

1937_a

Le potenze europee competono tra di loro nei padiglioni nazionali di arte, commercio e propaganda all'Esposizione Universale di Parigi, mentre i nazisti aprono a Monaco la mostra *Arte degenerata*, una pesante condanna dell'arte modernista.

Il 19 luglio 1937 aprì la mostra *Arte degenerata* nella base culturale del nazismo a Monaco: il giorno prima Hitler aveva inaugurato *La grande arte tedesca* nella gigantesca nuova Casa dell'Arte Tedesca dall'altra parte della strada. I nazisti consideravano le due mostre come dimostrazioni complementari dei tipi razziali e delle motivazioni politiche in arte. La prima avrebbe dovuto rappresentare la degenerazione dell'arte modernista intrinsecamente ebrea e bolscevica, la seconda la purezza dell'arte tedesca intrinsecamente ariana e nazionalsocialista (paradossalmente solo sei dei 112 artisti di *Arte degenerata* erano ebrei). Secondo il ministro della propaganda Joseph Goebbels l'arte degenerata "insulta la sensibilità tedesca, distrugge o confonde la forma naturale, o rivela l'assenza di un'ade-

guata abilità manuale e artistica". L'arte nazista era invece presentata come la sua antitesi: arcinazionalista nei contenuti, esaltava la "sensibilità tedesca", ipertradizionalista nello stile, rivestiva la "forma naturale" di una guaina neoclassica, come nelle figure muscolose dei suoi più noti scultori, Arno Breker (1900-91) e Josef Thorak (1889-1952). In larga misura, quindi, l'estetica nazista dava un'immagine paranoide dell'arte modernista e vi reagiva con la propria. Rigettava perciò l'arte dei "primitivi", dei bambini e dei folli, cui l'arte modernista fu associata in segno di condanna, oltre ad essere accusata di "oltraggio" alla religione, al mondo femminile e militare [1].

Quanto al pubblico, comunque, le due mostre non furono affatto complementari: *Arte degenerata* attrasse cinque volte più

1930-1939



1 • Sala n. 3 della mostra *Arte degenerata*, 1937, Monaco
Sono visibili le opere della parete sud, inclusa la parete Dada

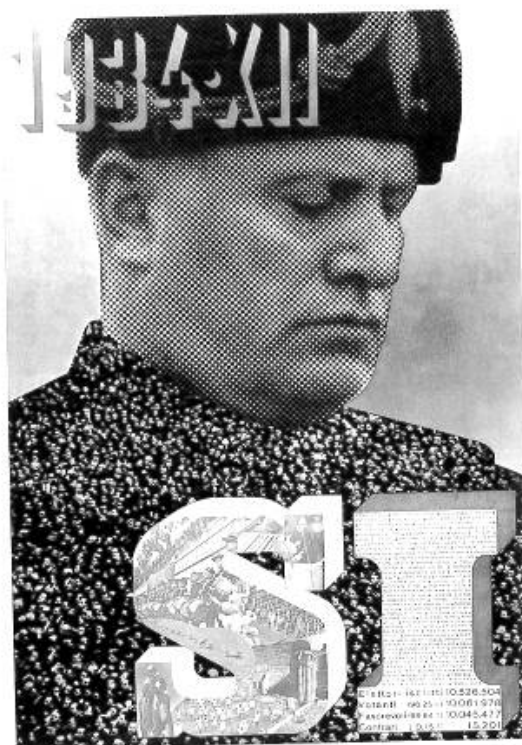
▲ 1930, 1932

gente di *La grande arte tedesca* – due milioni nella sola Monaco e quasi un altro milione durante il tour in tredici città tedesche e austriache nei tre anni successivi. A tutt'oggi resta la mostra d'arte modernista più visitata ed è un dato che risulta profondamente ambiguo: se le opere erano così repellenti, perché attraevano tante persone? La risposta più "popolare" all'arte modernista era il disprezzo generato dal risentimento? Era presente un genere di pubblico alternativo, se non sovversivo, che apprezzava segretamente l'arte in mostra? La mostra fu solo uno degli eventi tra le molte esposizioni antimoderniste, i film antisemiti, i roghi di libri e così via. Ancora, *Arte degenerata* esponeva solo 650 delle 16 mila opere moderniste confiscate nel solo 1937 in trentadue musei pubblici, di cui la maggior parte finirono bruciate, "perdute" o vendute pronta cassa – una provenienza che molte collezioni del mondo intero ancora fanno fatica ad ammettere. Per quanto infame, dunque, la mostra fu solo un singolo episodio di una lunga guerra alla cultura modernista, una purga totale attuata in più riprese: nel 1933 i nazisti chiusero il Bauhaus, nel 1935 Hitler ordinò lo sradicamento dell'arte modernista nel suo insieme, nel 1936 Goebbels bandì la critica d'arte non nazista e così via. A tanto arriva la penetrazione culturale di uno stato totalitario e tale fu l'importanza politica dell'antimodernismo sotto il regime nazista.

