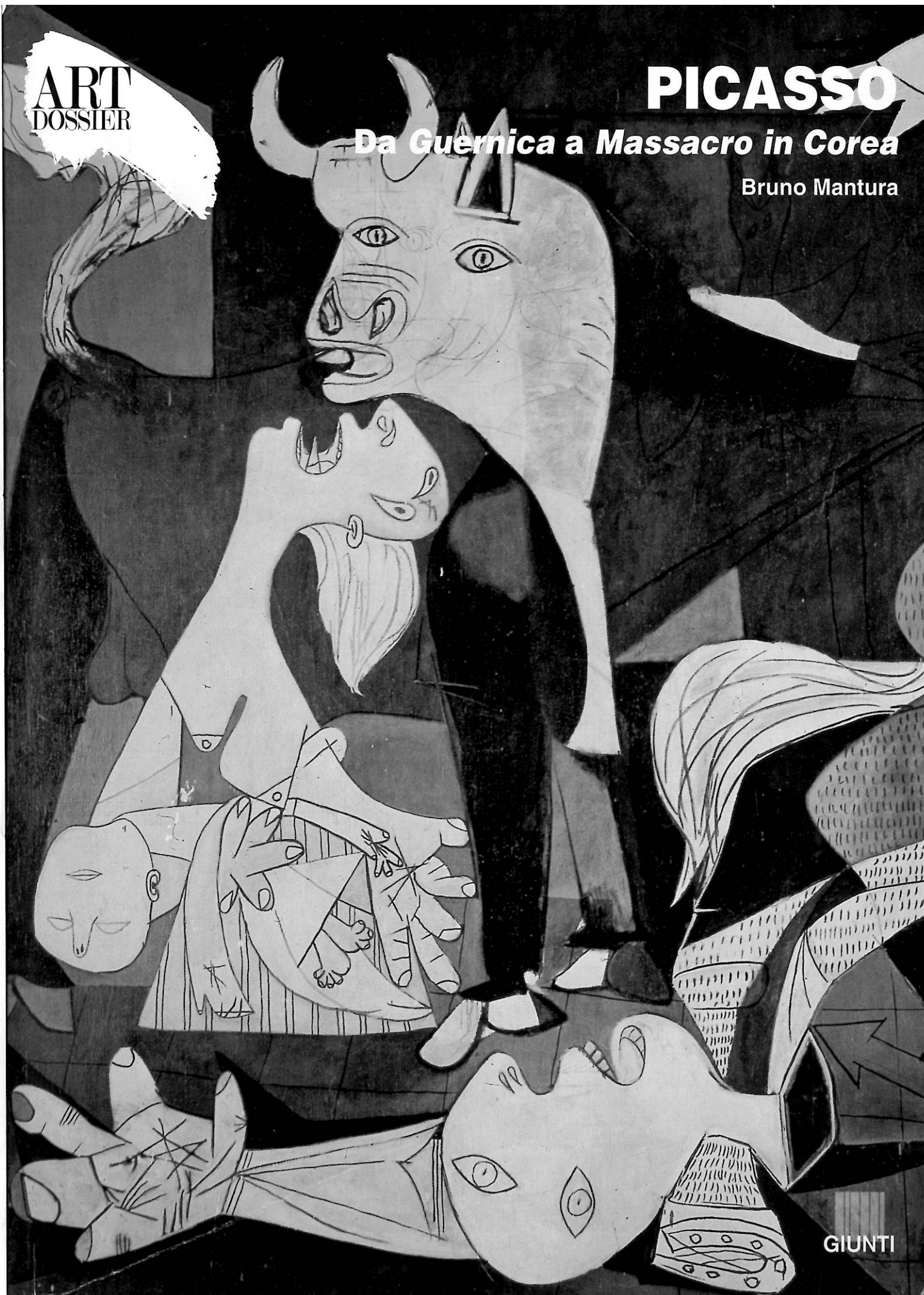


**ART
DOSSIER**

PICASSO

Da Guernica a Massacro in Corea

Bruno Mantura



GIUNTI

Gli anni di Guernica



Nella pagina a fianco:
Maya con la bambola
(1938);
Parigi,
Musée Picasso.



