

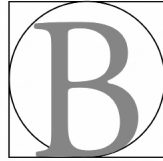
PALAZZO REALE

PICASSO

METAMORFOSI



SKIRA



In occasione del 50° anniversario dello Studio Bordoli, abbiamo voluto invitarvi a un evento riservato nella prestigiosa sede di Palazzo Reale a Milano, alla scoperta di una mostra di livello internazionale dedicata a Pablo Picasso, il più grande e rivoluzionario artista del Novecento, incessante sperimentatore, fonte inesauribile di idee e creatività.

L'inventore del cubismo ha aperto la strada a un nuovo modo di fare e vedere l'arte, ha svelato orizzonti inediti, ci ha restituito una realtà sfaccettata, moltiplicandone i punti di vista.

Il suo sguardo da bambino, la sua infaticabilità e continua ricerca di nuove prospettive sono forse la sua più preziosa eredità.

Quale modo migliore di questo invito e di questo omaggio per manifestare la nostra riconoscenza a tutti gli Amici e Clienti per la stima e la fiducia di questi cinquant'anni, con lo stile e l'entusiasmo che abbiamo appreso da nostro padre Giorgio, il fondatore dello Studio nel lontano 1968.

Erba, 30 ottobre 2018

Emilio e Riccardo Bordoli

PICASSO
METAMORFOSI

PALAZZO REALE

PICASSO-
MÉDITERRANÉE
2017-2019

PICASSO

METAMORFOSI

a cura di Pascale Picard



PICASSO

METAMORFOSI

Milano, Palazzo Reale
18 ottobre 2018 - 17 febbraio 2019



Sindaco
Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura
Filippo Del Corno

Direttore Cultura
Marco Edoardo Minoja

Ufficio stampa
Elena Conenna

PALAZZO REALE

Direttore
Domenico Piraina

Coordinamento mostra
Luisella Angiari

Responsabili Organizzazione e amministrazione
Giovanni Bernardi
Simone Percacciolo

Conservatore
Diego Sileo

Organizzazione
Giuliana Allievi
Filomena Della Torre
Claudio Grillone
Christina Schenk
Giulia Sonnante
Roberta Ziglioli

Ufficio Progettazione, Conservazione e tutela
Annalisa Santaniello
Roberto Solarino

Amministrazione
Roberta Crucitti
Laura Piermattei
Sonia Santagostino
Luisa Vitiello

Coordinamento eventi
Silvana Rezzani

Responsabile Coordinamento tecnico
Paolo Arduini

Coordinamento tecnico
Luciano Madeo
Giuseppe Marazzia
Lorenzo Monorchio
Andrea Passoni
Gabriella Riontino

Servizio Civile Nazionale
Claudia Capelli
Maurizia Colnago
André Velasquez

Responsabile Comunicazione e Promozione
Luciano Cantarutti

Comunicazione e Promozione
Francesca La Placa
Antonietta Bucci

Comunicazione visiva
Dalia Gallico
Art Lab

Assistenza operativa
Marino Canzi
Luciana Sacchi
Rita Trino

Servizio custodia
Corpo di guardia Palazzo Reale



NEL LABIRINTO DI PICASSO
Inizia con la P... finisce con la O!
Non c'è bisogno di dire Picasso...

Assessore Educazione e Istruzione
Laura Galimberti

Direttore centrale Educazione e Istruzione
Luigi Draisci

Direttore Area Servizi Scolastici ed Educativi
Sabina Banfi

Responsabile Unità Iniziative Educative e Unità Didattiche Territoriali
Lucetta Ostaldo

Ideazione, Progettazione materiali didattici e conduzione
Anna Caporusso
Filomena Centola
Antonella Samele
Assunta Savaglia
Cristina Spadaro
Giovanna Valisi

Stampa materiali didattici
Civica Stamperia di via Friuli



Presidente
Massimo Vitta Zelman

Amministratore delegato
Tomaso Radaelli

Consiglieri
Giancarlo Menescardi
Simone Todorow di San Giorgio
Filippo Vitta Zelman

Responsabile scientifico
Thomas Clement Salomon

Responsabile del progetto
Rosa Fasan

Produzione mostre
Marta Maggiano
Sergio Tarquinio
Lorenzo Paolo Messina
Erica Roccella

