



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI**

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

**Corso di Laurea in Storia e Tutela dei beni Artistici e Musicali**

**Picasso e la danza**

Relatore: **Prof. Giovanni Bianchi**

Laureanda: **Lucia Valzelli**

Matricola: **1150717**

Anno Accademico

2022/2023

# INDICE

<b>Introduzione</b>	p. 1
<b>Capitolo 1: biografia Pablo Picasso</b>	p. 3
1.1 Periodo blu	p. 4
1.2 Periodo rosa	p. 6
1.3 Il Cubismo	p. 7
1.4 Il Cubismo analitico	p. 9
1.5 Il Cubismo sintetico	p. 10
1.6 Il Gigantismo	p. 13
1.7 La guerra civile spagnola e la realizzazione di <i>Guernica</i> .	p. 15
1.8 Il dopoguerra, anni Cinquanta, anni Sessanta	p. 18
<b>Capitolo 2: Picasso e la danza</b>	p. 21
2.1 Danzare la propria vita	p. 21
2.2 Matisse e la <i>nude culture</i> . "La Natura è l'invenzione della vita, l'arte è l'invenzione di una gioia" André Derain	p. 22
2.3 Ernst Ludwig Kirchner e l'Espressionismo	p. 23
2.4 Astrazione: danza ed arte	p. 24
2.5 Danza e Futuristi: i balletti meccanici di Fortunato Depero	p. 27
2.6 Danza e performance a partire dal Dadismo	p. 28
2.7 Il corpo come firma di Jackson Pollock	p. 30



<b>Capitolo 3: Picasso scenografo e costumista</b>	p. 31
3.1 <i>Parade</i> , 1917. Balletto realista in un quadro	p. 33
3.2 Il sipario e le scenografie	p. 36
3.3 I personaggi ed i loro costumi: i due <i>Manager</i>	p. 40
3.4 Il cavallo e la testa di ispirazione tribale	p. 42
3.5 La ragazzina americana, il prestigiatore cinese, i due acrobati	p. 43
3.6 Il cappello a tre punte, 1919. Balletto in un atto	p. 44
3.7 <i>Mercure</i> , 1924. Pose plastiche in tre <i>tableaux</i>	p. 49
3.8 <i>Le train blue</i> , 1924. Operetta danzata in un atto	p. 53
<b>Capitolo 4: Picasso e le incursioni nel mondo della danza</b>	p. 55
4.1 <i>French-can can</i>	p. 56
4.2 Danze tradizionali spagnole, <i>flamenco</i> e <i>jota</i>	p. 58
4.3 Danza dei veli, 1907	p. 59
4.4 Le ballerine de l' <i>Opéra</i>	p. 61
4.5 La danza del villaggio, 1922	p. 62
4.6 Due donne che corrono sulla spiaggia, 1922	p. 64
4.7 Tre ballerini, 1925	p. 64
4.8 La danza per gli dei	p. 66
<b>Appendice iconografica</b>	p. 70
<b>Bibliografia</b>	p. 93

## Capitolo 1

### Biografia

***“A tredici anni dipingevo come Raffaello. Ci ho messo tutta una vita per imparare a dipingere come un bambino”***

***PABLO PICASSO<sup>1</sup>***

Pablo De Ruiz Picasso nacque la sera del 25 Ottobre 1881 a Malaga, in Andalusia, Spagna.

Il cognome fu acquisito, non dal padre, ma secondo la legge spagnola, dalla madre Maria Picasso y Lopez, le cui origini sono testimoniate da ricerche che avviò l'artista stesso durante la sua vita e che conducono all'Italia.

Il padre, insegnante nella locale scuola d'arte, lo avvia molto precocemente all'apprendistato artistico. Nel 1891 frequenta la Scuola D'Arti e Mestieri di La Coruna, in Galizia, ma già nel 1895 viene ammesso all'Accademia di Belle Arti di Barcellona.

Il suo talento si rivela subito ed il giovanissimo Picasso ha modo di esprimersi attraverso l'esecuzione di opere secondo i canoni classici, in maniera eccellente.

Due anni dopo frequenta anche la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid. La sua iniziale produzione artistica sarà influenzata anche dalla visione e dallo studio dei grandi artisti spagnoli del passato, a cui si dedica in particolare durante la sua permanenza a Madrid, con una assidua frequentazione del Museo Del Prado. Diego Velázquez (fig. 2 e fig. 2a) e Francisco Goya sono i suoi pittori preferiti.

<sup>1</sup> MARIO DE MICHELI (a cura di), *Pablo Picasso Scritti, saggi e documenti del Novecento*, ES Edizioni, 1998

MARIO DE MICHELI (a cura di), *Pablo Picasso Scritti, saggi e documenti del Novecento*, ES Edizioni, 1998

HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, *Arte dal 1900*, Zanichelli Editore S.p.a. (Bologna) 2006.

HANS L.C. JAFFE', *Picasso*, Garzanti, 1965

ANTONINA VALLENTIN, *Storia di Picasso*, Giulio Einaudi Editore, 1961

La sua eredità artistica, tuttavia, non è da ricercare esclusivamente nei suoi compatrioti spagnoli, quanto piuttosto nei maestri della sua patria di adozione, la Francia, nella tradizione dei lontani Jean Auguste Dominique Ingres oppure di Nicolas Poussin.

O meglio ancora, nei maestri di tali maestri, tra cui Leonardo Da Vinci, Raffaello Sanzio, Andrea Mantegna.

Nell'ottobre del 1900, Picasso, non ancora ventenne, si reca per la prima volta a Parigi; vi ritornerà l'anno successivo per poi restarvi a lungo, più di cinquant'anni.

Parigi rappresenta il cuore dell'Europa, dell'innovazione ed è la culla di grandi movimenti sia artistici che letterari. In ogni campo si sente la spinta della ricerca e voglia di allontanarsi da un passato che per quanto riguarda la pittura, è rappresentato dal Romanticismo. È in questo ambiente cosmopolita e fitto di incontri con intellettuali ed artisti fondamentali per la sua metamorfosi, che il giovane e talentuoso Picasso si immerge e troverà il suo humus intellettuale ed artistico.

Inizialmente lo stile del giovane Picasso oscilla tra l'ammirazione per Cézanne e le generiche tematiche impressioniste e postimpressioniste, come ben si evidenzia nell'opera, *Bevitrice di assenzio*, 1901 (fig. 3). Opera nella quale sono ancora evidenti sia il riferimento a Degas, sia il tributo a certe figure di donne perdute, di Toulouse-Lautrec.

### ***Periodo blu***

Nell'autunno del 1901, il suo stile conosce una prima evidente evoluzione, conseguenza anche della forte emozione suscitata dalla morte del suo amico poeta Carlos Casagemas (1880 – 1901). Inizia per Picasso il cosiddetto “periodo blu”, che si

protrarrà fino a tutto il 1904. Durante questo periodo, la sua produzione artistica sarà tutta incentrata sull'uso di colori freddi, quali il blu appunto, dal quale si è tratta la definizione e di altre tonalità derivate quali l'azzurro, il turchino, il grigio. È chiara la velatura di tristezza e melanconia che Picasso esprime in tutte le opere appartenenti a questo periodo. Tristezza e melanconia che ritroviamo anche nei temi e nei soggetti delle opere. I personaggi sono poveri ed emarginati, segnati dal dolore, sconfitti dalla vita.

*Poveri in riva al mare*, noto anche come *Tragedia*, (fig. 4) fu realizzato a Barcellona nel 1903, quando l'artista frequentava l'ambiente anarchico e socialisteggiante del cabaret *Els Quatre Gats*, (I Quattro Gatti), conducendo egli stesso una vita di grandi privazioni e ristrettezze economiche.

I tre personaggi ritratti sulla sabbia della spiaggia, in riva al mare, sono scalzi ed infreddoliti, rappresentano la dolorosa metafora moderna della Sacra Famiglia. Il loro misero aspetto, tuttavia, non toglie loro dignità, anzi le figure austere acquisiscono un rilievo per la loro silenziosa monumentalità. La figura severa della madre, vista di spalle, riprende la solida volumetria di alcuni personaggi giotteschi. Inoltre nonostante l'uso della tavolozza quasi monocroma, l'artista riesce a differenziare marcatamente i tre elementi primigeni della natura e della filosofia antica: la terra, rappresentata dalla spiaggia, l'acqua dal mare e l'aria rappresentata dal cielo.

Questi tre elementi sono presenti sullo sfondo, che viene suddiviso dall'artista in tre fasce orizzontali. Lo sfondo contrasta, con la sua geometrica uniformità, con i tre personaggi in primo piano, ottenendo il risultato di isolarli, creando una scena che sottolinea ulteriormente il loro dramma. I toni freddi e gli atteggiamenti dimessi e chiusi degli adulti, trasmettono con intensità la durezza delle emozioni e l'assenza di speranza. La freddezza della scena è tangibile.

Per spirito di umanità, l'artista lascia un barlume di vita, di speranza, nel fanciullo, che con il gesto delle mani cerca, prima il padre, toccandolo, ma non provocando nessuna reazione. L'altra mano invece è rivolta verso la madre anch'essa chiusa ed isolata, ma è possibile pensare che questa mano sia rivolta verso altri, verso altro.

I soggetti e l'impianto compositivo de la *Tragedia*, si ritrovano anche in tutte le altre opere del periodo, segnalando il periodo come riflesso di una predisposizione d'animo pessimista e malinconico.

### ***Periodo rosa***

Quando nel 1905 Picasso dipinge la *Famiglia di saltimbanchi*, (fig. 5) la sua ricerca lo ha progressivamente portato ad arricchire la propria tavolozza con l'uso di varie e delicate gradazioni di rossi, di rosa e di arancioni. La nuova tecnica coinvolge tutta la produzione pittorica di questa fase, che assume così caratteristiche di assoluta e immediata riconoscibilità.

L'abbandono dei toni freddi del precedente periodo e l'inizio di quello rosa coincidono in parte anche con le vicende umane dell'artista, che a Parigi incomincia a riscuotere qualche successo e che, soprattutto, conosce Fernande Olivier (1881-1966), la prima donna veramente importante della sua vita. L'opera ripropone ancora una volta una famiglia, tema assai caro al Picasso precubista. I sei personaggi, tre adulti e tre bambini, sono colti in un momento di silenziosa attesa e la loro serietà pensosa ed un poco mesta stride con la variopinta stravaganza dei costumi di scena che ancora indossano. Picasso del resto, fu sempre particolarmente ispirato ed attratto dalla vita circense. Egli

interpreta la dura quotidianità di clown, acrobati e giocolieri che con grande sensibilità e discrezione, mettendone in evidenza la misera vita di poveri girovaghi.

L'arlecchino di spalle, nel quale possiamo vedere un autoritratto di Picasso, volge lo sguardo lontano, mentre tiene teneramente per mano la bimba con il tutù e le scarpette rosa, che tanto ricorda le eteree ballerine di Degas. Il paesaggio deserto e desolato contribuisce a sottolineare la solitudine dei personaggi, ognuno dei quali, nonostante la prossimità agli altri, è comunque solo con i propri pensieri, come in attesa del manifestarsi di qualche misterioso evento.

La loro definizione pittorica non fu semplice: le indagini radioscopiche hanno svelato la presenza di vari pentimenti e correzioni, quasi che Picasso fosse giunto per gradi alla soluzione compositiva finale, senza averla presente fin dall'inizio.

## ***Il Cubismo***

È nell'autunno del 1906 che Picasso incomincia a lavorare ad un dipinto di grandi dimensioni che sarà completato solo verso la fine dell'anno successivo, il 1907, dopo una lunga elaborazione, non priva di correzioni, cancellazioni e pentimenti. Il 1907 è la data quindi, che segnerà l'inizio di una nuova era nella storia dell'arte, dopo allora nulla fu più come prima: era nato il cubismo (fig.6).

L'opera nasce da una serie di numerosi schizzi preparatori, che evidenziano una prima stesura che prevedeva sette figure, ridotte poi a cinque. Le *demoiselles* rappresentate sono le prostitute all'interno di un bordello di Avignone: le geometrie dei corpi sono semplificate, pur mantenendo le solide volumetrie riprese da Cézanne e lo sfondo viene materializzato, nel senso che non viene interpretato come elemento di sfondo, in

rapporto con le varie figure, ma diviene esso stesso oggetto, che viene scomposto e quindi rimaterializzato in piani geometrici e taglienti che si innestano anche sulle figure umane, eliminando quindi la netta definizione dei contorni, risultandone compenstrate. Alla stessa stregua viene rappresentato la natura morta sul tavolino, in centro ed in basso del dipinto, composta dal cesto di frutta e dal tovagliolo. Questo dettaglio è l'evocazione di un'altra natura morta assai nota e rappresentata nell'opera di Édouard Manet, *Colazione sull'erba*, 1863.

I volti delle figure femminili sono raffigurati seguendo due solchi diversi: quelli delle figure centrali vengono ripresi dalla scultura iberica, mentre le due figure sulla destra risentono dell'influsso delle maschere rituali dell'Africa nera.

Per la prima volta, Picasso vuole rappresentare una scena secondo un nuovo punto di vista, fuori dal comune. Egli non intende creare una semplice espressione visiva, ma mentale e per far questo stravolge prima di tutto le regole della prospettiva, scomponendo i volumi della figura in diversi piani.

In un piccolo acquerello su carta eseguito nella primavera del 1907, troviamo composto l'equilibrio distributivo che sarà poi riproposto nella grande tela. I personaggi sono già ridotti a cinque figure femminili. La tenda sulla sinistra, ha perso ogni volume e, così come il cesto di frutta in primo piano, appaiono allo stesso livello del gruppo delle *demoiselles*.

Picasso continua a lavorare anche sullo studio dei dettagli delle singole posture e dei volti. A fronte di una forte geometrizzazione del volto, permane evidente la volontà di ricercare e mantenere un effetto volumetrico ottenuto con gli effetti del chiaroscuro, dal quale sembra non riuscire ad alienarsi.

Di pari passo con la ricerca cubista, Picasso sviluppa anche le ricerche nella rappresentazione anatomica dei lineamenti dei volti. Ne *Studio di busto di donna nuda*

per le “*Demoiselles d’Avignon*”, 1907, si nota che il volto assume contorni molto più marcati e taglienti: è la rappresentazione del volto dal chiaro influsso delle maschere tribali africane. La volumetria del volto è ottenuta, con alcuni tratti lineari ed altri incrociati obliquamente, a rete, ottenendo un effetto tridimensionale, che imita la tecnica del chiaroscuro, esprimendola come una sorta di colta citazione dei canoni della pittura del passato.

Anche nel piccolo acquerello di *Testa di “demoiselle”*, 1907. I temi cubisti emergono con sempre crescente evidenza. Il naso della fanciulla è rappresentato di profilo, mentre gli occhi e l’intero volto sono visti frontalmente. Anche in questo volto, Picasso non sembra ancora aver voluto abbandonare del tutto il chiaroscuro, che qui è ottenuto mediante successive accentuazioni di colore intorno agli occhi, sugli zigomi e sopra le arcate sopraccigliari.

### ***Il Cubismo analitico***

È possibile citare di Picasso, *Il ritratto di Ambroise Vollard*, 1909 1910 (fig. 7) come l’opera più famosa appartenente al periodo del Cubismo analitico.

La composizione è minuziosamente frastagliata, quasi esplosa e, sia il personaggio, che lo fondo, appaiono sullo stesso piano.

Non vi è la ricerca fotografica del ritratto, tuttavia, attraverso pochi elementi, la figura del collezionista e mercante d’arte, Ambroise Vollard, viene rappresentata in modo riconoscibile.

Si rileva subito la sua fronte ampia e calva, che sovrasta i marcati lineamenti, gli occhi sono dipinti con le palpebre abbassate ed il naso è corposo. Al centro, si nota il giornale



reso con alcuni tratti taglienti e diagonali; in alto a sinistra, è rappresentata una bottiglia, che privata di connotazione prospettica, sembra fluttuare nella tela.

Altri elementi sono distinguibili: un libro sullo scaffale, un bottone del panciotto, una manica della giacca.

I piani della rivista e della giacca di sovrappongono e l'uno non cela l'altro. È subito chiaro che Picasso in quest'opera non mira alla rappresentazione di un ritratto realistico, ma è alla ricerca di un aspetto psicologico più profondo del soggetto, rifiutando nettamente di fermarsi alla conoscenza esteriore.

### ***Il Cubismo sintetico***

Tra il 1912 ed il 1913 Georges Braque e Picasso indirizzano le loro ricerche verso una ricomposizione degli oggetti precedentemente frammentati in oggetti nuovi, a volte fantastici, che pur mantenendo una qualche analogia con i modelli originali, vivono di una loro realtà autonoma, caratterizzata anche dall'uso di colori brillanti e volutamente antinaturalistici e non verosimili. In questo delicato, ma significativo passaggio, acquisterà un ruolo tutt'altro che secondario, anche Juan Gris, il terzo grande artista cubista. Si avvia quindi la fase del *Cubismo sintetico*, nella quale si attua quella innovativa equivalenza tra pittura e natura di cui Picasso e Braque rivendicavano l'originalità rivoluzionaria. Infatti, l'artista giunge a creare forme e situazioni che non hanno più alcun rapporto con quelle già note, anche se di esse conservano a volte alcune caratteristiche distintive e sempre in qualche modo ben riconoscibili.

