

1911

Pablo Picasso restituisce le teste iberiche “prese in prestito” al Louvre, trasforma il suo stile primitivista e insieme a Georges Braque inizia il Cubismo analitico.

1910-1919

Nel 1907, l'anno in cui il poeta e critico Guillaume Apollinaire l'aveva assunto come segretario, il giovane furfante G ry Pieret chiedeva regolarmente agli artisti e scrittori amici di Apollinaire se volevano qualcosa dal Louvre. Loro, naturalmente, pensavano che si riferisse al negozio del Louvre. In realt  lui intendeva proprio il museo, dal quale aveva gi  rubato alcuni oggetti nelle sezioni meno frequentate.

Fu di ritorno da uno di questi furti che Pieret offr  due teste iberiche arcaiche a Picasso, che aveva scoperto questo tipo di scultura nel 1906 in Spagna e a cui si era ispirato per il ritratto della scrittrice americana Gertrude Stein. Sostituendo la fisionomia prismatica di quella scultura – gli occhi fissi dalle pesanti palpebre, il piano continuo della fronte fino al naso, gli spigoli paralleli che formano la bocca – alla faccia del modello, Picasso era convinto che quella maschera impassibile fosse “pi  vera” e pi  somigliante alla Stein di qualsiasi riproduzione fedele all'aspetto reale. Era dunque molto felice di acquistare quei talismani; e “le teste di Pieret” divennero la base per i tratti dei tre nudi sulla sinistra di *Les Demoiselles d'Avignon*.

Ma nel 1911, quando Pieret ripiomb  disastrosamente nelle vite di Apollinaire e di Picasso, il primitivismo era gi  stato superato dallo sviluppo del Cubismo e dunque le teste erano uscite da tempo dagli interessi dell'artista, se non dallo sfondo dei suoi pensieri. L'improvviso problema di Picasso fu che alla fine di agosto del 1911 Pieret aveva portato la sua ultima “acquisizione” dal Louvre agli uffici del *Paris Journal*, vendendo al giornale la sua storia su come fosse facile rubare dal museo. Poich  proprio una settimana prima il Louvre aveva perduto la sua opera pi  preziosa, la *Mona Lisa* di Leonardo, e una fitta rete di indagini era iniziata da parte della polizia parigina, Apollinaire e Picasso furono in preda al panico finch  non consegnarono le teste iberiche al giornale, che, pubblicando fedelmente tutta la storia, port  le autorit  sia dal poeta che dall'artista. Furono interrogati, Apollinaire molto pi  a lungo di Picasso, ma poi vennero rilasciati senza accuse.

Lo sviluppo dell'analisi

Alla fine del 1911 la distanza artistica che separava Picasso dal primitivismo a cui le teste erano state di ispirazione era ormai grande.

Le teste iberiche e le maschere africane che Picasso aveva usato come modelli tra il 1907 e il 1908 erano state un mezzo di “distorsione”, per usare il termine dello storico dell'arte Carl Einstein quando, nel 1929, cerc  di analizzare lo sviluppo del Cubismo. Ma questa distorsione “stilizzatrice”, scrisse Einstein, diede l'avvio “a un periodo di analisi e di frammentazione, poi a uno di sintesi”. *Analisi* fu la parola applicata anche alla frantumazione della superficie degli oggetti e alla loro fusione con lo spazio quando Daniel-Henry Kahnweiler, mercante di Picasso durante il periodo cubista, scrisse il primo resoconto attendibile del movimento, *L'ascesa del Cubismo* (1920). Cos  il termine *analitico* venne legato al Cubismo e “Cubismo analitico” divenne la rubrica sotto cui mettere la trasformazione che Picasso e Braque avevano realizzato nel 1911. Perch  in quel periodo avevano spazzato via la prospettiva unificata di secoli di pittura naturalista e avevano invece inventato un linguaggio pittorico che avrebbe tradotto tazze di caff , bottiglie di vino, volti, busti, chitarre e tavoli in tanti piccoli piani leggermente inclinati.

Guardando a qualsiasi opera della fase “analitica” del Cubismo, per esempio *Daniel-Henry Kahnweiler* di Picasso [1] del 1910 o *Il Portoghese (L'emigrante)* di Braque [2] del 1911-12, si notano molte caratteristiche importanti. Primo, c'  una strana riduzione della tavolozza del pittore, dall'intero spettro coloristico a un sobrio monocromo: il quadro di Braque   tutto ocre e terre come una fotografia virata in seppia; quello di Picasso soprattutto peltro e argento con riflessi di rame. Secondo, vi   un estremo appiattimento dello spazio visivo, come se un rullo avesse spremuto il volume dai corpi, facendo esplodere i contorni per cui lo spazio pu  fluire senza sforzo dentro i bordi erosi. Terzo, vi   il vocabolario visivo usato per descrivere i resti materiali di questa esplosione.

È quest'ultimo in particolare, data la sua propensione per la geometria, ad avere determinato l'appellativo di “cubista”. Esso consiste, da una parte, in piani poco profondi posti pi  o meno paralleli alla superficie del dipinto, la leggera inclinazione resa con chiazze di luce e ombra tremolanti sull'intero campo, che oscurano il bordo di un piano e illuminano l'altro, ma senza che ne risulti un'unica fonte di luce; dall'altra parte, stabilisce un reticolo lineare che suddivide l'intera superficie, in certi punti identificabile

▲ 1907

● 1907

■ 1908

▲ 1911

con i bordi dell'oggetto descritto – per esempio il bavero della giacca di Kahnweiler o il profilo della sua mandibola, o la manica del Portoghese o il manico della sua chitarra –, in altri punti con i bordi di piani che, come impalcature, strutturano lo spazio, e in altri ancora con segni verticali o orizzontali che non descrivono niente ma proseguono il reticolo ripetitivo della griglia. Infine ci sono piccole notazioni di dettagli naturalistici, come l'arco singolo dei baffi di Kahnweiler o quello doppio della catena del suo orologio.