Marketing e promozione
Diego Giacomelli
Mattia Vita

Grafica MondoMostre
Lea Del Poso

Ufficio stampa
Lucia Crespi
Federica Mariani
Flavia Sciortino

Sponsor ed eventi
Alessandra Masini

Ufficio amministrativo
Monica Mihailescu

Ufficio affari legali MondoMostre
Chiara Ferraro

Bookshop e merchandising Skira
Laura Bassi

Mostra realizzata
con il Musée national Picasso-Paris

PICASSO
SSG

MuséePicassoParis

Presidente
Laurent Le Bon

Direttore generale
Erol Ok

*Direttore amministrativo
e delle risorse umane*
Matthieu Chapelon

*Direttrice delle collezioni
e del servizio mostre*
Claire Garnier

*Direttrice della comunicazione,
delle attività di mecenatismo
e delle privatizzazioni*
*Direttrice (ad interim) delle relazioni
pubbliche e dello sviluppo culturale*
Leslie Lechevallier

*Direttore della struttura, della sicurezza
e dei sistemi informatici*
Guillaume Gaillard

Addetti alla mostra

Registrar
Clémentine Girault

Montatore e installatore
Vidal Garrido

in occasione del progetto



*Conservatrice, responsabile
editoriale - coordinatrice scientifica
"Picasso-Méditerranée"*
Émilie Bouvard

*Responsabile incaricata della gestione
"Picasso-Méditerranée"*
Sophie Daynes-Diallo

*Incaricata e responsabile del progetto
"Picasso-Méditerranée"*
Camille Frasca

Mostra e catalogo a cura di
Pascale Picard

Saggi di
Martine Denoyelle
Léopold L. Foulem
Violaine Jeammet
Hélène Le Meaux
Laurence Madeline

Annie Maillis
Audrey Norcia
Pascale Picard
Elena Pardo
Pierre Rouillard
Rubén Ventureira

Apparati didattici a cura di
Barbara Notaro Dietrich

*Progetto espositivo e grafico
dell'allestimento*
Pierluigi Cerri
architetto
con Maddalena Lerma
Roberto Libanori, Matteo Lualdi

*Web e comunicazione digitale /
social networks*
BStudio

*Consulenza e assistenza in mostra
per lo stato di conservazione
delle opere esposte*
STRATI di Marianna Cappellina,
Ilaria Peticucci e Christian Tortato

Assicurazioni
Aon S.p.A.

*Sistema di biglietteria e circuito
di prevendita*
Vivaticket Spa

Didattica e visite guidate
Ad Artem

Audioguide
Orpheo Group

Trasporti
Montenovi

Realizzazione allestimento
ProEvent

Traduzioni
Scriptum Srl

Albo dei prestatori

Antibes, Musée Picasso
Antibes, Archives Claude Picasso
Barcellona, Museu Picasso
Bruxelles-Madrid, Fundación Almine
y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
Città del Vaticano, Musei Vaticani
Collezione privata, courtesy of
Halcyon Gallery
Lione, Musée des Beaux-Arts de Lyon
Montauban, Musée Ingres
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale
Parigi, Musée de l'Orangerie
Parigi, Musée du Louvre, Département
des Antiquités grecques, étrusques
et romaines
Parigi, Musée du Louvre, Département
des Antiquités orientales
Parigi, Musée national Picasso-Paris
Roma, Museo Barracco

Un ringraziamento particolare a



DIREZIONE GENERALE MUSEI

Direttore generale
Antonio Lampis

*Direttore del Servizio I
Collezioni museali*
Antonio Tarasco

*Dichiarazione di rilevante
interesse culturale*
Silvia Trisciuzzi

Sponsor tecnici



UniFor

Con il sostegno di

RINASCENTE

Main sponsor



Ringraziamenti
Jean-Louis Andral
Stephanie Ansari
François Bellet
Maria Grazia Benini
Daniela Cecchini
Anne Coulié
Paolo Daffara
Sylphide De Daranyi
Cécile Debray
Micol Forti
Françoise Gaultier
Emmanuel Guigon
Violaine Jeammet
Martina Larsson
Ludovic Laugier
Jean-Luc Martinez
Celine Morisseau
Pasquale Musella
Stéphane Paccoud
Virginie Perdrisot
Almine e Bernard Picasso
Claude Picasso
Christine Pinault
Sylvie Ramond
Paola Regoli
Orietta Rossini
Giandomenico Spinola
Maria Antonietta Tomei
Claudia Valeri
Jorge Vasquez
Florence Viguier
Florence Half Wrobel