Per sottolineare ulteriormente il diverso uso che è possibile fare dei frammenti di realtà derivati dalla scomposizione analitica, Braque inventa la tecnica dei *papiers collés* e

Picasso quella dei *collages*, strumenti espressivi che verranno poi ripresi anche in ambito surrealista e successivamente, in varie esperienze artistiche del dopoguerra.

Nel primo caso vengono applicati sulla tela dei ritagli di giornale e di carta da parati di varie qualità e colori, mentre nel secondo si utilizzano anche materiali eterogenei quali stoffa, paglia, gesso o legno. In questo modo i due artisti tentano di scindere la forma dal colore, utilizzando un ritaglio di stoffa, espressione di puro colore, per definire un oggetto di tutt'altra natura, espressione di pura forma. Con *papiers collés* e *collages*, in altre parole, si rende evidente che il colore, pur agendo simultaneamente alla forma che lo contiene, è assolutamente distinto da essa, che, a sua volta, esiste a prescindere dal primo.

Nel 1914 ha inizio la Prima Guerra mondiale in Francia e Picasso si trova ad Avignone. Gli avvenimenti esterni vengono a spezzare l'evoluzione che si sta delineando nel suo stile pittorico e molti amici dell'artista, fra cui Braque, sono immediatamente chiamati alle armi.

La grande stagione del Cubismo è bruscamente interrotta ed anche quando successivamente, nel 1916 Braque rientrerà a Parigi, i percorsi artistici dei due amici sono ormai divisi.

Anche Picasso rientra a Parigi, ma è una Parigi sconvolta, nulla è come prima. È in questa atmosfera parigina cupa e tetra, che una nuova presenza entra nella vita dell'artista e ne muterà la direzione: si tratta di un giovane esile, dal viso stretto ed il corpo d'efebo: è Jean Cocteau. Incontrandolo nel 1916, Picasso gli chiese di posare per uno dei suoi quadri di Arlecchini, ma la struttura cubista dell'opera distrusse quanto del suo modello potesse essere passato. Da quel momento si instaurò subito un profondo rapporto di amicizia ed all'inizio del 1917 Picasso si trovò di fronte ad una proposta del tutto insolita.

Jean Cocteau chiese a Picasso di realizzare i costumi e la scenografia di un balletto che sarà a tutti gli effetti, il primo balletto cubista.

Picasso lo accompagnò a Roma nel febbraio del 1917, per incontrare la compagnia dei Balletti russi di Sergej Diaghilev e preparare le scene ed i costumi del balletto *Parade* (fig. 1) di Jean Cocteau e Léonide Massine con musiche di Eric Satie. Qui conobbe la ballerina russa Olga Koklova, che faceva parte del corpo di ballo di Diaghilev e che, l'anno successivo, diventerà sua moglie.

Mentre è in Italia, Picasso visita Napoli e Pompei. Il soggiorno in queste città ricche di testimonianze di arte antica classica, lascia un segno profondo nell'artista che nell'anno seguente realizzerà opere che testimoniano un chiaro ritorno al realismo.

Visiterà anche Firenze e Milano, trascorrerà l'estate in Spagna con i Balletti russi e quindi rientrerà in Francia. L'estate del 1918, sarà a Biarritz dove dipingerà una serie di opere sul tema delle bagnanti.

Nel 1919 Picasso parte per Londra in compagnia di Sergej Diaghilev e collabora alle scene ed ai costumi del balletto di Léonide Massine *El sombrero de tres picos* (*Il cappello a tre punte*) con musiche di Manuel de Falla.

Nel 1920 continua a lavorare per Diaghilev e realizza le scene ed i costumi del balletto di Léonide Massime *Pulcinella* con musiche di Igor Stravinskij.

È nel 1921 che Picasso si stabilisce a Fontainbleau dove dipinge le due versioni dei *Trois musiciens* (*I tre musicisti*) (fig. 8), ma prima, mentre era ancora a Parigi, ha il tempo di realizzare scene e costumi del balletto *Cuadro Flamenco*, suite di danze andaluse tradizionali rappresentato dai Balletti russi di Sergej Diaghilev.

Nei *Tre musicisti*, Picasso riprende i temi del Cubismo sintetico ma utilizza un uso del colore del tutto nuovo, definito dai critici "fumettistico". Il dipinto su tela di grandi dimensioni, raffigura due personaggi tipici della commedia dell'arte: un Pulcinella che

suona il flauto ed un Arlecchino chitarrista che, insieme ad un monaco con uno spartito fra le mani, suonano un motivo musicale, mentre un grosso cane se ne sta accucciato sotto il tavolo.

Sono stati abbandonati i cromatismi monocromi terrosi e grigi degli anni Dieci ed alle complesse frammentazioni della ricerca analitica, Picasso contrappone e distende colori più vivaci su piani ampi e piatti, in una visione rigorosamente frontale. Il senso di profondità viene negato ai personaggi, ma viene recuperato nello sfondo, costituito dalle pareti laterali e dal pavimento che lasciano intuire una stanza.

La prospettiva tuttavia, è illusoria e alterata, in quanto la parete laterale di sinistra appare in maniera innaturale più lunga, suggerendo uno spazio sghembo, proprio come quello ricostruito nelle scenografie teatrali alle quali stava lavorando durante gli anni Venti.

## ***Il Gigantismo***

Nel 1920 inizia il periodo neoclassico: esegue nudi monumentali e contemporaneamente esegue composizioni cubiste. Infatti la ricerca cubista di Picasso negli anni Venti cede il passo alla ripresa di certi temi classici, ispirati fortemente dal suo soggiorno in Italia nel 1917, a Roma per la precisione, durante la sua permanenza in occasione della preparazione delle scenografie e costumi del balletto *Parade*.

L'artista non è alieno allo stesso fascino che aveva coinvolto Renoir, successivamente alla sua permanenza in Italia nel 1881 e la conoscenza dal vivo delle opere di Raffaello e di Michelangelo.

Il riavvicinamento al Classicismo di Picasso può essere messo in linea con lo stato d'animo che aleggiava in tutta Europa in questo periodo, con il cosiddetto richiamo all'ordine.

La *Grande bagnante*, (fig. 9) esprime il trionfo monumentale di giovinezza e carnalità sicuramente ispirate anche dalla recente gravidanza della moglie, la ballerina russa Olga Koklova. Il corpo sodo e severo del personaggio femminile, riempie con prepotenza tutto lo spazio disponibile, protendendosi verso l'osservatore con braccia e gambe che non obbediscono più ad alcuna logica proporzionale o prospettica. Tale elaborazione è la conseguenza anche delle ricerche cubiste, le cui innovazioni permangono anche in questa serie di ritratti, che vengono realizzati in uno spazio privo di riferimenti dimensionali.

La figura recupera una volumetria massiccia e maestosa, liricamente addolcita dallo sguardo trasognato e senza tempo. Il riferimento al Classicismo viene accentuato dal panneggio che trattiene il senso monumentale dell'opera e giocato sugli stessi toni dello sfondo ed allude anch'esso ad un nuovo e più consapevole ritorno all'ordine, al cui interno, forme e colori ritrovano luminosità, compattezza ed emozioni.

Nel 1922 Picasso dipinge lo scenario per il balletto *L'après-midi d'un faune* con musiche di Claude Debussy.

Cura la scenografia per l'*Antigone* di Jean Cocteau, presentato al Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin.

Illustra *Cravates de chavre* (Cravatte di canapa) di Pierre Reverdy.

È nell'estate del 1922 che Picasso trascorre l'estate con la famiglia in Bretagna, dove dipinge *Deux femmes courant sur la plage* (Due donne che corrono sulla spiaggia) (fig. 10).

Si tratta di una *guache* su compensato, dai colori brillanti e vivaci, nota anche semplicemente con il titolo *La corsa*.

In essa sono rappresentate due giovani donne che corrono festose tenendosi per mano, con i capelli sciolti al vento. L'effetto d'insieme, di grande solidità ma anche di vivacità e dinamismo, rimanda l'immagine a due moderne menadi danzanti su di uno sfondo sospeso e senza tempo. Anche la linea dell'orizzonte, che taglia geometricamente in due il dipinto, ripropone con pacatezza il tema classicheggiante, dopo l'esuberanza dirompente della rivoluzione cubista.

Nel 1924 Picasso dipinge il sipario, le scene ed i costumi per il balletto *Mercur*, musiche di Eric Satie, realizzato dal conte Etienne de Beaumont a favore degli immigrati russi. Lo spettacolo messo in scena a Parigi, al Théâtre de la Cigale, viene aspramente criticato e non riscuote successo di pubblico.

Realizza il sipario per il balletto *Le train bleu* per il quale viene impiegato l'ingrandimento del dipinto *Due donne che corrono sulla spiaggia* (fig. 10).

### ***La guerra civile spagnola e la realizzazione di Guernica***

La guerra civile spagnola ebbe inizio con un colpo di Stato militare il 17 luglio 1936. La notizia arrivò a Parigi il giorno dopo e già numerosi compatrioti bussarono alla porta di Picasso. Arrivarono da entrambe i campi avversi, ma Picasso all'istante, definì la sua posizione. La repubblica spagnola si assicurò la sua celebrità nominandolo Direttore del Prado mentre contemporaneamente si andavano sgombrando i capolavori da Madrid per metterli al sicuro. La guerra civile in Spagna lo toccò più che non abbia mai fatto un altro avvenimento mondiale. Forse attendeva, più o meno inconsciamente,

qualcosa di più grande del suo travaglio d'artista, con cui potersi identificare oppure più naturalmente riaffiorava in lui la ricerca di una comunione con la sua terra perduta da tempo. La guerra civile si trascinò pesantemente per tre lunghi anni. Il 26 aprile 1937 la cittadina basca di Guernica venne distrutta dai bombardieri tedeschi: le vittime furono civili, donne e bambini, colti di sorpresa da una morte atroce, prima strage degli innocenti del nostro tempo.

Picasso aveva ricevuto già da alcuni mesi l'incarico di realizzare una grande opera da esporre al Padiglione spagnolo per l'Esposizione Universale di Parigi del 1937, ma sino a quel momento non aveva ancor dato inizio a nessuna nuova tela.

Quando ricevette la notizia del bombardamento di Guernica, rimase sconvolto e la sua risposta fu la realizzazione in soli due mesi, dell'enorme tela che intitolò *Guernica* (fig. 11).

L'opera rappresentò, e rappresenta, un atto di accusa contro la guerra e la dittatura. La posizione politica dell'artista era già stata esplicitamente espressa, a favore della democrazia e contro il fascismo e nella Germania nazista le sue opere vennero bruciate in pubblico come esempio di *arte degenerata*. Insieme all'Italia fascista di Mussolini, la reazione all'esposizione di *Guernica*, fu derisoria, quando invece in tutto il mondo suscitò commozione.

*Guernica* costituisce uno dei punti di sintesi più alta ed ispirata di tutta l'arte picassiana ed in questo dipinto egli riesce a superare e fondere Cubismo analitico e Cubismo sintetico.

La gestazione dell'opera fu documentata dagli scatti fotografici di Dora Maar, permettendoci di venire in possesso delle fasi dello studio preparatorio della grande tela che già per le dimensioni importanti, poco meno di quattro metri di altezza e circa

otto di lunghezza, agisce come manifesto ideologico e politico, realizzato per essere contemporaneamente osservato dal più alto numero di persone possibile.

Il dipinto rappresenta esattamente il drammatico momento del bombardamento.

La scelta del monocromo giunse per detrazione. Da uno degli scatti dei bozzetti preparatori, si nota che in una prima fase aggiunse colore e texture con ritagli di carta da parati, usando il rosso sangue per colorare le lacrime della donna in basso a destra. Più tardi rimosse tutti i colori. Nel periodo blu, infatti prese consapevolezza che l'uso di una tavolozza monocromatica poteva produrre immagini potenti e quindi eliminò il colore poiché sentiva che poteva distrarre, diminuendo l'impatto del quadro.

La scelta cromatica si fissa quindi su una gamma di grigi e azzurri sul fondo antracite. Lo schema geometrico compositivo è costituito da tre fasce verticali, una più grande centrale nella quale sono concentrate la maggior parte delle figure e le due laterali, uguali, poste in maniera simmetrica. L'ambientazione è contemporaneamente interna ed esterna. La lampada accesa in alto, quasi al centro dell'opera lascia intuire un interno, mentre gli edifici in fiamme aprono lo scenario. Questo dualismo di visione non è solo espressamente cubista, ma intende anche significare lo squarcio di un edificio, che viene dilaniato da un crollo e che mostra gli intimi interni domestici di una casa che vengono così esposti allo sfregio della guerra. La lampada diviene anche il simbolo della tecnologia del ventesimo secolo che con la sua potenza terrificante ci può distruggere.

Come spiega Tomàs Llorens Serra *“in spagnolo il termine usato per lampadina elettrica “bombilla” è come il diminutivo di “bomba”. Quindi è una metafora poetica verbale per indicare la potenza terrificante della tecnologia che ci può distruggere”*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> TOMÀS LLORENS SERRA, *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Eunsa Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2001.



La prima impressione allo sguardo è caos, ma l'opera sta già urlando e trasmette tutte le emozioni umane rappresentate: caos, terrore, strazio.

La rappresentazione è molto dinamica ed il susseguirsi di luci, espresse con il colore bianco e le ombre in nero e grigio-azzurre, sottolinea il sinistro risultato delle esplosioni ed il divampare degli incendi. Le bocche spalancate e rivolte al cielo, di umani ed animali, rendono udibile lo strazio ed il dolore. Solo la grandezza del Picasso maturo è in grado di esprimere tutto ciò.

### ***Il dopoguerra, anni Cinquanta, anni Sessanta***

Nel secondo dopoguerra Picasso intraprende una intensa attività di ceramista, creando piatti, vasi antropomorfi (fig. 14), statuette. Attività che continuerà per gli anni Cinquanta e Sessanta, alla quale affiancherà quella di grafico, di stampatore. A testimonianza di ciò numerose linoleografie, acqueforti, litografie, senza mai smettere di dipingere: nell'ultimo periodo della propria vita Picasso mostra una vitalità intellettuale che, unitamente alla volontà di sperimentare sempre nuove tecniche, ne fa un punto di riferimento obbligato per tutta l'arte del Novecento.

Nel 1954 muore Henri Matisse, suo amico e storico rivale artistico e Picasso inizia un lungo studio sul tema del colore, tema nel quale egli stesso lo considerava superiore.

Picasso trae diretta ispirazione dalle *Odalische* (fig.12) dai colori sgargianti del suo amico Matisse ed allo stesso modo tenendo in considerazione il più grande maestro colorista che egli conoscesse, Eugène Delacroix.

Picasso realizza in questo periodo quindici tele, sul tema delle *Donne di Algeri* ognuna contrassegnata da una lettera dell'alfabeto, dalla lettera "A" a "O".

Nell'ultimo e più completo dipinto della serie, un grande olio del 1955, *Donne di Algeri "O"*, 1955 (fig. 13), preceduto da una serie di schizzi preparatori, l'artista rappresenta quattro figure femminili all'interno di un fantasioso harem rutilante di colori, nel quale prevalgono tendaggi e tappeti, caratteristici di una rappresentazione orientaleggiante. In questo dipinto i tendaggi ed i tappeti sono rappresentati dalle superfici tratteggiate geometricamente nella metà destra dell'opera, mentre nella metà sinistra, è presente un personaggio che indossa un ricco costume tradizionale: si tratta di Jacqueline Roque, sua ultima moglie e musa ispiratrice. Le altre figure femminili nude rappresentate, due in piedi sullo sfondo ed una terza sdraiata sul tappeto con le gambe accavallate, si riallacciano stilisticamente all'esperienza cubista degli anni Dieci. L'ambientazione, nonostante sia immaginata fra le pareti di una stanza, appare nel complesso calda e vivace, risentendo degli influssi sia del luogo di realizzazione della Costa Azzurra, con i suoi ampi orizzonti, sia del contesto storico, in quanto in quegli anni era in corso la guerra di liberazione algerina dal predominio coloniale francese.

Nel novembre del 1968 dipinge *Nobiluomo con pipa* 1968 (fig. 15), un vivacissimo olio, che rappresenta una sorta di giocoso autoritratto, nel quale Picasso schematizza la figura di un uomo che fuma vestito in costume di altri tempi. I pochi tratti elementari ed un uso violento e spregiudicato del colore individuano ogni particolare della scena: la parrucca riccioluta al colletto plissettato, i polsini ricamati, la lunga pipa dalla quale si levano morbide volute di fumo arancione, la poltrona con lo schienale che termina con una sfera decorativa, il vaso di fiori, che controbilancia e chiude verso sinistra tutta la composizione, sullo sfondo di un allegro tendaggio.

Jacqueline Roque fu la seconda ed ultima moglie di Picasso, la donna con cui visse sino all'ultimo.

Lei era una ceramista, orfana e già divorziata a 26 anni. Lui aveva 72 anni ed era già ormai molto famoso. La conquistò decorando con una grande colomba il muro della sua casa in Costa Azzurra, luogo in cui vissero insieme.