Qui sopra:
Man Ray, fotografia
di Picasso del 1936.

N

EL GENNAIO 1937 il governo spagnolo chiedeva a Picasso una grande composizione da collocare nel proprio padiglione all'Esposizione internazionale di Parigi di quell'anno. Il drammatico bombardamento della cittadina basca di Guernica del 26 aprile, a opera dell'aviazione nazista, ispirò al pittore l'immensa composizione. Picasso si mise al lavoro dal primo maggio, dopo aver visto sul quotidiano "Ce soir" del 30 aprile alcune fotografie dell'orrendo massacro. L'opera fu terminata dopo il 4 giugno. Il lavoro di Picasso è documentato da una serie eccezionale di fotografie scattate da Dora Maar, che seguono tutti i mutamenti della tela attraverso sei versioni successive fino alla settima redazione, quella finale. Qui l'opera raggiunge il suo equilibrio compositivo. Picasso dunque in questo dipinto prende, contro l'efferrato episodio bellico, una chiara posizione sia umana che politica. Mentre lo stava realizzando dichiarò: «La guerra di Spagna è la battaglia della reazione contro il popolo, contro la libertà. Tutta la mia vita è stata una lotta continua contro la reazione e la morte dell'arte. Nel dipinto cui sto lavorando e che si intollererà *Guernica*, e in tutte le mie opere recenti, esprimo chiaramente il mio odio per la casta militare che ha fatto naufragare la Spagna in un oceano di dolore e di morte»⁶¹.

All'inizio del 1937, in gennaio, il pittore aveva inciso, ispirato dal racconto di José Bergamín sulle atrocità dei bombardamenti di Madrid, *Segno e menzogna di Franco*. Due grandi fogli con una serie di nove immagini per foglio, una accanto all'altra come un fumetto, ma con le parole scritte in calce a ogni vignetta. Vignette grottesche e dissacratrici: Franco è la "bestia", che appare in diverse foggie, a cavallo del suo sesso, anche travestito da donna, lanciando serpenti e insetti. Il racconto termina quando si trasforma in cavallo, sventrato da un toro luminoso, che instaura la dittatura nel paese natale del pittore. Questi elementi passeranno in *Guernica*, come vedremo più avanti.

Picasso, la cui fama già grandissima cresce enormemente nell'immediato secondo dopoguerra, rilascia numerose interv-

Qui a fianco:

Guernica

(1937);

Madrid,

Centro de Arte Reina

Sofia.