Politiche del corpo

Secondo lo storico dell'arte russa Igor Golomstock, diversi principi governavano le politiche artistiche dei regimi totalitari del periodo compreso tra le due guerre: l'arte veniva trattata come un'arma ideologica, lo stato aveva il monopolio sulle istituzioni culturali, il movimento artistico più conservatore diventava quello ufficiale e gli altri stili venivano condannati. Ci sono eccezioni a queste regole, soprattutto alle ultime due, in particolare sotto il regime di Mussolini. Il modernismo era aborrito per molti aspetti, ma non sempre, perché andava contro le tradizioni e la borghesia. In un primo tempo Mussolini aveva abbracciato il Futurismo per la sua ideologia della distruzione e tutti questi regimi tentarono di sostituire i vecchi legami di cultura e classe sociale con nuove identificazioni con il leader, il partito e lo stato. In ogni caso, nessun regime poteva tollerare le deformazioni operate dai modernisti sul corpo. I nazisti, ad esempio, condannarono l'Espressionismo, nonostante fosse "tedesco", in modo più violento che non l'astrattismo, che ritenevano "bolscevico". In generale, l'arte modernista era pericolosa perché privilegiava l'individuo in termini di visione originale, stile singolare, redenzione personale e così via. Ancora di più delle deformazioni, questo "soggettivismo" andava contro le esigenze corporative dei regimi, cioè la necessità di vincolare le masse psichicamente e quasi fisicamente al leader, al partito e allo stato [2]. In questo schema il corpo individuale poteva solamente simboleggiare la politica del corpo ed era per lo più immaginato come fobicamente intatto, fallicamente aggressivo, come in *Prontezza* di Breker [3], una figura allegorica del militarismo nazista.

Da una parte, ogni cultura totalitaria doveva rappresentare il



2 • Xanti Schawinsky, 1934 - Anno XII dell'Era fascista, 1934
Poster, 95,7 x 71,8 cm

proprio regime politico con i suoi simboli specifici: la svastica teutonica recuperata da Hitler per la sua bandiera nazista o gli antichi fasci dei legislatori romani recuperati dai fascisti italiani come simbolo del partito. Dall'altra, doveva rappresentare questo regime come non specifico, sovrastorico, quasi trascendentale: da qui l'uso generalizzato di un neoclassicismo monumentale. In questo ritorno al classicismo, annota Golomstock, l'antica gerarchia accademica dei generi fu riesumata sotto nuove forme: il ritratto reale diventò il ritratto del capo del partito, conservando la sua "tendenza alla deificazione"; la pittura di storia divenne "il soggetto storico-rivoluzionario", conservando la tendenza alla mitizzazione di capi, martiri del partito (se nazisti o fascisti) o lavoratori (se stalinisti) descritti come "creatori della storia"; la pittura di genere diventò una descrizione del lavoro come "una fiera lotta o una festa gioiosa"; la pittura di paesaggio venne trattata "come immagine della terra dei padri [...] o come arena delle trasformazioni sociali – il cosiddetto 'paesaggio industriale'". I dipinti "storico-rivoluzionari" erano i più penalizzati, perché dovevano far fronte a un'altra contraddizione: la storia della nazione doveva essere raccontata, ma la sua epoca gloriosa cominciava soltanto con il regime totalitario; in questa prospettiva ristretta gli eroi migliori, cioè i più sicuri, erano allegorici o morti. L'allegoria e il culto della morte prevalse anche nell'architettura totalitaria.

La parola "totalitario" tuttavia confonde più di quanto non chiarisca. Politicamente tralascia il fatto fondamentale che il nazismo e il fascismo (niente affatto identici) combattevano con

▲ 1929

● 1909, 1934a



4 • Dettagli del padiglioni nazista (in alto a sinistra), sovietico (in alto a destra) e italiano (in basso) all'Esposizione Universale di Parigi, 1937

Come si evince dalle parole di Speer, i due padiglioni erano egualmente considerati mezzi di propaganda, ma le somiglianze finiscono qui. La struttura sovietica serviva da piedistallo cinetico che spingeva in avanti le due statue *L'operaio e la contadina kolkoziana* di Vera Mukhina (1889-1953), come alla ribalta del mondo e della storia. Incarnazioni del proletariato e nuovi eroi della storia, queste figure allegoriche rappresentavano l'Unione Sovietica di Stalin e i suoi rigidi Piani quinquennali per industrializzare la produzione e collettivizzare l'agricoltura. Il padiglione era caratterizzato da un'ascesa dinamica culminante nell'unione di falce e martello, gli emblemi comunisti dell'agricoltura e dell'industria. Come scrive Speer, questa avanzata veniva comunque fermata dal padiglione tedesco, un opprimente tempio al potere imperiale che annunciava un concetto completamente diverso della storia e della nazione; per segnalare solo la cosa più ovvia: i suoi elementi culminanti erano simboli del partito, non figure del lavoro.

Anche se la sua struttura d'acciaio potrebbe sembrare moderna, questo padiglione era rivestito di pietra calcarea tedesca, per non parlare delle piastrelle a forma di svastica in rosso e oro incastrate tra i pilastri. Benché la sua facciata spoglia possa apparire moderna, in realtà era solo un modo di "purificare" il riferimento classico

delle colonne e della trabeazione. Il padiglione era di fatto un pastiche tipologico travestito da monumento puro e se la torre alludeva a un tempio classico, la sala delle esposizioni assomigliava piuttosto a una chiesa medievale, nella cui "abside" era situata la Casa dell'Arte Tedesca, una specie di mausoleo disegnato da Paul Troost (1878-1934), l'architetto capo del regime prima di Speer scomparso da qualche anno: un "altare" molto appropriato a questa architettura funerea, giacché la posta in gioco che sta dietro queste allusioni storiche è l'arrogante ambizione di sussumere la storia, se non di trascenderla. Questa ambizione era programmatica. Speer e Hitler, un mancato artista e un architetto dilettante, concepirono una "teoria delle rovine", secondo la quale gli edifici nazisti (come la gargantuesca Grande Hall progettata da Speer per la nuova Berlino commissionatagli da Hitler) dovevano essere costruiti per durare ben oltre il millennio del Reich millenario, in modo da incutere alla posterità un sublime terrore di fronte alle sue gloriose rovine. Già "morta" nel suo neoclassicismo, questa estetica mirava dunque a dominare il tempo dopo la morte, a trasformare il tempo