Pablo Picasso morì a Mougins, l'8 aprile del 1973.

## Capitolo 2

### Picasso e la danza

#### *Danzare la propria vita*

“Dovremmo considerare perso ogni giorno della nostra vita, il giorno durante il quale non abbiamo ballato almeno una volta”<sup>1</sup> scriveva Nietzsche che poneva la danza al centro della sua estetica. La danza è stata un perno della rivoluzione verso la modernità, grazie a pionieri come Isadora Duncan e Vaslav Nijinski, avvenne una rottura senza precedenti nei confronti della tradizione per quanto riguarda l’arte del corpo e del movimento. Questo corso ha avuto una influenza decisiva nell’evoluzione delle arti visive che ha creato, una relazione stretta e gratificante con la danza.

[...] “fin dall’inizio, non ho fatto altro che danzare la mia vita” scrisse Isadora Duncan, mettendo in evidenza la stretta relazione tra la sua espressione artistica e la sua esistenza. Merce Cunningham (1919-2009), coreografo e ballerino americano, principale interprete della modern dance e creatore della post modern dance, a sua volta si esprime dicendo che la danza non dà nulla in cambio, non ha manoscritti da conservare, né dipinti da appendere alle pareti, o da esporre nei musei, non ha poesie da pubblicare o vendere, nulla più che un istante fugace, unico, dentro il quale si sente la vita. È possibile analizzare l’osmosi del rapporto tra danza moderna e contemporanea da un lato e le arti visive dall’altro lato, attraverso un percorso segnato dalle opere di alcuni artisti del Novecento.

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, “Così parlò Zarathustra (1883-1885) Adelphi, 2008

Attraverso l'analisi di opere e balletti è possibile trovare un costante dialogo fra *high* e *low culture*, offrendo un nuovo punto di vista per osservare l'arte in senso generale.

### ***Matisse e la nude culture***

***“La Natura è l'invenzione della vita, l'arte è l'invenzione di una gioia” André Derain***  
(fig. 16)

La nudità è significativa della libertà di espressione, i ballerini che si immergono nella natura, danzando in essa, sentono aprirsi le porte del proprio spirito e danzando nel paesaggio sentono che tutto è gioia.

Un'opera che esprime tale ricerca, è il dipinto di Henri Matisse, *La danza*, (fig. 17) 1909-1910, da considerarsi fra le maggiori creazioni dell'inizio secolo, opera che ebbe una lunga gestazione e sul cui soggetto ritornò ancora, venticinque anni dopo, con un trittico dalle dimensioni importanti, *La dance de Paris*, (fig. 18) 1931-1933. Simbolicamente questo dipinto rappresenta la gioia di vivere e la felicità della danza. I ballerini danzano insieme, nudi, al ritmo della musica. La nudità rappresenta, quindi il ritorno ad una natura primigenia. Cinque fanciulle nude sono colte in una danza vertiginosa, mentre si tengono per mano muovendosi in circolo. Il ritmo convulso comporta che la figura danzante in primo piano, al centro, tenda la sua mano alla compagna per comporre un cerchio. La compagna di sinistra, la asseconda e si tende verso di lei, inarcandosi. Il dipinto è di notevoli dimensioni, cm 260x391, è risolto con l'uso di tre soli colori principali: il verde brillante per il prato, il blu per il cielo, il rosso per i corpi delle fanciulle.

La brillantezza delle tinte e della scelta del rosso, piuttosto che il rosa della prima versione, allontanano il soggetto dalla verità del colore naturale. Nonostante l'essenzialità nella resa delle forme permane ancora una necessità volumetrica ben leggibile nei corpi modellati dalla linea scura che non è solo di contorno.

### ***Ernst Ludwig Kirchner e l'Espressionismo***

Nel 1911, Ernst Ludwig Kirchner, convinse i suoi amici e colleghi pittori di Dresda, facenti parte del gruppo *Die Brücke*, a trasferirsi a Berlino, dove volle fondare una scuola d'arte privata, che avrebbe promosso le nuove convinzioni artistiche moderne. Il gruppo entrò in contatto con i movimenti di avanguardia internazionali del Cubismo francese e del Futurismo italiano ed ogni artista rispose in modo diverso ai nuovi stimoli berlinesi. Kirchner fu coinvolto e quasi sopraffatto dalla città di Berlino e dai suoi ritmi dinamici, sviluppò un interesse per l'industrializzazione e l'alienazione vissuta dagli individui, distogliendo la sua attenzione dal nudo femminile e rivolgendola alle strade della capitale, concentrandosi sulla vivace vita notturna cittadina.

Mentre osservava la mutevole situazione politica della prima guerra mondiale ed il suo impatto sulla cultura tedesca, Kirchner sviluppò uno stile dalla pennellata audace ed aggressiva, dai colori squillanti, dalla prospettiva distorta ed inquietante, con le figure oscillanti, in pieno rifiuto delle convenzioni.

Appartiene a questo periodo il dipinto *Varieté*, (fig. 19) 1912-1913, che ritrae la vita colorata urbana con i suoi diversi campioni di umanità.

Ne *La danza della morte*, (fig. 20) 1926-1928, dai forti contrasti coloristici, le figure

hanno dei ritmi curvilinei ed i visi che sono trattati con forme semplificate, sembrano espressi con maschere che lasciano intuire una influenza dell'arte primitiva africana.

Complessivamente, al centro di gran parte della sua intera produzione c'è la figura umana, raffigurata spesso in movimento, nella pienezza della vitalità del corpo umano. Egli infatti era convinto che forze potenti, vivificanti ma anche distruttive, dimorassero al di sotto della frenesia della civiltà occidentale e riteneva che la creatività offrissi un mezzo per rappresentarle.

La tensione psicologica, inoltre, caratterizza i suoi soggetti pittorici.

### *Astrazione: danza ed arte*

La storia dell'astrazione non potrebbe esistere senza la danza. In linea con l'evoluzione tecnologica di un XX secolo sempre più industrializzato, danzatori ed artisti inventano un nuovo repertorio di gesti e di forme plastiche, che faranno entrare il corpo nella modernità. Al cambio di secolo, ispirati dall'avvento dell'illuminazione elettrica, le creazioni di Loie Fuller, (1862-1928), performer ed attrice americana, prendono vita e viene avviata un'altra rivoluzione con i suoi balletti cinetici. Durante le sue performance ella mescolava il colore, la danza, la tecnologia, non tralasciando di inserire la sua giocosa sensualità. L'impatto che ebbe questa danza che fu chiamata "a serpentina", sugli artisti, seguita dalle sinfonie cromatiche e ritmiche di Sonia Delaunay, (fig. 21), fino all'energia vibrante delle opere di Gino Severini e di Fortunato Depero, fu considerevole.

“La danza ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme [...] É necessario<sup>24</sup>

imitare con i gesti i movimenti delle macchine, replicare i volani, le ruote, i pistoni, preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, raggiungere così la danza futurista metallica". Scrisse Filippo Tommaso Marinetti nel 1917 nel suo Manifesto della danza futurista.

La relazione di Vassily Kandisky con la danza, esplicitata nel suo libro, *Lo spirituale nell'arte*, è stata molto importante da un punto di vista teorico, per gli artisti ma anche per molti ballerini che furono protagonisti di danze astratte.

“La danza astratta implica una creazione nata da sé stessa e bastante a sé stessa” precisa Oskar Schlemmer (1888-1943), pittore, scultore e coreografo tedesco, ne *l'Astrazione nella danza ed il costume* del 1928. Questo corpo geometrizzato, elementarizzato, meccanizzato e stilizzato, è stato anche nel cuore della ricerca di Rudolf Laban (1879-1958), di origini ungheresi, che fu il padre fondatore della coreutica e primo teorico della danza contemporanea. Egli divise le sue teorie in coreosofia, ovvero la filosofia della danza che ne stabilisce i principi etici ed estetici, la cronologia, la disciplina analitica che studia il movimento e ne individua le leggi spazio-temporali e la coreografia, letteralmente, la scienza della scrittura della danza. Inoltre, elabora l'eucinetica, ossia una classificazione dei movimenti del danzatore secondo pulsioni fisiche, intellettuali ed emotive. Quindi, il corpo non si muoverebbe spinto da impulsi prettamente fisici, ma anche grazie a tensioni interne. Come l'interiorità si relazione con l'esteriorità, così lo spazio si suddivide in spazio cinesferico, intorno al corpo, ed in spazio assoluto inteso come spazio nel senso generale. L'effetto è che le regole prestabilite dal balletto, con posizioni prefissate, vengono dunque sovvertite ed alla rigidità delle posizioni, Laban contrappone la danza libera, l'espressione e la



spontaneità. A partire dai suoi studi, il teorico approderà al sistema di annotazione che porterà il suo nome: *Labanotation*. (fig. 22).

Nel 1910 ed il 1914, dette vita ad una colonia naturista sul Monte Monescia, in Svizzera, dove attraverso le sperimentazioni coreografiche, si rafforzavano le radici con il mondo imparando a vivere con semplicità ed in armonia nella natura. Di conseguenza, nella spontaneità del movimento, Laban non vede solo un gesto estetico, ma anche un insieme di elementi dettati dall'interiorità. È per questo che la colonia naturista con i suoi cori di movimento attira molti artisti, fra i quali Paul Klee, insieme a personaggi celebri come Carl Jung ed Herman Hesse. È possibile indicare in questi studi la nascita delle origini delle performance artistiche contemporanee, mentre le colonie naturiste di Laban, evocano alla nostra mente le giornate di preparazione alle performance, con l'immersione in nudità nella natura di una grande performer della nostra epoca, Marina Abramovic.

La figura solida geometrica dell'icosaedro di Laban, volume con facce che racchiude tutte le possibilità di movimenti del corpo, ha avuto un'influenza notevole su di un ballerino come William Forsythe (1949) coreografo e danzatore statunitense, di un coreografo come Maurice Béjart (1927-2007) (fig. 23), così come si possono trovare echi nelle ricerche più contemporanee come quelle del danese Olafur Eliasson (1967), che ha realizzato *Movement microscope* (2011), un lavoro ispirato direttamente dall'eredità di Laban. Il pensiero di Oskar Schlemmer (1888-1943), pittore e scultore tedesco, ancora fermamente il futuro dell'uomo alla tecnologia, i cui effetti sono parte del lavoro di molti artisti contemporanei. Uno di essi è lo statunitense Alwin Nikolais (1910-1993), coreografo, direttore d'orchestra e compositore, la cui estetica permise di

integrare il mondo della tecnologia ed il palco usando effetti luminosi per creare una metamorfosi, trasformando i corpi geometrizzati dei danzatori in fantasmagorici elementi di una articolata composizione. Lo stesso si può dire di Nicolas Schoffer (1912-1992), fra gli esponenti maggiori dell'arte cinetica, artista di origini ungheresi e naturalizzato francese, che mescolò i suoi ballerini alle sue sculture cibernetiche, creando un singolo organismo, incarnando la circolazione continua dell'energia.

### ***Danza e Futuristi***

#### ***I balletti meccanici di Fortunato Depero*** (fig. 24)

È nello studio di Roma del giovane Fortunato Depero, incaricato di creare i costumi per *Il canto dell'usignolo*, 1915, che il coreografo e primo ballerino del corpo di ballo di Serge Diaghilev, Léonide Massine, si esercitava con i costumi-corazza, inventando nuovi passi di danza davanti allo specchio, impegnato a trasformare la rigidità e la resa poco naturale del corpo ingabbiato in scafandri policromi, in una gestualità mimico-meccanica, astratto geometrica, procedendo verso la più moderna robotizzazione e spersonalizzazione della danza.

Depero aveva già iniziato a sperimentare le compenetrazioni di forme astratte, prima di questo incarico, ricerca testimoniata da decine di fogli. Ricerca continuata anche attraverso la creazione di marchingegni destinati a muovere i suoi complessi plastici (1915-1916), assemblage di cartoni, fili metallici, carte colorate, pezzi di legno, che con spirito decisamente predadaista egli realizzò come applicazione pratica delle idee

contenute nel manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915, o ancora nella serie sorprendente dei disegni per *Minismagia*, 1916, opere che anticipano di pochi mesi la preparazione dello scenario per Sergej Diaghilev per *Il canto dell'usignolo*, 1917 e nelle quali si rivela la precoce intuizione del costume plastico a trasformazione meccanica, una vera e propria rivoluzione nella concezione coreografica tradizionale della danza contemporanea. Ed è proprio da questa linea sperimentale, che accoglie le premesse del 1915 contenute nella sequenza dei costumi per il balletto *Mimismagia*, che nacquero i progetti per i trentacinque costumi de *Il canto dell'usignolo*, una parata fantastica di forme multicolori in movimento, dove la figura umana scompare sotto il volume, le ali e gli scudi di fantastica parvenza plastica. La persona non era che il nascosto mezzo meccanico, la guida di queste forme di magica ed astratta veste di movimento e mutevole aspetto che il geniale Massine indossava e sperimentava.

### ***Danza e performance a partire dal Dadaismo***

Il rapporto fra danza e performance è stretto e vissuto in un continuo scambio di modelli e riferimenti. Sin dalle prime movenze Dadaiste al Cabaret Voltaire in Zurigo (fig. 25), durante la prima Guerra Mondiale, la danza e le performance si legarono inestricabilmente. Le performance artistiche non sarebbero le stesse senza la ricerca e l'evoluzione della danza. Il Black Mountain College, ad Asheville, Carolina del Nord, fu un'officina di intensa attività legata alla danza ed alle performance, che divennero sempre più intrecciate, grazie all'ampio contributo di John Cage e Merce Cunningham,

verso la fine degli anni Quaranta. Una costellazione di artisti come Nam June Paik, Andy Warhol o Robert Rauschenberg, gravitarono intorno a Cunningham, incoraggiandolo a mettere in discussione il concetto di opera d'arte ereditato dal teatro Wagneriano. Durante gli anni Cinquanta, sulla costa ovest degli Stati Uniti, è la ballerina Anna Halprin (1920-2021), che apre una breccia senza precedenti tra il dialogo con l'arte e la vita, la danza e la performance, inventando i *tasks*, movimenti che rinnovano, con la riproposta di atti e movimenti della vita quotidiana, la natura e lo spazio sociopolitico.

Le innovazioni dello Judson Dance Theater in New York negli anni Sessanta, gli *happenings* di Allan Kaprow (1927-2006), artista statunitense, uno dei padri fondatori dell'arte viva ed agita, gli artisti facenti parte del gruppo Fluxus, dagli echi dadaisti, degli anni Cinquanta e Sessanta, fanno del corpo in movimento il sismografo degli stati d'animo della società contemporanea. L'andirivieni estetico, formale e concettuale tra coreografi ed artisti sembrava sconfinato. Alcuni come Robert Rauschenberg e Trisha Brown, descrissero sé stessi come "plastici" come allo stesso modo si definivano coreografi.

La danza è dappertutto e tutti possono essere danzatori, secondo i coreografi Deborah Hay (1941) oppure Anna Halprin. La danza popolare è la forma privilegiata di questa reinvenzione d'un corpo collettivo, che rompe con l'individualismo, ereditato dal modernismo. Essa è stata una fonte continua di ispirazione per gli artisti, a partire da *Le Bal Bullier*, 1913 (fig. 21), di Sonia Delaunay o le danze indiavolate di Joséphine Baker che hanno affascinato Alexander Calder. Sono dei passi di fox-trot che si imprimono agli inizi degli anni Sessanta sulla *Dance Diagram*, 1962 (fig. 26) di Andy Warhol.

Anche la *disco dance* degli anni Settanta manterrà un rapporto con l'arte attraverso i lavori di diversi artisti come Ange Leccia (1952) pittrice francese o come il cubano Felix Gonzales-Torres (1957-1996) con due delle sue opere performative, per citarne solo alcuni.

“[...] La danza è intrattenimento. L'arte non è in contraddizione con l'intrattenimento. Teatro e danza sono direttamente in contatto con il contemporaneo [...] Non ho mai avuto la minima intenzione di cambiare il mondo, piuttosto il contrario. Ho voluto vederlo come tale è veramente e di fare quello che è possibile con un tale mondo” dichiara Cunningham, abolendo definitivamente le frontiere fra la pratica coreografica contemporanea e la danza popolare, stage e night club, arte e vita.

### ***Il corpo come firma di Jackson Pollock***

È l'amico e fotografo tedesco Hans Namuth (1915-1990) che realizza alcuni straordinari servizi fotografici che ritraggono Jackson Pollock al lavoro, mentre esegue i suoi *drippings*, (fig. 27), con movenze quasi di danza, spesso accompagnato anche da un sottofondo di musica jazz. Namuth stesso raccontò riferendosi a queste performance “è stato spettacolare, [...] una vera esplosione quando la vernice raggiunge la tela, il movimento quasi coreografico, il movimento come una danza, gli occhi tormentati prima di sapere quale risultato avrebbe dato la vernice; la tensione; e poi, di nuovo, l'esplosione”.