Date le informazioni molto ridotte che se ne ricavano sulle figure e sul loro sfondo, le interpretazioni cresciute intorno al Cubismo di Picasso e Braque in questo periodo sono estremamente curiose. Sia Apollinaire nel suo saggio *I pittori cubisti* (1913), sia gli artisti Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Metzinger (1883-1956) nel loro libro *Sul Cubismo*, sia altri critici e poeti legati al movimento, come André Salomon (1881-1969) o Maurice Raynal (1884-1954), tutti gli scrittori tentarono di giustificare questo allontanamento dal realismo sostenendo che ciò che l'osservatore ricavava era una *maggiore* e non una minore conoscenza dell'oggetto rappresentato. Facendo notare che la visione naturale è limitata in quanto non possiamo mai vedere per intero l'oggetto tridimensionale da ogni punto di vista – il massimo che vediamo di un cubo per esempio sono tre facce –, sostenevano che il Cubismo superava questo handicap rompendo con la prospettiva unica per mostrare simultaneamente fronte e retro, cosicché possiamo percepire l'oggetto da qualsiasi punto, cogliendolo concettualmente come la ricomposizione delle vedute che avremmo se ci muovessimo realmente intorno ad esso. Ponendo la superiorità della conoscenza concettuale rispetto al realismo meramente percettivo, questi scrittori inevitabilmente gravitarono verso il linguaggio scientifico, descrivendo la rottura con la prospettiva come un passaggio alla geometria non euclidea, o la simultaneità di distinte posizioni spaziali come una funzione della quarta dimensione.

Le leggi della pittura in quanto tale

Kahnweiler, che aveva esposto nel 1908 i paesaggi di Braque che avevano dato nome al Cubismo (il critico-giornalista Louis Vauxcelles scrisse che Braque aveva ridotto "tutto a figure geometriche, a cubi") e che era mercante di Picasso dal 1909, usò un argomento molto diverso riguardo al Cubismo, di gran lunga più adatto a spiegare l'aspetto attuale dei dipinti. Allontanato a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale dalla sua galleria di Parigi e dal movimento artistico che aveva seguito così da vicino, Kahnweiler usò il suo tempo in Svizzera per riflettere sul significato del Cubismo e scrivere la sua interpretazione nel 1915-16.

Sostenendo che il Cubismo era interessato esclusivamente a dare unità all'oggetto pittorico, *L'ascesa del Cubismo* definisce tale unità come la fusione necessaria di due opposti apparentemente inconciliabili: i volumi rappresentati degli oggetti "reali" e la bidimensionalità dell'oggetto fisico del pittore ("reale" come nient'altro



Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Figlio illegittimo di un membro della piccola nobiltà polacca, Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky crebbe sulla Riviera francese nel *demimonde* cosmopolita. A 17 anni, molto influenzato dai poeti Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, compose una "rivista" manoscritta anarco-simbolista tutta di sue poesie e testi. Divenne presto una figura attiva nell'avanguardia parigina che comprendeva allora Alfred Jarry e André Salmon, e incontrò Picasso nel 1903. Insieme a Salmon e a Max Jacob formò il gruppo noto come la *bande à Picasso*. Cominciò a scrivere d'arte nel 1905 e divenne un assiduo sostenitore della pittura più avanzata. Pubblicò *I pittori cubisti* nel 1913, lo stesso anno della sua più importante raccolta di poesie *Alcools*. Allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruolò nell'esercito francese e fu mandato al fronte all'inizio del 1915. Da lì scrisse una quantità di cartoline agli amici con annotazioni e *calligrammi*, le poesie graficamente sperimentali che pubblicò poi nel 1918.

Colpito da una scheggia di granata in trincea all'inizio del 1917, venne operato e tornò a Parigi. Nel 1917 tenne la conferenza *Lo spirito nuovo e i poeti* e nel 1918 mise in scena *Le mammelle di Tiresia*, testi entrambi anticipatori dell'estetica surrealista. Ammalatosi a causa delle ferite, morì dell'influenza che invase Parigi nel novembre 1918.

per l'artista), che è la tela piatta del quadro. Ragionando che lo strumento pittorico per rappresentare il volume è sempre stato l'ombreggiatura che dà rilievo illusionistico alle forme, e che l'ombreggiatura è solo una questione di tonalità grigie, Kahnweiler comprese la logica di bandire il colore dall'"analisi" cubista e di risolvere in parte il problema utilizzando l'ombreggiatura contro la sua stessa natura, creando cioè il minor rilievo possibile affinché il volume rappresentato sia molto più conciliabile con la bidimensionalità della superficie. Spiegò inoltre la logica di rompere l'involucro dei volumi chiusi per annullare i vuoti tra i bordi degli oggetti e proclamare così la continuità inviolata della superficie della tela. Se concluse dichiarando che "questo nuovo linguaggio ha dato nuova libertà alla pittura", non fu per sostenere la supre-

1910-1919



1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler*, autunno-inverno 1910
Olio su tela, 100,6 x 72,9 cm

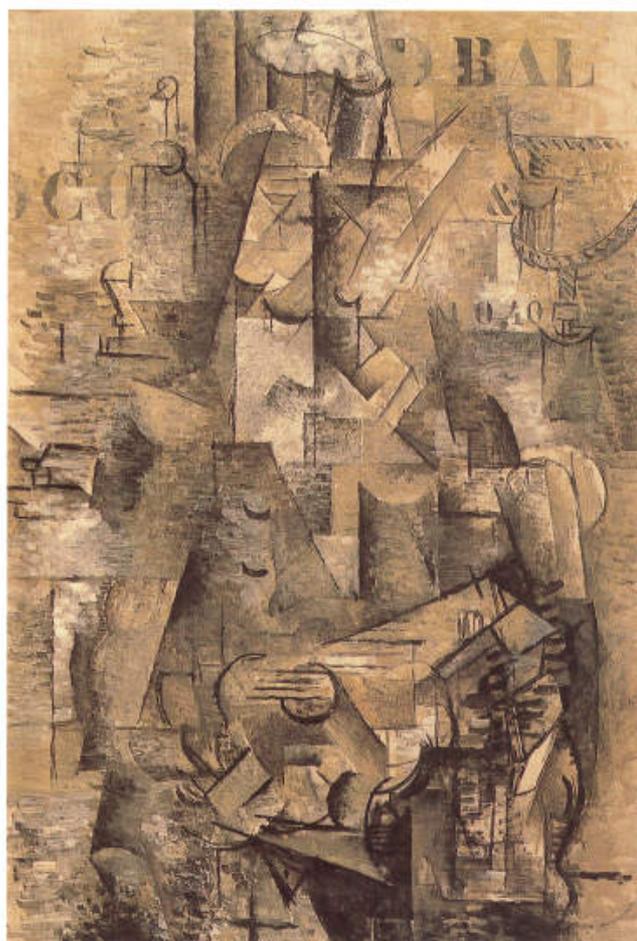
mazia del concetto sui dati empirici della realtà – come nell'interpretazione del Cubismo di Apollinaire che si appoggiava alla scienza moderna – ma per garantire l'autonomia e la logica interna dell'oggetto pittorico.