▲ in uno spettacolo di dominio. Forse era questo che Walter Benjamin aveva in mente nella chiusura del suo noto saggio sulla nuova "umanità" modellata da questo genere di spettacoli: "La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado da potere vivere la propria distruzione come un grande spettacolo".

Una risposta modernista

All'interno di questa guerra tra padiglioni si svolgeva anche una battaglia di figure. Prevalentemente scomparsa nell'arte modernista dei primi due decenni del secolo, la figura umana tornò ad essere utilizzata a pieno titolo con il *rappel à l'ordre* degli anni Venti e Trenta - non solo nell'arte reazionaria, ma anche nelle politiche antidemocratiche, in cui diventò imperativa l'identificazione con il corpo del leader, con il partito e con lo Stato. Figure come l'Operaio sovietico o la Contadina non erano affatto realistiche: erano modelli allegorici del cameratismo e dell'eguaglianza nel lavoro sotto il comunismo. Non meno allegorici, i *Gruppi monumentali* di Thorak posti accanto al padiglione tedesco trasmettevano il messaggio opposto: questi trii composti da un uomo e due donne nude sottolineavano la differenza sessuale. Un'insistenza che rispecchiava la rigida divisione della società nazista nel suo complesso, cui però è anche possibile riconoscere una valenza psichica, come se il fallico ego corporeo dell'ideale maschile nazista richiedesse un *altro* "femminile" da aggredire, un *altro* rappresentato altrimenti da ebrei, bolscevichi, omosessuali, zingari, eccetera.

Le statue italiane schierate sulla Senna erano differenti. Queste rappresentazioni togate delle varie corporazioni avevano la funzione di connettere lo Stato fascista all'antica Roma (come del resto il padiglione italiano). Ma più che riportare in vita il passato, avevano l'effetto di pietrificare il presente e trasformavano la mitica storia d'Italia in una festa in costume molto kitsch. Ancora diverse erano le fotografie di due donne (il cambio di medium è significativo) all'esterno delle mostre di fotomontaggi nel padiglione spa-

▲ 1914, 1921

▲ 1935

● 1919

■ 1937/c



5 • Pablo Picasso, *Guernica*, 1937
Olio su tela, 349 x 777 cm

gnolo, che era sotto il controllo del governo repubblicano del Fronte Popolare. La donna sulla sinistra, infagottata nel tradizionale costume di Salamanca, se ne sta muta e severa, come se fosse oppressa dal suo stato di feticcio folkloristico, mentre la donna a destra, riprodotta più grande che dal vivo, avanza a grandi passi verso di noi in uniforme militare con la bocca aperta in un grido o una canzone. Metaforicamente è una metamorfosi: la farfalla militante della resistenza repubblicana nasce dal bozzolo della tradizione nazionalista, come recita la didascalia: "Liberandosi dai lacci della superstizione e della miseria, dalla schiava antichissima è nata LA DONNA, in grado di partecipare attivamente allo sviluppo del futuro". A differenza delle figure fasciste, si disfa del passato in nome di un futuro liberato e lo fa, diversamente dalle statue sovietiche, con una precisione fotografica che rende la sua lotta reale.

Ed era reale. Nel febbraio del 1936 il Fronte Popolare aveva vinto le elezioni in Spagna; a luglio, il generale Francisco Franco aveva guidato una rivolta dell'esercito ed erano seguiti tre anni di guerra civile tra i nazionalisti (soprattutto l'esercito, la chiesa e gli industriali) e i repubblicani (socialisti, comunisti, anarchici e liberali, sostenuti da baschi e catalani). Hitler e Mussolini aiutarono attivamente i nazionalisti, mentre Stalin sostenne i repubblicani con poca energia. Era questo, dunque, il campo di battaglia dietro la donna militante nel padiglione, un padiglione che legava la resistenza democratica e l'arte modernista a più livelli. L'edificio, una struttura alla Le Corbusier progettata da Josep Lluís Sert (1902-83), era modernista, così come le opere che conteneva, due quadri di protesta a sostegno della causa repubblicana: *Il contadino catalano in rivolta* di Miró e *Guernica* di Picasso, il pezzo forte della mostra [5].