## **Capitolo 3**

### **Picasso scenografo e costumista**

#### ***Balletti russi prodotti da Sergej Diaghilev***

*Parade, 1917*

*Il cappello a tre punte, 1919*

*Pulcinella, 1920*

*Cuadro flamenco, 1921 (titolo originale in lingua spagnola)*

*Il pomeriggio di un fauno, 1922*

*Cravatte di canapa, 1922*

*Il flauto di Pan, 1923*

*Le train blue, 1924*

#### ***Balletto prodotto dal conte de Beaumont***

*Mercure, 1924*

#### ***Balletto per l'Opéra***

*Icaro, 1962*

Tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento il balletto e la danza, entrambi potentemente rinnovati, offrono al palcoscenico e alle arti visive e plastiche, in scena e fuori scena, il corpo umano in performance come argomento, come materiale, come supporto, come terreno sperimentale elettivo per visualizzare il costume di un'epoca di passaggio e per dare vita concreta, mobile e tridimensionale, ai concetti-progetti d'avanguardia, che segnano la natura intrinseca della modernità, quella storicizzata

31

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

come tale e positivamente intesa. È il corpo danzante il mezzo ideale prescelto per movimentare le idee sceniche più avanzate e anticonformiste. Questo da parte di tutte le correnti artistiche d'avanguardia, senza eccezione, dadaismo compreso, nonostante il suo voler essere più radicale, contro ogni schema.

Per gli artisti appartenenti alle Avanguardie, fortemente motivati a moltiplicare le dimensioni delle proprie opere, a far “muovere” le figure dipinte e ad animare la plasticità delle statue, la danza si propone come l'espressione artistica più vocata a compiere questa operazione, sebbene effimera.

Non del tutto effimera, in effetti, poiché traccia di quei momenti d'incontro ci è pervenuta comunque attraverso la fotografia ed il cinema, come il *Ballet mécanique*, 1923-1924 di Léger o *Entr'Acte* di Clair, 1924.

A Parigi, centro di attrazione gravitazionale, in un trentennio, confluiscono performers di ogni dove, come la compagnia di Sergej Diaghilev dalla Russia o Enrico Prampolini e le sue pantomime dall'Italia.

La relazione fra il ballo e le arti va oltre la modalità rappresentativa, per delineare un rapporto diretto, in scena, tra il corpo danzante e ciò che gli sta attorno. È il Novecento europeo a proiettare in tutte le direzioni la sua rivoluzione permanente sui modi di rappresentare il mondo e di rappresentare il corpo, anch'esso rivoluzionato da scienza, tecnica ed arte. Il corpo stesso può essere visto da diverse prospettive: ludico o impegnato, oppure essere soggetto di contestazione o di consumo. Su questi fronti alterni si gioca il passaggio fra Ottocento e Novecento ed a grandi linee banalmente fra balletto classico e danza moderna, fra danza colta e danza di intrattenimento.

La danza come campo di ispirazione è ben presente nella vita e nell'attività creativa degli autori destinati ad incidere il proprio segno nella cultura iconografica del

Novecento. Anche Picasso stesso realizzerà numerose opere legate al mondo della danza.

### ***Parade, 1917***

#### ***Balletto realista in un quadro***

*Prodotto da Sergej Djaghilev per i Balletti Russi*

*Soggetto di Jean Cocteau*

*Coreografie di Léonide Massine*

*Musiche di Eric Satie, orchestra diretta da Ernest Ansermet*

*Sipario, scenografie e costumi di Pablo Picasso*

*Regia di Sergej Grigoriev*

*Messo in scena a Parigi, Théâtre du Chatelet, 18 maggio 1917*

*Ballerini interpreti principali: Léonide Massine (il prestigiatore cinese), Ljdia Lopokova e Nicolas Zverev (gli acrobati), Marija Kabelska (la ragazzina americana), Léon Woidzikovskij (il manager francese), Stanislas Stakiewicz (il manager americano), Georges e Sigismond Novak (il cavallo)*

A Parigi, Pablo Picasso incontra nel 1916 Jean Cocteau, il quale gli chiese di realizzare i costumi e la scenografia di un balletto che sarà a tutti gli effetti, il primo balletto cubista. L'idea di questa collaborazione ha origini lontane. Era venuta a Cocteau, allora sotto le armi, durante una licenza nell'aprile del 1915, ascoltando Erik Satie, suo amico compositore musicista, che eseguì a quattro mani con Vinés i suoi *Morceaux en forme de poire*.

33

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018



Un'intesa corse fra Cocteau e Satie, che pensarono subito alla creazione del balletto che avrebbe avuto il nome di *Parade*, 1917. Una settimana dopo Cocteau ripartì per il fronte, ma grazie alla sua prodigiosa facilità di immaginazione, fu in grado di lasciare a Satie numerosi appunti ed abbozzi in cui si trovavano già i temi essenziali che saranno sviluppati. Nell'idea di Cocteau il balletto doveva essere la trasposizione di un music-hall, i cui personaggi principali sarebbero stati un cinese, un acrobata, e una piccola americana, annunciati da una voce anonima, che attraverso un megafono avrebbe diffuso, con voce impersonale, gli slogan pubblicitari del momento.

L'idea piacque ai dirigenti dei balletti russi che Cocteau aveva avvicinato attraverso Djaghilev, decisero di metterlo in scena e di trasferire la compagnia a Roma per preparare il balletto.

Se può essere naturale che Cocteau abbia pensato per le scene ed i costumi di un simile soggetto, alla collaborazione del pittore di tanti arlecchini e saltimbanchi, quel che è strano invece è che si sia rivolto ad un artista che non si era mai occupato di scenografia, che non si era interessato alla musica ed ignorava del tutto i balletti russi, che pure si erano presentati a Parigi dal 1911 e nel 1913.

Cocteau dovette fare opera di convincimento per vincere le resistenze di Picasso. Il viaggio a Roma parve stravagante agli artisti ed amici dell'ambiente cubista, tuttavia Picasso, come sempre fece quando prendeva una decisione, non ascoltò nessuno e quindi andò a Roma nel febbraio del 1917 per la messa in scena del balletto. Qui conobbe la ballerina russa Olga Khoklova che faceva parte del corpo di ballo di Serge Djaghilev; se ne innamorò e la seguì nel tour spagnolo. Si sposarono a Parigi nel 1918.

Durante il viaggio in Italia, Picasso visitò anche Pompei e di questa parentesi pompeiana esistono numerosi scatti fotografici. La calma meditativa che traspare da queste immagini sembra molto distante dallo spettacolo, che seguendo il testo di Jean

Cocteau, abbinerà al cubismo radicale delle scenografie Picassiane, il jazz, gli strilli pubblicitari ed i dialoghi al megafono.

La trama è semplice e doppiamente concettuale: Parade, rappresenta alcuni personaggi che interpretano una rappresentazione teatrale. L'ambientazione è quella di un teatro ambulante collocato fra le case di Parigi. Una domenica, gli attori protagonisti propongono alcuni numeri all'esterno del teatro per attirare il pubblico e convincerlo a pagare il biglietto per assistere all'intero spettacolo.

Il prestigiatore cinese (fig. 28), la ragazzina americana (fig. 29) e due acrobati (fig. 29) compiono il loro numero di varietà per la sfilata di apertura, la parata (*Parade*).

Due manager, il manager americano (fig. 30) e quello francese (fig. 31) pubblicizzano lo spettacolo. Nessuno si lascia convincere. Dopo l'ultimo numero, i manager compiono un tentativo finale. Il cinese, gli acrobati e la ragazzina americana escono dal teatro rimasto vuoto. Vedendo l'insuccesso dei manager, mettono alla prova un'ultima volta la loro abilità per conquistare il pubblico, ma è troppo tardi.

Completa la sequenza dei personaggi, un animale, un sorprendente e comico cavallo (fig. 32), interpretato da due attori con un travestimento ed una scultura cubista che rappresenta la testa (fig. 33). Durante gli ultimi serrati tre mesi di lavoro al balletto, coincidenti con il soggiorno italiano, la collaborazione fra Picasso ed il coreografo Léonide Massine snatura l'idea iniziale dello script di Cocteau.

Il balletto assume le forme e l'andamento di una farsa, sortendo in un fiasco clamoroso, perché il pubblico, cui Apollinaire aveva annunciato nel programma di sala una pièce inaugurale d'*un esprit nouveau*<sup>1</sup>, si trova a che fare con un'esibizione

<sup>1</sup>Guillaume Apollinaire, *Les spectacles moderniste des Ballets russes – Parade et l'esprit nouveau*, Excelsior, 11 maggio 1917

piuttosto affine al repertorio burlesco delle fiere, del circo o degli intermezzi comici del music-hall, con un esito del tutto incongruo anche al suo fine di beneficenza in quanto lo spettacolo fu rappresentato durante la matinée dedicata ai mutilati rientrati dal fronte delle Ardenne. Era la mattina del 18 maggio 1917 e lo spettacolo inaugurale fu un insuccesso completo.

A giudicare dalle recensioni, l'insuccesso di *Parade*, è difatti da attribuirsi all'indignata persuasione del pubblico di trovarsi a che fare con una intenzionalità deliberatamente comica, tale da smentire quello sforzo franco e rigoroso di revisione linguistica e di effettiva originalità, ritenuto essere il criterio principe dell'avanguardia.

### ***Il sipario e le scenografie***

Lo studio approfondito Jeffrey Weiss sulle fonti cubiste del balletto<sup>2</sup>, ha dato la definitiva conferma di come le proposte di Picasso per scenario e costumi, così difforni dalla grazia nostalgica del sipario (fig. 34) che ne rammentava le scene del circo del

periodo rosa, siano invece improntate all'attenzione a forme di arte popolare, dai media di comunicazione di massa, come la cartellonistica pubblicitaria o la pittura di insegne, fino ai *calemburs*, o paradossi verbali propri della comicità degli spettacoli di music-hall.

<sup>2</sup>Jeffrey Weiss, *The popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp and Avant-gardism*, New Haven, Yale University Press, 1904, cap IV.Cfr

Del resto, già nel 1912, questa stessa arte popolare, in un'ibrida quanto geniale commistione, aveva offerto suggestioni sia procedurali che propriamente iconografiche per le difficili invenzioni linguistiche del cubismo sintetico, dalle trasgressioni, ai codici della pittura con i papiers collés, fino al ripensamento della scultura nei termini di costruzioni polimateriche.

È, inoltre, fuor di dubbio che Picasso a Roma sia stato sollecitato dalla presenza dei futuristi. È nello studio romano di via Margutta che Picasso lavorò ai bozzetti di *Parade*, due bozzetti e l'acquerello preparatori del sipario, i soli bozzetti realizzati. Il sipario fu invece realizzato a Parigi da Picasso stesso e da quattro collaboratori, tra i quali Carlo Socrate.

La prima cosa che videro gli spettatori, quando risuonarono le prime note dell'ouverture, durante il breve "*Preludio del sipario rosso*", fu un quadro gigantesco, (17,5x10,60 metri) (fig. 34). E lo stile della tela aveva ben poca attinenza con quella del balletto. Il balletto *Parade* era ambientato a Parigi durante una fiera, la tela di Picasso, invece, non fa minimamente riferimento alla topografia parigina. Questa discordanza fra il sipario ed i contenuti del balletto è stata segnalata più di una volta.

Non vi è traccia di vedute della città, la scena dipinta, in cui artisti e musicisti osservano la ragazzina in equilibrio su una giumenta "travestita" da Pegaso, si staglia sullo sfondo di un paesaggio.

Non vi appaiono, ad esempio, né il prestigiatore cinese, né i manager francese e americano che intervengono nel balletto.

È necessario chiedersi come Picasso sia giunto a questa scena di apertura e risulta chiaro che chi lo circondava non era preparato a questa scelta narrativa. Nello spartito di Satie, si trova citato "*Preludio del sipario rosso*", quindi sembra una sostituzione

dell'ultimo momento del sipario rosso con un suo sipario. L'artista introduce un elemento di sorpresa. Si tratta di un fenomeno estremamente suggestivo, non sempre tenuto in considerazione dagli studi effettuati su Picasso, ma che è comunque di grande rilievo per l'ulteriore evoluzione della sua opera. Risulta altrettanto chiaro che è molto difficile inserire il sipario nell'insieme delle sue opere precedenti. Il sipario di *Parade* costituisce una inconfutabile rottura nella continuità della produzione dell'artista: il primo dipinto in uno stile nuovo. Fino a quel momento, l'orientamento verso un nuovo stile era stato notato soltanto nei disegni.

È possibile pensare che Picasso abbia concepito e realizzato questo sipario soltanto alla fine del suo viaggio in Italia, nello specifico a Roma, Napoli e Firenze, e che questa opera abbia visto la luce solo grazie all'incontro dell'artista con elementi iconografici e stilistici desunti da pitture di scene di vita popolare.

Nei quaderni dell'artista e conservati a Parigi presso il Musée Picasso, se ne trova uno (il numero 103 relativo al soggiorno a Napoli), nel quale sono conservate delle fotografie che riproducono delle acquetinte di Achille Vianelli insieme a delle riproduzioni di sue incisioni. Si possono osservare delle scene napoletane, in particolare è una di queste incisioni, dal titolo *Taverna* (fig. 35), 1831, ad avere un legame sorprendente con il sipario di *Parade*.

Picasso riprende da *Taverna* il gruppo seduto a tavola sulla destra. In entrambe i casi ci sono sette personaggi. Simile è anche il rapporto che instaura fra questa tavolata e l'insieme dell'immagine. Nel sipario l'intreccio così caratteristico tra interno ed esterno è tratto anch'esso dall'incisione di Vianelli. Il tema della finestra, che ormai si manifesta sempre più spesso, nelle opere di Picasso, è sicuramente legato a questo modo di giocare con "l'immagine nell'immagine", così come *Parade* è un gioco del "teatro dentro il teatro". Il gruppo dei due musicisti raffigurato sulla sinistra in *Taverna* si ritrova anche in numerose rappresentazioni di Pierrot ed Arlecchino

38

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

realizzate in questi anni da Picasso. Anche il paesaggio sullo sfondo appare nel sipario. Ma il Vesuvio che fuma, che tanto affascinava Picasso, appare modificato, invece del fumo, la cima della montagna appare circondata da nubi. L'immagine della donna che appare a destra, segue abbastanza letteralmente l'acquatinta di Vianelli. Il banco in primo piano, che serve a mettere in risalto i personaggi seduti, lo strumento musicale che vi è appoggiato sopra, il modo in cui il gruppo si volge verso la scena di sinistra, sono tutti elementi facilmente riconoscibili. Infine il pergolato aperto permette una rappresentazione delle rovine antiche, basata sui ricordi che Picasso aveva di Pompei.

Tuttavia non è da ritenere la *Taverna* di Vianelli la fonte diretta del sipario di Picasso. La distanza tra l'opera di Picasso e questa illustrazione del XIX secolo è infatti troppo marcata dal punto di vista iconografico e stilistico. La scelta del soggetto cela un processo più complesso.

Nelle scene di Vianelli si sente la ricerca dell'artista di un realismo drammatico che risale a Caravaggio e Ribera, creando un universo tematico di temi poetici, universo nel quale si inseriscono anche motivi spagnoli e più propriamente, andalusi. Di fatto, nei disegni di Vianelli si nota costantemente anche la presenza di una impronta goyesca. Può darsi che sia stato il ricordo della sua produzione giovanile e degli elementi spagnoli ad attirare nel 1917 Picasso verso le opere grafiche di Vianelli, ma è evidente che l'impressione provata davanti alla *Taverna* non l'ha più abbandonato. È possibile notare che il sipario di Picasso contiene degli elementi iconografici che non erano mai scomparsi dalla sua opera, neanche durante il periodo cubista. Il gruppo riunito attorno al tavolo fa parte dell'universo tematico di Picasso, dell'universo dei giocolieri e dei viaggiatori che continua ad affiorare anche nel periodo del cubismo. Possiamo dunque supporre che Picasso, dedicandosi per la prima volta, dopo anni, ad un grande quadro, si ricordi dei propri topoi tematici. Un

altro elemento sul quale contava Picasso, insieme all'effetto sorpresa, per impressionare il pubblico, fu anche quello della ricerca dell'effetto choc, dei due linguaggi accostati, il grande contrasto fra quello narrativo del sipario e quello cubista delle scenografie e costumi.

Il fatto che Picasso si esprimesse in modo contraddittorio non solo deludeva l'attesa dello spettatore, ma costringeva quest'ultimo a confrontarsi con la tattica estetica fondamentale dell'artista. In effetti se si prende in considerazione globalmente l'opera di quegli anni, vediamo che i due stili si compensano l'un l'altro. Esiste un disegno del 1915, che assembla i due linguaggi, quello realista e quello cubista, che si intersecano e si sovrappongono. Questa nuova strategia di Picasso poneva grossi problemi di comprensione, poiché non si trattava affatto di un semplice ritorno all'arte figurativa. Picasso vi inaugura l'antinomia che in futuro caratterizzerà tutta la sua opera con il continuo riferirsi al figurativo e all'astratto. Con *Parade* il legame reciproco fra stile e tema scompare, a vantaggio di una libertà stilistica ormai ben radicata nell'opera dell'artista.