Questa interpretazione, che evitava le ragioni extrapittoriche, fu condivisa da coloro che, come Piet Mondrian, assunsero il nuovo stile come base per sviluppare un'arte puramente astratta. Non che Mondrian rifiutasse il mondo moderno, come gli sviluppi in campo scientifico e industriale, ma era convinto che per un pittore essere moderno significasse prima di tutto capire la logica del proprio ambito e renderla visibile nella propria opera. Tale teoria sarebbe emersa più avanti come dottrina del "modernismo" (opposto a modernità) che il critico americano Clement Greenberg avrebbe enunciato nei primi anni Sessanta sostenendo che la pittura modernista aveva adottato l'approccio del razionalismo scientifico e della logica illuminista limitando la sua pratica all'area "di propria competenza" e spiegando così – attraverso "ciò che è unico e irriducibile di ogni arte particolare" – le leggi della pittura invece di quelle della natura.

Non sorprenderà dunque che l'interpretazione di Greenberg dello sviluppo del Cubismo venisse a rafforzare quella di Kahnweiler. Tracciando una progressione continua verso la compressione dello spazio pittorico, a partire da *Les Femmes d'Alger* fino all'invenzione del collage nel 1912, Greenberg vide il Cubismo analitico come la fusione crescente di due tipi di bidimensionalità: quella "rappresentata", per cui i piani inclinati spingono gli oggetti frammentati sempre più a ridosso della superficie, e quella "letterale" della superficie stessa. Se nel 1911, in un quadro come *Il Portoghese* di Braque [2], diceva Greenberg, i due tipi di bidimensionalità rischiavano di diventare indistinguibili, per cui la griglia sembra articolare solo un'unica superficie e un'unica bidimensionalità, i cubisti risposero aggiungendo espedienti illusionistici, ma solo quelli che, a differenza della prassi pittorica tradizionale, "non ingannano l'occhio". Tali espedienti consistettero in cose come un "chiodo" dipinto che sembra bucare la tela e proiettare un'ombra finta sulla superficie "sottostante", o le lettere stampigliate del *Portoghese* che, col loro evidente essere "sopra" la superficie della tela (risultato della loro applicazione semimeccanica), spingono i piccoli tocchi di ombreggiatura e le forme geometriche sfaccettate indietro nel campo del rilievo rappresentato, appunto "sotto" quella superficie.

Una montagna da scalare

Ricordando il fatto che Braque ha adottato questi espedienti prima di Picasso – non solo le lettere stampigliate e i chiodi che appendono illusionisticamente la tela alla parete, ma anche l'effetto di venatura di legno degli imbianchini – Greenberg ha istituito una competizione interna tra i due artisti, rompendo la loro "cordée", auto-proclamata cordata di alpinisti in esplorazione di nuovi territori pittorici (la loro collaborazione fu così intensa che spesso non firmarono le proprie opere). La visione di una gara di bidimensio-



2 • Georges Braque, *Il Portoghese (L'emigrante)*, autunno 1911- inizio 1912
Olio su tela, 114,8 x 81,6 cm

nalità venne ulteriormente incrementata dalla questione di chi dei due avesse assimilato per primo la lezione dell'ultimo Cézanne adottando la tecnica del trapasso visivo tra oggetti adiacenti (detto *passage* in francese), versione anticipatrice della pratica cubista di bucare l'involucro spaziale degli oggetti.

Ora che i nostri occhi si sono via via abituati a questo gruppo di dipinti, siamo in grado di notare le differenze tra le opere dei due artisti, la grande attenzione per la trasparenza in Braque e la qualità più densa e tattile di Picasso, sottolineata dal suo interesse per le possibilità scultoree del Cubismo. Questo senso della densità e questa attenzione al tatto fecero protestare il critico d'arte Leo Steinberg contro la fusione delle storie dei due artisti e di conseguenza la confusione della nostra visione delle opere individuali.

Infatti l'evidente interesse di Picasso per un qualche residuo di profondità – più manifesto nei paesaggi che dipinse a Horta de Ebro nel 1909 [3] – fa sembrare particolarmente incompleto lo schema dello sviluppo del Cubismo verso un progressivo appiattimento dello spazio pittorico. In queste opere, dove sembra che guardiamo da sotto in su – le case salgono verso la cima di una montagna, per esempio, con i piani strombati di tetti e muri che si

▲ 1913, 1917a, 1944a ● 1942a, 1962b ■ 1907, 1912

▲ 1907, 1907b

1910-1919



3 • Pablo Picasso, *Casa sulla collina, Horta de Ebro, estate 1909*
Olio su tela, 85 x 81,5 cm



4 • Pablo Picasso, *Donna con mandolino (Fanny Tellier), primavera 1910*
Olio su tela, 100,3 x 73,6 cm

1910-1919

allineano alla superficie frontale del quadro – e insieme, in totale contraddizione, improvvisamente gettati all'inghiù attraverso il baratro spaziale aperto tra le case, non è la bidimensionalità ad essere in discussione, ma qualcos'altro. Si potrebbe chiamarla frattura tra l'esperienza tattile e quella visiva, questione che ha ossessionato la psicologia del XIX secolo con il problema di come riunire in un'unica percezione multiforme i pezzi distinti di informazione sensoriale.

Questo problema entra anche negli scritti sul Cubismo, per esempio quando Gleizes e Metzinger scrivono in *Sul Cubismo* che "la convergenza che la prospettiva ci insegna a rappresentare non può evocare l'idea di profondità", cosicché "per costruire lo spazio pittorico dobbiamo fare ricorso a sensazioni tattili e motorie". Comunque l'idea di una composizione spaziale simultanea, soluzione che essi pensavano il Cubismo avesse raggiunto, era molto lontana dai risultati ottenuti da Picasso a Horta de Ebro, dove, ▲ come insisteva Gertrude Stein, è nato il Cubismo stesso. I quadri di Horta lacerano la composizione, rendono profondo qualcosa di tattile, un oggetto di sensazione corporea, un tuffo vertiginoso al centro dell'opera, e rendono visibile qualcosa come un velo (e così stranamente compresso alla bidimensionalità di uno schermo): la disposizione delle forme corre sempre parallela al nostro piano visivo formando quel velo luccicante, come una tendina, che James Joyce ha definito il "diafano".