Il 26 aprile 1937 la Legione Condor della Luftwaffe aveva bombardato la città basca di Guernica. Picasso, che un anno prima era diventato il direttore simbolico del Prado di Madrid, dipinse

▲ *Guernica* in sei settimane, con motivi e forme del suo lavoro cubista-surrealista di quel periodo. Il dipinto mostra quattro donne nel panico: una cade da una casa in fiamme, altre due scappano stravolte dalla paura, l'ultima tiene in braccio il suo bimbo morto e urla. Un soldato a pezzi giace a terra, mentre un cavallo nitrisce disperato e un toro ci guarda negli occhi. Gli animali alludono alla bestialità del bombardamento, ma in questo mondo alla rovescia possiedono anche un'umanità di cui gli esseri umani sembrano sprovvisti. Picasso mette insieme tutti questi frammenti con una composizione piramidale delle figure e un calibrato accostamento di bianchi, neri e grigi. Ma il colpo di genio è di trasformare le stesse invenzioni della frammentazione cubista e della distorsione surrealista in un'espressione di sdegno: è l'arte modernista al servizio della realtà politica. Risposta al bombardamento nazista e replica all'accusa dei nazionalisti che i repubblicani avevano contaminato "i tesori artistici" della Spagna, *Guernica* è anche una sfida alle storiche mitiche dei regimi totalitari e respinge la convinzione reazionaria secondo cui l'arte politica può essere solo il Realismo socialista e l'arte modernista non può essere pubblica. Il modernismo è qui riconciliato con la referenzialità, la responsabilità e la resistenza. "L'ha fatto lei?", domandò a Picasso un ufficiale nazista davanti a *Guernica*. "No", sembra che abbia risposto Picasso, "l'avete fatto voi".

ULTERIORI LETTURE:

- Dawn Ades e Tim Benton (a cura di), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Thames & Hudson, London 1995
- Stephanie Barron (a cura di), *"Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997
- Igor Golomstock, *Arte totalitaria nelle Russie di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini, nella Cina di Mao*, trad. it. Leonardo, Milano 1990
- Boris Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. it. Garzanti, Milano 1992
- Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, Palo Alto 2004
- Jeffrey Schnapp, *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, trad. it. Garzanti, Milano 1996

▲ 1937c

1930-1939

1937c

Pablo Picasso presenta *Guernica* nel padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi.

1930 - 1939

Pochissime opere d'arte del XX secolo – se mai qualcuna lo ha fatto – hanno acquisito uno statuto simbolico paragonabile a quello di *Guernica* di Pablo Picasso, dipinta in cinque settimane tra il 10 maggio e il 15 giugno del 1937, prima di essere installata come contributo dell'artista al padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi, il cui nome completo era "Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne". Le ragioni della sua attrattiva universale e continua non sono immediatamente evidenti, soprattutto dacché molti dei più importanti responsi critici, da Anthony Blunt nel 1937 a Max Raphael e Clement Greenberg negli anni Quaranta e Cinquanta, a Carlo Ginzburg nei Novanta, hanno segnalato il fallimento dell'opera dal punto di vista della comunicazione. O, come ha confessato nella sua autobiografia Luis Buñuel, compatriota di Picasso e regista surrealista: "Non riesco a stare davanti a *Guernica*. Qualcosa del quadro mi dà fastidio – la tecnica magniloquente o il modo in cui politicizza l'arte".

Lo statuto mitico del quadro sembra così aver avuto origine in uno spettro di ambiguità irrisolte. La prima è la questione dello stile e della forma storica: assoceremo l'opera al tardo Cubismo o al Surrealismo maturo, o a entrambi? Poi c'è l'esecuzione ambivalente del quadro: il suo bianco e nero imita le fotografie dei giornali o provoca una reazione mnemonica? E infine c'è il genere indecidibile: è una scenografia o un fondale di teatro (come quello per *Parade* del 1917), un murale architettonico decorativo, un cartellone in stile di montaggio agitprop, o ancora – come l'ha definito il critico catalano Lluís Permanyer nel 1937 – uno schermo cinematografico? T. W. Adorno ha risposto alle varie questioni irrisolvibili di *Guernica* trattandole come premesse teoriche: "Il rifiuto di comunicare del modernismo è una condizione necessaria ma non sufficiente dell'arte libera da ideologie. Quest'arte richiede anche vitalità d'espressione – un tipo di espressione tesa ad articolare il carattere muto dell'opera d'arte. [...] Come con *Guernica* di Picasso, alla fine essa assume una forma di protesta sociale dai contorni ambigui".

Nella prima settimana del gennaio 1937 Picasso ricevette una delegazione di rappresentanti ufficiali del governo della Repubblica spagnola, guidati dall'artista fotomontaggista Josep Renau accompagnato da Josep Luis Sert, l'allievo catalano di Le Corbusier e architetto del padiglione spagnolo all'esposizione di Parigi. La dele-

gazione commissionò a Picasso un dipinto murale per il padiglione. Francis Frascina ha suggerito che le conversazioni di Picasso con gli amici Paul Éluard e Dora Maar, che lo coinvolsero fin dal 1936 in discussioni sulla Guerra civile spagnola, il Fronte popolare e il ruolo delle immagini e della poesia nell'agitazione di sinistra e surrealista, aveva già preparato il terreno a *Guernica*. Un risultato immediato dell'incontro con la delegazione fu la decisione di Picasso di sostenere pubblicamente la causa repubblicana incidendo le due tavole dei *Sogni e menzogne di Franco* l'8-9 gennaio (la seconda fu ripresa e completata in giugno) a favore della campagna di aiuti ai rifugiati spagnoli [1]. La prima dichiarazione apertamente politica di Picasso forniva una grottesca derisione di Franco e condensava due tipi di immaginario popolare: le *alleluia*, stampe religiose arcaiche del cattolicesimo spagnolo, e i *fumetti*, le strisce di racconto contemporaneo per immagini della discussa forma espressiva americana che lo avevano affascinato fin da bambino.