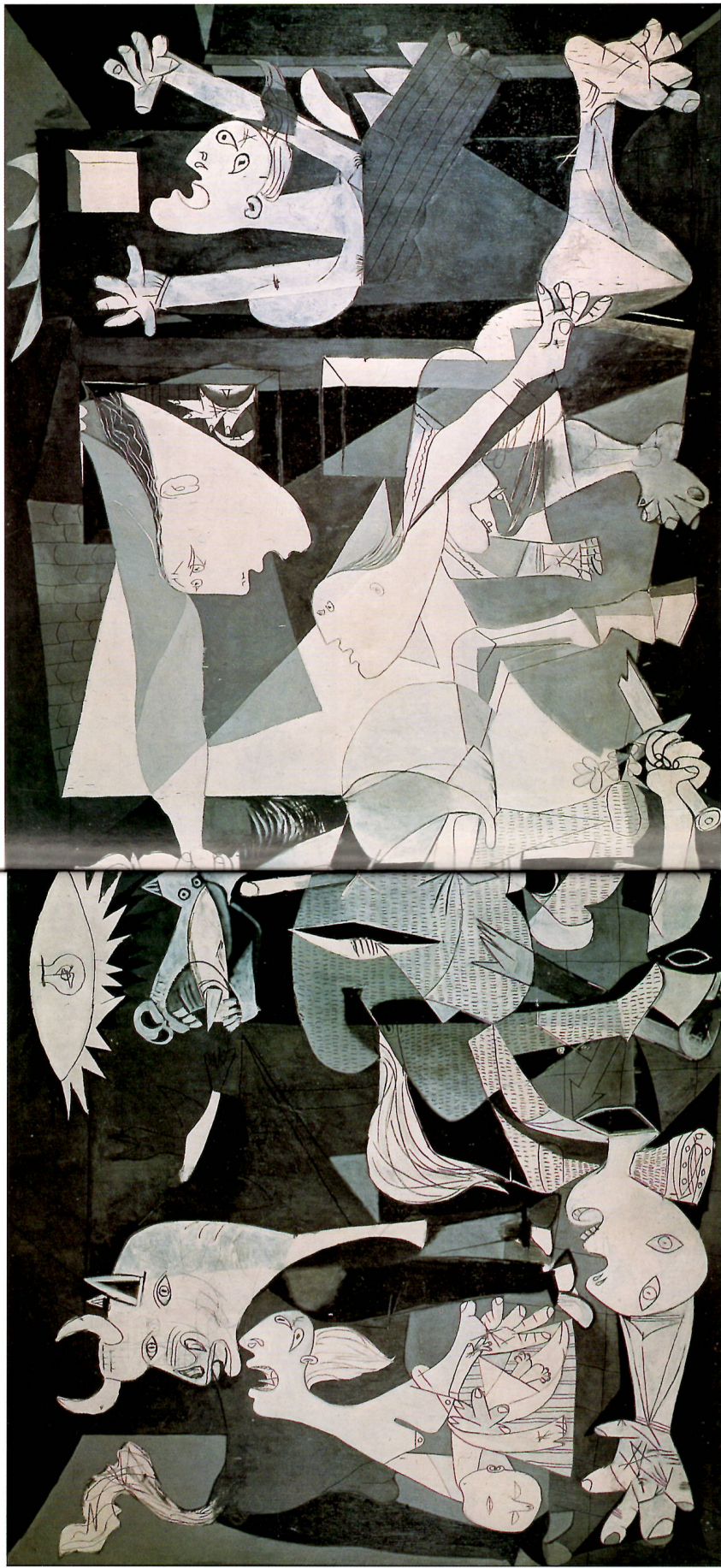
Con lo scoppiare della guerra civile spagnola, Picasso, che non si era mai interessato in precedenza di politica, divenne un appassionato sostenitore dei partigiani.

Il feroce bombardamento della cittadina basca di Guernica, a opera del terzo Reich, fu il primo esempio di una tecnica di bombardamento intensivo che venne poi ripresa nella seconda guerra mondiale; questo avvenimento rappresentò per l'artista l'occasione per evocare l'orrore cosmico di tutte le guerre.

La scelta della tecnica, un collage di ritagli sovrapposti, e della gamma cromatica ristretta al bianco e nero, sembra adattarsi perfettamente alla narrazione drammatica di un evento distruttivo e luttuoso.

Molti sono gli spunti iconografici che affiorano qua e là nell'opera e ci riportano anche a opere

dello stesso Picasso: la *Crocefissione* (1930), *Corrida: morte di un torero* (1933), fino a esempi più universali, come la *Pieta*, suggerita dall'immagine della madre con il figlio morto, sulla sinistra.



ste e proprio in quella del 24 marzo 1945, raccolta da Simon Terry, ci dà una precisa e assoluta definizione del dipingere: «Cosa credete che sia un artista? Un imbecille che ha solo occhi se è pittore, solo orecchie se è musicista e se poeta una lira a tutti i piani del suo cuore? Al contrario è nello stesso tempo un essere politico costantemente vigile davanti ai laceranti, ardentissimi o dolci accadimenti del mondo, modellandosi completamente alla loro immagine. Come sarebbe possibile disinteressarsi degli altri uomini? E in virtù di quale eburnea indifferenza ci si distaccerebbe da una vita che gli stessi uomini donano così generosamente? No, la pittura non è fatta per decorare gli appartamenti, è uno strumento di guerra offensivo e difensivo contro il nemico». È probabilmente questo il commento più pertinente su *Guernica*.

Quando Picasso si appresta a dipingere *Guernica*, non aveva mai trattato un tema così impegnato, un soggetto così inconsueto per lui, un quadro di soggetto storico, anche se in questo caso si trattava di un cocente episodio di storia contemporanea. A quell'anno risale ciò che si usa definire l'impegno politico del pittore, un impegno che sembra sancito dalla sua iscrizione al Partito comunista francese nell'ottobre 1944.

