costruzione simmetrica che si sovrappone al triangolo, ma senza disturbarlo, per cui la grande tela può leggersi anche come un trittico con una parte centrale, dominata dal cavallo ferito, e due parti laterali con il toro e la madre che piange il bambino morto a sinistra e la donna che precipita fra le fiamme della casa distrutta a destra.

In questa costruita e studiaticissima complessità di un'esattezza così calcolata da sembrare quasi neoclassica si inserisce il tipico procedimento picassiano dello smantellamento progressivo delle forme, della immediata scomposizione di ogni modello assunto, che fa di ogni sua opera di quegli anni, come egli stesso proclamava, «una somma di distruzioni». C'è quel suo desiderio di spezzare la superficie del visibile per giungere all'essenza emozionale dei gesti, al nucleo essenziale dell'espressione. «Guernica» ondeggia così, con quei grandi triangoli chiari e scuri da cui nasce il grande triangolo, con quella esasperata deformazione delle figure, fra i poli del cubismo e dell'arcaismo, fra l'evocazione rituale del classico e l'immediata esorcizzazione del medesimo.

Ma fra questi poli non scatta la scintilla della tensione; quella tensione con cui Picasso, sino ad un certo punto della sua vita, riassunse in sé le due fondamentali strutture portanti dell'arte

moderna: l'analisi della realtà e l'indipendenza dell'immaginazione dalla ragione. Qui il risultato, che è legato indissolubilmente al «modo» con cui «Guernica» è dipinta, è solo quello di una grande macchina scenica, di un sipario (come era «Parade») vorrei quasi dire di un enorme e geniale cartellone pubblicitario. Esagero? Non credo e penso che aveva ragione Arcangeli quando parlava di scenario, di gran balletto figurato' come al tempo di Djagilev e di Cocteau. Il grottesco esasperato delle figure non raggiunge mai la tensione del dramma ma conferisce alla deformazione e alla destrutturazione delle forme umane o bestiali il senso di una comica crudeltà che può essere anche feroce ma mai tragica. Quella volontà picassiana di spezzare la superficie del visibile si articola qui in una freddezza corsiva quasi da cartone animato.

Più volte si sono ricercate le fonti figurative di «Guernica»: «La Giustizia e la Vendetta che perseguono il Delitto» di Prud'hon, «L'apoteosi degli eroi francesi» di Girodet, persino la Statua della Libertà di Bartholdi che brandisce la sua grande fiaccola sul porto di New York o la «Notte» di Ernst von Liphardt. E siamo sin qui nell'ambito del neoclassicismo, di prima o di seconda mano. Poi, naturalmente, Guido Reni, Ingres, Raffaello. Ma ci si perde così nell'abisso della memoria di Picasso che, si sa, aveva gli occhi dappertutto: occhi divoratori, distruttori e creatori.

L'aggressione dei mass media

C'è però un fatto che va considerato a proposito di «Guernica». La fonte reale, l'occasione da cui è nato il grande quadro è l'attualità. L'attualità diffusa dai mass media. E dai giornali, dalla radio, che Picasso conobbe la tragica sorte della cittadina basca. In un utile saggio su «Guernica» uscito nel 1977 Jean-Louis Ferrier riferisce puntualmente le varie vicende della stampa parigina di fronte a quel genocidio, che furono complesse e contraddittorie. Mentre dipingeva la sua tela Picasso era bombardato da notizie e da immagini che gli provenivano dalla stampa, dalla radio, da film documentari. La notizia così amplificata creava in tal modo una nuova realtà, come accade nell'età dei mass media. Tutto ciò significava, per Picasso, una distanza fisica e psichica da quell'avvenimento che voleva celebrare simbolicamente. Ferrier cita persino alcune foto, del tutto estranee a Guernica, ma apparse negli stessi giorni sulla stampa, che sarebbero all'origine di alcuni particolari sul dipinto. La lampada, per esempio, in mezzo all'«occhio-sole», verrebbe da una illustrazione di Rue de Rivoli illuminata, il braccio della donna che regge la lampada dalla foto del paracadute di Clem Sohn che non si apre, mentre «l'uomo-uccello» precipita al suolo. Non sono cose molto convincenti, ma il principio di ricerca è giusto.

La conclusione che se ne può trarre, però, non è del tutto consona a quella di Ferrier che vede in «Guernica» e nel suo estraniarsi dalla realtà della vera Guernica, dalla diretta emozione, solo lo stress e un'aggressione fisica al sistema nervoso al limite del sopportabile. Mentre io credo che Guernica restituisca, in termini di mass media, quello che dai canali dei mass media aveva assorbito.

Ma vorrei dire un'altra cosa, proprio ora che cade il centenario della nascita di Picasso. Con il suo «sommare distruzioni» Picasso aveva presentato e accompagnato un'epoca dominata dalla distruzione e in essa si era inserito da dominatore. Oggi che distruzioni ancora più apocalittiche minacciano il nostro destino sembra invece che come un'ansia di unità, di ricostruire una nuova iconografia riscaldi le trepide apparizioni della più giovane pittura. È anche per questo, forse, che «Guernica» ci sembra fredda e lontana.