Il padiglione

La costruzione del padiglione spagnolo iniziò il 27 febbraio e aprì infine le sue porte il 12 luglio del 1937, con un ritardo di sette settimane. Sert aveva progettato il padiglione per la nuova Repubblica spagnola in manifesta opposizione agli edifici neoclassici totalitari dello stato nazista di Albert Speer e dell'Unione Sovietica di Boris Iofan. Concepito come una struttura trasparente modernista di elementi tecnologici prefabbricati (come pareti mobili di celotex e cemento), il padiglione era caratterizzato da un patio e delle scale che ricordavano la classica villa mediterranea. Un'alta scultura verticale di Alberto Sanchez, un ex panettiere e attivista sindacale, venne messa all'entrata del padiglione. A metà tra l'osso e il ramo, era sormontata da un fiore rosso simile anche a una stella, e portava l'iscrizione euforica "El Pueblo Español Tiene un Camino que Conduzca a una Estrella" (Il popolo spagnolo ha intrapreso un cammino che condurrà a una stella).

Sia le pareti interne del padiglione che quelle esterne ospitavano grandi fotomontaggi di Renau che celebravano la Repubblica spagnola e i suoi risultati [2]: le *misiones pedagogicas*, i nuovi programmi di alfabetizzazione ed educazione, e le fattorie, scuole e ospedali di recente costruzione. I fotomurali documentavano

▲ 1927a

● 1917, 1924

▲ 1937a



2 • Josep Renau, fotomurali all'esterno del padiglione della Spagna repubblicana all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937

anche la difesa della Repubblica contro gli assalti militari fascisti organizzati dalla Falange, i proprietari terrieri e la Chiesa, che avevano scatenato la Guerra civile nel 1936. Inoltre opere di Joan Miró (*Contadino catalano in rivolta*, un murale dipinto su piastrelle di celotex) e la scultura in bronzo *La Montserrat* di Julio González erano poste sulla parete di fondo del grande patio dove erano proiettati film documentari e cinegiornali, sorvolando la **▲ Fontana di mercurio** di Alexander Calder (una sorprendente struttura che resuscitava un antico modello di splendore architettonico mozarabico [3]). Senza dubbio Picasso si era familiarizzato con il modellino del luogo e dell'architettura prima di cominciare il lavoro. E al più tardi il 18 o 19 aprile – come confermano più di una dozzina di abbozzi – stava ancora sviluppando l'idea iniziale di dipingere una variante apparentemente senza tempo del tema dell'artista nel suo studio (che avrebbe legato il suo murale alle *Meninas* di Velázquez).

Una settimana dopo, il 26 aprile del 1937, su istigazione di Franco e dei suoi generali fascisti, la cittadina basca di Guernica venne bombardata da aerei italiani e tedeschi (l'infame legione Condor), di fatto il primo bombardamento aereo a tappeto di una popolazione civile europea del XX secolo (estesi attacchi aerei erano già stati inflitti dai governi coloniali europei sulle popolazioni in Africa e in India). Con l'eccezione dei giornali conservatori (che ignorarono il bombardamento o ne incolparono i repubblicani), i quotidiani internazionali

riferirono diffusamente degli atti barbarici dell'alleanza fascista e della distruzione di Guernica. Picasso usò immagini prese da *Ce Soir* (diretto all'epoca dallo scrittore surrealista amico Louis Aragon) per i suoi primi sei abbozzi del 1° maggio. In questi studi Picasso abbandonò il progetto iniziale dell'allegoria dell'atelier dell'artista, mobilitando invece un'iconografia che combinava immagini mitologiche e religiose mediterranee e spagnole che lo avevano interessato fin dagli anni Venti: la Crocifissione e la Corrida, il Minotauro, il toro e il cavallo, motivi che aveva pienamente sviluppato nella straordinaria acquatinta *Minotaurumachia* nel 1935 [4]. Il primo abbozzo del 1° maggio conteneva anche una donna con in mano una lampada (pure citata dalla stampa) e nel terzo vennero aggiunte un'altra figura femminile urlante e un soldato caduto. Alla fine del 1° maggio, nello schizzo numero 6, Picasso aveva fondamentalmente steso la struttura del quadro e l'8 maggio produsse altri undici abbozzi, raggiungendo quella che sarebbe stata la composizione finale nell'abbozzo numero 15. Tre giorni dopo trasferì gli studi preparatori su una tela monumentale di più di tre metri e mezzo per quasi otto, installata nel vasto studio in rue des Grands Augustin, acquistato dal governo spagnolo appositamente per l'occasione. Il grande schizzo e la dimensione della tela indicavano chiaramente la decisione di Picasso di trasfigurare la commissione murale in un monumento commemorativo della tragedia della Guerra civile spagnola.