Così, se da parte sua Picasso era stato interessato all'ultimo Cézanne, il centro della sua attenzione ricadeva ora su qualcosa di diverso dall'interesse di Braque per l'effetto conciliatorio del *passage*. Era invece sull'effetto di separazione delle ultime opere di Cézanne, come quando in molte nature morte gli oggetti sul tavolo sono sospesi nello spazio visivo mentre il pavimento su cui sta il tavolo, avvicinandosi alla posizione del pittore e dell'osservatore, sembra proseguire sotto i nostri piedi. Così facendo, le opere mettono in scena la separazione dei canali sensoriali – da visivo a tattile – e pongono l'artista di fronte al problema dello scetticismo visivo, cioè che l'unico strumento a sua disposizione è la vista, ma quella profondità è qualcosa che la vista non può mai vedere direttamente. Il poeta e critico Maurice Raynal fu particolarmente colpito da questo scetticismo nel 1912, quando si riferì all'"idealismo di Berkeley" e parlò dell'"inadeguatezza" e dell'"errore" della pittura dipendente dalla visione. Come abbiamo visto, la coerente posizione di questo critico consisteva nel sostituire la "concezione" alla visione e così "riempire il vuoto della nostra vista". Picasso comunque non è mai sembrato interessato a riempire questo vuoto, lo esasperò anzi, come un malato che non vuole guarire.

A differenza della concentrazione di Braque sulla natura morta, Picasso ritornò più volte sul ritratto. Perseguì l'analisi del modo in cui il rapporto tattile con i suoi modelli – le amanti e gli amici più stretti – era destinato a sparire dietro il velo visivo del "diafano" con le sue forme frontali; ma allo stesso tempo espresse il suo sgo-mento con zone di ombreggiatura "ingiustificate", una vellutata voluttà sempre più distaccata dai volumi che formalmente dovrebbero descrivere. Lo si può vedere dietro il braccio e il seno destri di

▲ 1907



5 • Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912
Olio e tela incollata su tela, corda, 27 x 34,3 cm

Fanny Tellier (la modella di *Donna con mandolino* [4]) o nell'area intorno al mento e all'orecchio di Kahnweiler.

In nessun'altra opera questa disgiunzione tra visivo e tattile è così assoluta e così sinteticamente espressa come in *Natura morta con sedia impagliata* [5] che Picasso dipinse nella primavera del 1912, ormai alla fine del Cubismo analitico. Incollando una corda attorno a una tela ovale, Picasso creò una piccola natura morta che sembra allo stesso tempo inserita nella cornice scolpita di un normale quadro, quindi messa in rapporto al campo verticale del nostro piano visivo, e composta sulla superficie di un tavolo ovale, il cui bordo scolpito è rappresentato dalla stessa corda e la cui copertura è data letteralmente da un ritaglio incollato di tela cerata. Come il tuffo all'ingiù a Horta, la visione dall'alto del tavolo è rappresentata qui come unica alternativa, un'orizzontale in diretta opposizione alla verticale del "diafano", una prospettiva concreta che dichiara il tattile separato dal visivo.

L'impegno di Braque sulla trasparenza rivela invece la sua fedeltà al lato visivo delle arti, la sua obbedienza alla tradizione

della pittura-diafano. Il suo *Omaggio a J. S. Bach* (1911-12) pone un violino (segnalato dai fori a "f" e dalla chiocciola) su un tavolo dietro a un leggio su cui sta la partitura intitolata "J. S. Bach" (in rima con il nome Braque). A causa dell'ombreggiatura irregolare ogni oggetto si legge chiaramente dietro l'altro e la natura morta cade davanti ai nostri occhi come una tendina di pizzo.

ULTERIORI LETTURE:

Yve-Alain Bois, *The Semiology of Cubism*, in Lynn Zovansky (a cura di), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992

Clement Greenberg, *The Pasted-Paper Revolution*, in *The Collected Essays and Criticism, Vol. Four: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago, Chicago 1993

Daniel-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, trad. ingl. Wittenborn-Schulz, New York 1949

Rosalind Krauss, *The Motivation of the Sign*, in Lynn Zovansky (a cura di), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992

Christine Poggi, *In Defense of Painting*, Yale University Press, New Haven-London 1992

Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1960

William Rubin, *Cézanne's and the Beginnings of Cubism*, in William Rubin (a cura di), *Cézanne: The Late Work*, Museum of Modern Art, New York 1977

Leo Steinberg, *Resisting Cézanne: Picasso's "Three Women"*, n. 6, novembre-dicembre 1970.

1912

Il collage cubista è inventato durante una serie di circostanze ed eventi concomitanti: lo sviluppo dell'ispirazione della poesia simbolista, la nascita della cultura popolare e le proteste socialiste contro la guerra nei Balcani.

▲ **S**e il modernismo si alleò coerentemente allo "shock del nuovo", la forma che assunse in poesia venne espressa da Guillaume Apollinaire nell'estate del 1912, quando all'improvviso cambiò il titolo del suo libro in uscita dal simbolista *Eau de vie* al più popolare *Alcools* e subito scrisse una nuova poesia da aggiungere alla raccolta. Questa poesia, *Zona*, registrava la scossa che la modernità aveva procurato ad Apollinaire celebrando i giochi linguistici dei manifesti pubblicitari e delle insegne stradali. L'annuncio di Apollinaire giunse nel momento stesso in cui una prima avanguardia letteraria si stava trasformando in istituzione attraverso la nuova rivista *La Nouvelle Revue Française (N.R.F.)* e il sostegno di scrittori come André Gide, Paul Valéry e soprattutto – grazie al dotto saggio di Albert Thibaudet a lui dedicato – Stéphane Mallarmé. Ma ciò che Apollinaire indicava era che la barricata che il Simbolismo – e Mallarmé in particolare – aveva cercato di erigere tra giornalismo e poesia era ora caduta. Basta leggere *Zona*: "Leggi i volantini i cataloghi i manifesti che cantano a voce alta / Ecco la poesia stamani e per la prosa ci sono i giornali / Ci sono le dispense da 25 centesimi piene di avventure poliziesche".

