

GRANDISCULTORI

Pablo Picasso

Maria Cristina Maiocchi

cura scientifica della collana

Marco Campigli

Alessandro Del Puppo

Aldo Galli



© 2005 e-education.it
www.e-education.it
info@e-education.it
Una società SCALA GROUP

Direzione di progetto: Cinzia Caiazzo
Chief Editor: Filippo Melli
Editor: Giulia Marrucchi
Grafica: Tiziana Pierri

Progetto grafico: Studio Neri Torrigiani

Per le referenze fotografiche si veda a pagina 216.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.

L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che involontariamente non siano stati citati.

Edizione non in vendita in edicola separatamente da una testata del Gruppo Editoriale l'Espresso
Via Po, 12 - 00198 ROMA
www.espressonline.it

Copertina: Pablo Picasso, *Testa di donna*, Boisgeloup, 1931. Parigi, Musée Picasso.

Gruppo Editoriale L'Espresso

6. Figura (*Figure*)

1907

legno di quercia, h. cm 80,5

Parigi, Musée Picasso

La monumentale *Figura* appartiene a una serie di sculture in legno coeve a *Les demoiselles d'Avignon* nelle quali Picasso sperimenta l'intaglio diretto al seguito di Gauguin; un confronto diretto con la produzione più 'selvaggia' dell'artista, vale a dire le prove ceramiche e scultoree, aveva avuto luogo al Salon d'Automne, dove, nel 1906, gli era stata dedicata una retrospettiva.

Picasso fa propri gli aspetti più radicali e inusuali dell'esperienza di Gauguin, come le asprezze e la sommarietà della tecnica, e tralascia, invece, le componenti più palesemente sincretiche, come gli accenti europeizzanti delle fisionomie, le allusioni al repertorio museale e il sostrato ancora fortemente letterario.

Su questo nucleo portante Picasso innesta le intuizioni formali derivategli dal confronto con la scultura negra, e in particolare dai feticci e dalle maschere tribali della sua collezione.

Tra questi una figura Tiki delle isole Marchesi, precocemente segnalata dal mercante Kahnweiler nello studio dell'artista, sembra rappresentare un utile termine di confronto con l'architettura *Figura* del 1907: anche in questo caso la forma è compattamente inscritta in un parallelepipedo, fino a costituire con esso un tutto organico. Picasso ne accentua, però, il vigore lasciando sommariamente intagliate alcune parti (volto, braccio destro), ed enfatizzando le asperità del materiale; le incisioni, le scheggiature e sbazzature a vista, così come alcuni interventi di colore, sottolineano l'angolosità della rappresentazione del corpo femminile. L'imponente corpo risultante è una Venere nera la cui primordiale sensualità corrisponde ai luoghi comuni circolanti all'epoca sull'irregolare bellezza delle donne africane; a esso si sovrappone, con effetti grotteschi e paurosi, la maschera scimmiesca tratteggiata col colore sul volume cieco del volto.





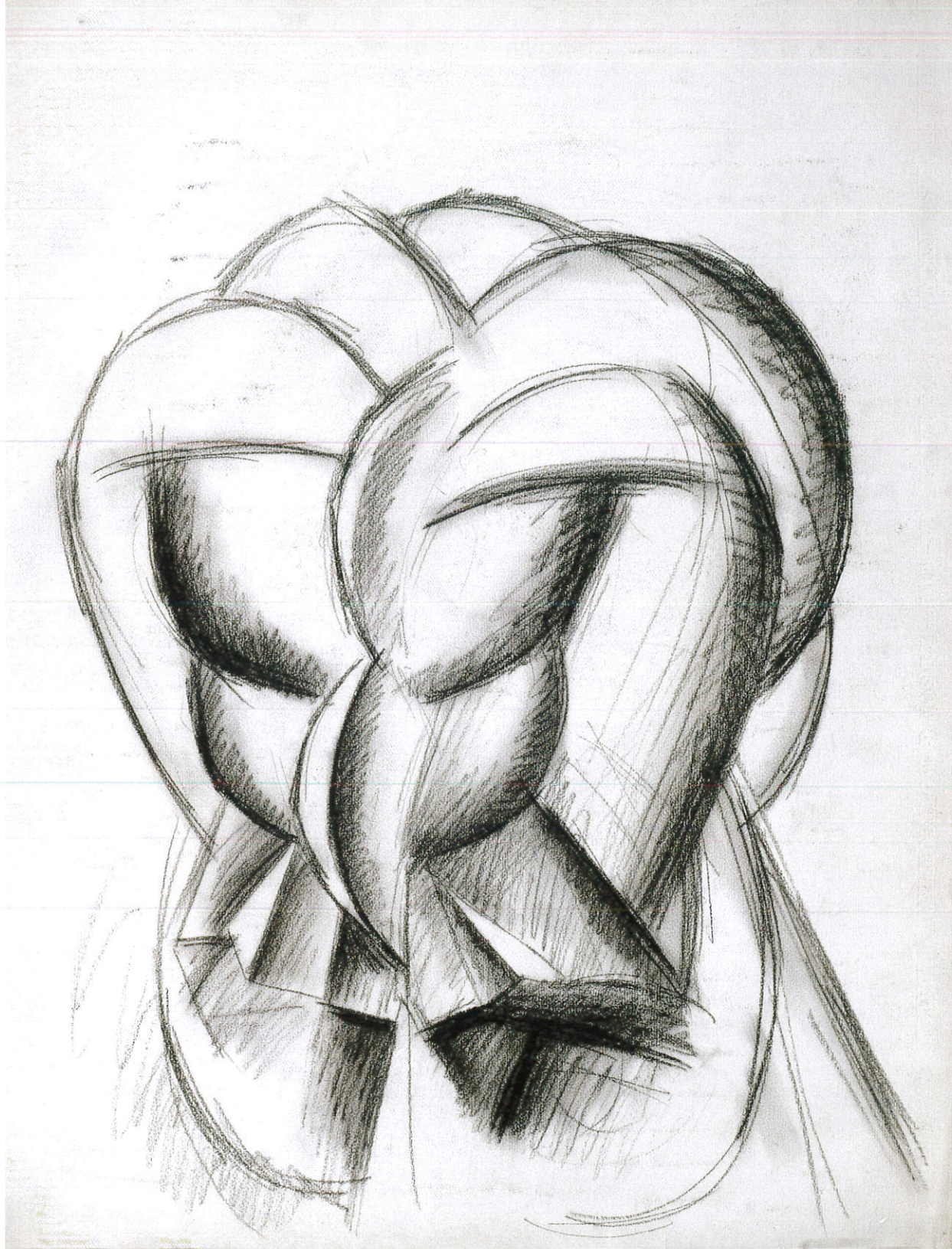
8. Testa di donna, Fernande (*Tête de femme, Fernande*)