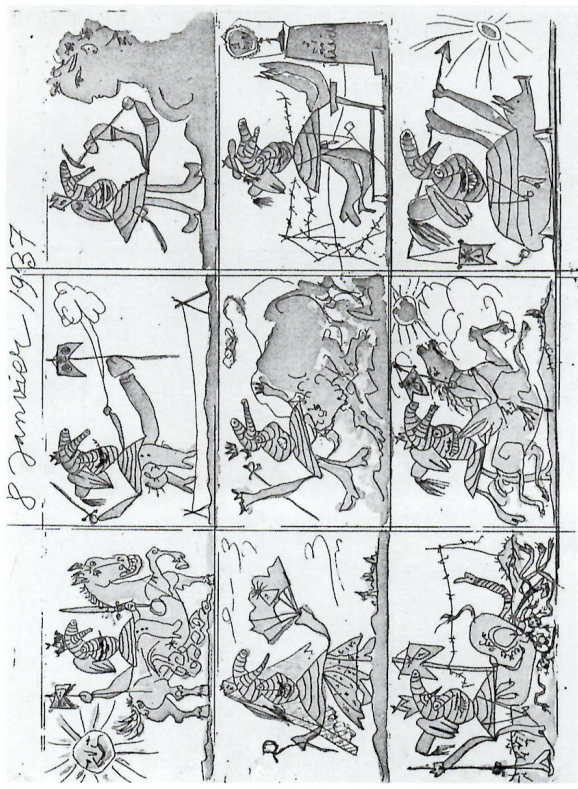
È opportuno fin d'ora riportare, almeno in parte, la sua dichiarazione pubblicata sull'«Humanité» del 29-30 ottobre, giornale del Partito comunista francese.

«La mia adesione al partito comunista è il seguito logico di tutta la mia vita, di tutta la mia opera. Poiché, e sono fiero di dirlo, non ho mai considerato la pittura come un'arte di semplice piacere, di distrazione; ho voluto con il disegno e con i colori, poiché queste erano le mie armi, penetrare sempre più profondamente nella conoscenza del mondo e degli uomini, affinché questa conoscenza ci liberi tutti ogni giorno di più; ho provato a dire, a mio modo, quello che considero come il più vero, il più giusto, il migliore, ed era naturalmente sempre il più bello: i più grandi artisti lo sanno. Sì, ho coscienza di aver sempre lottato con la mia pittura, come un vero rivoluzionario. Ma oggi ho capito che questo non basta più; questi anni di oppressioni terribili mi hanno dimostrato che dovevo combattere non solamente con la mia arte, ma con tutto me stesso».

Guernica è una tela immensa di ben 7 metri e 82 centimetri di base per 3 metri e 51 di altezza. L'episodio brutale della carneficina per bombardamento aereo è lucidamente sintetizzato da alcune figure fortemente espressive: da sinistra verso

Qui accanto:
Sogno e menzogna
di Franco I
(1937).

Picasso affronta,
in una serie
di diciotto
incisioni raccolte
in una cartella,
lo stesso tema
di *Guernica*.
L'opera è destinata
a finanziare
i partigiani spagnoli
e la lotta
antifranquista
in generale,
alla quale Picasso
ha ormai aderito
con tutte
le sue forze.



destra la donna disperata con il bambino morto tra le braccia; l'imponente immagine del toro; il guerriero caduto e smembrato con in pugno la spada spezzata e un fiore; il cavallo che nitrisce di sofferenza con, in alto quasi sulla testa, la lampada accesa; la figura femminile irrompente da destra con il lunghissimo braccio teso che tiene un lume a petrolio e per ultime due donne l'una in fuga, in primo piano, l'altra, a chiudere la composizione, con le braccia alzate verso il cielo. La superficie quasi monocroma, costruita sui grigi, bianchi e neri sembra un immenso gioco di incastri delle figure appiattite in un fregio straordinario e bidimensionale. Picasso lavorò intensamente alla preparazione del dipinto con un gruppo notevole di studi (originariamente forse cento; se ne sono conservati quarantacinque), documenti tutti dell'incalzare dell'ispirazione fortemente concitata e altamente espressiva. Ad André Malraux, che, come altri tra i quali Paul Eluard che scrisse in quell'anno un poema dal titolo *Vittoria di Guernica*, era venuto in visita all'atelier des Grands Augustins dove il pittore si accingeva a realizzare *Guernica*, Picasso aveva mostrato i disegni preparatori delle figure, collocati contro la grande superficie ancora bianca, dicendo: «Vorrei che salissero per piazzarsi sulla tela, arrampicandosi da soli, come degli scarafaggi». Infatti, come documentano le fotografie di Dora Maar, i particolari della composizione furono definiti appuntando con degli spilli sulla tela gli studi su carta.