I giornali, che *Zona* celebrava come fonte per la letteratura, risultano il punto di svolta anche per il Cubismo, in particolare per quello di Picasso che, nell'autunno 1912, trasformò il Cubismo analitico nel nuovo medium del collage. Se *collage* significa letteralmente "incollare", Picasso aveva certo già avviato questo procedimento prima con la sua *Natura morta con sedia impagliata*, un quadro cubista analitico in cui aveva incollato un pezzo di tela cerata stampata industrialmente. Ma il mero incollaggio di materiale estraneo a una concezione pittorica immutata – come nel caso del pittore futurista Gino Severini, che nel 1912 fissò lustrini veri sulle sue frenetiche rappresentazioni di danzatrici – era del tutto diverso dalla strada seguita dal Cubismo una volta che Braque introdusse [1], e Picasso riprese, l'integrazione di forme di carta relativamente grandi sulle superfici dei disegni cubisti.

Con questo sviluppo – chiamato *papier collé* – l'intero vocabolario del Cubismo cambiò di colpo. Erano finiti i piani inclinati con frammenti di modellato, talvolta disposti agli angoli, talaltra liberamente fluttuanti o gravitanti verso una sezione della superficie squadrata dell'opera. Al loro posto ora c'erano carte di varia forma e figura: carte da parati, giornali, etichette di bottiglie, partiture

musicali, anche pezzi di vecchi disegni riciclati. Coprendo il resto come su una scrivania o un tavolo da lavoro, questi fogli si allineano alla frontalità della superficie di supporto; così, oltre a segnalare appunto la condizione frontale della superficie, dichiarano anche che essa è sottile come un foglio, profonda tanto quanto la distanza tra il recto e il verso.

Visivamente, tuttavia, le operazioni del *papier collé* vanno contro questa pura letteralità, come quando, per esempio, diversi fogli si combinano e forzano a leggere la superficie dello sfondo come elemento frontale, definendolo – contro le caratteristiche materiali della sua posizione – come superficie dell'oggetto principale sul tavolo della natura morta, una bottiglia di vino forse, o uno strumento musicale [2]. Il gioco visivo di tale "rovesciamento di figura e fondo" è stato anche un carattere del Cubismo analitico, ma il collage andò oltre nella dichiarazione di una rottura con quella che – per usare il termine semiologico – può essere chiamata l'"iconicità" stessa.

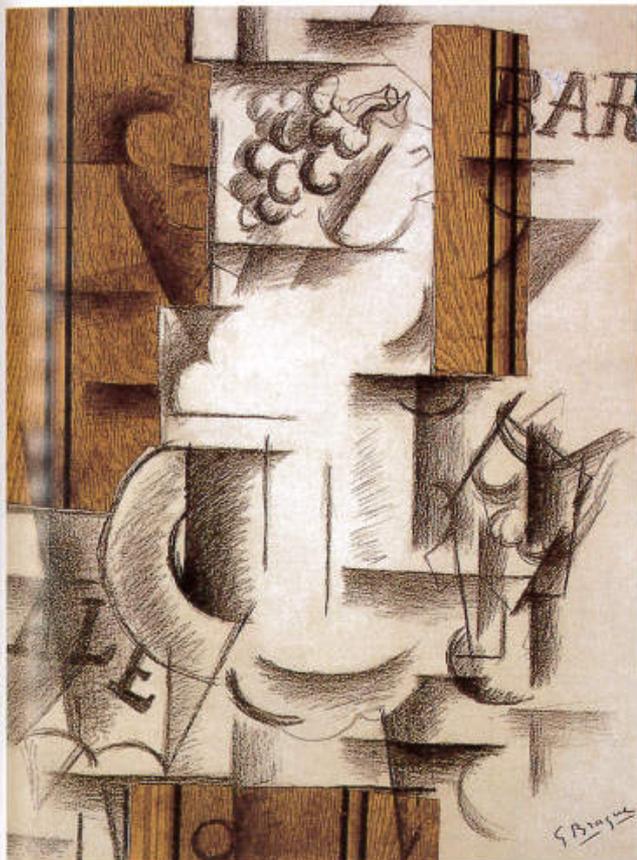
La rappresentazione visiva ha sempre presupposto che il suo ambito fosse l'"iconico", cioè di possedere alcuni livelli di somiglianza con la cosa rappresentata. Questione di "apparenza", la somiglianza può sopravvivere a diversi livelli di stilizzazione e rimanere intatta come sistema coerente di rappresentazione: quel quadrato attaccato a quel triangolo rovesciato unito a quelle forme a zigzag producono, diciamo, le identità visive di testa, torso e gambe. Quello che sembrava non avere niente a che fare con l'iconico era l'ambito che i semiologi chiamano "simbolico", con cui indicano i segni completamente arbitrari (perché in nessun modo somiglianti al referente) che costituiscono, per esempio, il linguaggio verbale: le parole *cane* e *gatto* non possiedono un legame né visivo né auditivo con i significati che rappresentano o con gli oggetti a cui si riferiscono.

Spazzar via

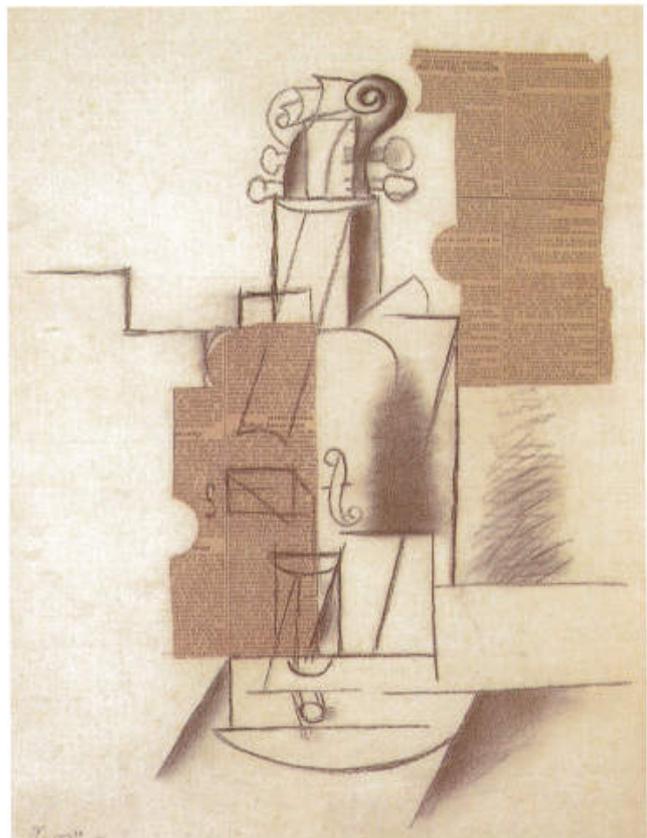
È adottando appunto questa forma arbitraria del "simbolo" che il collage di Picasso dichiarò la sua rottura con l'intero sistema della rappresentazione basato sull'"apparenza". L'esempio più chiaro lo porta fino a disporre due forme di carta da giornale in modo che si veda che sono state tagliate, a puzzle, da un'unica pagina di par-