Parigi, autunno 1909

bronzo, h. cm 40,5

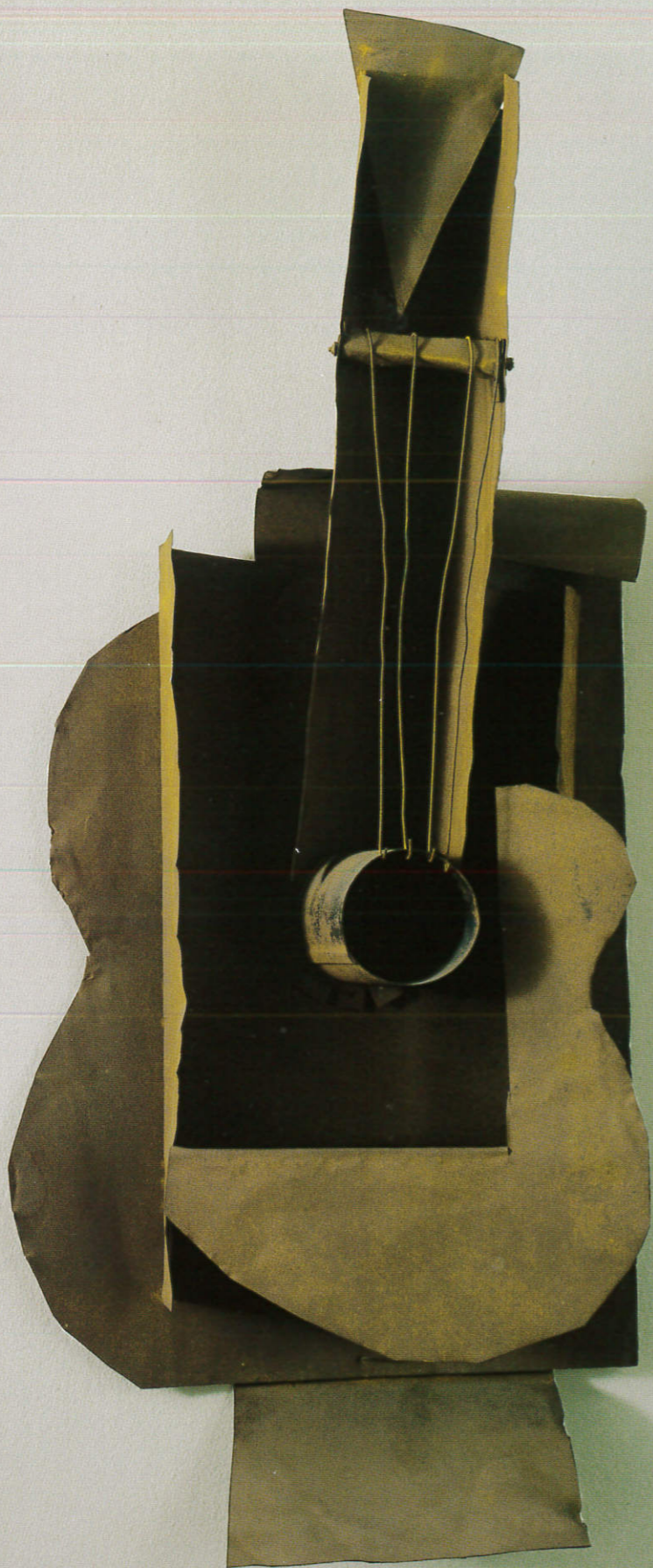
New York, Museum of Modern Art

Prima e unica scultura unanimemente definita dalla critica 'cubista', *Testa di Fernande* è preceduta da due studi, la *Mela* in gesso e la *Testa* in argilla, che ne anticipano la dinamica sfaccettatura cristallina. L'attenzione di Picasso a un simile motivo non era nuova; teste e busti rappresentavano infatti a quella data la parte preponderante delle tutt'altro che sporadiche incursioni dell'artista nel campo della scultura. Il fulcro dell'ispirazione è il dettaglio, di velato feticismo, della folta capigliatura di Fernande: una serie di disegni focalizza progressivamente l'inquadratura, che, il capo del modello reclinato, tende a privilegiare il complesso intreccio della chioma, il quale suggerisce l'organizzazione a onde concave e convesse attorno a un perno centrale. Su questo spunto Picasso innesta una sorta di cresta tripartita, ben visibile di profilo, che trae origine da un manufatto dell'amato repertorio dell'arte primitiva, una maschera Nimba della Nuova Guinea (vedi p. 126). Intimamente collegata alla scomposizione di piani dei dipinti realizzati nell'estate del 1909 a Horta de Hebro, in Spagna, il ritratto della compagna fonde la nuova soluzione volumetrica con un ricercato dinamismo. La riconoscibilità della fisionomia è preservata: occhi, naso e bocca mantengono con le parti circostanti una relazione formale 'realistica', mentre fronte, mento e gote si prosciugano in cavità spaziali contribuendo all'alternanza di pieni e vuoti che ritma la scultura. La potente struttura del collo imprime al volto reclinato un evidente movimento: le nervature del collo si dispongono a ventaglio, secondo un ritmo plastico ascensionale, di torsione, contrario al compatto equilibrio della chioma, che impone allo spettatore una lettura a 360° intorno all'opera. La *Testa di donna* è un'opera isolata nella produzione picassiana. Come nei dipinti coevi, Picasso intuisce i limiti dell'applicazione della nuova sintassi cubista a un nucleo plastico che mantiene la sua integrità. Il ritorno alla scultura, tre anni dopo, passerà per la sintesi in superficie della fase cubista detta, appunto, 'sintetica', e per l'esplorazione della grammatica concettuale delle opere 'negre'.



Pablo Picasso, Studio per Testa di donna (Fernande), estate 1909, carboncino e pastello, cm 6,32x4,80. Parigi, Musée Picasso.





9. Chitarra (*Guitare*)

Parigi, 1912

lamiera, b. cm 77,5

New York, Museum of Modern Art

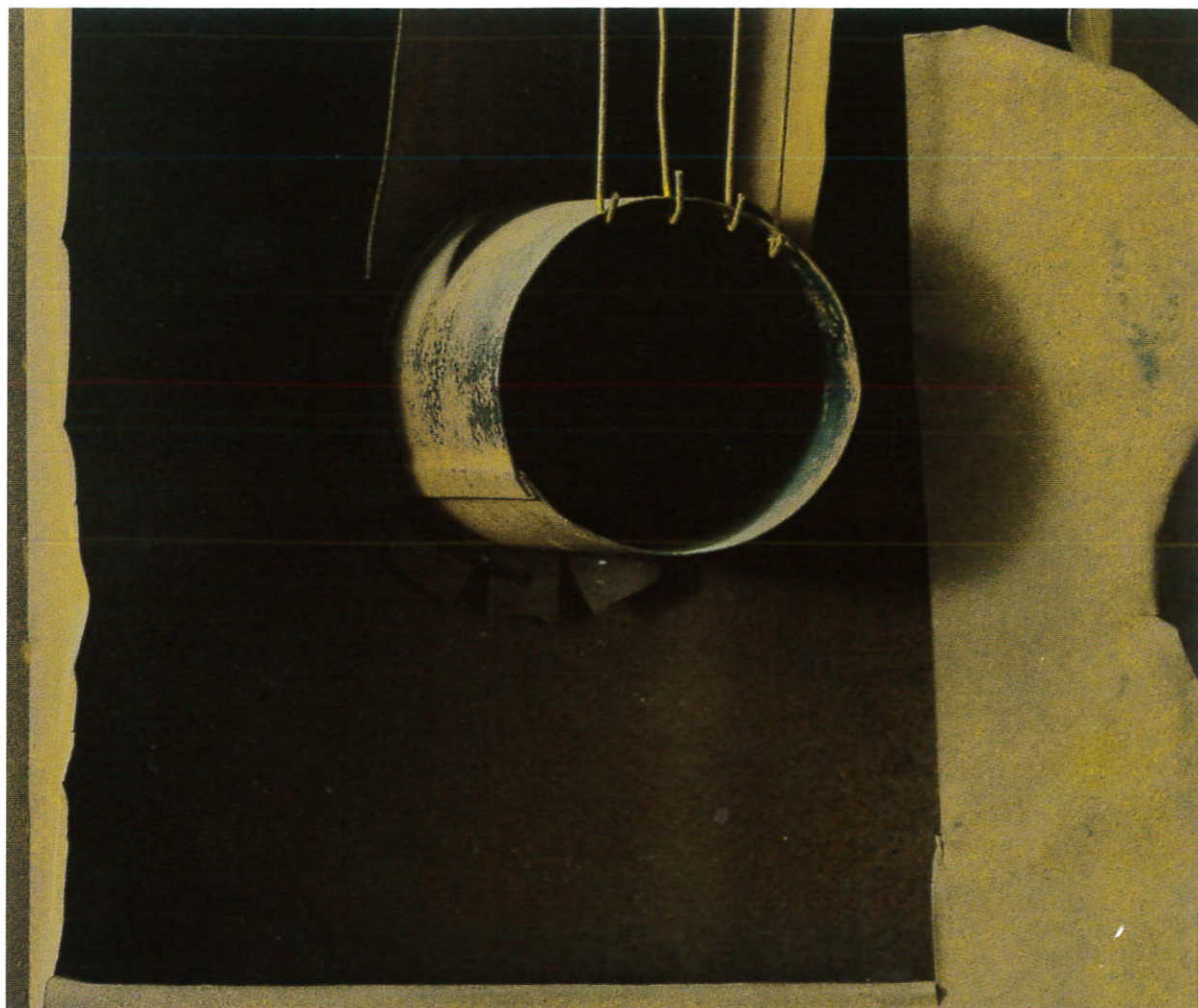
La *Chitarra* del 1912 esemplifica con efficacia quasi didattica quello che la critica ha definito il «primitivismo intellettuale» di Picasso.

In un articolo per il "Mercure de France" del 16 aprile 1911, Apollinaire, descrivendo lo studio di Picasso, menziona la presenza di idoli africani e oceanici in mezzo alla «confusione di modelli anatomici, strumenti musicali, frutti, vasetti e polvere». Della scultura negra Picasso apprezza il doppio versante: quello 'magico', di addomesticamento dei demoni personali e collettivi (una riflessione di cui è stata, a più riprese, evidenziata la centralità per il grande quadro *Les demoiselles*), e, aspetto fondamentale per la *Chitarra*, quello linguistico, di trascrizione concettuale della forma.