Palazzo Reale è la casa italiana di Picasso. Milano, Parigi e Madrid sono le tre città europee che hanno segnato l'opera e la fortuna critica del grande maestro di Malaga. Picasso scelse Milano per l'esposizione di *Guernica* nel 1953, individuando nell'anima della città una continuazione vivente del suo messaggio antibellico. Da allora Milano ha proposto al pubblico internazionale una serie di eccezionali mostre di approfondimento in dialogo con i maggiori musei e centri di ricerca del mondo. È quanto accade anche con "Picasso. Metamorfosi". La rassegna, curata da Pascale Picard, presenta duecento capolavori indagando il rapporto vitale di Picasso con il mito e con l'arte classica. Il mito non fu per il maestro un semplice archivio di simboli e modelli da cui trarre il materiale necessario alla creazione: fu l'archetipo vitale dell'umanità, l'espressione primigenia dei sentimenti e del vissuto di ogni uomo. L'accostamento dei pezzi classici con i capolavori correlati consente un interessantissimo confronto tra temi e motivi antichi e contemporanei, tra i quali Picasso costruisce un rapporto emozionante e vivo. "Picasso. Metamorfosi" apre la stagione autunnale di Palazzo Reale confermando la linea dell'innovazione scientifica: artisti da riscoprire per la qualità del loro lavoro o grandi artisti universali di cui mettere in luce la ricerca in modo inedito. È il caso di Picasso e di "Metamorfosi", tappa di un rapporto fecondo tra un artista e una città.

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

La città di Milano conferma e rinnova il suo rapporto privilegiato con Pablo Picasso.

La mostra dedicata al grande artista spagnolo e allestita nelle sale di Palazzo Reale, che hanno avuto l'opportunità di ospitarne più volte le opere – già nel 1953 con l'eccezionale esposizione di *Guernica* nella Sala delle Cariatidi e più recentemente nel 2012 con una grande retrospettiva che ne ha documentato la feconda varietà del linguaggio espressivo –, ripercorre in questa occasione alcune tappe della sua attività indagando il rapporto con il mito e l'antichità.

Il percorso espositivo, grazie a prestigiosi prestiti provenienti da parte dei più importanti musei nazionali e internazionali, accosta l'opera di Picasso a quelle dell'arte antica consentendo così al visitatore di scoprire fonti di ispirazione, matrici visive ed iconografiche.

La mitologia nelle sue raffigurazioni fantastiche, le creature ibride, la figura di Arianna, il tema delle metamorfosi rappresentano alcune delle immagini archetipiche che ci immergono nella visione picassiana dell'antico.

Non poteva mancare Milano, proprio per il suo speciale legame con Picasso, tra le città del mondo che nell'arco di un triennio hanno esplorato la multiforme genialità del grande artista del Novecento in un ampio e articolato progetto, "Picasso-Méditerranée", autorevolmente promosso e coordinato dal Musée Picasso di Parigi.

Filippo Del Corno
*Assessore alla Cultura
del Comune di Milano*

Palazzo Reale ha soddisfatto con convinzione l'invito del Musée national Picasso-Paris a partecipare, con uno studio originale, condiviso e coerente con la storia culturale del Palazzo stesso, all'imponente progetto multidisciplinare "Picasso-Méditerranée", nato con l'obiettivo di evidenziare i legami di Pablo Picasso con le culture che hanno informato i popoli del Mediterraneo.

Le istituzioni legate al mondo picassiano sono più di settanta, disseminate tra Cipro, Spagna, Francia, Grecia, Israele, Italia, Malta, Marocco e Turchia; tra di esse, il Palazzo Reale è da annoverare certamente tra le principali e più attive, se consideriamo l'attenzione che più volte è stata riservata a Picasso a partire dalla celeberrima mostra del 1953 che, con l'esposizione di *Guernica*, ha regalato a Milano un primato assoluto, quello di essere stata la prima città italiana a esporla, e un altro record, difficilmente superabile, di essere, anche in futuro, l'unica città italiana ad averlo fatto.

Una inesauribile creatività e una formidabile capacità di lavoro, favorite dalla sua longevità, fanno di Picasso l'artista più prolifico che sia mai esistito, talché l'enorme copiosità e la particolare varietà della sua produzione artistica hanno generato un gigantesco prisma costituito da tante facce suscettibili di mille e più letture e interpretazioni.

Noi, tra le tante possibili, ne abbiamo deliberatamente scelta una – quella del rapporto di Picasso con la mitologia greco-romana – per la sua indubbia significanza nell'economia complessiva della produzione picassiana, per l'essenziale rilievo che il patrimonio mitico del Mediterraneo ha assunto nella costruzione dell'identità culturale europea e per la sua coerenza con un indirizzo specifico della no-

stra programmazione – il rapporto tra l'arte e il mito, appunto – che da tempo investighiamo e che ha già prodotto due eccellenti risultati critici e scientifici con le recenti mostre dedicate a Rubens e a Dürer.