tenza [2]. Uno di questi ritagli sta in una zona su cui passa il disegno a carboncino che rappresenta un violino, cosicché le righe stampate del giornale fanno da sostituto del legno dello strumento. L'altro, sospeso nella parte alta destra del collage, si dichiara invece non come continuazione del suo "gemello" ma suo opposto contraddittorio, poiché le righe stampate di questo frammento indicano ora quel tipo di colorazione tratteggiata o sfumata con cui i pittori hanno tradizionalmente indicato l'atmosfera luminosa, organizzando così il pezzo di giornale come segno che sta per "sfondo" in rapporto alla "figura" del violino.

▲ Usando quello che i semiologi chiamano un "paradigma" – un'opposizione binaria con cui ogni metà della coppia prende significato *non* significando l'altra – la manipolazione di questa coppia attraverso il collage indica che ogni elemento nell'opera vuole significare di essere completamente funzione di un insieme di contrasti negativi piuttosto che dell'identificazione positiva dell'"apparenza". Perché anche se i due elementi sono stati letteralmente tagliati dallo stesso pezzo, il sistema di opposizioni in cui sono ora posti mette il significato dell'uno – opaco, frontale, oggettivo – in contrasto con quello dell'altro – trasparente, luminoso, amorfo. Il collage di Picasso fa così funzionare gli elementi dell'opera secondo la definizione linguistico-strutturale del segno come "relativo, oppositivo e negativo". Così facendo, il collage sembra



1 • Georges Braque, *Piatto con frutta e bicchiere*, 1912
Carboncino e papier collé, 62 x 44,5 cm



2 • Pablo Picasso, *Violino*, 1912
Papier collé e carboncino, 62 x 47 cm

non solo avere assunto la condizione visiva arbitraria dei segni verbali ma anche partecipare a (o, secondo il linguista di origine russa Roman Jakobson, iniziare) una rivoluzione nella rappresentazione occidentale che va al di là del visivo per estendersi al letterario, e all'economia politica.

Al di là del modello aureo

Infatti, se il significato del segno arbitrario è stabilito dalla convenzione invece che da ciò che può sembrare la verità naturale dell'"apparenza", esso può a sua volta essere collegato al denaro simbolico delle banche moderne, il cui valore è una funzione della legge più che un valore "reale" di conio, come una data quantità d'oro o argento o un rapporto di cambio con un metallo prezioso. Gli studiosi di letteratura hanno così stabilito un parallelo tra il naturalismo come condizione estetica e il modello aureo come sistema economico in cui i segni monetari, come quelli letterari, erano considerati trasparenti alla realtà che li assicurava.

Se il senso di questo parallelo è quello di preparare il critico letterario all'abbandono modernista del modello aureo e alla sua adozione dei segni "simbolici" – arbitrari in sé e dunque convertibili a qualsiasi insieme di valori attraverso una matrice significativa o un insieme di regole – nessuno ha realizzato questa frattura con il

naturalismo linguistico altrettanto radicalmente o presto quanto Stéphane Mallarmé, nella cui poesia e prosa il segno linguistico è trattato come selvaggiamente "polisemico", o produttivo di molteplici - e spesso opposti - significati.

Giusto per restare sul termine *oro*, Mallarmé lo usò non solo per esplorare il metallo e i concetti collegati di ricchezza o luminosità, ma anche per approfittare del fatto che la parola francese per oro ("*or*") è identica all'avverbio "ora, adesso"; questo la rende produttiva di una sorta di deviazione temporale o logica del flusso di linguaggio che il poeta giunse ad indagare, non tanto a livello del significato quanto a quello del supporto materiale del segno (il significante). Così nella poesia *Or*, questo elemento appare ovunque, sia da solo che incorporato in parole più lunghe, un significante che talvolta si piega sul suo significato - "*trésOR*" - ma più spesso no - "*dehOR*", "*fantasmagORique*", "*hORIZON*", "*majORe*", "*hORS*" -, sembrando in tal modo dimostrare che è l'incontrollabilità stessa dell'espansione fisica di *or* a farne un significante veramente libero dal modello aureo di ogni suo più diverso significato.

C'è un paradosso nell'uso di questo esempio all'interno di un resoconto più vasto della modernità - che include il collage di Picasso - come qualcosa di stabilito dall'arbitrarietà dell'economia basata sul denaro simbolico. Mallarmé dispiega infatti il segno stesso di ciò che il denaro simbolico pretende di sostituire, cioè l'(antiquato) oro, per celebrare la libera circolazione del senso nel nuovo sistema. Anche il valore che egli continua a far corrispondere all'oro non è quello del vecchio naturalismo, ma quello del sensuale materiale del linguaggio poetico in cui niente è trasparente al senso senza passare attraverso la carne del significante, il suo profilo visivo, la sua musica: /oro/ = suono; *or* = sonoro. Era questo l'oro poetico che Mallarmé esplicitamente contrastava con ciò che chiamava il *numéraire*, o vuoto valore contante, del giornalismo in cui, ai suoi occhi, il linguaggio aveva raggiunto il grado zero del mero strumento di registrazione.

Esplorando i margini

L'interpretazione del collage di Picasso è, nel contesto della storia dell'arte, un campo di battaglia in cui diverse parti della discussione precedente si sono opposte l'una all'altra. Da una parte c'è il legame tra Picasso e Apollinaire, il più grande amico del pittore e suo più attivo apologeta, che supporterebbe il modello di un Picasso che ha l'atteggiamento del "fare il nuovo" (o, come lo chiamava Apollinaire, un *esprit nouveau*) attraverso giornalismo e giornali - quasi, effettivamente, gettando in faccia a Mallarmé la "poesia dell'oggi". Enfatizzando l'entusiasmo di Apollinaire per ciò che era moderno, sia nel senso di effimero sia in opposizione alle forme tradizionali d'esperienza, questa posizione lega l'uso dei giornali e altri *papiers* da parte di Picasso a un attacco contro il medium da belle arti della pittura a olio e le sue pretese di durata e unità compositiva. La condizione altamente instabile del giornale condanna fin dall'inizio il collage alla transitorietà; mentre le procedure di stendere, spillare e incollare i *papiers*



3 • Pablo Picasso, *Tavolo con bottiglia, bicchiere di vino e giornale*, inverno 1912
Papier collé, carboncino e gouache, 62 x 48 cm

collés assomigliano ai modi del design commerciale più che ai protocolli delle belle arti.