### ***I personaggi ed i loro costumi***

#### ***I due Manager***

I costumi dei *Manager*, il francese e l'americano, sono l'esito di un acrobatico corto circuito fra suggestioni apparentemente agli antipodi. Picasso riprende gli homme-affiche o uomini sandwich, propri della tradizione parigina dei venditori ambulanti, esistenti sin dai primi dell'Ottocento, che giravano per le strade, pressati fra due alti cartelloni pubblicitari e di cui c'è evidente memoria in disegni picassiani di figure costruite come assemblage di piani, schizzate nei taccuini del biennio 1912-1913. Le

40

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

finali foto di scena ci documentano come i costumi dei *Manager* abbiano infine inserito i cartelloni pubblicitari, appoggiati in bilico sulle spalle dei performers, in un astruso montaggio cubista di piani ortogonali e intersecati, comprensivi di svariati elementi figurativi, lo sparato, la bombetta, lo sfondo di alberi per il manager francese, l'altoparlante ed un castello di sagome di grattacieli e di bandierine per il manager americano. Giocava sulla scena soprattutto la sproporzione fra le gambe smilze dei ballerini e le "orripilanti costruzioni geometriche" secondo i critici, che dovevano portarsi addosso, equivalenti a due terzi della figura complessiva. Un effetto che doveva essere accentuato, a giudicare dalle recensioni, dagli innaturali e goffi passi di danza escogitati da Massine, coerenti con il ruolo di imbonitori di tali personaggi. Basti ricordarne la descrizione offerta da Cocteau "divinità volgari della réclame, affiche arroganti, macchine [...] personaggi inumani..".

La "disumanità" dei *Manager* può essere una chiave per coglierne un'altra suggestione, oltre a quelle degli *homme-affiche*: le elaborate maschere copricapo antropozoomorfe, per lo più costituite da un'incastellatura di animali mitici, sorta di spaventosi totem, indossate dagli sciamani africani nelle loro danze performative di riti magici. In questi costumi, come anche in quello del cavallo, Picasso lavora sul vertiginoso raccordo, già inaugurato con il dipinto *Les Demoiselle d'Avignon*, 1907, fra una dirompente novità linguistica ed iconografica e gli archetipi di un primario, superstizioso, animismo.

Nella versione finale i costumi dei *Manager* sono il frutto della collaborazione con Fortunato Depero, che per confezionare la traduzione in scala dei modelli originali di Picasso fu costretto ad abbandonare il proprio lavoro di scenografo e costumista per la versione in balletto de *Lo chant du rossignol* di Stravinskij, già commissionatogli da Djaghilev.



## *Il cavallo e la testa di ispirazione tribale*

Un mese prima del debutto di *Parade*, era stato pubblicato a Parigi un primo repertorio illustrato dedicato alla scultura tribale, l'album *Sculptures nègre*, 1917 di Paul Guillaume con prefazione di Guillaume Apollinaire, il poeta amico e sodale di Picasso. Le illustrazioni propongono ventidue maschere e idoli tribali. Si tratta di un'importante pubblicazione per capire quali fossero le letture dell'arte africana sia a livello di riflessioni critiche che di impaginazioni di immagini allora in via di definizione, negli ambiti frequentati o vicini alle avanguardie. Nelle riproduzioni ciò che colpisce è il taglio innovativo con cui sono presentate le sculture africane, rispetto ai repertori che gli artisti potevano avere presenti, *Negerplastik*, 1915 di Carl Einstein e soprattutto il saggio di Marius de Zayas, *African Negro Art, its influence on Modern Art*, pubblicato nel 1916 dalla newyorchese 291 Gallery del fotografo Alfred Stieglitz, all'epoca in rapporti d'affari con Guillaume. In entrambe le pubblicazioni le opere erano colte rigidamente frontali o di profilo, riquadrate in una stretta finestra nell'album di De Zayas, ottemperando ai criteri di distanziamento e selettività museale, quasi a porre l'oggetto in bacheca. Nell'album di Apollinaire e di Guillaume, invece per le statuette prevalgono le vedute di scorcio, mentre le maschere sono colte fuori asse e vengono introdotte le ombre proiettate sul muro, come riferimento contestuale, quasi a suggerire la collocazione del pezzo entro lo spazio di vita del collezionista, nei termini, potremmo supporre, di una incipiente teatralizzazione, a cui è da riferirsi anche la sequenza in chiave quasi narrativa delle illustrazioni.

La testa del cavallo ideata da Picasso è una diretta citazione di una maschera Baulè, della Costa d'Avorio.

Picasso possiede già da tempo anche una maschera Grebo, anch'essa della Costa d'Avorio. Di tali manufatti, come dirà poi al mercante ed amico Kanweiler, ciò che lo aveva colpito, era che queste maschere, non erano modellate tridimensionalmente, ma erano tavole piatte distinte da cilindri e barre estroflesse per gli occhi e per la bocca in seguito alla scelta dell'artefice di rendere sia i tratti rientranti che quelli sporgenti del viso con elementi in risalto, elementi che si ritrovano poi utilizzati per la realizzazione della testa del cavallo di *Parade*.

A questa trasposizione concettuale dei tratti, l'artista ora riconduce l'essenza "raisonnable" dell'arte africana.

L'analisi della maschera Grebo da parte di Picasso, lo induce a pensare che il vero carattere dell'arte è quello di essere una scrittura, i cui prodotti si pongano come segni o emblemi equivalenti del mondo percepito e non più quali specchi che lo riflettano in modi illusionistici.

### ***La ragazzina americana, il prestigiatore cinese, i due acrobati***

Durante la fase di ideazione di questi costumi, Picasso mostrò a Cocteau i bozzetti e fu subito chiaro quanto sarebbe stato interessante contrapporre alle figure convenzionali dei danzatori, dei personaggi inumani, sovrumani, che sarebbero diventati la falsa realtà scenica, fino a ridurre i ballerini reali alla misura di fantocci.

Picasso crea quindi per il prestigiatore cinese un costume diventato poi celebre, rosso, giallo, nero e bianco a segmenti, raggi, spirali, che alludono insieme al Sol Levante ed ai suoi trucchi. Gli acrobati, una coppia costituita da una figura maschile ed una

43

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

femminile, descritti come “tonti, agili e poveri”, arrivano dal periodo rosa di Picasso. Come egli disse [...] abbiamo cercato di rivestirli della malinconia del circo le sere di domenica [...]

La bambina americana è ipercinetica e vestita da marinaretta, finge di guidare un'automobile, mima scene di un film muto, fa la parodia di un naufragio (*Titanic*, 1912) e balla un rag-time.

In *Parade* la danza si è messa al servizio dell'universo plastico della pittura creando un nuovo modello che sarà poi diffuso e copiato anche da altre compagnie di balletti.

Il conte Étienne de Beaumont, colpito da questa rappresentazione, trarrà spunto da essa per creare *Mercur*, 1924, e salvo Cocteau, vorrà la stessa équipe di creatori di *Parade*: Picasso, Satie e Massine.

### ***Il cappello a tre punte, 1919***

#### ***Balletto in un atto***

*Prodotto da Sergej Diaghilev per i Balletti Russi*

*Soggetto di Gregorio Martinez Serra tratto dal romanzo Il cappello a tre punte di Pedro de Alarcòn*

*Coreografie di Lèonide Massine*

*Musiche di Manuel de Falla, orchestra diretta da Ernest Ansermet*

*Sipario, scenografie e costumi di Pablo Picasso*

*Regia di Sergej Grigoriev*

*Messo in scena a Londra, al Teatro Alhambra il 22 luglio 1919*

*Rappresentato a Parigi, Théâtre de l'Opéra, il 23 gennaio 1920, direzione Gabriel Groviev*

44

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

*Entrato a far parte del repertorio de l'Opéra National di Parigi l'11 marzo 1992*

*Interpreti principali: Léonide Massine (il mugnaio), Tamara Karsavina (la mugnaia), Léon Woidzikovskij (il governatore), Stanislas Idzikovskij (il dandy)*

Nonostante l'insuccesso di *Parade*, Diaghilev torna a collaborare con Picasso per le scenografie di un nuovo balletto. Ma questa volta non è più all'innovatore cubista a cui si rivolge. Dopo essere riuscito a mantenere unita la compagnia di danza con spettacoli nell'America del Nord e del Sud, Diaghilev si convince che il pubblico europeo ormai è stanco di folklore russo. Cerca perciò ispirazione per nuove coreografie altrove e decide di mettere in scena *Le Tricorne o Cappello a tre punte* su musiche di Manuel de Falla, compositore spagnolo. La scelta di un pittore spagnolo per un'opera del genere appare ovvia. Picasso riscopre le tradizioni del suo paese natale. I ricordi affiorano in lui secondando la vena della sua ispirazione. Sul sipario dipinge la veduta di un'arena dove si sta svolgendo la classica corrida che ha come spettatori donne in *mantilla* e uomini in cappa e sombrero (fig. 36). Sembra fare riferimento agli sfondi degli arazzi di Goya, o attingere alla stessa fonte di ispirazione, quando raffigura come scenario (fig. 37) un piccolo ponte, sormontato da un grande arco. La particolare intonazione cromatica dell'insieme, che con il suo rosa e la sua ocre pallida contro il cielo azzurro stellato, ricorda il suo periodo rosa, contribuisce al trionfo de le *Tricorne* quando il balletto è rappresentato per la prima volta all'Alhambra di Londra il 22 luglio 1919. Picasso stesso appone un ultimo tocco ai costumi dietro le quinte, dipingendo su di essi motivi vistosi, come su quello della Karsavina che viene finito proprio al momento di entrare in scena. Gli allestimenti disegnati da Picasso per le *Tricorne*, rientrano, insieme a quelli per *Pulcinella*, nel novero dei classici e Serge Diaghilev avrebbe presto aperto gli occhi sulla miniera che possedeva nei propri magazzini. Nel 1919 aveva concordato con

45

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

l'artista spagnolo un compenso di diecimila franchi per la realizzazione del sipario, delle scene e dei costumi per *Le Tricorne*. A Picasso rimaneva la facoltà di tenersi i bozzetti originali; nel 1928 Diaghilev ricavava dalla vendita del solo sipario la cifra di 175.000 franchi.

Al teatro alla Scala di Milano i due balletti costituiranno per un quarantennio, dal 1951 al 1991, un appuntamento costante.

*Le Tricorne* si annunciò più che mai fedele al reale, “più vero del vero” avrebbe dichiarato Cocteau, ma mitigato dall'asciuttezza delle forme pittoriche e coreografiche.

I protagonisti sono un Mugnaio e la sua Donna, non più Lucas e Pasquita, come li aveva battezzati l'autore del libretto, Pedro de Alarcón. Essi non hanno un volto e una individualità propria, non sono neppure maschere o automi, ma simboleggiano il fascino della seduzione. Non appena i danzatori si muovono, le linee, i cerchi e i vettori disegnati sulle stoffe danzano con essi. La bella mugnaia seduce il marito, il corteggiatore, il governante: tutti quanti si contendono l'inafferrabile giovane. Massine, nel ruolo del protagonista, realizza la sua migliore interpretazione. In un ritmo prima languido, poi infuocato, si muove da uomo tradito e incalza e attacca l'avversario.

Massine aveva elaborato i passi e i quadri della coreografia tradizionale, ma il suo vero ideatore fu Felix Fernandez, un giovane che Diaghilev aveva raccolto dalla strada ed al quale aveva affidato il compito d'insegnare ai suoi ballerini la sintassi della danza popolare spagnola. Il ragazzo non si limitò a far da maestro ma offrì a Massine spunti coreografici e suggerimenti interpretativi, svelò i segreti più intimi della danza. La parabola del geniale talento di Félix fu brevissima e tragica, emblematica della cinica morale di Diaghilev. Dal nulla, il giovane viene innalzato a tutti gli onori della compagnia, viene sradicato dalla Spagna ed inviato a Londra per

46

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

seguire le prove. Perde il suo equilibrio mentale quando vede che il suo nome viene escluso dai protagonisti in cartellone.

Durante il viaggio in Spagna in compagnia di Massine e di Diaghilev, (1918), anche Manuel de Falla aveva annotato con scrupoloso rigore suoni, musiche, ritmi ed ogni elemento del folklore spagnolo era stato pazientemente tradotto in un “essenziale idioma contemporaneo”. Massine, ascoltando il motivo della *sevillana* in *Le Tricorne*, notò che sembrava persino ispirato da canti di strada sentiti a Granada.

Picasso è agevolato dai ricordi della propria infanzia, dalle visite al Prado, dai mille spunti che possono affiorare da una stampa popolare e da tutto ciò che il suo occhio ha fatto sedimentare negli anni, anche dal disegno cromatico dei pesci tropicali visti in compagnia di Stravinsky nel celebre Acquarium di Napoli. Tutto questo si ritrova nel cielo stellato della scena unica di *Le Tricorne*, nella semplice superficie di poche case, nei disegni rutilanti delle vesti dei danzatori che si muovono in un vortice di linee.

Picasso segue una ideale partitura danzante e con essa traccia le linee che si stagliano sulle tonalità sommesse di una natura bruciata dal sole. La curva di un ampio arco che scandisce lo spazio della scena unica dialoga con le arcate della loggia del sipario, l'angolo in cui è raccolto il pubblico che si congeda dalla corrida. L'impianto scenico pare ampliarsi, acquistare respiro. L'intervento del pittore è misurato ma deciso, bandisce i mezzi toni ma mitiga ogni particolare con tenerezza quasi infantile. Sullo sfondo neutro della scena, l'artista imprime la sagoma di un campanile e di quattro case sospese nel nulla: dietro le linde abitazioni fa scivolare la delicata parentesi di un ponte a tre arcate che sembra guizzare via e affida alla volta celeste una manciata di stelle leggere come fiocchi di luce. L'immaginario di Picasso sconfinava nel sogno, in quel medesimo regno incantato che ospiterà anche *Pulcinella*. L'irrazionale favolistico dell'artista volteggia leggero, si scrolla il peso di inutili

47

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

sentimentalismi e vaporizza un pizzico di follia sulla realtà. Il fascino del teatro non è rimesso alla finzione, ma erompe in quella scossa magnetica che, a sorpresa può prendere forma. Ai sipari creati per *Parade* o per *Le Tricorne*, Picasso assegna ciò che non gli è stato possibile trasmettere sulla scena. In entrambe le opere domina una nota di languida dolcezza che accarezza l'istante in cui gli attori si levano la maschera appagandosi del riposo. In *Parade*, un gruppo di commedianti ha appena concluso il pranzo e si abbandona ad atteggiamenti di affettuosa intimità. Arlecchino leva un bicchiere colmo di vino ed accarezza l'amata Colombina, il *toreador* accorda la chitarra, un marinaio napoletano posa la mano sulla spalla della compagna. In *Le Tricorne*, gli idali spettatori convenuti nell'arena, un uomo con la cappa rossa e quattro donne con le bianche mantiglie, volgono lo sguardo verso il pubblico, mentre sullo sfondo giace la sagoma del toro morto.

La scelta di entrambe i soggetti è ardita: Picasso introduce i due balletti con la rappresentazione di due eventi conclusivi, il termine di un pasto e l'uccisione del toro.

I commedianti di *Parade*, non si scomodano a presentarsi, ma rimangono seduti in un ozioso indugio ad ammirare il cavallo alato attorno ad una tavola non riassetata, mentre gli effimeri spettatori di *Le Tricorne* non condividono con il pubblico le emozioni della tauromachia e si accingono a lasciare gli spalti dell'arena. Nei due episodi l'atmosfera non conosce la tensione di un evento a venire, ma si distende in soddisfazione satura, in un sornione rilassamento che rimanda il momento dell'accomiarsi, quasi a voler sostare ancora un poco per assistere allo spettacolo successivo.

*Mercur, 1924*

*Pose plastiche in tre tableaux*

*Prodotto dal Conte Étienne de Beaumont*

*Soggetto di Léonide Massine e Pablo Picasso*

*Coreografie di Léonide Massine*

*Musiche di Erik Satie, orchestra diretta da Roger Désormière*

*Scenografie, costumi e sipario di scena di Pablo Picasso*

*Messo in scena durante le “Soirées de Paris” al teatro de la Cigale, Parigi, il 15 giugno 1924*

*Interpreti principali: Léonide Massine (Mercurio), Vera Petrova (Venere), Vuorisola (Pulcinella) Helwitt (Proserpina)*

Più che una storia, il balletto descrive in modo ironico, in episodi successivi, i diversi aspetti della personalità mitologica del dio Mercurio visto di volta in volta come messaggero degli dei, dio della fertilità, ladro astuto, mago ed infine scudiero degli Inferi. Il balletto è breve, della durata di soli otto minuti e l'introduzione di trenta secondi è il primo quadro, *La notte*, *Le tre grazie al bagno* il secondo e *Festa in casa di bacco* il terzo.