Il pittore malagueño non riteneva d'aver usato nei suoi dipinti elementi simbolici, salvo che in *Guernica* ciò nonostante non si dilungava sull'esegesi dell'opera. In una conversazione con il giornalista e pittore americano Jerome Seckler, Picasso ammetteva, appunto, che: «Si il toro rappresenta la brutalità, e questo cavallo il popolo spagnolo» e di seguito «Ho usato il simbolismo, ma non in altre opere». E aggiunse: «Non

Qui accanto:
Sogno e menzogna
di Franco II
(1937);
Roma,
Galleria nazionale
d'arte moderna.



c'è una volontaria intenzione di propaganda nei miei dipinti, salvo in *Guernica*. Vi è in essa un appello al popolo, un significato deliberatamente propagandistico». Nonostante l'intensità dell'opera e il senso di grande coinvolgimento che da essa emana, *Guernica* non fu favorevolmente accolta. Juan Larrea, che pubblicò il primo studio esauritivo su *Guernica* scrive: «I dirigenti repubblicani spagnoli ritennero l'opera antisociale, ridicola e del tutto inadeguata alla sana mentalità del proletariato». Si pensò addirittura di toglierla dal padiglione spagnolo dell'esposizione internazionale. Senza per altro dirla apertamente, i comunisti la ritennero opera formalista. Lo stesso Aragon, scrittore e poeta francese amico di Picasso, avanzò delle riserve. Sartre stesso trovava il dipinto troppo simbolico per quella spada rotta, per il toro e il cavallo. Jean Cassou, scrittore e storico dell'arte che sarà il primo direttore del Museo nazionale dell'arte di Picasso, avvertendo che ci si era fatta un'idea sbagliata dell'arte di Picasso, scrive: «Finora la pittura di Picasso aveva rifiutato ogni significato; *Guernica* invece tracima di pienezza, di presenza, di segni e di grida».

Subito dopo l'Esposizione parigina, il dipinto fu presentato con i disegni preparatori in un grande giro espositivo a beneficio della Spagna repubblicana, tournée che ebbe inizio a Londra, proseguì in Norvegia e infine giunse a New York dove fu esposta nel 1939 nella retrospettiva di Picasso curata da Alfred Barr. A causa dello scoppio del conflitto mondiale, l'opera rimase in deposito presso il Museum of Modern Art di New York. Come è noto la volontà di Picasso fu rispettata (l'artista aveva chiesto che *Guernica*, che apparteneva allo Stato spagnolo, tornasse in Spagna, ma solo nel momento in cui quel paese avesse ritrovato la libertà democratica) e quindi la tela e i disegni relativi solo dal 1981 furono trasferiti a Madrid ed esposti prima al Prado, e ora al Reina Sofia.



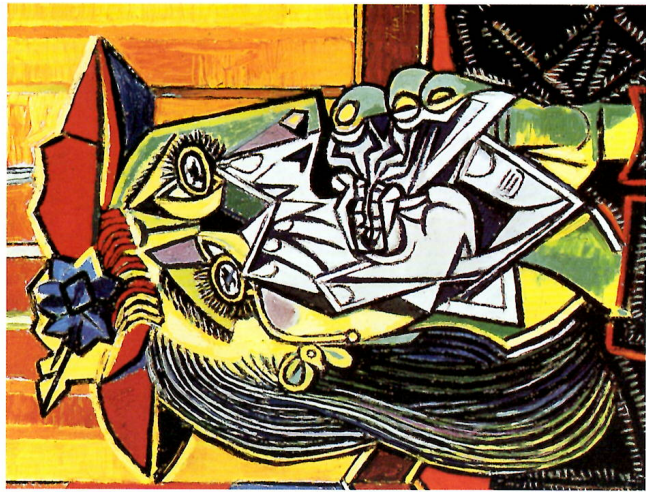
Qui sopra, a sinistra:
Ritratto di Dora Maar
(1937);
Parigi;
Musée Picasso.