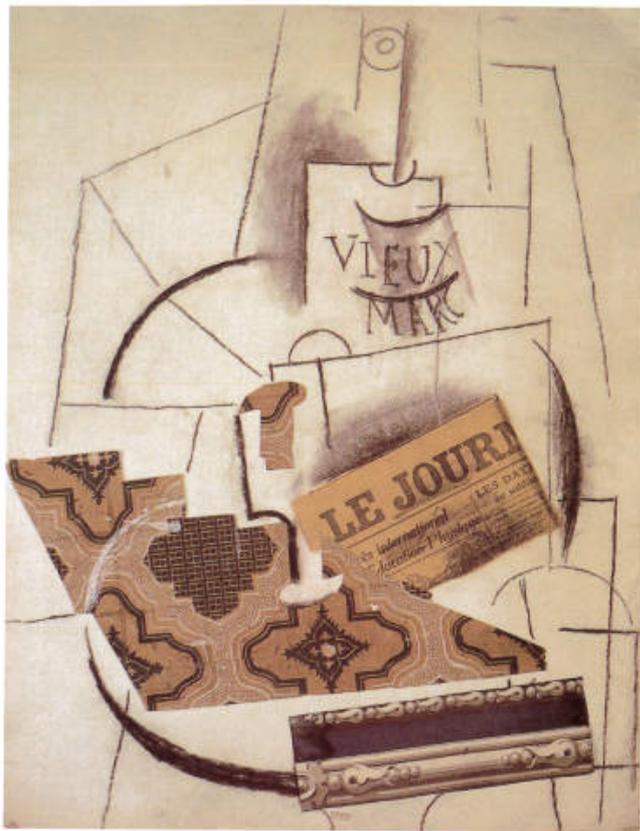
Questa posizione vedrebbe anche Picasso, come Apollinaire, impegnato in un'esperienza estetica ai margini del socialmente regolato, poiché soltanto da quella posizione gli artisti avanzati potevano costruire un'immagine di libertà. Come ha sostenuto lo storico dell'arte Thomas Crow, questo ha di conseguenza indirizzato l'avanguardia verso le forme "basse" di intrattenimento e gli spazi non irrigimentati (per Henri de Toulouse-Lautrec [1864-1901] fu il crepuscolare locale notturno, per Picasso era il caffè proletario), anche se, per ironia della sorte, tale indagine ha sempre finito con il consegnare questi spazi a un'ulteriore socializzazione e mercificazione da parte delle stesse forze cui l'artista voleva sfuggire.

Se questi argomenti sostengono l'assunzione da parte di Picasso dei valori "bassi" e "moderni" del giornale, sono gli stessi commentatori a descrivere le sue ragioni di sfruttamento di questo materiale come principalmente politiche. Picasso, affermano, ritaglia le colonne dei giornali per poter leggere gli articoli scelti, molti dei quali nell'autunno del 1912 riferivano della guerra nei Balcani. Questo è vero, certo, a livello di titoli - un primo collage [3] ci si presenta con "*Un coup de thé[âtre], la Bulgarie, la Serbie, le Monténégro sign[ent]*" (Colpo di scena, Bulgaria, Serbia, Montenegro firmano) - ma anche del piccolo carattere in cui i resoconti di guerra sono raggruppati intorno al tavolo da caffè e



4 • Pablo Picasso, *Bicchiere e bottiglia di Suze*, 1912

Papier collé, gouache e carboncino, 65,4 x 50,2 cm



5 • Pablo Picasso, *Bottiglia di Vieux Marc, bicchiere e giornale*, 1913
 Carboncino e papier collé, 63 x 49 cm

raccontano di una manifestazione contro la guerra a Parigi [4]. Nel dare quelle che considera le ragioni di Picasso, la storica dell'arte Patricia Leighton ha sostenuto che egli mette così in contatto il lettore/spettatore con una realtà politicamente tesa nei Balcani; o che, diversamente, presenta al lettore/spettatore una sorta di discussione animata in un caffè parigino dove vanno i lavoratori per leggere le notizie del giorno, non potendosi permettere l'acquisto di un giornale; o, ancora, che Picasso sta separando l'intenzionale cacofonia del giornale – nell'intento di servire le notizie come altrettanti spettacoli separati – e usando il collage come "controdiscorso" che avrebbe il potere di ricomporre le storie separate nel racconto coerente della manipolazione del campo sociale da parte del capitale.

Con queste proposte ci siamo progressivamente allontanati dall'idea di collage come agente di rottura del vecchio sistema di rappresentazione naturalistico, "iconico". Se infatti immaginiamo Picasso che compone gli articoli di giornale per illustrare una realtà lontana, o che li usa per descrivere delle persone che discutono in un caffè, o che li sistema in un quadro ideologico coerente dove fino a quel momento c'era solo confusione, penseremo a segni visivi che si collegano direttamente alle cose che si suppone descrivano. L'unica innovazione di Picasso sarebbe allora quella di sistemare i suoi disputanti con nuvolette da fumetto per i loro argomenti come in una perfetta scena intorno a un tavolo più o

meno convenzionalmente disegnato. Abbiamo cioè un esempio di artista politicamente impegnato (sebbene l'atteggiamento politico di Picasso in questo periodo sia aperto a discussioni), ma abbiamo perso l'innovatore al livello dell'intera storia della rappresentazione da cui eravamo partiti.

Qui è dove Mallarmé sfida Apollinaire, anche l'Apollinaire che sembrò rispondere al collage di Picasso con l'invenzione della propria fusione del verbale con il visivo nei *calligrammi*, che iniziò nel 1914. Disponendo segni scritti in immagini grafiche, i *calligrammi* diventano infatti doppiamente "iconici": le lettere compongono per esempio la forma grafica di un orologio da tasca semplicemente rafforzando a livello visivo ciò che esprimono in forma testuale: "Manca cinque a mezzogiorno, infine!" [8]. E se in tal modo i *calligrammi* assumono l'impostazione grafica delle pubblicità o dei logo dei prodotti, tradiscono comunque ciò che vi è di più radicale nella sfida di Picasso alla rappresentazione: il suo rifiuto dell'ambigua "icona" a favore del gioco mutazionale senza fine del "simbolo".