▲ 1937b



3 • Veduta dell'installazione di *Guernica* nel padiglione della Spagna repubblicana, dietro la *Fontana di mercurio* di Alexander Calder

Una sequenza fotografica scattata dall'artista Dora Maar, l'amante di Picasso in quel periodo, ci permette di tracciare i minimi significativi cambiamenti operati durante la realizzazione di *Guernica*. In questi cambiamenti, come hanno sostenuto Sidra Stich e Francis Frascina, Picasso rispondeva alle diffuse discussioni politiche del momento. Così, quando l'artista disegnò un grande sole rotondo sopra il cavallo ferito e aggiunse delle spighe di grano nel pugno del soldato prostrato tenuto alla maniera del saluto comunista (13 maggio, stato 11), per rimuovere poi questi simboli nella fase seguente e sostituire il sole con una prosaica lampada con lampadina, venivano formulati i crescenti dubbi dell'artista sui conflitti tra le fazioni anarchico-socialista e comunista in Spagna. Ma il "cinegiornale" fotografico di Maar registrò anche i dubbi artistici di Picasso, come quando a un certo punto aggiunse degli ampi

frammenti di carta da parati sul dipinto per farlo apparire come un gigantesco collage cubista, rimuovendo poi questi resti di una radicalità formale ormai perduta nella fase seguente per rendere più omogenea la simulazione fotografica del dipinto e la tessitura del bianco e nero. L'ultima fotografia di Maar fu scattata il 4 giugno e circa una settimana dopo il quadro era consegnato al padiglione. Pare che Picasso abbia detto a Sert: "Non so quando lo finirò. Forse mai. Meglio che veniate a prendervelo quando vi serve".

I disegni preparatori e l'insieme delle fotografie di Maar vennero pubblicati da Christian Zervos, l'editore del *catalogue raisonné* di Picasso, in due numeri della rivista *Cahiers d'art* dedicati in parte o interamente a *Guernica*. Nel numero 12 (estate 1937) e nel numero speciale 13 (novembre 1937) vennero pubblicati i saggi di Jean Cassou, Michel Leiris, del poeta spagnolo José Bergamín e Zervos



4 • Pablo Picasso, *Minotauromachia*, 1935

Puntasecca e incisione, la tavola: 49,0 x 69,6 cm

stesso. Cassou inaugurò l'irresistibile ascesa del quadro allo statuto mitico di arte specificamente spagnola paragonandolo a Goya:

Goya è tornato in vita come Picasso. Ma allo stesso tempo Picasso è rinato come Goya. È stata l'immensa ambizione del suo genio a tenerlo sempre in disparte, negando il suo stesso essere, mantenendosi vivo e sopportando ciò che era esterno al suo regno, come un fantasma scosso nel vedere la sua casa vuota, il suo corpo perduto. La casa è stata poi ritrovata, sia il corpo che l'anima. Tutto quello che si chiama Goya, che si chiama Spagna è stato reintegrato. Picasso si è ricongiunto con la sua patria.

Dopo la chiusura del padiglione spagnolo, il quadro intraprese un viaggio attraverso vari paesi europei e fu esposto per sostenere la Repubblica spagnola e portare all'attenzione internazionale gli atti barbarici del fascismo di Franco. Durante l'estate del 1938 Roland Penrose, il surrealista belga E. L. T. Mesens e un comitato che includeva Virginia Woolf, Douglas Cooper e E. M. Forster sponsorizzò la sua esposizione alle New Burlington Galleries di Londra prima che proseguisse alla Whitechapel Art Gallery nell'e-

stremità orientale della città. Involontaria ironia della storia, il quadro arrivò nel giorno dell'infame Patto di Monaco, il 30 settembre. Herbert Read dovette rispondere al secondo attacco di Anthony Blunt contro il quadro (nel suo saggio *Picasso sconosciuto*) mobilitando ancora una volta l'equazione Goya-Picasso:

Non basta paragonare il Picasso di questo dipinto al Goya dei Disastri. Anche Goya era un grande artista, e un grande umanista, ma le sue reazioni erano individualiste - i suoi strumenti l'ironia, la satira, il ridicolo. Picasso è più universale: i suoi simboli sono comuni, come i simboli di Omero, Dante, Cervantes. Perché è soltanto quando la banalità è ispirata da un'intensa passione che una grande opera d'arte, trascendendo tutte le scuole e le categorie, nasce ed essendo nata vive per sempre.

Poco dopo la tragica fine della Guerra civile il 28 marzo 1939 Picasso decise che *Guernica* sarebbe stata spedita negli Stati Uniti, dichiarando che il quadro non sarebbe tornato in Spagna finché il governo democratico non avesse sostituito il regime di Franco. Il

dipinto arrivò a New York a bordo del *Normandie* il 1° maggio 1939, esattamente un mese dopo che gli Stati Uniti avevano riconosciuto il governo di Franco. Dopo la sua iniziale presentazione alla galleria Dudensing di New York fece il giro degli Stati Uniti (passando al Fogg Museum di Harvard, Los Angeles e Chicago, tra gli altri luoghi) e venne infine appeso alle pareti del Museo d'Arte Moderna di New York, dove rimase per quarantadue anni. Inevitabilmente, dacché in mostra nel più importante museo del modernismo, tutti i riferimenti specifici alla Guerra civile spagnola sparirono e le interpretazioni formaliste ed estetizzanti presero piede. Così, già nel 1946, Alfred H. Barr Jr., direttore del museo, scriveva:

La composizione è chiaramente divisa in due, e le metà sono tagliate dalle diagonali che insieme formano un evidente timpano triangolare che ha alla base la mano a sinistra e il piede a destra, e culmina con la lampada in alto al centro – un triangolo che suggerisce la composizione da frontone di un tempio greco.