In alto a destra:
Donna piangente
(1937);
Londra,
Tate Gallery.

La guerra di Spagna, ma anche gli avvenimenti di Francia che videro il "Front Populaire" arrivare al potere proprio nel 1936, creavano un'atmosfera di impegno umano e politico, ovviamente, alla quale neanche Picasso avrebbe potuto sottrarsi. Picasso negli anni precedenti aveva dato l'impressione di occuparsi solo dei problemi inerenti al suo mestiere – la pittura – e dei fatti autobiografici. Basti qui ricordare i passi determinati da lui compiuti per tutto lo svolgersi dell'arte nel Novecento che furono le sue sperimentazioni e ricerche; dall'epoca blu a quella cosiddetta negra, per sfociare nel movimento cubista, fondamento di un nuovo capitolo e di una svolta decisiva dell'arte.

A rinforzare i suoi sentimenti politici concorreva segnatamente la passione e l'impegno politico del suo grande amico Paul Eluard e di Dora Maar, ambedue militanti di sinistra. Tuttavia è indispensabile ora rammentare una testimonianza diretta di Picasso, e precedentemente riportata, quella frase che egli ritiene di associare a quanto dice sul dipinto che sta realizzando, *Guernica*: «Tutta la mia vita d'artista è stata una lotta continua contro la reazione e la morte dell'arte». Sia allora ben chiaro che quello che gli stava a cuore era innanzitutto impedire la morte dell'arte. Non uccisa solo dalle guerre, ma soprattutto dalla reazione e dalla soppressione della libertà. Ciò che rappresentava agli occhi di Picasso il supremo interesse era, appunto, l'impegno per la vita dell'arte.

Dal 1936 Dora Maar (Teodora Marković), figlia di un architetto croato e di madre francese, pittrice e fotografa, entra nella vita di Picasso, presentatagli da Paul Eluard. Dora, creata in Argentina, parlava perfettamente lo spagnolo. La si-



Teodora Marcović,
di origine croata,
è una giovane artista
presentata a Picasso
nel 1936 da Paul
Eluard. Picasso era
già legato ad altre
figure femminili,
e ad altre ancora
lo sarebbe stato
dopo qualche anno,
cosicché la fragile
Dora, nota per il suo
temperamento
malinconico, soffrirà
per l'abbandono
del suo uomo. Dora
è spesso effigiata
come "donna
piangente" nei
ritratti femminili
di Picasso.



tuazione, diciamo familiare, del pittore era allora assai complessa e lo sarebbe stata ancora di più. Picasso era sposato dal 1918 con Olga Kokhlova, una bella ballerina russa del corpo di ballo di Diaghilev, che aveva conosciuto in Italia, quando, trascinata da Jean Cocteau, venne a Roma nel 1917, in piena guerra, per realizzare le scene e i costumi di *Parade*, un balletto musicato da Erik Satie e presentato al teatro Costanzi. Olga gli aveva dato un figlio, Paulo. Ma, colpito dalla bellezza di una giovanissima ragazza, Marie-Thérèse Walter, incontrata per caso nel 1925, quando la fanciulla era appena quindicenne, dal 1927 si affeziona a lei profondamente. Tra tutte le donne della sua vita, per la mansuetudine del suo carattere, saprà sempre essere assai cara al pittore. Da Marie-Thérèse Picasso aveva avuto, nel 1935, una figlia, Maya, forse quella che ebbe con il padre il rapporto più ininterrotto attraverso gli anni e, comunque, fino al 1954.

Dora Maar è una personalità sensibile e malinconica, pronta, come scrive Brassai, «aux oranges et aux éclats», alle tempeste e alla collera. Picasso confessa di averla vista sempre e splendidamente dipinto *Donna piangente*, già di proprietà dello scrittore e pittore surrealista inglese Roland Penrose e oggi nelle collezioni della Tate Gallery di Londra.