Come il gioco mutazionale di Mallarmé, dove niente è mai un'unica cosa – come quando i significanti dividono, doppiano "son or" (il suo oro) con "son or" (il suono "or" e implicitamente la sonorità della poesia) – i segni di Picasso mutano visivamente ripiegando una cosa nell'altra per produrre la coppia oppositiva del paradigma. Come nel precedente *Violino*, questo è evidente in *Bottiglia di Vieux Marc, bicchiere e giornale* [5], dove una forma come di berretto a busta, ritagliata da una pagina di giornale, si legge come trasparenza interferendo sia con il bordo del bicchiere di vino sia con il suo contenuto liquido, mentre sotto, il profilo rovesciato del ritaglio del "berretto a busta" registra l'opacità dello stelo e della base dell'oggetto, dichiarandosi figura (non importa quanto spettrale) contro lo sfondo della tovaglia di carta da parati. Il paradigma è espresso perfettamente, poiché i significanti – identici nella forma – producono l'uno il significato dell'altro, mentre la loro opposizione nello spazio (diritto in alto/rovescio in basso) echeggia il loro rovesciamento semantico.

Se il gioco del significato visivo nei collage è dunque mutazionale, anche il gioco testuale innescato dall'uso del giornale da parte di Picasso è ritagliato liberamente dalla fissità di ogni "interlocutore" alla cui voce, opinione o posizione ideologica possiamo attribuirlo. Infatti non appena decidiamo che Picasso ha preso un articolo dalle pagine finanziarie per denunciare lo sfruttamento dei lavoratori, e dunque per "parlare" attraverso questo prelievo, dobbiamo ricordare che Apollinaire, fingendo di scrivere per una rivista finanziaria semifraudolenta, era famoso per le sue false informazioni sul mercato azionario e che la voce che il collage nasce da qui può facilmente essere "sua".

Così Picasso ha lasciato parlare lo stesso Mallarmé dalle superfici di vari collage, come quando *Au Bon Marché* accosta a una voce come quella di Fernande Olivier (ex compagna di Picasso) – che parla di biancheria e pizzi – le diverse voci che Mallarmé usava come pseudonimi nella sua elegante rivista di moda *La Dernière Mode*, o quando il titolo *Un coup de thé* suona come quello della poesia più radicale di Mallarmé *Un coup de dés*.

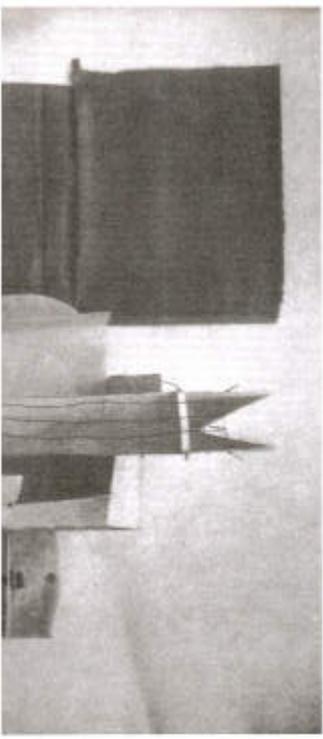
che un esempio di
 eggiamento politico
 (senza), ma abbiamo
 della rappresenta-
 re l'Apollinaire che
 l'invenzione della
 menti, che iniziò nel
 alla, i calligrammi
 vengono per
 semplicemente
 in forma testuale:
 in tal modo i car-
 abilita o dei logo
 più radicale nella
 ro dell'ambigua
 "simbolo".
 ente è mai un'u-
 aggiano "son or"
 ente la sonorità
 ente ripiegando
 della del para-
 ente in *Bottiglia*
 firma come di
 la legge come
 re di vino sia
 aversciato del
 lo sido e della
 quanto spet-
 di parati. Il
 anti - identici
 ra, mentre la
 so in basso)

▶ Molto è stato detto del ricorso di Picasso ai modelli di distorsione e di semplificazione offerti dall'arte tribale africana. Kahnweiler insisteva comunque che fu una particolare maschera della collezione di Picasso ad "aprire gli occhi al pittore". Questa maschera Grebo della Costa d'Avorio è una collezione di "paradigmi".

La ricerca di Picasso nell'ambito della scultura costruita mostra l'effetto dell'esempio Grebo. Fatta di pezzi di lamiera, corda e filo metallico, la sua *Chitarra* del 1912 [6] definisce la forma dello strumento attraverso una singola superficie di metallo da cui sporge il foro della cassa, proprio come gli occhi della maschera Grebo. Ogni piano si staglia contro la superficie-rilievo come figura contro lo sfondo, una forma di paradigma che il precedente *Violino* aveva indagato. Il primo collage a riflettere la lezione della maschera Grebo è *Chitarra, partitura e bicchiere* [7], in cui ogni pezzo si legge come stagliato sul ri taglio piano del fondo: la luna nera del bordo più basso della chitarra si doppia come sua ombra sul tavolo su cui poggia; il foro della cassa sembra proiettarsi come un lubo solido davanti al corpo dello strumento.

L'ITERORILETTURE:

Yve-Alain Bois, *Kahnweiler's Lesson in Painting as Model*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1980
 Yve-Alain Bois, *The Semiology of Cubism*, in Lynn Zervansky (a cura di), *Picasso and Braque, A Symposium*, Museum of Modern Art, New York, 1992
 Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture*, in Serge Guilbaut, Benjamin H. Bunton e David Soler (a cura di), *Modernism and Modernity, The Years of the Nova Scotia College of Art and Design*, I ediz. 1983
 Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1988
 Patricia Leighton, *The Ordering the Universe, Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989
 Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York, 1980



7 - Pablo Picasso, *Chitarra, partitura e bicchiere*, autunno 1912
 Papier collé, gouache e carboncino, 47,9 x 38,5 cm

LA
 GRAVAPPE
 200
 LOU
 REHEC-
 QUE TO
 POUZET
 ET SUR P
 GARE D RI
 WILLE
 ODE- TU YEUX
 LA BIRN
 SI REPO