Nell'estate del 1912 Picasso acquistò a Marsiglia una maschera Grebo (vedi p. 81). Lo stringente rapporto con la *Chitarra* in cartone dell'autunno successivo è stato messo in evidenza retrospettivamente dal mercante dell'artista, Kahnweiler, che ha tracciato un parallelismo tra la scoperta cubista e la rappresentazione non realistica delle maschere della Costa d'Avorio. La riflessione picassiana può essere chiarita osservando alcuni disegni del 1917: appesa alla parete dello studio, la maschera viene sinteticamente raffigurata nei suoi elementi distintivi, ovvero l'oggetto della fronte, le due protuberanze cilindriche degli occhi e la lunga barba di paglia. La rappresentazione fisionomica funziona, cioè, in negativo: concavità e convessità sono invertite, gli occhi e la bocca, ridotti a solidi elementari (cilindro e parallelepipedo) sono sporgenti, mentre la volumetria del viso, la cui superficie immaginaria risulterebbe dal congiungimento degli estremi dei solidi suddetti, è 'vuota'.

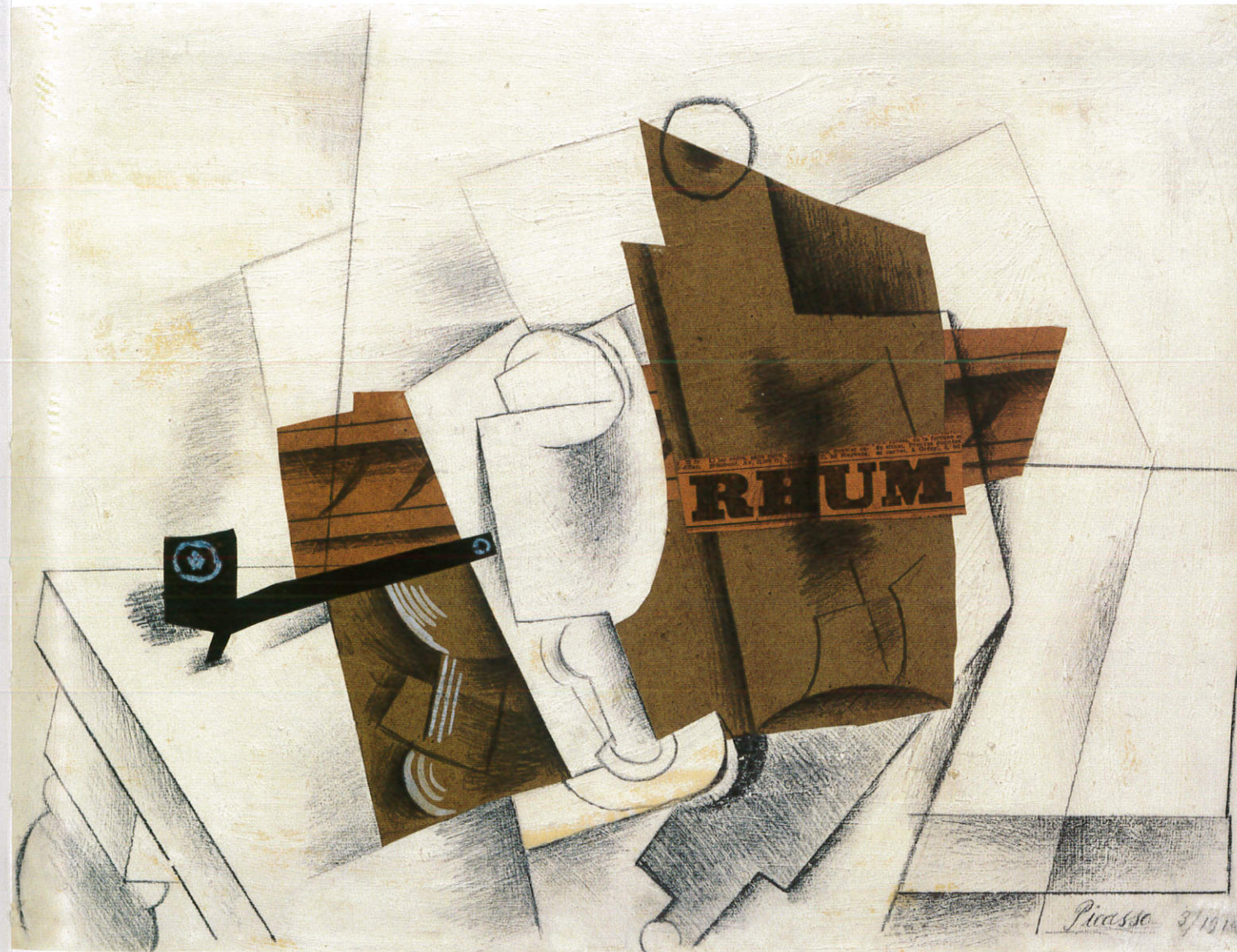
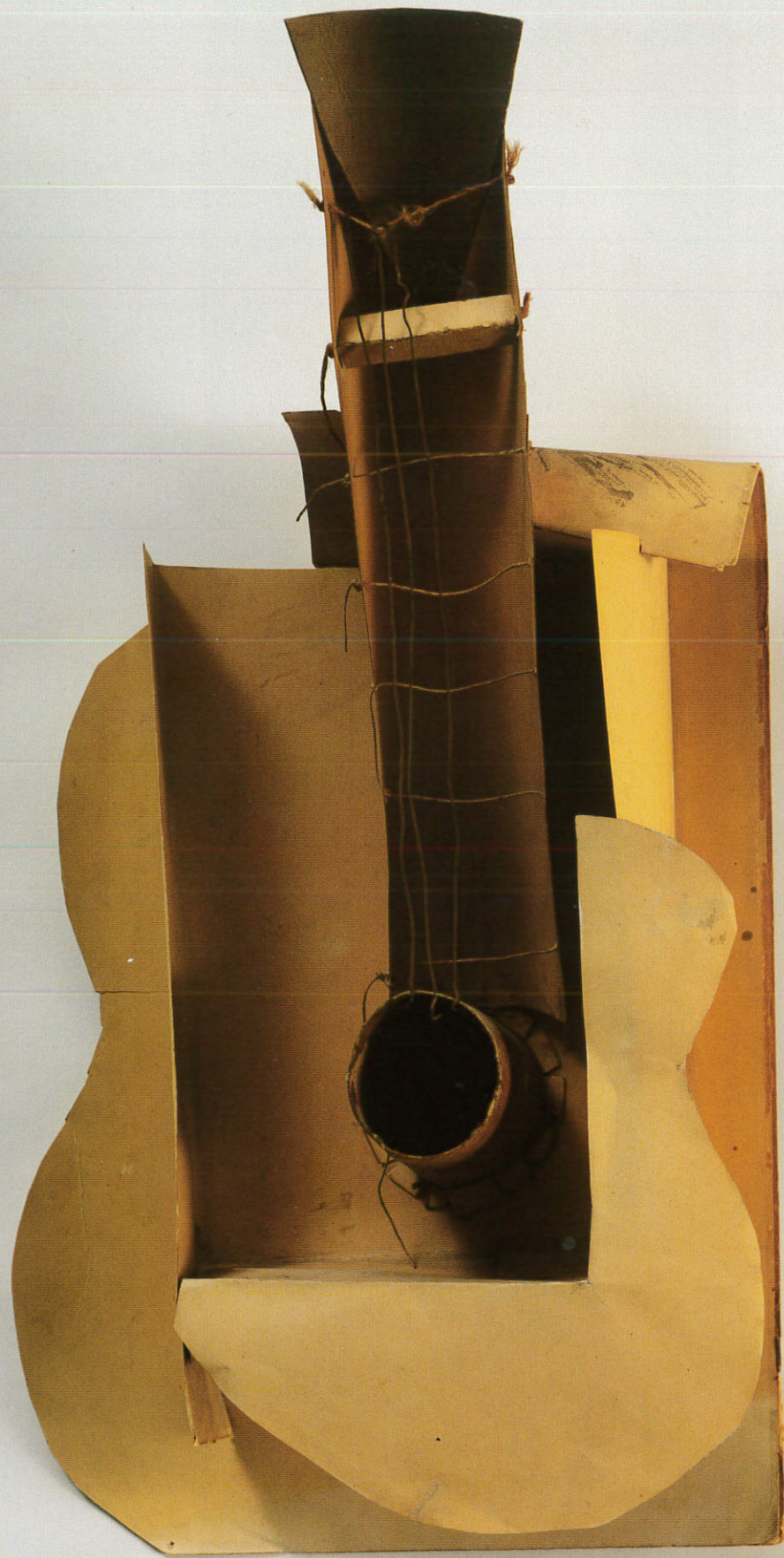
Questa inedita articolazione sintattica viene puntualmente tradotta da Picasso nella chitarra, oggetto d'*atelier* e protagonista dei dipinti cubisti, al cui antropomorfismo l'artista non era insensibile. La chitarra appare come scoperchiata: il foro del rosone si trasforma in un cilindro cavo, la cassa di risonanza si riduce a una scatola aperta.