Una serie di donne piangenti viene realizzata in pittura, disegno e incisione da Picasso subito nei mesi che seguono la creazione di *Guernica*, come un'eco o, meglio, un commento su quello straordinario capolavoro.

Dora è, dunque, il modello preferito di quegli anni, che coincidono con l'incendio che avamperà prima in Spagna e



In alto a sinistra:
Donna piangente
(1937);
Parigi,
Musée Picasso.
Qui sopra, a destra:
Donna supplicante
(1937);
Parigi,
Musée Picasso.

In basso:
Ritratto di Nusch
 Eluard
 (1937);
 Parigi,
 Musée Picasso.

poi in Europa proprio dall'autunno 1939. Il volto della sua amica, in pittura, è violentemente disarticolato e, secondo mille variazioni, decomposto e ricomposto al di fuori delle regole tradizionali che disciplinano la percezione. «Per anni e anni ho dipinto Dora in forme torturate. Non era né sadismo né piacere. Era la realtà profonda di Dora», confidava a Françoise Gilot. Diversamente la bionda e dolce Marie-Thérèse, anche se in maniera a volte anche audace, non fu certo torturata come Dora. Ma a proposito dei problemi posti dalla sua attività di ritrattista, Picasso stesso dice, conversando con Anatol Jakovskij:

«Io non cerco niente, mi sforzo solo a mettere il più d'umanità possibile nei miei dipinti. Tanto peggio se questo offende qualche idolatra dell'effigie umana convenzionale. D'altronde non hanno che da guardarsi più attentamente allo specchio. Che cos'è in fondo un volto umano? La sua fotografia? Il suo trucco? Oppure il volto come l'ha rappresentato questo o quel pittore? Quel che è davanti? Dietro? E il resto? Forse che non lo vede ognuno a suo modo? Non esiste affatto la deformazione. Ora io non dipingo che quel ch'io vedo. L'ho visto e l'ho sentito in maniera differente in altre epoche della mia vita, ma non ho mai dipinto che quello che ho visto e sentito. La maniera di dipingere di un pittore è come la sua scrittura per i grafologi. È l'uomo tutto intero che vi è dentro. Il resto è solo letteratura, il compito dei commentatori e della critica»⁹.

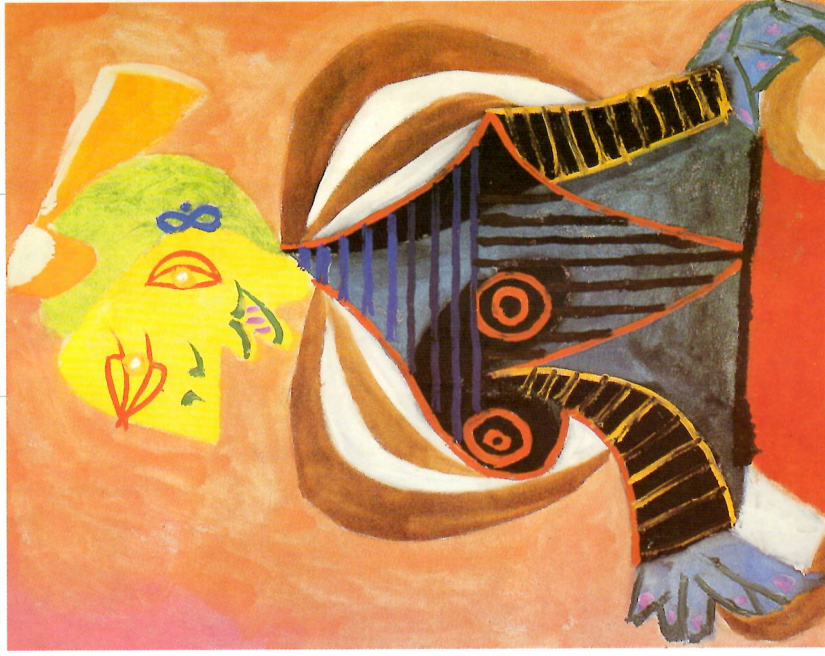
Queste sue importantissime affermazioni aiutano a mettere a fuoco l'assoluta certezza dell'artista sulla sua libera scelta nel momento di raffigurare il viso, la sua sorprendente disinvoltura di fronte al reale. Arrogandosi giustamente nella sua qualità di pittore, e cioè di creatore di forme, la libertà assoluta di allontanarsi, ridurre, manomettere i dati naturali, otteneva una presenza formale del tutto originale. Creava infine, come aveva notato Penrose suo attento biografo, non contentandosi di scomporre e di distruggere, ma inventava nuove anatomie, nuove architetture, nuove sintesi. Penrose riteneva che Picasso, così operando, incorporasse il mondo dei sogni alle realtà terrestri, secondo un processo mentale di origine surrealista. In realtà l'opera d'arte non entra in concorrenza con il modello. «È una finzione», è sempre Penrose a scrivere citando poi di seguito Picasso, «una menzogna che ci permette di afferrare la verità, o almeno la verità che siamo in grado di comprendere». E il critico prosegue: «La finzione è riuscita quando è tanto forte da costringerci a vedervi una nuova visione della realtà».