Il sipario (fig. 38) per il balletto *Mercur* segna un'apertura su un mondo nuovo. Su un fondo di cielo crepuscolare spiccano due personaggi famigliari a Picasso, un grosso Arlecchino bianco ed un Pierrot rosso che giocano. Ma queste figure così abituali nel suo mondo non assomigliano in nulla a quelle che finora ha realizzato. Sono vagamente incorporate entro le ampie curve che fissano le loro immagini difformi. Sono dei fantasmi di sé stessi quelli che appaiono sulla tela come in sovrimpressioni su uno schermo. Il balletto è stato allestito per le “*Soirées de Paris*”

49

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018



dal mecenate ed artista che è stato il conte Étienne de Beaumont; ma più che un balletto, quello che è presentato il 15 giugno 1924 è una serie di “pose plastiche”, inventato da Léonide Massine su musica di Erik Satie. Gli studi preparatori per i costumi e la scena sono condotti negli stessi modi grafici del sipario: curve dinamiche, contorni che ondeggiavano sotto gli occhi. In realtà è il movimento che per prima cosa ha interessato Picasso. Anziché uno sfondo statico contro il quale si snodino i movimenti, della danza, egli realizza la scena fatta di elementi mobili in fil di ferro, ampie forme fantomatiche avvolte in fasce, che recano su un lungo palo delle teste minuscole. Anche all’interno di queste costruzioni in fil di ferro, ad esempio ne *La nuit*, il cui tema è suggerito da una figura di donna addormentata, si muovono dei pezzi di cartone, staccandosi contro un cielo notturno. Hamilton Barr, storico dell’arte e critico statunitense, paragona questo scenario a quella che più tardi è stata chiamata “forma libera”, opera del caso, curve disegnate in un semplice automatismo del pennello, che vagamente richiamano certe forme organiche o le nubi frastagliate, di cui Hans Arp, l’artista dadaista, è stato il più importante iniziatore. Quello che il pubblico vede nelle scene del *Mercury*, è il risultato di una evoluzione già avviata e che può essere considerato un commiato burlesco se non addirittura beffardo, del pittore dal classicismo.

Beaumont aveva avuto l’idea di questo balletto ammirando “l’orribile nudo delle Folies-Bergère”. In quegli anni le scene mitologiche di pessimo gusto abbondavano nei music hall e nei parchi di divertimento parigini. Proporre a Picasso di rappresentare l’Olimpo da questo punto di vista significava, in pratica tendergli uno specchio deformante; stimolato da dalla complicità di Erik Satie, anch’egli sempre pronto a “spingersi lontano”, Picasso accettò e colse al volo l’occasione di sbeffeggiare sé stesso. È così che, in una posa plastica di *Mercury*, “*Il bagno delle Grazie*” farà emergere da una vasca, modellata probabilmente su quelle delle Vestali

50

JEAN CLAIR/ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano), 1998.

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l’autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

che aveva visto a Roma nel 1917, le tre Grazie, incarnate da muscolosi ballerini, imparruccati di stoppa e provvisti di vistose mammelle di carta pesta, caricatura feroce ed evidente, di quella corsa in riva al mare di due donne monumentali, i seni all'aria, (*Donne che corrono sulla spiaggia*, 1922), che aveva dipinto nel 1922 e che il pubblico di Soirée de Paris avrebbe avuto la possibilità di ammirare proprio in quei giorni, in un altro teatro parigino, smisuratamente ingrandite, su iniziativa di Diaghilev, per servire da sipario ad un altro balletto, *Le train bleu*.

Una riunione di personaggi, altrettanto incongrua a quella offerta dal sipario di *Parade*, si ritrova al terzo ed ultimo atto di *Mercur*. Giustificata dal fatto che l'azione si svolge durante una festa in casa di Bacco, questa riunione, assai più composita di quanto previsto dal libretto iniziale, pone a fianco del dio dei ladri, protagonista del balletto, la tenebrosa Proserpina sul punto di farsi rapire da Plutone, la cui vistosa collana rimanda alla signora mondana che dialoga con Arlecchino in un quadro dipinto da Picasso a Roma nel 1917, un filosofo ed un Pulcinella.

Il costume di quest'ultimo personaggio, che un'esecuzione apparentemente maldestra, lo ha reso poco comprensibile al pubblico, merita una particolare attenzione. Non conservando della maschera napoletana che l'ampio camicione bianco e la gobba, questo Pulcinella indossa lo stesso gonnellino ellenico del dio Mercurio, nonché il bicornio, la gorgiera e la calzamaglia a losanghe multicolore di Arlecchino. Rappresenta insomma una sorta di sintesi, complicata da alcuni tratti evocati della divinità greco romana, delle due maschere più popolari del teatro italiano.

Malgrado le loro rispettive caratteristiche, acquisite nel corso dei secoli, che le hanno notevolmente differenziate, sappiamo che queste due maschere erano in origine assai simili l'una all'altra, al punto persino, di risultare interscambiabili.

Una genealogia complessa di questa maschera, le cui tracce sono presenti sin dal Medioevo, che annulla le distanze tra i vari generi, miti, riti e teatro, appiattendolo le prospettive come in una certa iconografia primitiva, giustifica in modo sorprendente la presenza di un Pulcinella-Arlecchino nel *Mercure* di Picasso, nonché l'Arlecchino ed il Pierrot musicisti che Picasso rappresenta nel sipario di questo balletto, trasportati fuori dal tempo da un tappeto volante.

Da notare che il sipario di *Mercure*, abbia un titolo, *La Musica*, 1924 (fig. 38) particolarità insolita per un sipario. È possibile ipotizzare che Picasso abbia voluto trasmettere attraverso le figure di questo sipario, una sua istintuale ed al tempo stesso concettuale partitura musicale. Inoltre l'interesse spontaneo per la mitologia era continuamente alimentato dalle conoscenze erudite degli amici che lo contornavano. La frequenza di maschere della commedia dell'arte e di altri saltimbanchi nell'opera di Pablo Picasso è stata spesso notata ed anziché ricercare laboriose somiglianze tra i personaggi dei suoi quadri ed il gruppo dei suoi amici, è più pertinente mettere in relazione l'attrazione del pittore per le maschere e gli artisti di strada con l'estetica simbolista che ha segnato la sua giovinezza. Da una analisi approfondita degli innumerevoli Arlecchini dipinti da Picasso nel corso della sua lunga vita, dimostra che questo "servitore di due padroni" personaggio mercuriale, mediatore fra due mondi, l'aldilà e il "di qua", il conscio e l'inconscio, era soprattutto per l'artista un punto di riferimento ideale, una sorta di unità di misura, di banco di prova, per verificare man mano l'evoluzione della sua opera.

Sull'Arlecchino del sipario di *Mercure*, Picasso sperimenta la dissociazione del colore dal disegno; poi con il tragico *Arlecchino* del 1927, annuncia l'esplosione delle forme che seguirà, in un universo tormentato e violento nel quale i lazzi della commedia dell'arte non troveranno più posto.

## ***Le train bleu, 1924***

### ***Operetta danzata in un atto***

*Prodotto da Sergej Diaghilev per i Balletti Russi*

*Soggetto di Jean Cocteau*

*Coreografie di Bronislava Nijinska*

*Musiche di Darius Milhaud*

*Scenografie di Henri Laurens*

*Costumi di Coco Chanel*

*Sipario di scena di Pablo Picasso (tratto dal dipinto “Donne che corrono sulla spiaggia” o “La Danza”, 1922)*

*Messo in scena a Parigi, al Teatro des Champs-Élysées il 20 giugno 1924*

*Entrato a far parte del repertorio dell’Opéra National de Paris il 11 marzo 1992*

*Interpreti principali: Bronislava Nijinska (la campionessa di tennis), Lidia Sokolova (Perlouse), Ann Dolin (Beau grosse), Léon Woidzikovskij (il giocatore di golf)*

Punto principale per quanto riguarda *Le train bleu* è il fatto che non esista un treno blu. Nell’era della velocità il treno è già arrivato a destinazione ed ha già fatto scendere i suoi passeggeri. Lì si può vedere su di una spiaggia che non esiste, davanti ad un casinò che esiste ancora meno. Passa un aeroplano che non si vede e l’intreccio non racconta nulla. Eppure la prima volta che venne rappresentato a Parigi, tutti erano stati presi dal desiderio di salire sul treno vero e blu da Parigi per Deauville e di fare movimento per temprarsi. Il balletto non è un balletto ma “un’operetta ballata”. La musica di Darius Milhaud non ha nulla a che vedere con la sua produzione sin a

quel momento realizzata e viene eseguito dai Balletti Russi, ma non ha nulla a che vedere con essi.

I protagonisti, nuotatori, golfisti, tennisti del mondo mondano e frizzante erano soggetti impensabili nel secolo precedente. Si tratta di un ritratto balneare ed ironico dei personaggi aristocratici e snob della buona società parigina, sportiva e mondana, in villeggiatura su di una spiaggia della Costa Azzurra.

Quando Diaghilev chiese la collaborazione di Picasso per questa operetta, egli non gli offrì altro se non il sipario di scena. Diaghilev ricevette soltanto la proposta di fare ingrandire una delle sue gouaches, *“Donne che corrono sulla spiaggia”* o *“La Danza”* del 1922 (fig. 10), rappresentante due donne i cui corpi imponenti corrono, mano nella mano, in riva al mare, in uno stile classico. Egli non si occupò della riproduzione della tela e non si recò a Londra negli atelier in cui era in lavorazione il sipario, per eseguire la supervisione. Tuttavia, quando lo vide per la prima volta a Parigi, la sera della première, lo trovò così ben riuscito, da apporvi la sua firma.

## Capitolo 4

### Picasso e le incursioni nel mondo della danza

Pablo Picasso è stato un artista completo, in perpetuo movimento, un artista dalle molte sfaccettature: fu pittore, scultore, incisore, disegnatore. Egli ha dimostrato interesse per varie espressioni artistiche, una di queste è senz'altro la danza (fig. 39 e 39a). Durante tutta la sua vita è stato affascinato dal mondo del balletto e durante il suo percorso di artista, egli produsse non solo molte tele e disegni con soggetti legati alla danza, ma fu anche scenografo e costumista di scena.

Della danza, Picasso va esplorando il linguaggio del corpo, dei movimenti, dei gesti e sotto ogni forma. A qualsiasi ambito appartenesse la danza dei ballerini (la strada, il circo, il cabaret, l'Opéra) il movimento dei loro corpi non ha mai cessato di affascinare Picasso. A questo va anche aggiunto che era fortemente attratto dal circo, dal mondo delle marionette, dal folklore tradizionale spagnolo, dal *flamenco* in particolare, rappresentando le danzatrici negli abiti tipici folkloristici. Non ultima, l'attenzione alla *commedia dell'arte*.

Egli collaborò alla realizzazione di scenografie e costumi per una decina di balletti. La sua partecipazione all'universo della danza e gli anni trascorsi in seno ai *Balletti Russi*, vanno a coincidere con la distanza artistica che prenderà dalla tecnica cubista e con il cammino verso l'esplorazione di nuove direzioni espressive. È appunto in questo periodo che questi mutamenti si manifestano nelle opere ispirate alla danza: si vedranno ancora alcuni elementi cubisti, del naturalismo, del neo-classicismo e del surrealismo.

È il 1900 quando il giovane Picasso giunge dalla provincia nella grande città, Parigi, e viene subito catturato dall'aspetto più bohémien della *Ville lumière*, dalla vita notturna di Montmartre e dai balli alla moda di quel tempo, come il *french-cancan*.

Inizia a frequentare i *cabaret* ed i locali notturni, i *cafés-concert*, i *music-hall* ed il circo. A partire da quel momento, va crescendo l'interesse anche per le danzatrici orientali e quella tradizionale spagnola come il *flamenco*, arrivata assai presto nella sua vita, nel 1898. Ma non è la sola danza che rimarrà impressa nell'immaginario di Picasso. Egli è in effetti, fortemente interessato e lo sarà anche più tardi nella sua vita, dalla *jota*, un'altra tipica danza spagnola, originaria dell'Aragona. Questa danza egli la riprenderà per inserirla nel celebre balletto *Le Tricorne*, 1919, al quale collaborerà con la realizzazione delle scene e dei costumi.

### ***French-cancan***

È il 24 giugno 1901 quando il gallerista e mercante d'arte Ambroise Vollard inaugura una mostra di un centinaio di opere realizzate da due artisti spagnoli: Francisco Iturrino e Pablo Picasso. Per il giovane Picasso, diciannovenne, il momento è importante. Si tratta a tutti gli effetti della prima mostra che lo presenta al pubblico parigino. Durante la visita dell'esposizione, il pubblico vedrà per la prima volta le opere di questo giovane artista, fra cui una raffigurazione dell'interno del Moulin-Rouge, *Au Moulin Ruoge*, 1901, insieme a un dipinto ad olio rappresentante delle ballerine di *French cancan*, 1901.

Più di quindici anni prima l'esordio della collaborazione di Picasso con Serge Djaghilev ed i Balletti russi, la danza, incarnata dagli artisti di rivista e cabaret, è già

56

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

presente nelle sue opere. Inoltre, lo studio dei suoi primi dipinti mostra bene il suo vivo interesse per la danza agli inizi della sua carriera, in particolare durante i primi anni della sua “vita da bohémien”. I bohémien, gli artisti che vivono alla giornata, che si liberano dagli schemi sociali e dalle loro regole e che conducono una vita dissoluta di festaioli squattrinati ma spensierati, nell’attesa di una gloria futura. Parigi, allora capitale mondiale dell’arte, attira a sé numerosi giovani pittori e scrittori europei, senza un soldo e avidi di successo e fortuna. Questo mondo pieno di speranze giovanili gravita attorno a Montmartre e si incontra nelle taverne, bar e cabaret. È in questo tipo di contesto che Picasso viene a contatto con le sue prime ballerine. Sembra che già dal 1895 Picasso iniziasse a frequentare i cafés a Barcellona e da allora abbia cominciato a realizzare i primi schizzi delle ballerine che incontrò e vide danzare. È necessario attendere il 1899 perché questa tematica inizi a occupare una posizione di rilievo nelle sue opere ed è dal momento in cui inizia a frequentare gli ambienti bohémien di Parigi, a partire dall’autunno del 1900, che si vedranno apparire nei suoi dipinti numerose scene di danza di cabaret. Egli esegue una serie di schizzi su carta rappresentando molte ballerine impegnate nel ballo, fra cui un pastello, *Le cancan*, 1900 (fig. 40). Il suo stile rimanda a certi dipinti di Degas, ma soprattutto a quelli di Toulouse-Lautrec. In quest’opera di Picasso, le ballerine indossano vaporose ed ampie gonne che diventano le protagoniste dell’opera. Immerse in queste bianche nuvole, spiccano i tratti essenzializzati delle gambe con calze nere. Il movimento ondeggiante si percepisce rapido e sicuro. I volti ed i corpi delle danzatrici sono secondari, la terza ballerina sullo sfondo non viene nemmeno definita, tutto il fulcro dell’opera è nelle gambe in movimento, sintetizzate dalle calze nere.

57

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018



Il contrasto di colori è forte, il bianco delle gonne, il nero delle calze e delle scarpe. I fiocchi colorati, rossi e verdi, che spiccano sul candore degli abiti. A sottolineare il protagonismo delle masse cromatiche, Picasso contorna le figure di nero, staccandole in tal modo ancora di più dallo sfondo.

Lo schema dell'opera viene definito con un taglio diagonale obliquo, lasciando la metà inferiore vuota di colore giallo oca, mentre le figure delle ballerine sono concentrate nella metà superiore. L'ambiente non è in tal modo definito, potrebbe essere anche un esterno, ma questa appare una scelta evidentemente deliberata. Alla fine dell'autunno del 1901, l'universo gioioso e vivace del music-hall sparisce brutalmente e quasi completamente dalle sue opere. Picasso, inizia il periodo di lutto per la morte suicida dell'amico Casagemas e scivola progressivamente dentro la malinconia del suo periodo blu.

Le rappresentazioni di ballerine si interromperanno del tutto alla fine dell'anno 1901, in concomitanza della morte di Toulouse-Lautrec.

### ***Danze tradizionali spagnole, flamenco e jota***

Nel corso degli anni 1899-1906, dalla fine della sua formazione sino al termine del periodo rosa, music-hall e circo sono i principali contesti nei quali l'artista rappresenta la danza. Tuttavia si incontrano altre opere dedicate al ballo in altri contesti, meno frequenti, ma di grande valenza.

Nativo di Malaga, splendida città dell'Andalusia, Picasso amava la forza, i ritmi incalzanti e la bellezza dura, passionale ed al contempo delicata del flamenco andaluso. L'artista aveva inoltre una speciale predilezione anche per la corrida, una

58

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

delle tradizioni spagnole più controverse. La tauromachia, tori, toreri e picadores, sono non a caso soggetti ricorrenti nelle sue creazioni.

La danza tradizionale appare in maniera precoce nell'opera di Picasso. In particolare, l'artista sembra interessarsi sin dalla fine del ventesimo secolo alle danze spagnole tipiche. Egli realizza i suoi primi schizzi delle danzatrici di flamenco (fig. 41) dal 1898, sin dal suo soggiorno nel villaggio di Horta de Ebro (oggi Horta de Sant Joan).