Questo nuovo progetto ci permette di compiere, sempre seguendo un percorso di eccellenza, un significativo passo avanti perché, se Dürer e Rubens operarono in un mondo prescientifico, ignaro, tra altri, di concetti come eliocentrismo, evoluzione della specie e psicoanalisi, che così fortemente avrebbero mortificato l'orgoglio degli uomini, con Picasso veniamo trasportati nel cuore del XX secolo dominato dalla scienza e dalla tecnologia.

Dopo le mostre che Palazzo Reale ha dedicato a Picasso, accomunate da un carattere prettamente antologico, con questo progetto approfondiamo un aspetto di rilevante importanza nella complessiva produzione picassiana che dimostrerà come la conoscenza dei grandi miti, reinterpretati dal più grande artista del XX secolo, sia ancora oggi un potente propellente per la creatività e rivesta un indubbio valore educativo ed esistenziale.

Domenico Piraina
Direttore di Palazzo Reale

L'organica e ormai più che ventennale collaborazione tra il Comune di Milano, Palazzo Reale e il gruppo MondoMostre Skira mette in scena un nuovo, straordinario appuntamento: la mostra dedicata a Picasso e al suo multiforme rapporto con l'antico.

Il progetto si inquadra nella grande rassegna europea triennale "Picasso-Méditerranée", promossa e coordinata dal Museo Picasso di Parigi, della quale MondoMostre Skira ha curato tutte le tappe italiane.

E sono lo stesso Museo Picasso e il Louvre i due prestatori cardine della mostra: l'uno per le opere picassiane, l'altro per gli eccezionali pezzi archeologici di confronto.

Le relazioni con i maggiori musei internazionali rappresentano l'asse portante dell'attività di MondoMostre Skira e sono coltivate attraverso un continuo scambio di informazioni e di idee progettuali.

Sono la qualità e l'intensità di questi rapporti, anche personali, che consentono di costruire progetti di questa levatura e di poter contare su prestiti eccezionali, come è avvenuto, ad esempio, con la straordinaria rassegna caravaggesca della scorsa stagione.

Anche per "Picasso. Metamorfosi" l'interlocutore istituzionale più naturale non poteva che essere

il Comune di Milano, e Palazzo Reale la sede per definizione, non soltanto per l'indiscussa centralità assunta nel sistema espositivo italiano, ma anche, e soprattutto, per la grande sintonia progettuale maturata in decine di rassegne di grande respiro internazionale cui, insieme, si è dato vita.

Nel 1931, a Parigi, la neonata casa editrice Skira pubblicava il suo primo libro.

Erano *Le metamorfosi* di Ovidio, illustrate, con trenta acqueforti originali, da Pablo Picasso.

Anche per questo, la mostra di Palazzo Reale ha per noi un significato particolare.

E quel libro, quel mitico libro, viene ripubblicato per l'occasione, ottantasette anni dopo l'edizione originale.

Massimo Vitta Zelman

Presidente di MondoMostre Skira

Il progetto “Picasso-Méditerranée” nasce dal desiderio di mettere in luce la ricchezza dei legami che uniscono Picasso al Mediterraneo, programmando dal 2017 al 2019 un ciclo di eventi culturali dinamico, multiforme e multidisciplinare. Si tratta di immaginare una cartografia e una rete di istituzioni legate al mondo picassiano. La manifestazione si definisce innanzitutto come una serie di mostre e come progetto scientifico in una dimensione al tempo stesso contemporanea e di salvaguardia del patrimonio. L'identità di ogni istituzione viene rispettata da tutti i punti di vista: l'intento è quello di creare una sinergia, perché ciascuno possa sviluppare il suo progetto mantenendo la propria singolarità. Oggi la rete comprende più di settanta istituzioni che si coordinano per costruire una comunicazione condivisa, in particolare attraverso un marchio, una veste grafica, un sito internet e una pubblicazione. I comitati direttivi si riuniscono a cadenza regolare e la manifestazione è costellata di seminari di ricerca destinati a riunire la comunità picassiana. Il calendario prevede una quarantina di mostre: monografiche, tematiche, in dialogo con artisti contemporanei a Picasso o dei giorni nostri, focalizzate su una tecnica, un periodo,

un luogo di vita o di creazione, offrendo un approccio unico e innovativo all'opera picassiana attraverso la lente del Mediterraneo. In questa stagione Picasso sarà oggetto di una pubblicazione cartacea e digitale. L'itinerario tra i luoghi dell'arte picassiana, promosso dal Musée national Picasso-Paris, offre un'inedita esperienza culturale con l'obiettivo di rafforzare i legami tra le diverse sponde del Mediterraneo.