La *Chitarra* rappresenta uno snodo importante del tentativo di Picasso di approfondire l'esplorazione cubista oltre la superficie pittorica. In questo senso è una chiave importante e intermedia del passaggio al *collage* e, in particolare, all'invenzione dei *papiers collés*. Picasso realizza i primi *collages* negli stessi mesi, da settembre a dicembre, nei quali assembla la chitarra. L'inserimento nell'opera di materiali tratti dalla realtà, caratteristico della tecnica del *collage*, non è probabilmente estraneo all'assemblaggio di materiali di recupero disponibili nell'*atelier*, sperimentato da Picasso nelle *Chitarre* realizzate in carta e lamiera. La versione in cartone di una di esse è presente in una fotografia coeva; essa compare sulla parete dello studio dell'artista impaginata in una complessa messa in scena. Accanto, sei studi di chitarra a *papiers collés* sembrano tradurne, in due dimensioni, i principi costruttivi. Picasso amplia cioè lo studio della rappresentazione dell'oggetto partendo da una realtà, la *Chitarra* in cartone, da lui stesso creata. Da essa derivano, in linea diretta, i *papiers collés*, nei quali la differenziazione e la scansione di piani sono affidate alla trama e al colore di frammenti di carta di vario tipo che vengono integrati nella superficie.



Nella pagina a fronte: Maschera Grebo (Costa d'Avorio), tecnica mista, h. cm 64. Parigi, Musée Picasso.





Pablo Picasso, Pipa, bicchiere, bottiglia di rum, Parigi, marzo 1914, gesso, carta, matita e acquerello su cartone, cm 40x52,7. New York, Museum of Modern Art.

Nella pagina a fronte: Pablo Picasso, Bozzetto per Chitarra, Parigi, ottobre 1912, cartone, spago, filo metallico, cm 65,1x33x19. New York, Museum of Modern Art.

10. Mandolino e clarinetto (*Mandoline et clarinette*)

autunno 1913
legno, h. cm 58
Parigi, Musée Picasso

Tra il 1912 e il 1915 Picasso realizza una serie di 'costruzioni' o assemblaggi in materiali diversi, come legno, metallo e cartone. Sono la logica prosecuzione, in campo scultoreo, della sfaccettatura di volumi tipica della pittura cubista e della nuova pratica dei *papiers collés*: dai dipinti derivano l'apertura della forma e la discontinuità dei contorni; dal *collage* la libera sovrapposizione di piani e la sensibilità per i materiali degli oggetti rappresentati. I soggetti sono quelli del repertorio o, come ha precisato il primo direttore del Museum of Modern Art di New York, Alfred Barr, dell'«iconografia cubista»: prevalgono gli strumenti musicali o le nature morte di oggetti presenti nell'*atelier* dell'artista. Qui il mandolino e il clarinetto sono impaginati in una struttura la cui complessità nasce dall'assemblaggio di piani, da un gioco di pieni e di vuoti, dall'interscambiabilità di concavo e convesso e dalla compresenza di vedute frontali e laterali. La griglia di base è formata da una tavola in legno rettangolare disposta obliquamente, che costituisce il piano d'appoggio al muro; la scultura si propone, cioè, allo spettatore come un quadro, secondo la formula coniata all'epoca di *tableau-relief*. Su di essa si innestano due elementi in legno verticali, intersecati perpendicolarmente da altri due: quello inferiore, di forma cilindrica e tornito, rappresenta il clarinetto. La cassa del mandolino, invece, è presente 'in negativo'. È il vuoto delimitato dalla tavola-supporto ed evocato dalle due sagome ricurve che ne citano le caratteristiche rotondità: una forma ad arco cava che non appartiene, come nella realtà, allo stesso piano del telaio della cassa, ma vi si inserisce perpendicolarmente; e una piena, triangolare, all'estremità sinistra della scultura. A questo vuoto si contrappone il rosone dello strumento che nella realtà è cavo, e che qui viene invece raffigurato come un frammento di legno circolare, pieno, sulla tastiera dello strumento. Picasso ripropone, cioè, la logica formale che presiede alla *Chitarra* del 1912 (scheda 9): un elemento è raffigurato per mezzo di una forma che è l'esatto contrario di quella reale.



11. Bicchiere di assenzio (*Verre d'absinthe*)

Parigi, primavera 1914
bronzo dipinto, h. cm 21,5
New York, Museum of Modern Art

La scultura originale, modellata in cera e provvista di un cucchiaio a griglia per l'assenzio, è stata fusa in bronzo in sei esemplari, colorati in modo diverso. Picasso cerca nuovamente, a distanza di cinque anni dalla *Testa di donna* (scheda 8), di coniugare l'esperienza cubista con la pratica scultorea. Facendo appello alla sfaccettatura dei dipinti cubisti e alla sperimentazione polimaterica del *collage*, realizza una scultura a tutto tondo: un bicchiere d'assenzio con un vero cucchiaino d'argento e la riproduzione di una zolletta di zucchero.

In questa scultura Picasso condensa diversi livelli di rappresentazione della realtà. Fin dal 1912 aveva inserito, in *Natura morta con sedia di paglia* (fig. 13), un pezzo di tela cerata in finto legno per evocare, a *trompe-l'oeil*, un tavolo. Con il cucchiaio d'argento si spinge ancora oltre: la realtà non è evocata, ma citata letteralmente, entra a far parte dell'opera. Tra i due livelli, quello della realtà e quello dell'opera, si colloca la finta zolletta: una fedelissima imitazione scultorea della realtà. Il bicchiere, come la bottiglia, è uno degli oggetti di predilezione del cubismo; riflessi e rifrazioni ne fanno un motivo iconografico di repertorio e un oggetto tipico dell'*atelier* di Picasso. L'assenzio, invece, liquore letale e simbolo di povertà e degrado, è tra gli attributi più frequenti delle malinconiche scene del periodo blu: Picasso lo aveva ricevuto in eredità dalla tradizione ottocentesca di pittura moderna (un esempio è il noto dipinto di Edgar Degas, *L'assenzio*, del 1867 circa, al Musée d'Orsay di Parigi). Nel *Bicchiere* la trasparenza dell'oggetto e l'opacità, verdognola, del liquido sono la base del lavoro sui piani. Scavati, essi mettono in evidenza sia la superficie esterna sia quella interna del bicchiere in una sorta di radiografia dell'immagine. È una riflessione sulla trasparenza, cui contribuisce, in tutte le sue varianti, l'intervento pittorico a punti in stile neoimpressionista. Un'apertura laterale permette di vedere il livello del liquido contenuto nel bicchiere. La compattezza di questa membrana trasversale è contraria alla struttura 'aperta' del bicchiere; essa traduce la densità del liquido.