La seconda danza tipicamente spagnola alla quale si interessa Picasso è la jota, che vediamo apparire nelle sue opere nel 1903. L'artista di trovava allora a Barcellona, ma i suoi disegni evocano ancora una volta la vita rurale di Horta. Gli abitanti del villaggio danzano anche nel *L'accordéoniste et deux enfants dansant*, *La Jota*, e *Répétition de jota*. Sono queste realizzazioni che pongono le basi del rapporto di Picasso con le danze popolari, che si svilupperà pienamente nel balletto *Le Tricorne*, 1919, per il quale egli concepì scenografie e costumi di ispirazione tradizionale. Il balletto presentò in particolare, una scena di jota, che vide l'insieme del corpo di ballo volteggiare nei costumi tipici Sivigliani, Aragonesi, Valenciani e Maiorchini, in una magnifica girandola di regionalismi iberici.

### ***Danza dei veli, 1907***

Nel 1906 Picasso visitò Gosol, un piccolo villaggio sui Pirenei nei pressi di Andorra, ed il tempo trascorso in questo luogo, fu importante poiché gli trasmise chiaramente la forza e le profonde emozioni che aveva l'affascinante ed arcaica arte tribale iberica, impressione che egli riportò con sé al rientro a Parigi nell'autunno di

59

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

quell'anno. Gosol rappresentò per Picasso probabilmente, una seconda Horta de Ebro. Picasso nell'approccio all'opera *Danza dei veli*, 1907 (fig. 42) trova la sua fonte di ispirazione non tanto nella efebica bellezza della nudità, quanto nella bellezza architettonica delle forme plastiche semplificate.

I lavori di Picasso di questi anni mostrano la definizione di due direzioni nello sviluppo della concezione artistica della forma: la semplice, anche se originale espressione dei volumi e la crescente complessità della struttura d'insieme.

Queste tendenze sembrano acquisire la loro grande espressione stilistica durante l'autunno del 1906, in concomitanza con la scoperta di Picasso, da un lato, della scultura arcaica spagnola datata a partire dall'anno 1000 a.c., recentemente scoperta dagli archeologi ed esibita al Louvre nella primavera del 1906 e dall'altro lato, i dipinti di El Greco, che Picasso vide con occhi nuovi e come un tipo di arte prevalentemente visionaria.

La forma del nudo femminile assume un'importanza rilevante per l'artista. P. Daix sulla "*Gazette des Beaux-Arts*"<sup>1</sup>, 1970 riportò le parole dette da Picasso al riguardo: "...in questo periodo ho lavorato totalmente senza nessuna modella. Quello che stavo cercando era qualcosa di molto diverso.."

È in questo humus concettuale che nel 1907 realizza alcuni capolavori, il primo *Les Femmes d'Alger*, (fig. 6) e successivamente *Danza dei veli* (fig. 42).

Quest'ultima opera è tradizionalmente riferita al contesto dell'influenza dell'arte africana, così come l'intero anno 1907 è definito periodo africano.

La *Danza dei veli* mostra una figura femminile nuda, eretta, che percepiamo muoversi sinuosa, tenendo nella mano sinistra sulla spiaggia un velo, contraddistinto dal colore blu.

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Calepio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

Il braccio destro è alzato e piegato dietro il capo, come in un passo di danza. La gamba destra è alzata e il movimento è bloccato.

Tutta l'opera è caratterizzata da spessi tratti obliqui, posti ad ogni cambio di piano, tratti che connotano la ricerca dell'ombreggiatura, anche se espressione più concettuale che realistica. Anche questo utilizzo dei tratti può essere riferito alla tradizione di ricerca dei volumi.

Il viso è dipinto secondo l'influsso africano, molto allungato, il naso lineare e stilizzato, gli occhi grandi, inseriti nell'arco frontale.

Il vezzo della danzatrice sono le ciglia, dettaglio che parla di seduzione, così come la posa classica che mette in evidenza i seni, mentre l'espressione degli occhi, abbassati, indica il suo coinvolgimento nella danza.

### ***Le ballerine de l'Opéra***

Nel luglio del 1918 Picasso sposa a Parigi Olga Koklova. È la ballerina russa conosciuta a Roma l'anno precedente, in occasione del suo viaggio nella città per realizzare le scenografie ed i costumi del balletto *Parade*.

Durante sette anni, dal 1917 al 1924, da *Parade* a *Mercure*, per Picasso i movimenti della danza sono il filo conduttore del suo quotidiano.

I quaderni di questo periodo contengono numerosi disegni a mina di piombo e carboncino su carta, che ritraggono la moglie in costume da ballerina, insieme a molti altri disegni di gruppi di ballerine (fig. 43, 44, 45, 46).

Sono presenti, inoltre, molti studi per i sipari, le scenografie, i costumi, abbondanza di spunti e di idee stilistiche, stimolati dall'agitazione dell'ambiente effervescente creatosi alla fine del conflitto.

Il motivo della danza si rivela un buon terreno di ricerca e di esercizio di stile e decisamente un alto livello di costruzione delle immagini, ad un passo dal divenire parossistiche, come in effetti diverranno con l'avanzare del Surrealismo.

### ***La danza del villaggio, 1922***

Un'altra tematica che interessa l'opera di Picasso durante gli anni bohémien è non solo quella delle scene di ballo ma anche quella della danza di coppia. Queste scene sono realizzate in numero minore, ma appaiono regolarmente ad arricchire la sua produzione. La prima è data 1897 e prende la forma di un piccolo disegno a inchiostro che riproduce numerose coppie che danzano. Diverse opere, disegni e dipinti saranno realizzati durante gli anni successivi. Nel 1900, è il dipinto del ballo *Le Moulin de la Galette*, 1900 che attira l'attenzione del pubblico, soprattutto perché le coppie danzanti descritte e l'atmosfera elegante che si percepisce, sembrano lontane dal sapore dei balli del villaggio e delle sagre di paese ritratte fino a poco prima.

Le scene di ballo costituiscono un filo conduttore onnipresente nella vita di Picasso, esprimendo in maniera continuativa il suo rapporto con la danza e registrando gli stati d'animo dell'artista stesso.

Il dipinto *La danza del villaggio* (fig. 47), 1922, può essere messo in relazione con *Ballo in campagna*, 1883, realizzato da Pierre-Auguste Renoir. In quest'ultima opera

62

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

i due ballerini si liberano dalle regole sociali borghesi e si cimentano in una danza spontanea e roteante. L'entusiasmo è palpabile: un cappello giace abbandonato in terra in basso a destra, si intravede sulla destra, un tavolo lasciato in disordine per la fretta di alzarsi e partecipare alle danze, su di esso c'è un bicchiere di vino bianco abbandonato, non completamente bevuto.

La dama stessa non è riuscita a depositare il proprio ventaglio, rapita nella danza dal suo accompagnatore.

Nonostante la similitudine tematica con il dipinto di Picasso, il ballo di Renoir è assai distante da *La danza del villaggio*. In quest'ultima opera, i ballerini sono vicini, tuttavia la mano destra di lei è sul petto dell'uomo, quasi a tenerlo distante, la donna non si abbandona a lui. Le loro mani si toccano appena sulle punte delle dita, i loro volti sono distanti mentre i visi dei protagonisti di Renoir quasi si toccano, la dama stringe a sé il suo cavaliere ponendo la mano sulla schiena e lui la stringe verso di sé.

Nel dipinto di Picasso, gli occhi dei protagonisti sono fissi altrove, i due ballerini sono assorti in altri pensieri, nessuno dei due è presente e nessuno dei due sorride. L'atmosfera è quasi cupa e si coglie la freddezza dei toni blu.

Picasso realizza questo dipinto secondo la sua ricerca di ritorno all'ordine e di equilibrio, fase che troverà maggiormente vigore nell'opera coeva *Donne che corrono sulla spiaggia*, 1922 (fig. 10). In quest'ultimo dipinto, i due corpi sono dilatati nella loro fisicità, quasi senza proporzione e tendono ad espandersi in tutta la tela con un moto di gioiosa energia, mentre al contrario, nell'opera *La danza del villaggio*, vi è una velatura di tristezza e distacco. Troviamo un ampio uso dei toni freddi del blu, tali da collegare l'opera al precedente periodo blu, legato ai momenti bui dell'artista.

### ***Due donne che corrono sulla spiaggia, 1922***

Le voluminose bagnanti di *Due donne che corrono sulla spiaggia*, 1922 (fig. 10) sono raffigurate mentre corrono lungo la spiaggia, come se esse attraversassero una scena di teatro per finire la loro strada altrove. Esse finiranno altrove, ma finiranno ancora in teatro, sul sipario per il balletto *Le train bleu*, 1924 con la loro presenza monumentale.

Molto più tardi, a proposito del movimento e della sua rappresentazione, poiché è di questo che si tratta per l'artista, egli dirà "il ruolo della pittura per me, non è quello di riprendere il movimento, di mettere la realtà in movimento. Per me il suo ruolo è piuttosto, quello di arrestare il suo movimento. È necessario andare oltre il movimento per fermare l'immagine. *Sinon on court derrière*"

### ***Tre ballerini, 1925***

L'opera *Tre ballerini* (fig. 48) di Picasso è stata realizzata nel 1925, durante un viaggio a Montecarlo effettuato dall'artista in compagnia di sua moglie, la ballerina Olga Kokhlova. Si tratta di un olio su tela ed oggi è conservato alla Tate Gallery di Londra.

Nel dipinto si osservano tre ballerini: quello a destra, pacato ed avvolto nell'ombra; quello al centro, splendido e trionfante; quello a sinistra contorto in modo innaturale che sembra stia prendendo parte ad un rito antico e tribale.

I tre ballerini si tengono la mano, danzando in cerchio, come l'iconografia classica delle *Tre Grazie*. Le figure slanciate, evocano una altrettanto famosa opera, quella di Henri Matisse, *La danza*, 1910.

Il dipinto si presta a diverse letture e attesta la presenza dell'influsso Surrealista, corrente alla quale l'artista si è avvicinato nel 1924 quando André Breton pubblica le *Manifeste du surréalism*.

Picasso si interessò inoltre alle nuove ricerche sulla psiche, tanto da leggere trattati sulla neuropsichiatria. Le tre figure potrebbero anche rappresentare le tre fasi dell'attacco isterico descritte da Jean-Martin Charcot (1825-1893): lo stadio delle contorsioni, caratterizzata dall'assunzione di pose plastiche o atteggiamenti apparentemente inspiegabili; il momento degli atteggiamenti passionali, in cui sopraggiunge una fase allucinatoria; ed infine la fase terminale, quando l'attacco è prossimo a terminare ma il paziente è ancora in preda al delirio e alle allucinazioni.

Mentre Picasso lavora a quest'opera, ha luogo un funesto avvenimento, la morte del suo amico Ramon Pichot. Ramon Pichot è il marito di Germain Gargallo, ballerina che Picasso conobbe a Parigi quando era giovanissimo. È infatti alla sua gioventù che si può ricondurre il significato più profondo della tela. È necessario risalire al 1901 quando Picasso si è trasferito da poco a Parigi con il suo amico Carlos Casagemas, incontrato tempo prima a Barcellona e con il quale decise di partire per la Francia.

A Parigi, Carlos si innamora perdutamente di Germain e con lei intrattiene una relazione, ma quando scoprirà che la ballerina lo tradiva, anche con lo stesso Picasso, si toglierà la vita.

Per il giovane Picasso fu una grave perdita, che lo fece sprofondare in una depressione profonda, colma di sensi di colpa e che gli fece attraversare il noto *Periodo Blu*.



Ora, a grande distanza di tempo, quando questo secondo lutto colpisce la stessa donna, Germain, Picasso esorcizza con questa danza la sua perdita. Al centro Germain, la ballerina che accomuna i due amici di Picasso. Ella tende le mani ad entrambi: a sinistra Ramon Pichot, la cui anima sta volando via, a destra il giovane Carlos Casagemas, morto prematuramente e che rimane nell'ombra come un ricordo che non svanirà mai nella mente dell'artista.

### *La danza per gli dei*

A partire dal 1945, Picasso soggiorna ogni anno sulla Costa Azzurra, in Francia, come aveva sempre fatto d'abitudine prima della seconda Guerra Mondiale. Il suo lavoro è ora nuovamente influenzato dall'atmosfera della cultura Mediterranea. Nel corso dell'estate del 1946, Picasso e la sua nuova compagna, Françoise Gilot, sono nel Mezzogiorno della Francia. Egli realizza quindi una serie di disegni impregnati di gaiezza con dei soggetti mitologici, mettendo in scena dei fauni e delle ninfe danzanti su una spiaggia. "È curioso; a Parigi non ho mai disegnato dei fauni, dei centauri e degli eroi mitologici; si direbbe che essi vivano in nessun altro luogo che qui"<sup>2</sup> dirà Picasso riferendosi a questo periodo. La mitologia greco-romana ha ispirato Picasso per tutta la sua carriera. Artista rivoluzionario nella forma, egli tuttavia si ispira dunque alla tradizione artistica occidentale mediterranea, facendo riferimento all'iconografia della cultura classica romana ed ellenistica.

<sup>2</sup> BÉRENGER HAINAUT, INÈS PIOVESAN, *Picasso & la danse*, Bnf Éditions, 2018

Nel dopo guerra, è una mitologia gioiosa che metterà in scena, esplorando il tema del baccanale, pretesto per la rappresentazione dei corpi in movimento e della gioia. I soggetti mitologici appariranno nell'opera di Picasso a partire dal 1920. Prima della guerra, l'artista si identificava con il Minotauro, incarnazione dell'uomo imprigionato dalle sue pulsioni animalesche, a volte trionfante, a volte tragico. Questa ispirazione è particolarmente presente negli anni Trenta. Il tema dionisiaco apparirà in questi anni. Il disegno, *Silene danzante in compagnia*, 1933 si inserisce in questo momento.

Il Minotauro e i personaggi dionisiaci spariranno durante gli anni della Grande Guerra. I riferimenti alla mitologia rappresentati sotto forma di figure gioiose, riprenderanno poi, dopo la fine del conflitto ed il ritorno alla pace. Se il Minotauro incarna l'artista durante gli anni in cui egli divideva la sua vita fra sua moglie Olga, Maria Teresa Walter, ed ancora Dora Maar, il fauno e la baccante si presentano come temi ricorrenti quando Françoise Gilot diviene la sua compagna. È durante il contesto di questo nuovo amore che Picasso sviluppa la tematica del baccanale.

L'affresco *La gioia di vivere*, 1946 (fig. 49), celebra il ritorno alla pace. È un periodo di felicità nella vita dell'artista, felicità di dipingere, felicità dell'amore della nuova compagna, Françoise, la cui silhouette è possibile riconoscere al centro dell'opera, danza circondata da fauni e centauri che suonano il flauto. I toni gialli e blu evocano la sabbia, il sole, il mare, una barca a vela si profila all'orizzonte.

La scena diviene più una pastorale che un baccanale, anche se il tema del vino è suggerito dalla presenza di una pianta di vite sulla destra dell'opera.

I temi dionisiaci ispireranno Picasso durante tutto il corso del decennio successivo. Le figure di fauni e baccanti ornano un gran numero di ceramiche che l'artista produrrà dal 1947 nell'atelier Madoura, a Vallauris, curato da Suzanne e Georges Ramiè.

Il ricorso a questa iconografia permette a Picasso di ricollegare le sue ceramiche a quelle della tradizione mediterranea prodotte sin dall'antichità.

Contemporaneamente, presso l'atelier Murlot, egli pratica anche la litografia, tecnica che egli ha ripreso alla fine dell'anno 1945. Nelle opere di Picasso, il fauno e le baccanti sono i personaggi di un mondo idilliaco, lontano dalle tragedie contemporanee. È l'aspetto pastorale di queste figure che interessa l'artista: egli associa la musica alla festa. I miti dell'Arcadia sono presenti anche nelle litografie di Picasso. È a partire dal 1952, quando incontra lo stampatore Hidalgo Arnera a Vallauris, che egli utilizzerà con costanza la tecnica dell'incisione. La competenza e la disponibilità di Arnera, stimolano Picasso a farne un uso assiduo. Fino ad allora le sue opere stampate, erano essenzialmente in bianco e nero, ora la litografia gli permette di utilizzare il colore. C'è una relazione fra queste opere e le ceramiche che egli creerà nello stesso periodo a Vallauris. Nel 1959, avido di sperimentazione, egli metterà a punto un nuovo procedimento che gli permetterà di aggiungere alla litografia tutti i colori a partire da una unica matrice, quando invece il sistema tradizionale prevedeva di utilizzare un numero di piastre di stampa uguale a quello dei colori utilizzati, sistema lungo e fastidioso che non corrisponde alla rapidità di esecuzione che caratterizza Picasso. Numerose stampe create nel corso di questi anni, sono consacrate ai baccanali.

Le opere che trattano questa tematica sono presenti dal 1959, con qualche giorno di intervallo l'una dall'altra, come in una variazione sullo stesso tema. L'utilizzo della litografia ha costretto Picasso a schematizzare i suoi personaggi, ridotti a delle silhouettes che si contorcono al ritmo del cembalo, all'interno di una scena bucolica.