Laurent Le Bon

Presidente del Musée national Picasso-Paris

Main sponsor



È attraverso la metamorfosi che nuove forme possono prendere vita, trasformandosi e reinventandosi continuamente.

In M&G Investments interpretiamo la metamorfosi come la chiave che ci permette di mutare le idee in opportunità. Il nostro approccio all'investimento convive in perfetta armonia con la ricerca del potenziale di crescita a lungo termine per i risparmi dei nostri clienti. In quest'ottica i nostri gestori possono dar vita alle loro intuizioni, adattandole alle molteplici dinamiche dei mercati finanziari.

Allo stesso modo Picasso si è dedicato alla trasformazione delle sue idee e del concetto di forma in un continuo processo creativo, intenso e complesso, in cui l'antichità viene trasfigurata per alimentare un'arte in mutazione permanente.

Siamo orgogliosi di sponsorizzare la mostra di Pablo Picasso e lieti di accompagnarvi nel viaggio che ripercorre le fasi della carriera del grande maestro spagnolo fin dagli esordi e dal suo continuo e immutato raffronto con il mito e l'arte classica.

Matteo Astolfi

Country Head Italy M&G Investments

In copertina

Pablo Picasso
Nu couché [Nudo disteso], 4 aprile 1932
Parigi, Musée national Picasso-Paris,
dazione 1979, MP142
(cat. 23)

Art Director

Marcello Francone

Coordinamento redazionale

Eva Vanzella

Redazione

Elisa Bagnoni

Impaginazione

Antonio Carminati

Ricerca iconografica

Paola Lamanna

Traduzioni

Jacopo Pes, Ludovica Sistopaoli
e Alessandra Gallo per *Scriptum*,
Roma

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con
qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari
dei diritti e dell'editore

© 2018 Skira editore, Milano

© Succession Picasso by SIAE 2018

© Jean Cocteau, Dora Maar by SIAE 2018

© 2018 David Douglas Duncan

Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-3580-6

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018

a cura di Skira editore, Milano

Printed in Italy

www.skira.net

Crediti fotografici

© 2018. Digital image, The Museum of Modern
Art, New York / Scala, Firenze: fig. 13 p. 27, fig. 7
p. 134, fig. 8 p. 207

© 2018. The Trustees of the British Museum
c/o Scala, Firenze: fig. 3 p. 130

© Gérard Blot / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 125

© Bnf, Parigi: fig. 5 p. 204

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-
Grand Palais / Philippe Migeat / distr. Alinari:
fig. 8 p. 25, fig. 5 p. 132

© Documentation du département des AGER:
fig. 2 p. 187, 3a-b p. 188, fig. 4 p. 189

© FABA. Foto: Eric Baudouin: fig. 4 p. 43,
cat. 187

© FABA. Foto: Marc Domage: fig. 4 p. 256,
cat. 194

© FABA. Foto: Hugard & Vanoverschelde
Photography: cat. 142-152, 154-159

© Fundació Museu Picasso, Barcellona,
Photograph, Gasull Fotografia: fig. 4 p. 22, fig. 3
p. 122, fig. 5 p. 123, fig. 6 p. 124, fig. 8 p. 125,
fig. 9 p. 135; fig. 1 p. 166; cat. 88

© Béatrice Hatala / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 118, 119

© Historic Images / Alamy Foto Stock: fig. 5
p. 251

© imageArt, Foto Claude Germain: fig. 9 p. 47,
fig. 4 p. 96; cat. 13, 47, 56-57, 90-92, 134

© Christian Larrieu / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 135

© Daniel Lebée / Carine Déambrosio / RMN-
Réunion des Musées Nationaux / distr. Alinari:
cat. 97

© Thierry Le Mage / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 19, 24, 63

© Hervé Lewandowski / RMN-Réunion des
Musées Nationaux / distr. Alinari: cat. 34, 37, 60,
94, 98, 102-104, 109, 113, 123, 133, 136, 138, 140,
176-177, 179, 182, 185, 191-192

© Pierre Maillis-Laval: fig. 5 p. 97

© Stéphane Maréchalle / RMN-Réunion
des Musées Nationaux / distr. Alinari: cat. 87,
116

© Ministère de la Culture - Médiathèque du
Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / image
RMN-GP: fig. 1 p. 195

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais /
image musée du Louvre-RMN distr Alinari:
fig. 6b p. 192

© Musée du Louvre, Parigi, Département
des Antiquités grecques, étrusques et romaines:
figg. 4-5 p. 169