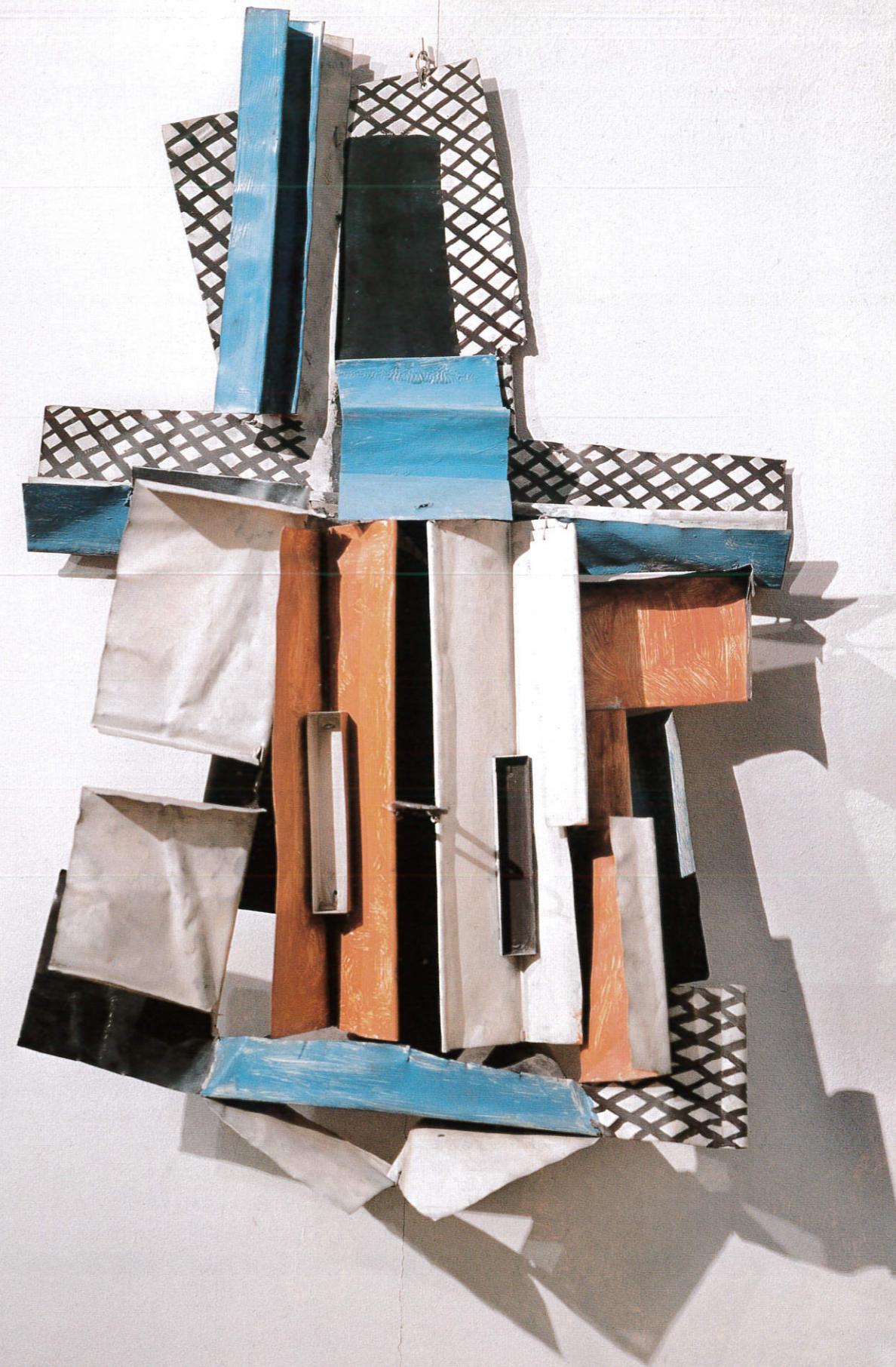
14. Violino (*Violon*)

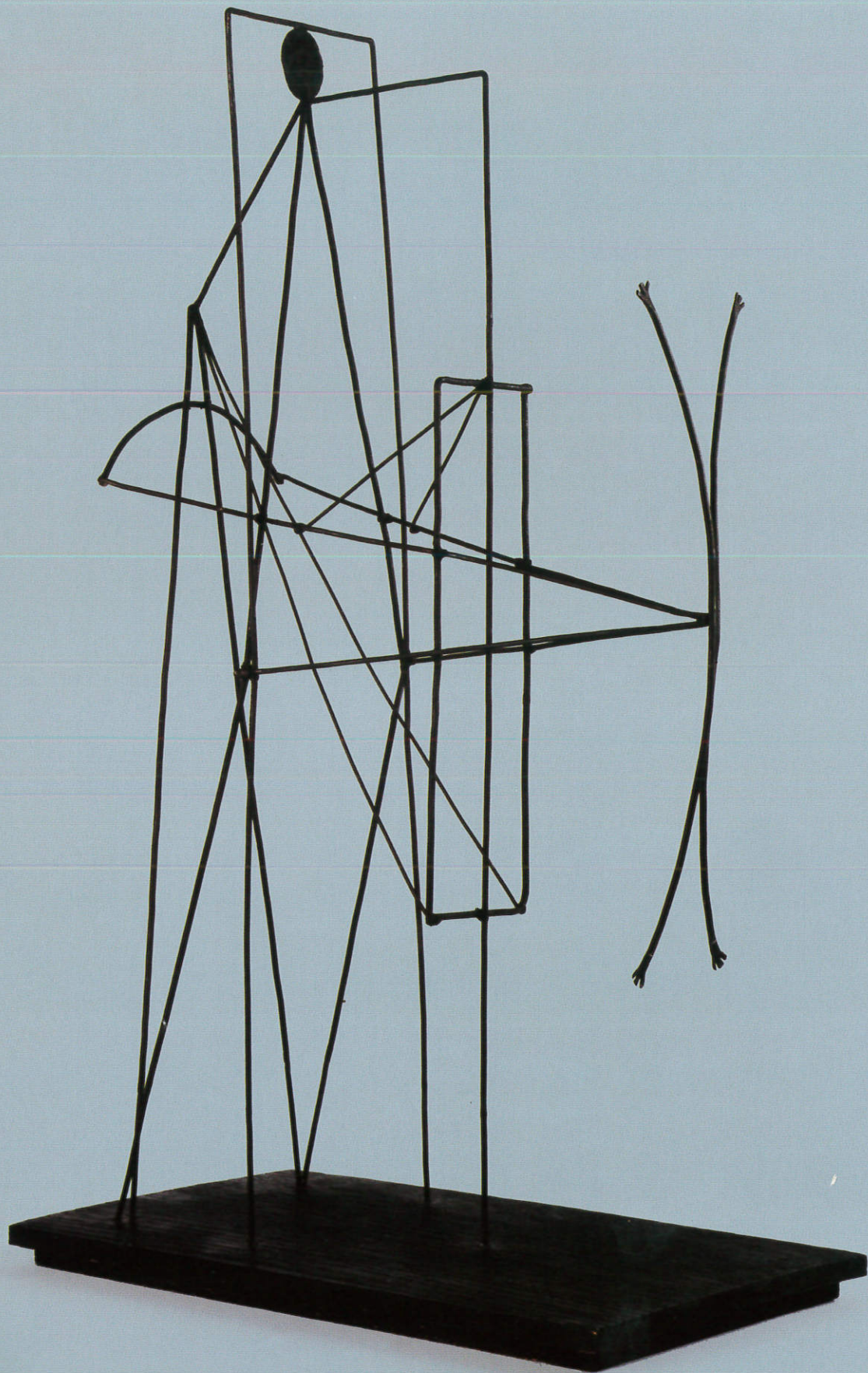
Parigi, 1915

lamiera, b. cm 100

Parigi, Musée Picasso

Lo strumento, come nei dipinti della fase cubista detta sintetica, è riprodotto nella sua struttura architettonica: una serie di unità rettangolari, sporgenti o rientranti, molte lontane dalla tipologia tondeggiante dell'oggetto. La riconoscibilità è affidata a un solo elemento, le chiavi a 'S' del violino, rappresentate da due forme rettangolari marroni, cave, al centro del 'quadro scultoreo'. Per il resto, la definizione dei volumi è governata dalla logica di inversioni e dal sistema di trasposizione non imitativo che è tipico delle 'costruzioni' di Picasso a partire dal 1912. Ad esempio, nella parte alta della scultura una piega a fisarmonica suggerisce le corde dello strumento. O ancora, nel 'corpo' del violino, l'intercapedine tra le due lamiere, bianca e marrone, ricurve verso l'alto, che contengono le due 'chiavi', allude al vuoto della cassa armonica. Picasso utilizza un foglio di lamiera che ritaglia, piega e dipinge. Rispetto al legno, che prevale nei *tableaux-reliefs*, il metallo gli consente di sottolineare ancor più la struttura interna dell'oggetto, qui articolata in una sequenza di forme cave che suggeriscono il rilievo incorporando lo spazio. Squadernata, solo gli elementi riconoscibili, come le chiavi del violino, tengono ancorata l'immagine all'ambito figurativo. Gli interventi pittorici procedono nello stesso senso. A partire dal 1913, Picasso elabora nei suoi dipinti un repertorio di motivi che, inizialmente legati a un'immagine, tendono a dissociarsene progressivamente fino a essere riproposti indipendentemente da essa. È il caso, ad esempio, della linea ondulata derivata dai capelli, dei tratti paralleli dedotti dalle corde di uno strumento musicale o dei punti delle facce dei dadi. Nella trama del *Violino* si sono volute leggere le tracce del vimini, dei cesti e dei fiaschi, e le losanghe del costume di Arlecchino, il personaggio della commedia dell'arte che ricorre a più riprese nell'opera di Picasso fin dal periodo giovanile. L'artista riutilizzerà questo materiale e riatterrerà alle riflessioni sulla scultura dipinta nelle opere in lamiera degli anni Sessanta.