Ma i commenti degli artisti e dei critici di New York – molti a quel tempo ancora politicamente di sinistra – erano molto diversi da quelli formalisti. Così Elizabeth McCausland, uno dei più noti critici del suo tempo, che aveva già visto il quadro al padiglione spagnolo, sostenne con forza le interpretazioni politiche dopo il suo arrivo a New York:

Il risultato è una tela di sorprendente complessità, imbevuta di idee e concetti estetici presi dal Cubismo, l'Astrattismo, il neo-classicismo e il periodo psicologico. Ma tutti questi attributi sono soltanto strumenti per raggiungere un fine. Picasso ha usato l'abilità e destrezza del suo metodo per trasmettere un messaggio. [...] Vuole gridare con orrore e angoscia contro l'invasione e la distruzione della Spagna che ama. Vuole protestare con la sua arte contro il tradimento compiuto da Franco e dagli alleati fascisti.

Ma non tutte le voci politiche furono ugualmente convinte del successo di *Guernica* come opera di protesta politica. Lo storico e critico d'arte marxista Max Raphael, che era emigrato da Berlino attraverso Parigi fino a New York, dove aveva visto *Guernica* al Museo d'Arte Moderna, formulò un responso paragonabile allo scetticismo iniziale di Blunt, sottolineando che il dilemma costitutivo dell'opera (e del modernismo) era quello di rivolgersi a un pubblico proletario e di proclamare un discorso pubblico, e tuttavia di trasmettere il suo appello in strutture che appaiono inevitabilmente criptiche, quando non esoteriche: "È un dipinto artificioso e quindi arbitrario e limitato. Per questo le masse – e le masse antifasciste in particolare – erano perplesse e persero velocemente interesse nell'opera. Solo i letterati lo lodarono nel loro modo ampolloso".

Mentre l'impatto del dipinto diveniva evidente nelle opere di molti artisti americani degli anni Trenta e Quaranta, per esempio di Arshile Gorky (che partecipò a una tavola rotonda sul quadro alla sua prima mostra americana alla galleria Dudensing) o di

Willem de Kooning, *Guernica* fece un'impressione particolarmente profonda su Jackson Pollock, come testimonia il racconto di Lee Krasner: "*Guernica* di Picasso mi scioccò. Quando la vidi la prima volta alla galleria Dudensing, mi precipitai fuori, feci tre volte il giro dell'isolato prima di tornare a guardarlo. Più tardi presi l'abitudine di andare al Museo d'Arte Moderna ogni giorno a vederlo". I disegni di Pollock realizzati in quel periodo mentre si sottoponeva al trattamento dello psicanalista Henderson risuonarono per anni dell'impatto di *Guernica*, culminando nella citazione degli ibridi animali mitologici di quadri come *Pasifae* – la madre del Minotauro – o *Lupa* (entrambi del 1943), un'iconografia che Pollock abbandonò infine con il grande murale per Peggy Guggenheim del 1943, in genere visto come il suo dipinto di rottura.

Icone animali: il Minotauro e Mickey Mouse

Le citazioni picassiane dell'immaginario apparentemente transstorico degli animali mitologici divise fin dall'inizio le interpretazioni di *Guernica*. Alcuni considerarono il toro un'incarnazione del fascismo di Franco, altri lo lessero come un'immagine del popolo spagnolo. La confusione tra il Minotauro (già cifra dell'identità maschile pretesa sovranaturale di Picasso, come in numerose immagini che precedono l'acquatinta *Minotauromachia*) e il toro da un lato e il cavallo dall'altro resero quasi impossibile non interpretare la rappresentazione degli animali come forze opposte, maschio e femmina, fascista e repubblicano, vincitore e vittima. Anche quando Picasso infine ed eccezionalmente consentì a interpretare l'iconografia di *Guernica* nella sua intervista con Jerome Seckler per la rivista newyorchese di sinistra *The New Masses* nel marzo del 1945, non solo ribadì i conflitti costitutivi dell'arte politica modernista in generale, ma incrementò le ambiguità interpretative del dipinto:

Il toro qui rappresenta la brutalità, il cavallo il popolo. [...] Il toro non è il fascismo ma la brutalità e l'oscurità. La mia opera non è simbolica. Soltanto il murale Guernica è simbolico. Ma nel caso del murale, che è allegorico [...] Non vi è un senso deliberato di propaganda nella mia pittura [...] a parte in Guernica. Qui vi è un deliberato rimando al popolo, un deliberato senso di propaganda.

Così si può sostenere che la carenza comunicativa del quadro nasceva dall'ambiguità dell'immaginario animale altrettanto che dall'ambiguità di genere dell'opera, sospesa tra la pittura murale e il fotomontaggio, come ha scritto Romy Golan:

Picasso era abile nel dirigere la tensione tra aura e valore d'uso che sottende la Fiera Mondiale di Parigi del 1937. Escogitando un ibrido, un misto, un Minotauro – non metà uomo e metà toro ma metà dipinto e metà fotomurale, metà allegoria in senso tradizionale e metà montaggio – Picasso colpì al cuore delle vicissitudini estetiche e ideologiche degli anni Trenta.