© Musei Vaticani: cat. 30, 110

© Tony Querrec / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 6, 8

© Mathieu Rabeau / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 9, 16, 44

© Franck Raux / RMN-Réunion des Musées
Nationaux / distr. Alinari: cat. 95, 177

© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda /
Thierry Le Mage / distr. Alinari: fig. 5 p. 182

© RMN-Grand Palais (Musée d'Archéologie
nationale) / Daniel Arnaudet: fig. 2 p. 201;
cat. 161

© RMN-Grand Palais (Musée d'Archéologie
nationale) / Franck Raux / distr. Alinari: fig. 2
p. 196, fig. 1 p. 201; cat. 162

© RMN-Grand Palais (Musée de l'Orangerie) /
Hervé Lewandowski / distr. Alinari: fig. 9 p. 26

© RMN-Grand Palais (Musée de l'Orangerie) /
Franck Raux / distr. Alinari: fig. 2 p. 43

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Franck
Raux / distr. Alinari: fig. 1 p. 22

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Gérard Blot / distr. Alinari: fig. 8 p. 193

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé
Lewandowski / RMN / distr. Alinari: fig. 4
p. 181, fig. 1 p. 249; cat. 32, 59, 96, 106, 137,
139, 197-198

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Stéphane Maréchalle / distr. Alinari: cat. 7, 49

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony
Querrec / distr. Alinari: fig. 3 p. 168, fig. 2 p. 180

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / image RMN-GP / distr. Alinari: fig. 1
p. 180, figg. 1-3 p. 253; cat. 18, 23, 54-55, 89,
105, 120-121, 141, 164-167

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Michèle Bellot / Gérard Blot / distr.
Alinari: fig. 2 p. 130

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Jean-Gilles Berizzi / distr. Alinari:
cat. 46, 93

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Philipp Bernard / distr. Alinari: cat. 53

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Gérard Blot / distr. Alinari: cat. 5, 51,
170-171, 173-174, 184

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Madeleine Coursaget / distr. Alinari:
cat. 27

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Adrien Didierjean / distr. Alinari: fig. 6
p. 24, fig. 1 p. 129; cat. 15, 124, 126-128, 163

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau /
distr. Alinari: cat. 58

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Béatrice Hatala / distr. Alinari: cat. 172,
195-196

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Thierry Le Mage / distr. Alinari: fig. 2
p. 22, fig. 5 p. 23, fig. 14 p. 28, figg. 7-8 p. 45,
fig. 6 p. 183; cat. 3, 11, 21, 26, 28, 41, 65-66,
68-84, 111, 115, 129

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Hervé Lewandowski / distr. Alinari:
cat. 50, 112, 146, 153, 160

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / René-Gabriel Ojéda / distr. Alinari:
cat. 17, 25

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Mathieu Rabeau / distr. Alinari: fig. 6
p. 44, fig. 13 p. 174, fig. 3 p. 181; cat. 10, 12, 14,
85, 99, 122, 130-132

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-
Paris) / Franck Raux / distr. Alinari: fig. 12 p. 172

© RMN-Réunion des Musées Nationaux / distr.
Alinari: fig. 4 p. 131, fig. 6 p. 134, fig. 8 p. 135,
fig. 9 p. 208; cat. 2, 20, 22, 33, 45, 107, 114, 116,
189

© Royal Collection Trust, Windsor / © Her
Majesty Queen Elizabeth II 2018: fig. 3 p. 43

© Romain Victoria: fig. 1 p. 42

Archivi Alinari, Firenze: fig. 5 p. 42

Bridgeman Images: fig. 9 p. 125, fig. 7 p. 170

De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti /
Bridgeman Images: fig. 9 p. 171

Fine Art Images / Archivi Alinari, Firenze:
fig. 16 p. 29

Halcyon Gallery, Londra: cat. 101, 199

Image © Lyon MBA. Foto Alain Basset:
cat. 4, 178

Immagini d'arte Saporetto, Roberto Mascaroni:
cat. 67

Klassik Stiftung, Weimar: fig. 10 p. 26, fig. 11
p. 27

Foto Rob McKeever, courtesy Gagolian:
fig. 2 p. 94

Musée Ingres, Montauban / foto Marc
Jeanneteau: cat. 1

Musée Rodin, Parigi, Foto Christian Baraja:
fig. 3 p. 22, fig. 7 p. 25, fig. 12 p. 27

Musée Rodin, Parigi, Foto Jean de Calan:
fig. 15 p. 28

Museo Archeologico Nazionale, Napoli – su
concessione del Ministero dei Beni delle Attività
Culturali e del Turismo: cat. 38-39, 61, 100,
168-169