16. Figura (*Figure*)

autunno 1928

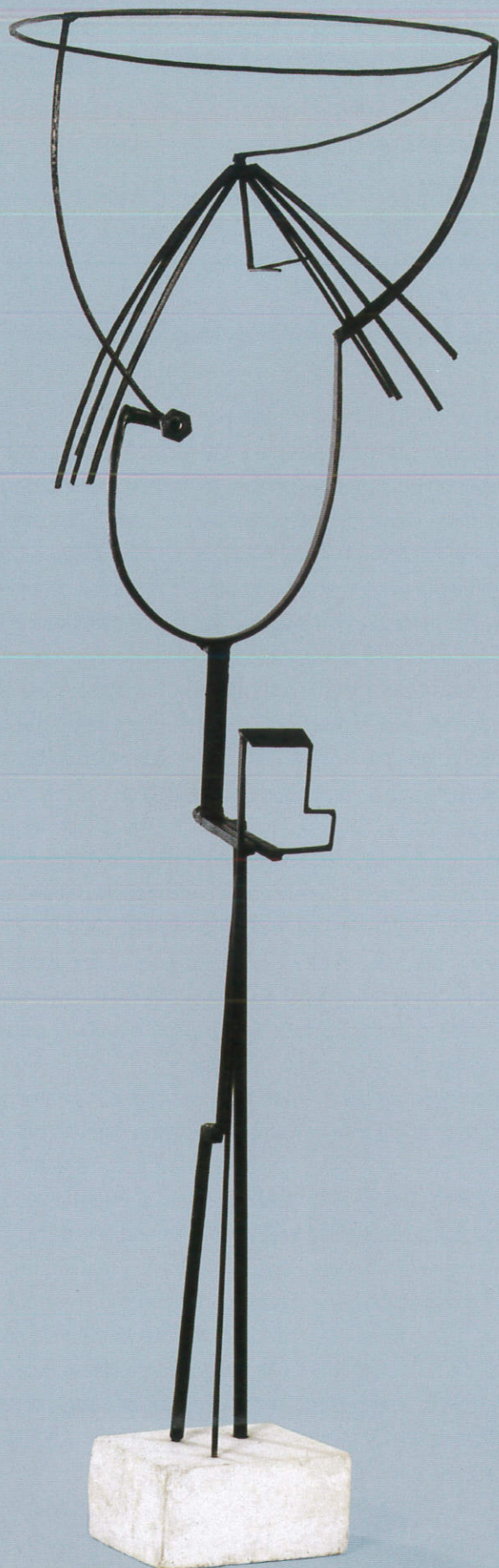
lamiera e fil di ferro, h. cm 60,5

Parigi, Musée Picasso

In occasione del decimo anniversario della morte di Guillaume Apollinaire, Picasso fu incaricato dall'omonima Société des Amis di presentare un modello per un monumento funebre. L'impresa, la prima commissione della carriera picassiana, fu costellata da dubbi ed esitazioni su entrambi i fronti. La commissione tacciò di oscenità *Metamorfosi* (scheda 18) e rifiutò gli esperimenti di «scultura del vuoto» azzardati nelle quattro *Figures* in ferro e ne *La donna con giardino* (scheda 20). Lo stesso Picasso si interrogò in corso d'opera sulla ricezione del monumento e sulla sua destinazione: come riferiva lo scultore spagnolo Julio Gonzalez, al «bazar di monumenti» del Père Lachaise avrebbe preferito una collocazione più intima, «un reliquiario per le sue ceneri da collocare vicino alla sua abitazione, nel suo giardino».

Apollinaris de Kostrowitzky, noto con il *nom de plume* di Apollinaire, era stato tra i protagonisti dell'avanguardia nel primo quindicennio del secolo. Poeta e critico, assiduo frequentatore del crogiolo del Bateau Lavoir e della *bohème* radunatasi attorno a Picasso nel 1904-05 (che aveva ribattezzato la propria dimora «Il ritrovo dei poeti»), si era distinto come apostolo del cubismo, cui nel 1913 aveva dedicato un importante saggio (*I pittori cubisti*). Ferito al fronte, morì nel 1919 colpito dalla febbre spagnola che imperversò in Europa.

La genesi e la componente più eversiva dell'opera sono intimamente legate allo scrittore, che era nato a Roma. Nell'ultimo capitolo del romanzo di formazione di Apollinaire, *Le poète assassiné*, spetta all'*Uccello del Benin* (dietro alla cui maschera, sia che vi si vogliano vedere allusioni all'antico Egitto sia che vi si legga un riferimento all'arte negra, la critica è concorde nell'individuare il volto di Picasso) rendere onore al protagonista, Croniamantal, innalzandogli una statua: «in marmo? in bronzo? [...] No [...] dovrà essere una statua *nel niente*, come la poesia e la gloria». Il passo è stato messo in rapporto dallo stesso Picasso con i quattro modelli in ferro realizzati con l'aiuto di Gonzalez, conservati al Museo Picasso e al Musée National d'Art Moderne di Parigi e



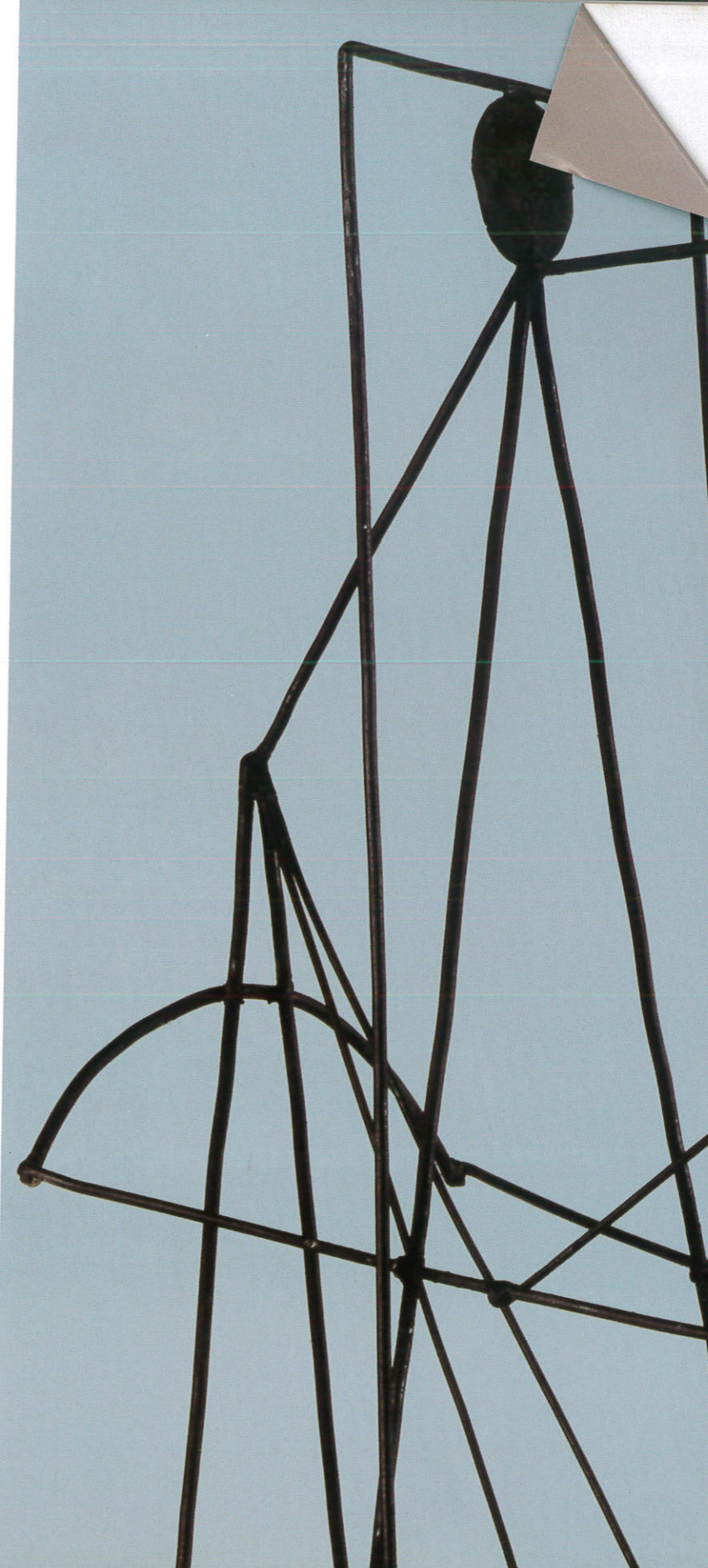
fotografati nel 1932 da Brassai su uno scaffale dello studio dell'artista in rue de la Boétie; esso conviene perfettamente ai progettati «disegni nello spazio» (come, facendosi portavoce dell'*entourage* di Picasso, scriveva il mercante Kahnweiler). Questi modelli costituiscono la versione scultorea di quella riduzione schematica della figura che si avverte nei dipinti picassiani dell'epoca (come *L'Atelier*, 1927-28, New York, Museum of Modern Art), nonché il punto d'arrivo di una fitta serie di disegni che riempiono i taccuini di Picasso dal 1924 al 1928 e che raffigurano costellazioni e varie figure ottenute dal congiungimento di punti. Si tratta di un passo verso l'astrazione, che sembra accomunare il lavoro di Picasso ad altre esperienze coeve, come le gioiose figure in filo di ferro dello scultore statunitense Alexander Calder o gli algebrici montaggi costruttivisti.