Tuttavia egli, coscientemente, intraprendeva il suo lavoro,

segnalandoci però, da eccellente storico di se stesso, modi diversi di vedere e di sentire, ottenuti in pittura con lo scorrere degli anni. La guerra incombe e la serie delle donne piangenti realizzate fin verso la fine del 1937 ne sono un doloroso commento. Scrive Pierre Daix suo preciso biografo: «Picasso non dipinge per prendere posizione pubblicamente. Lo scontro tra la sua pittura e la guerra appartiene alla sua vita, come i suoi amori spartiti, e per questo appunto la guerra si rifletterà così duramente nei volti delle donne della sua vita». Ma nel fatidico anno 1937 Picasso, proprio nei ritratti, in quelli, come quasi sempre,

della sua cerchia d'amici, crea capolavori di grazia e di ironia come il ritratto di Nusch Eluard, secondo da moglie di Paul dopo la celebre Gala legata poi a Salvador Dalí. La bellissima donna fu anche modello per molte riprese fotografiche di Man Ray. Nusch, di cui Picasso fece diversi ritratti, condivise con Eluard la spregiudicata maniera di vivere e i liberi costumi. In questa tela Picasso la raffigura con in testa un cappellino, ornato da un ferro di cavallo. Quest'emblema portafortuna si accompagna a due curiosi amori con il teschio al posto del volto e con in mano una fiaccola. L'elemento ritratto, ravvivato da colori accesi e dove le abili scomposizioni non ne alterano il gioioso aspetto, potrebbe, per gli elementi testé descritti, prestarsi a una possibile lettura iconologica. Nusch doveva evidentemente attrarre Picasso poiché, dimessa ogni velleità di resa arbitraria e audace, nel 1941 il pittore realizzò un altro suo splendido ritratto, gemello di uno di Dora, in cui la giovane donna è raffigurata con delicati toni che sfumano nel grigio, col busto scoperto in posizione quasi frontale, evocante la ritrattistica del Fayum. Questo secondo ritratto era appeso nello studio di Eluard. Nusch doveva morire di morte improvvisa a soli trentanove anni, nel 1948, gettando nella più assoluta disperazione l'innamorato poeta. Un'altra bella donna è sua modella in quel periodo: Lee Miller, fotografa americana assistente e amica di Man Ray e compagna di Penrose. Picasso la ritrasse più di una volta nel settembre 1937, durante le vacanze in Costa Azuara, a Mougins, ispirandosi all'*Arlesiana* di van Gogh. Con lei fu ferocemente smontando il suo bel volto per darne un'immagine assai dura, come nel dipinto al museo Réattu di Arles. Nello scoppietto festoso dei colori vivacissimi, una sorta di fuoco d'artificio, compaiono deformazioni simili a quelle usate in *Guernica*.

In basso:
Ritratto di Lee Miller
 come *arlesiana*
 (1937);
 Parigi,
 Musée Picasso,
 in deposito
 al Musée Réattu
 di Arles.



(1) Dichiarazione pubblicata da Elizabeth McCausland in "Springfield Republican" del 18 luglio 1937.
 (2) Conversazione pubblicata su "New Masses" del 13 marzo 1945.
 (3) Conversazione pubblicata in "Arts de France", 1946, n. 6.