Museo Arqueológico Nacional. Foto Santiago
Relanzón. Fundación ITMA: fig. 3 p. 202

Museo Arqueológico Nacional. Foto Fernando
Velasco Mora: fig. 6 p. 205

Museo Arqueológico Nacional. Foto Arantxa
Boyero Lirón: fig. 7 p. 205

Museo Barracco, Roma: cat. 108

Foto courtesy of Sotheby's Inc. © (2008):
fig. 11 p. 171

Photothèque / © Gallimard: fig. 5 p. 257

Seat / Alinari: fig. 13 p. 127

SOMMARIO

MITOLOGIA DEL BACIO

20 INGRES, RODIN E PICASSO
Mitologie del “bacio” e altre metamorfosi
Pascale Picard

30 *Opere*

PICASSO E L'ANTICO

42 ARIANNA
Tra il Minotauro e i fauni
Pascale Picard

48 *Opere*

94 L'ANTICHITÀ DELLE METAMORFOSI
Il ratto di Europa
Annie Maillis

100 *Opere*

120 L'ANTICHITÀ ALLE ORIGINI
Gli anni della formazione
Elena Pardo, Rubén Ventureira

128 PICCOLO LESSICO PICASSIANO
DELL'ANTICHITÀ, DEL MITO
E DELLA “MITIZZAZIONE”
Laurence Madeline

136 *Opere*

IL LOUVRE DI PICASSO

166 DA PICASSO AL LOUVRE
Tra greci, iberi ed etruschi
Pascale Picard

176 IDOLI SULLA SPIAGGIA
Picasso e l'“Omino delle Cicladi”
Audrey Norcia

186 “SE C'È QUALCOSA DA RUBARE, LO RUBO”
Le antichità greche e romane
Violaine Jeammet

194 IL DIPARTIMENTO DELLE ANTICHITÀ
ORIENTALI
Hélène Le Meaux

200 PICASSO TRA GLI IBERI
Pierre Rouillard

210 *Opere*

ANTROPOLOGIA DELLA CERAMICA ANTICA

248 *LA CONVERSATION ÉTRUSQUE*
Un'antropologia artistica della ceramica antica
Martine Denoyelle

252 CONTATTI TRA LE CERAMICHE DI PICASSO
E LA CERAMICA GRECA ANTICA
Léopold L. Foulem

258 *Opere*

290 Bibliografia generale

MITOLOGIA



DEL BACIO

INGRES, RODIN E PICASSO

Mitologie del “bacio” e altre metamorfosi

L'immaginario di Picasso guida la sua capacità di creare. Fin da giovanissimo impara a padroneggiare un accademismo da cui trae il meglio grazie al proprio virtuosismo tecnico, ma ne riforma totalmente i codici: la forma diventa emozione, l'idea rimpiazza il soggetto. La sua conoscenza dei maestri non può essere messa in discussione, mentre la sua capacità di comprendere e amalgamare i capisaldi della storia dell'arte lo conduce a creare opere inevitabilmente figurative, quali che siano le apparenze e i periodi.

Benché Picasso manifesti una totale rinuncia al Bello ideale, ignorando tutti i criteri estetici, nel suo lavoro persistono forti indizi di una cultura classica. La mostra “Picasso. Metamorfosi” e le ricerche correlate identificano alcune sue fonti di ispirazione antiche e indagano i processi di appropriazione seguiti dal maestro spagnolo. Il titolo dell'esposizione rimanda sia alle *Metamorfosi* di Ovidio, magistralmente illustrate da Picasso, sia a questa asserzione dell'artista:

Sarebbe interessante fissare in modo fotografico, non gli stati di un dipinto, ma le sue metamorfosi. Forse si scoprirebbe attraverso quale strada un cervello si incammina verso la concretizzazione del suo sogno¹.

Con queste parole il pittore sembra definire l'atto creativo come il compimento di un sogno la cui concretizzazione gli sfugge. Questa analisi lascia spazio all'intuizione, come all'emergere di modelli profondamente radicati le cui metamorfosi sono più o meno coscienti.

Il cammino della forma nella mente di Picasso definisce un percorso basato sull'analisi di una

cultura polimorfa i cui orientamenti vengono definiti dalle sue curiosità e dai suoi incontri. Il linguaggio picassiano ricusa e sollecita a un tempo i riferimenti plastici e grafici agli antichi maestri, in un'alchimia in costante mutamento che lascia progredire la concezione dell'opera malgrado lo sfolgorio di forme spontaneamente compiute, al termine di una premeditazione di cui restano ben poche tracce preparatorie. Il cammino che conduce dalle opere alle fonti storiche esplorate dall'artista permette di scoprire le tracce di un'antichità che Ingres e Rodin avevano già fatto propria e i cui codici hanno trasmesso al loro successore.