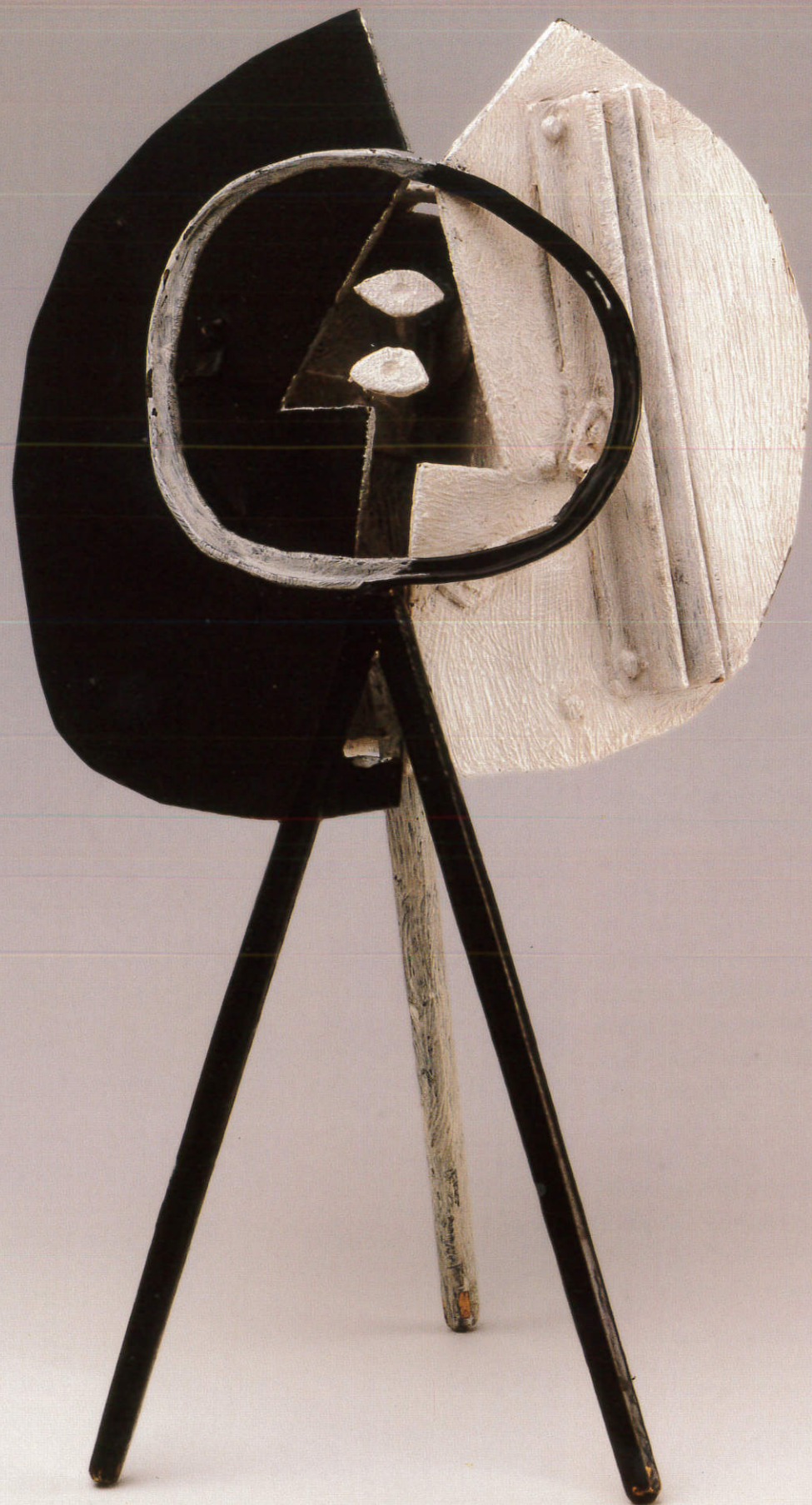
Come ha testimoniato il fotografo ungherese Brassai, acuto indagatore dell'universo scultoreo picassiano, Picasso se ne distingue, però, per uno dei due elementi centrali dell'opera: il piacere formale del disegno è piegato alla rappresentazione della figura umana.

L'articolazione tra figura e spazio differisce nelle versioni di due dei quattro modelli citati che Picasso fece tradurre nel 1962 (acciaio, h. cm 200 e 155). La prima versione fu ceduta al Museum of Modern Art di New York, che ottenne dall'artista la licenza di realizzarne una ulteriore variante monumentale in

Julio Gonzalez, Donna con la cesta,
1930-33, ferro, h. cm 180. Parigi, Musée
National d'Art Moderne.

acciaio Corten, a tutt'oggi collocata nel giardino del museo; la seconda fu invece tradotta in scala maggiore (h. cm 500) per volere dei responsabili del museo intitolato a Picasso e frutto della donazione degli eredi. Entrambe insistono sul rapporto tra la figura (un treppiede sul quale si innestano il cerchio-testa, l'ellisse-corpo e i triangoli-braccia) e la relativa gabbia spaziale, che si concretizza in una struttura tridimensionale simmetrica in rapporto a un asse centrale, sostenuta da un supporto in lamiera. Nella versione di New York la figura tende le 'braccia', siglate dall'uso di fili di ferro di sezione differente, verso due segmenti circolari concavi rivolti verso l'esterno. Essa è perfettamente e organicamente contenuta nel quadrilatero delimitato dal rettangolo frontale, dal treppiede posteriore, dalle linee pressoché orizzontali che congiungono i due e dai fili che uniscono la figura al treppiede posteriore e al rettangolo anteriore. Nel modello di Parigi la 'testa' della figura è incorniciata da un grande rettangolo tangente i cui lati lunghi sono rappresentati da linee che corrono ad angolo retto verso la base. Una seconda linea parte dal collo e scende a segnare l'asse di simmetria della figura, sulla quale si inserisce un rettangolo; le diagonali che indicano l'azione sono tese in avanti e convergono nel punto d'intersezione dei due segmenti circolari. Viene, perciò, meno la confluenza organica di figura e spazio che, in questo caso, sembra quasi attraversare la figura.