Da quando Picasso dipinge pochi paesaggi, predilige ambientare queste figure in uno sfondo mediterraneo ispirato alla Costa azzurra, luogo in cui vive durante quel

68

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

periodo. Egli rappresenta anche alcuni nudi femminili, fra cui una stampa monumentale, *Grande nudo danzante*, 1962 (fig. 50). Si tratta di un nudo presentato nel modo più semplice, senza la presenza di altri elementi. Il movimento delle gambe riprende la posizione già utilizzata per un'altra stampa, *La femme au tambourin*, 1959, ma a differenza di quest'ultima stampa, gli arti inferiori della danzatrice sono orientati verso sinistra. Ella danza con le mani sulla testa, con una postura che ricorda quella delle *Maja*, 1797-1800 di Goya. Picasso ama questo gesto delle braccia nei suoi nudi femminili, sia in quelli ritratti sdraiati che in piedi. La testa della danzatrice è statica, come lasciano intuire i suoi capelli che scendono composti lungo il busto, senza traccia di movimento.

Tuttavia il viso rappresenta contemporaneamente due profili, suggerendo la torsione della testa. Picasso utilizza tre colori ispirati dai colori della terra delle sue ceramiche per descrivere il corpo della donna striato da tagli fatti con la sgorbia, l'attrezzo degli incisori, per evocare la luce proveniente da destra e che scolpiscono il corpo in movimento, messo in risalto dal fondo nero.

Appendice iconografica  
*Capitolo 1*



*1*

PABLO PICASSO, *Parade*. Holger Badekow, 2009. Fotografia. Donlon Dance Company



*2*

DIEGO VELAZQUEZ, *Las Meninas*, 1656. Olio su tela, 318 x 276 cm. Madrid, Museo del Prado

2a



PABLO PICASSO, *Las Meninas*, 1957. Olio su tela, 194x260 cm. Barcellona, Museo Picasso

3



PABLO PICASSO, *Bevitrice di assenzio*, 1901. Olio su cartone, 67x52 cm. New York, Melville Hall Collection.

4



PABLO PICASSO, *Poveri in riva al mare*, 1903. Olio su tavola, 105,3 x 69 cm. Washington, National Gallery of Art



5

PABLO PICASSO, *Famiglia di saltimbanchi*, 1905. Olio su tela, 212,8 x 229,6 cm.  
Washington, National Gallery of Art.



6

Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. Olio su tela 245x235 cm. New  
York, The Museum of Modern Art.





7

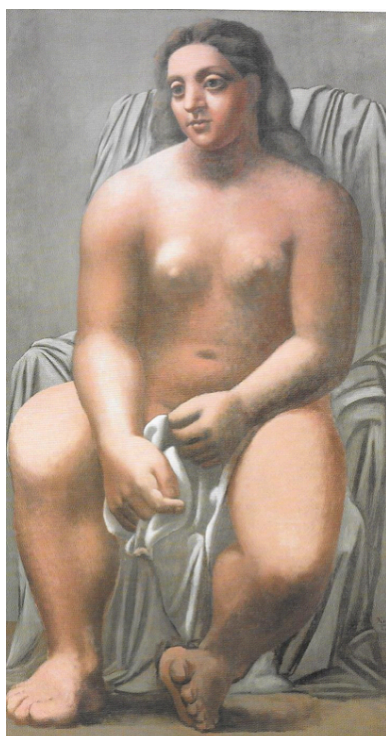
PABLO PICASSO, *Il ritratto di Ambroise Vollard*, 1909-1910. Olio su tela, 92x65,5 cm. Mosca, Museo Puskin.



8

PABLO PICASSO, *I tre musicisti*, 1921, Olio su tela, 201x223 cm. New York, Museum of Modern Art.





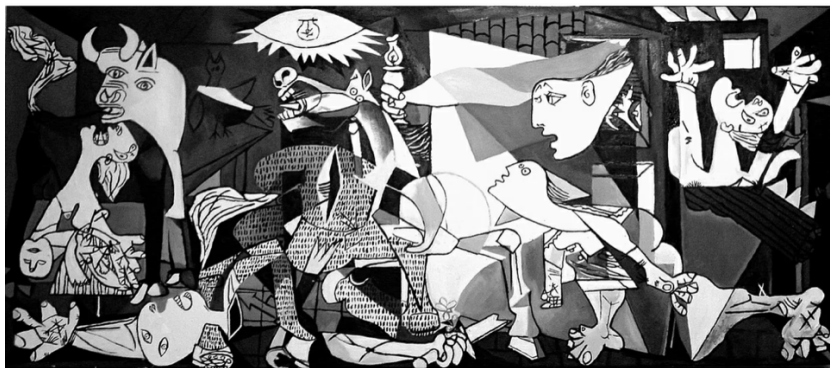
9

PABLO PICASSO, *Grande bagnante*, 1921, Olio su tela, 182x101,50 cm. Parigi  
Musée de l'Orangerie



10

PABLO PICASSO, *Donne che corrono sulla spiaggia (La corsa)*, 1922. Gouache su compensato, 32,5x41,5 cm. Parigi, Musée National Picasso



11

PABLO PICASSO, *Guernica*, 1937. Olio su tela, 349,3x776,6 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



12 HENRI MATISSE, *Odalisca distesa*, 1926. Olio su tela, 38,4x54,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



13 PABLO PICASSO, *Donne di Algeri, "O"*, 1955. Olio su tela, 114x146,4 cm. Doha (Quatar), Collezione privata



14

PABLO PICASSO, *Colomba con uova*, 1953. Manufatto in ceramica, altezza 22 cm. Parigi, Musée National Picasso.



15

PABLO PICASSO, *Nobiluomo con pipa*, 1968. Olio su tela, 145,5x97 cm. Lucerna, Museum Sammlung Rosengart.



## Capitolo 2



16

ANDRÈ DERAÏN, *Danse, La joie*. Acquarello su carta, 56 x 44 cm. Parigi, Collezione privata.



17

HENRI MATISSE, *La danza*, 1909-1910. Olio su tela, 260 x 391 cm. San Pietroburgo, Ermitage.



**18**

HENRI MATISSE, *La danse d Paris*, 1931-1933. Olio su tela, 340 x 387 cm, 355 x 498 cm, 333 x 391 cm. Parigi, Museo d'Arte Moderna della città di Parigi



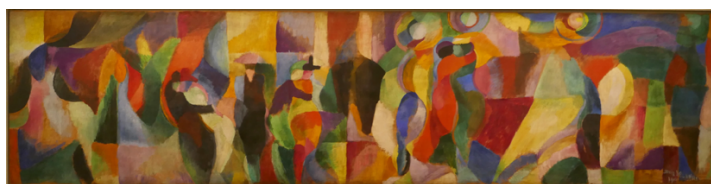
**19**

ERNST LUDWIG KIRCHNER, *Variété*, 1912-1913. Olio su tela, 151x120 cm.  
Francoforte sul Meno, Stadel Nuseum, Graphische Sammlung



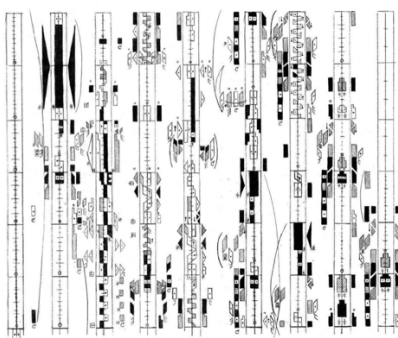
**20**

ERNST LUDWIG KIRCHNER, *La danza della morte di Mary Wigman*, 1926-1928.  
Olio su tela 110 x 149 cm. Wichtrach Berna, Galleria Henze & Ketterer



21

SONIA DELAUNAY, *Le Bal Bullier*, 1913. Olio su tela, 97 x 390 cm. Parigi, Museo nazionale dell'Arte Moderna Centre Pompidou



22

ANNA HUTCHINSON GUEST, *Rudolf Laban Labanotation, the System of Analyzing and Recording Movement*, Routledge, 200



23

ANONIMO, *CYSP Passo a due estratto del balletto di Maurice Béjart, Festival d'arte d'Avanguardia, Tetto della Città radiosa, Mariglia*, 1956. Stampa da gelatina d'argento, 17,5 x 25,3 cm. Parigi, Archivi Eléonore de Lavandeyra Schoffe



24

FORTUNATO DEPERO, *Mie balli plastici*, 1918. Olio su tela. 180 x 189 cm.

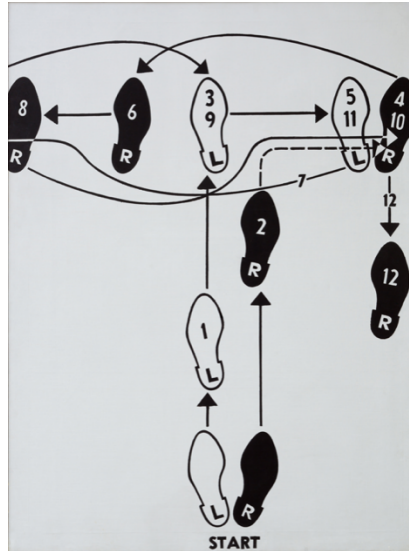
Collezione privata



25

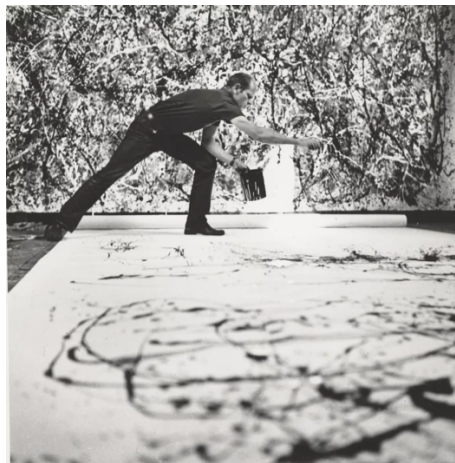
ANONIMO, *Sophie Taeuber-Arp danzante con una maschera di Marcel Janco al Cabaret Voltaire, Zurigo*, 1916. Stampa da gelatina d'argento, 17,8 x 10,8 cm.

Clamart, Fondazione Arp, Casa-Studio Jean Arp e Sophie Taeuber



26

ANDY WARHOL, *Dance Diagram 2 Fox trot the double twinkle-man*, 1962.  
 Acrilico su tela, 181,6 x 129,5 cm. Pittsburgh, Pennsylvania, The A.W Foundation  
 for the visual arts



27

HANS NAMUTH, *Jackson Pollock Painting Autumn Rhythm: Number 30*, 1950.  
 Stampa da gelatina d'argento, 18,4 x 19 cm. East Hampton (NY), Pollock-Krasner  
 House and Study Center



### Capitolo 3



28

*Il Prestigiatore Cinese*, fotografia di scena tratta dalla rappresentazione di *Parade* tenuta al Teatro Grande di Pompei, Pompei, 2017, corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, in occasione della mostra *Picasso a Napoli*, 2017. Napoli, Museo di Capodimonte



29

*La Ragazzina americana*, gli Acrobati, fotografia di scena idem come fig. 28



30

*30 Il Manager americano, fotografia di scena idem come fig. 28*



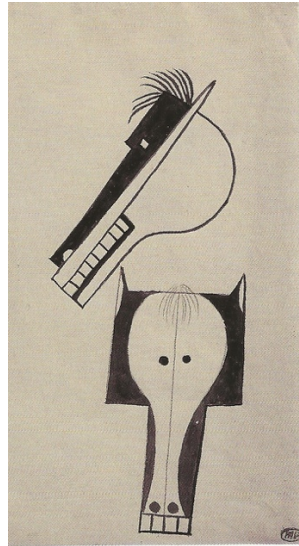
31

*31 Il Manager Francese, fotografia di scena idem come fig. 28*



32

*Il cavallo, fotografia di scena idem come fig. 28*



33

PABLO PICASSO, *Studio per il manager americano e la testa di cavallo*, 1917  
particolare. Gouache e mina di piombo 20,5 x 28 cm. Parigi, Museo Picasso



34

PABLO PICASSO, *Sipario per il balletto Parade*, 1917. Tempera su tela, 1050 x  
1640 cm. Parigi, Museo Nazionale dell'Arte Moderna Centre Pompidou





35

ACHILLE VIANELLI, *Taverna*, 1831. Tempera su stoffa. Napoli, Museo nazionale di San Martino



36

PABLO PICASSO, *Studi per costumi del balletto Il cappello a tre punte*, 1920. Studi da un originale del 1919



37

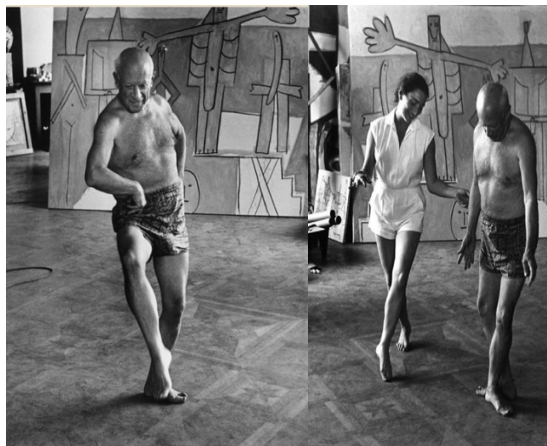
PABLO PICASSO, *Maquette dello scenario definitivo*, 1920. Acquarello, inchiostro e matita su cartone 15,9 x 26,7 cm. Immagine tratta dal libro di William J. Chiego, *Modern Art at the McNay*, 2001



38

PABLO PICASSO, *Progetto per lo scenario del balletto Mercure: Arlecchino che gioca con la chitarra e Pierrot che gioca con il violino*, 1924. Pastello e matita su carta 25 x 32cm. Parigi, Museo Nazionale di Picasso

*Capitolo 4*



**39**

**39a**

**39** DAVID DOUGLAS DUNCAN, *Pablo Picasso danza nel suo studio*, 1957

**39a** DAVID DOUGLAS DUNCAN, *Pablo Picasso e la sua seconda moglie Jacqueline Roque danzano nel suo studio*, 1957



**40**

PABLO PICASSO, *Le cancan*, 1900. Pastello su carta, 41x55 cm, Hiroshima Museum of Art, Hiroshima





41

PABLO PICASSO, *La ballerina di flamenco*, 1901. Matita e gessetti su carta, 15,4x20,6 cm.



42

PABLO PICASSO, *Danza dei veli*, 1907. Olio su tela, 150x100 cm. San Pietroburgo, Museo Dell'Ermitage.



**43**

PABLO PICASSO, *Olga Cocklova in costume da ballerina*, 1922. Mina di piombo su carta, 31x24 cm. Parigi, Musée Picasso



**44**

PABLO PICASSO, *Tre ballerine*, 1917-1919. Mina di piombo su tre fogli incollati, cm 37,5x32 cm. Parigi, Musée Picasso





45

PABLO PICASSO, *Tre ballerine: Olga Koklova Lydia Lopokova e Loubov Chernicheva*, 1919. Mina di piombo e carboncino cm 62,7x47 cm. Parigi, Musée Picasso



46

PABLO PICASSO, *Sette ballerine fra le quali Olga Koklova in primo piano*, 1919. Mina di piombo e tracce di carboncino cm 62,6x50 cm. Parigi, Musée Picasso



47

PABLO PICASSO, *La danza del villaggio*, 1922. Olio e pastello su tela 139 x 85 cm.  
Parigi, Musée Picasso



48

PABLO PICASSO, *Tre ballerini*, 1925. Olio su tela, 215x142 cm. Londra, Tate  
Gallery



**49**

PABLO PICASSO, *La gioia di vivere*, 1946. Olio e gliceroftalico su fibrocemento, 120 x 250 cm. Antibes, Museo Picasso



**50**

PABLO PICASSO, *Grande nudo danzante*, 1962. Litografia a colori, 64x52,9 cm. Tiratura multipla

## Bibliografia

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les spectacles moderniste des Ballets russes – Parade et l'esprit nouveau*, Excelsior, 11 maggio 1917

GABRIELLA BELLI ed ELISA GUZZO VACCARINO (a cura di), *Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006) Skira (Milano) 2005.

HAINAUT BÉRENGER/INÈS PIOVESAN/LAURENCE ENGEL/STÉPHANE LISSNER, *Picasso & la danse*, BnF Éditions, 2018

J.P. A. CALOSSE, *Pablo Picasso 1881-1914*, Parkstone International, e book

JEAN CLAIR, ODILE MICHEL (a cura di), *Picasso 1917-1924 Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, febbraio 1998), Editore Bompiani, Caleppio di Settala (Milano) 1998.

MARIO DE MICHELI (a cura di), *Pablo Picasso Scritti, saggi e documenti del Novecento*, ES Edizioni, 1998

HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, *Arte dal 1900*, Zanichelli Editore S.p.a. (Bologna) 2006.

HANS L.C. JAFFÈ, *Picasso*, Garzanti, 1965

CHRISTINE MACEL/EMMA LAVIGNE (a cura di), *Danser sa vie*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, Museo nazionale d'arte moderna, Galleria 1, novembre 2011-aprile 2012), Edizione del Centre Pompidou, Parigi 2011

MARIA GRAZIA MESSINA, FRANCESCO PAOLO CAMPIONE, *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri. Il primitivismo nella scultura del Novecento*, Electa, 2018

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra (1883-1885)* Adelphi, 2008

TOMÀS LLORENS SERRA, *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Eunsa Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2001.

ANTONINA VALLENTIN, *Storia di Picasso*, Giulio Einaudi Editore, 1961

JEFFREY WEISS, *The popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp and Avant-gardism*, New Haven, Yale University Press, 1904