▲ 1927c

● 1942a

▲ 1947b, 1949

1930-1939

Piuttosto che analizzare e storicizzare il fascismo, Picasso insistette nel mistificare gli elementi di violenza e guerra, dotando il quadro di un universalismo umanista che nel futuro avrebbe garantito la sua fama artistica. Questo diventa tanto più evidente quando lo paragoniamo all'immaginario animale usato da John Heartfield per sostenere la Repubblica spagnola in un fotomontaggio del 1936 ▲ che uscì su *Volks Illustrierte*, nuovo nome dell'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* che si era spostato da Berlino a Praga dopo che il nazismo era andato al potere, e venne usato come copertina per il libro antifascista di Ilya Ehrenburg *No Pasaran* [5]. In evidente contrasto con Picasso, Heartfield rese l'impulso stesso di trasfigurare la realtà storica in una rappresentazione senza tempo di un animale favoloso oggetto della sua derisione critica. La sua immagine di animale è storicamente concretizzata quando situa letteralmente i "Condor" (come i piloti nazisti chiamavano se stessi, al di là di tutto) politicamente e ideologicamente decorando le teste e i petti

di questi uccelli con chepi e distintivi fascisti tedeschi e spagnoli, ma anche individuando soltanto un preciso elemento della loro "essenza" animale, il penchant da avvoltoio di attendere la morte imminente, come in questo caso, in cui i "Condor" stavano causando la distruzione della Spagna repubblicana.

L'interesse di Picasso per il Minotauro e le figure ibride antropomorfe e mitologiche emerge nello stesso periodo dei Mickey Mouse (che appare per la prima volta nel film *Steamboat Willie* nel 1928) e Donald Duck (il suo primo film era appropriatamente intitolato *Don Donald* nel 1937) di Walt Disney, perfette controfigure americane di un interesse europeo apparentemente eterno per i miti greci e romani come fondamenti della cultura continentale. Perciò il crescente intreccio di mito e razionalità, e le varie pressioni storiche, psico-sociali e politico-ideologiche sul soggetto borghese patriarcale trovarono articolazioni dialettiche opposte in entrambe le sfere. Da un lato, alcune fazioni della cosiddetta avan-



5 • Johan Heartfield, *Madrid*, 1936, da *Volks-Illustrierte*, VI, n. 15, Praga, 25 novembre 1936

▲ 1920



6 • Roy Lichtenstein, *Donald Duck*, 1958
 acrilico su carta 10,8 x 16,0 cm

guardia, ancora attive a Parigi, ricorsero alla mobilitazione di immagini derivate dai miti presunti transstorici della cultura mediterranea per articolare la crisi della soggettività. Così l'interesse di Picasso per gli ibridi umano-animali spiega l'immaginario mitologico classico (sulla scia di Freud) per articolare la neoscoperta permeazione della coscienza razionale da parte di violente forze dell'inconscio. Inoltre simultaneamente esplicita le ansie per l'imminente fine del soggetto borghese cartesiano, che una volta si credeva controllato dalla ragione e autodeterminazione, o può anche rispondere in quel momento al confronto con l'emergente egida del fascismo. L'iconografia animalista di Picasso oscillò perciò tra una critica surrealista dei modelli obsoleti delle formazioni del soggetto umanista e una contemplazione delle celebrazioni protofasciste dell'irrazionalità. Sia fascina che Ginzburg hanno recentemente suggerito che *Guernica* incorporava elementi presi dalla nuova interpretazione politica di Georges Bataille del Pantico Minotaurò e della figura acefala come esplicito rifiuto dell'idealismo. Bataille presumibilmente associò questi ibridi mostruosi

▲ acuti critici come T. W. Adorno, Walter Benjamin e Sergej Eizenstein – una situazione dialettica illuminata anche dal dettaglio degno di nota che Paul Dessau, uno dei compositori più importanti di Weimar e collaboratore di Bertolt Brecht, che aveva presto composto musica per i film di Disney a Berlino (1926-7), scrisse il suo primo concerto dodecafonico per pianoforte intitolato *Guernica* dopo aver visto il murale al padiglione spagnolo nel 1937.

Così una complessa sottocorrente storica collegava l'immagine antiborghese, antirazionalista e antiumanista del Minotaurò con la controidentificazione proletaria nell'immaginario della cultura di massa di Mickey Mouse e Donald Duck. Entrambe in bilico tra una sovversione del patriarcato borghese e una fascistizzazione dell'individuo smantellato in soggezione alla cultura di massa. Come ha sostenuto Miriam Hansen nel suo brillante saggio sull'argomento:

Il problema era aggravato dalla più acuta intuizione che queste abilità, dunque il concetto stesso di esperienza, erano tenute in ostaggio da una cultura borghese umanista che le aveva legate alla perpetuazione del privilegio sociale, dell'estetismo, dell'evanescenza, dell'ipocrisia. [...] Il declino dell'esperienza è trasformato nell'opportunità di abolirla completamente: la "nuova barbarie" della povertà esperienziale appare come l'alternativa preletaria a una cultura borghese moribonda.

È questo intreccio di icone mitologiche e bianco e nero della razionalità tecnologica che *Guernica* introduce in una emergente iconografia di un soggetto smantellato nella pittura americana. L'eco inizialmente celebrativa di *Guernica* nella pittura americana • degli anni Quaranta, come nelle opere di Gorky, de Kooning e Pollock, cercò di mantenere l'accesso privilegiato della pittura alle profondità presunte mitiche dell'inconscio come luogo di una definizione più alta e insieme più profonda della soggettività. Lentamente ma con costanza esso sarebbe stato sostituito da un'accezzazione esattamente di quelle trasformazioni massmediati della soggettività che alla fine sarebbero emerse nelle citazioni di Mickey Mouse e Donald Duck di Roy Lichtenstein, quando scandirà l'Top-

eschi e spagnoli, l'evento della loro morte salvano cau-

abile antropo- do dei Mickey nchar Willie nel raneamente inti- re controfigure ere eterno per i a continentale, e le varie pres- del soggetto bor- che opposte in- sedelta avan-