17. Testa (*Tête*)

ottobre 1928

lamiera e ferro dipinti, h. cm 18

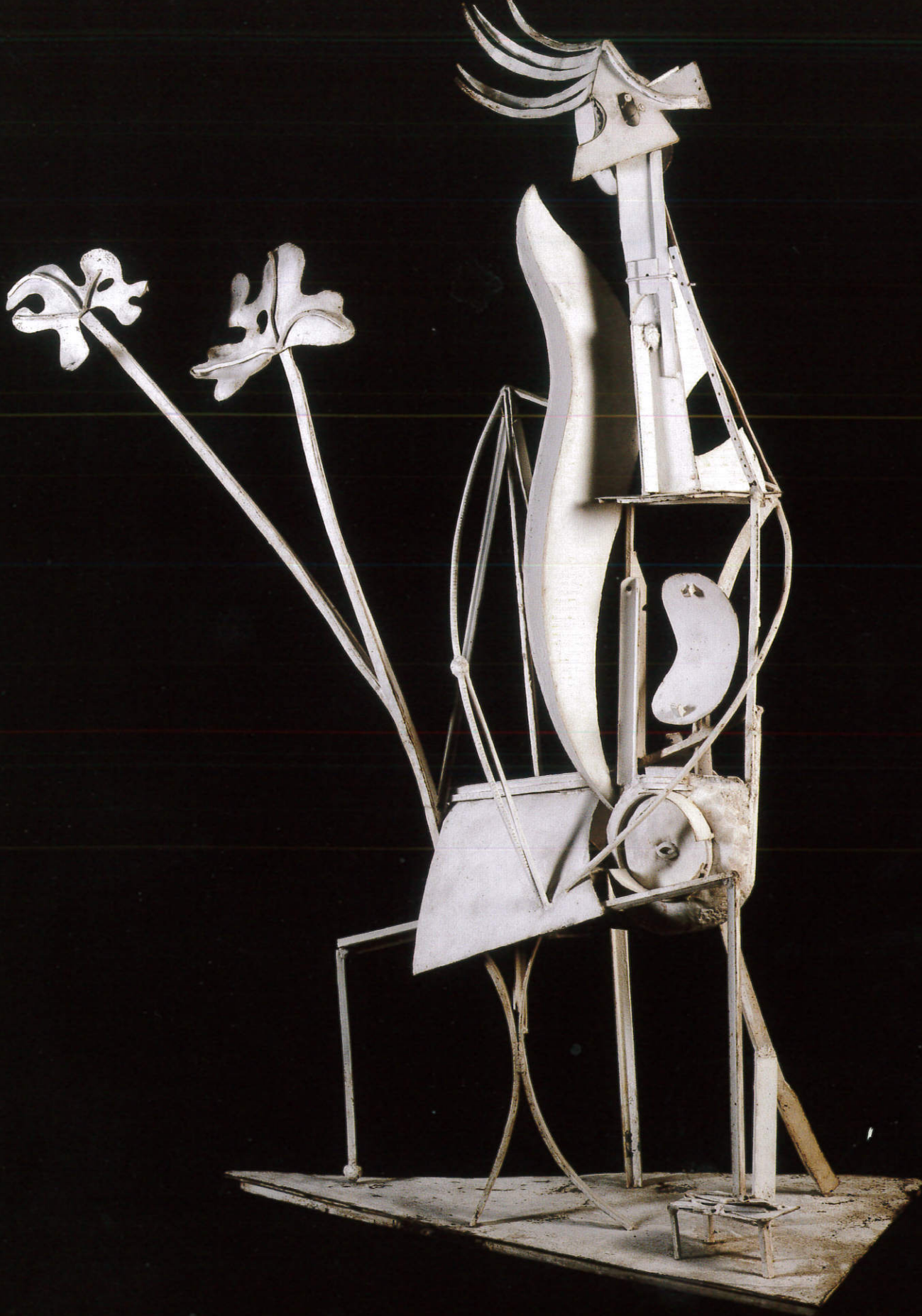
Parigi, Musée Picasso

La *Testa* fa parte di una serie di tre piccole sculture in ferro che differiscono solo nella colorazione.

Gli schizzi ideativi dell'opera risalgono ai primi mesi del 1928: una serie di disegni si concentra sul motivo chiave del viso, risultante dall'intersezione di due profili affrontati. Picasso declina qui il soggetto del bacio, forse ispirandosi all'omonima scultura del rumeno Brancusi (1910) che a tutt'oggi campeggia sulla tomba di Tatiana Rachewsky, in un angolo appartato del cimitero parigino di Montparnasse. Due teste, una bianca e una nera, penetrano l'una nell'altra; nel campo comune a entrambe sono rappresentati, frontalmente e in modo sintetico, gli occhi. Gli elementi riconoscibili sono racchiusi nel cerchio irregolare della testa; a destra un inserto modanato allude ai capelli.

Si tratta di una formula iconografica che Picasso ripropone, letteralmente, in alcuni dipinti coevi (vedi ad esempio p. 106); anche in essi il marcato tracciato lineare, che nella scultura corrisponde all'armatura in ferro, si oppone alle ampie stesure piatte di colore. La sua traduzione scultorea diviene però possibile solo grazie all'incontro con lo scultore Julio Gonzalez, che, a partire dal 1928, mise a disposizione dell'amico le sue competenze nella lavorazione dei metalli. Da questo connubio, destinato a durare un quinquennio, Picasso trasse fiducia per dare forma ai progettati «disegni nello spazio» che affollano i taccuini di questi anni e che troveranno nelle varie tappe del monumento ad Apollinaire un esito felice (scheda 16).

Da un disegno preparatorio sappiamo che l'artista progettava di imprimere movimento all'opera, montando il treppiede di sostegno su una semisfera.



20. Donna con giardino (*La femme au jardin*)

Parigi, 1929 - 1930
ferro saldato e dipinto, h. cm 206
Parigi, Musée Picasso

Nel 1928, intenzionato a tornare alla scultura, Picasso prese a frequentare l'*atelier* dello scultore francese di origine catalana Julio Gonzalez, noto per l'abilità nella lavorazione del metallo battuto e ritagliato (Picasso sosteneva che lavorava il metallo come fosse «un panetto di burro») di cui danno prova le esili figure stilizzate connotate da un ricca trama 'grafica' di quegli anni (*Donna con la cesta*, 1930-33, vedi p. 102). La fattiva collaborazione tra i due è eloquentemente testimoniata dalle tappe di studio per il monumento ad Apollinaire: dalle quattro *Figures* di piccole dimensioni (scheda 16) alla *Femme au jardin*. Prefigurata in numerosi disegni e bozzetti del 1929, la *Donna con giardino* è la più grande tra le sculture in metallo realizzate da Picasso all'epoca. Basata su un ritmo alterno di pieni e vuoti, l'opera condensa motivi e temi formali presenti nei taccuini e nei dipinti coevi. La compresenza di un'esile griglia portante con superfici piene (la tavola triangolare di supporto, le foglie di filodendro) sembra la traduzione di quell'insieme di stesure uniformi di colore e fitta trama grafica di opere come *Le peintre et son modèle* (1928, Parigi, Musée Picasso). Il filodendro, di cui è documentata la presenza nello studio di rue de la Boétie, è una sorta di motivo-firma della produzione picassiana degli anni 1928-33: spesso inserito nei ritratti di Marie-Thérèse Walter in eco con le forme piene e offerte della giovane amante, funge da complemento ornamentale e simbolo di fecondità. La costruzione della figura combina inserti che alludono a particolari anatomici quali la testa triangolare della donna, i denti esibiti, il ciuffo di capelli al vento – esito felice degli appunti dei quaderni di Dinard (1928) – con effetti parodistici, per stessa ammissione di Picasso («Non la smettevamo di ridere», dichiarava). Il senso di acuta parodia è intensificato dall'aspetto di improvvisazione, di imperito assemblaggio del complesso, che non maschera, dietro all'uniforme vernice bianca, la brutalità delle tecniche (saldatura, sbalzo) e dei materiali (viti, bulloni) impiegati.



36. Testa di toro (*Tête de taureau*)

primavera 1942
assemblaggio, h. cm 33,5
Parigi, Musée Picasso

Non stupisce che la più celebre metamorfosi operata da Picasso abbia come soggetto una *Testa di toro*: appassionato frequentatore di corride, capace di ritrarsi come Minotauro nel labirinto del suo *atelier* (si vedano, in particolare, le allusioni autobiografiche della *Suite vollard* e della *Minotauromachia* del 1933), l'artista spagnolo, introducendo a più riprese l'animale nel suo repertorio, ne ha fatto un simbolo, personale e collettivo (il toro-Spagna repubblicana campeggia sulle rovine di *Guernica*). La scultura, della quale esistono due versioni in bronzo, si compone di due parti: un manubrio arrugginito e il sellino in cuoio di una bicicletta targato «l'extensible». Questi elementi sono due *ready made*, 'oggetti trovati' come erano stati definiti da Marcel Duchamp. L'accostamento all'artista dada vale per la soluzione formale; non funziona, invece, in riferimento alla premessa estetica delle rispettive opere. Nel caso di Duchamp, si tratta di una messa in questione dell'idea di arte. Per Picasso è una nuova realtà che integra due oggetti in un nuovo significato, in una nuova immagine che lasci trasparire le componenti di partenza (in una conversazione con il fotografo ungherese Brassai egli affermò che l'«interesse» dell'opera risiedeva tanto nella riconoscibilità dell'insieme come in quella delle parti). Si tratta di un punto d'arrivo e di una nuova partenza del confronto dell'artista con gli oggetti; un'esplorazione in più tappe, che dall'esibizione autoreferenziale dell'oggetto del *Bicchiere d'assenzio* (scheda 11) approderà alle ironiche *sculture-assemblages* degli anni Cinquanta (schede 43 e 44) passando per il reimpiego di materiali ed elementi di scarto in funzione ornamentale o testurale della metà degli anni Trenta (schede 30-33). L'estrema semplicità di mezzi è uno degli aspetti centrali della piena riuscita dell'opera; un'essenzialità ricercata, come attesta un'affermazione dello stesso Picasso che, agli elogi dello scrittore ed etnologo Michel Leiris per la riuscita metamorfosi, avrebbe risposto che non era ancora abbastanza: «dovrebbe essere possibile prendere un pezzo di legno e scoprirvi un uccello».