Il “bacio” come un segno

Riunire Ingres, Rodin e Picasso intorno al “bacio” significa individuare in tale soggetto una costante che a partire dall'antichità ha trovato numerose espressioni. L'importanza del tema per Picasso si manifesta inizialmente negli schizzi del 1899-1900 raffiguranti coppie di amanti che si baciano (cat. 3)². L'innovazione picassiana consiste nell'isolare il “bacio” trasformandolo nell'espressione di una fusione carnale, fonte di una creatività che attraversa tutte le esperienze plastiche della sua carriera. Nell'opera di Picasso, il bacio – metafora dell'atto sessuale che giunge fino alla confusione dei corpi – è autobiografico, appassionato ed esasperato. Racconta l'eroticismo, la fusione armoniosa e anche – attraverso delle bocche urlanti (cat. 9) – la rottura traumatica. Alla fine della carriera, nell'affrontare per l'ultima volta il tema moltiplicando le immagini di coppie avvinghiate e baci di un erotismo sfrenato, Picasso suscita aspre critiche come a suo tempo era successo a Ingres con *Le Bain turc* [Il bagno turco], bollato come l'opera senile di un artista dall'occhio lubrico ormai

¹ Zervos 1935, p. 173.

² Si veda anche il disegno realizzato a Madrid intorno al 3 settembre 1901, Parigi, Musée national Picasso-Paris, MP 433; un grande pastello e vari disegni del 1899 e 1900, Barcellona, Museu Picasso, 4.263 e 4.267 e altri sei disegni di soggetto identico della stessa epoca.

al termine della vita. Il fenomeno marca in particolare le mostre monografiche organizzate nel 1970 e nel 1973 al Palazzo dei Papi di Avignone. Nel corso del 1969 Picasso, incontenibile come sempre, produce ben centosessantacinque dipinti tra i quali l'emblematico *Bacio* del 26 ottobre, che sarà presentato al pubblico nel 1970 (cat. 8)³. Le bocche si incontrano nell'intimità di un tratto unitario che fonde due profili come succede nella decorazione di certi antichi *oscilla* romani (cat. 6-7). Che si tratti di una somiglianza fortuita o di una reminiscenza delle sue numerose visite al Louvre, Picasso plasma qui una delle ultime metamorfosi di un tema frequentato sin dal 1899.

A Ingres era indispensabile il pretesto della pittura di storia e dei suoi temi canonici per suggerire la passione di un Raffaello per la sua musa, la Fornarina, o raffigurare il bacio fatale di Paolo e Francesca, un soggetto trattato anche da Rodin (cat. 1, 4)⁴. Sfiando il fantasma degli amori proibiti – illustrati dalle antiche leggende di Prassitele e Frine, Apelle e Campaspe e quella di Pigmalione e Galatea raccontata da Ovidio – la persistenza del soggetto in Ingres, Rodin e Picasso induce a pensare a un denominatore comune che viene trasmesso attraverso l'educazione artistica⁵. Amori impossibili, desideri inconfessabili, fantasma del rapporto tra il pittore e la modella, al di là della propria sperimentazione Picasso sviscera il tema esposto da Ingres⁶. La domestichezza con l'opera del maestro neoclassico gli consente di arricchire la sua concezione del tema della coppia e, più in particolare, quello dell'artista e la modella. L'interesse di Picasso si focalizza sul celebre e casto *Raffaello e la Fornarina* di Ingres da cui scaturirà, nel 1968, una suite di incisioni brutalmente sovversiva, l'ultima opera dedicata al soggetto di tutta una vita.

Un raro dipinto del 1914 evoca invece il tema in pieno periodo cubista: il pittore dinanzi alla modella appare apatico e fronteggia una tela incompiuta che suggerisce malinconia, una crisi di ispirazione venata d'inquietudine (cat. 12). L'inizio del conflitto armato della prima guerra mondiale annunciava allora l'avvento di tempi difficili. In quell'epoca Picasso privilegia nature morte e collage e crea un ritratto cubista di Eva Gouel, la compagna che morirà prematuramente l'anno successivo. La ieraticità del nudo scultoreo della giovane donna che si lascia scivolare tra le mani il leggero vestito, come per stimolare l'ispirazione del pittore, sembra presagire il ritorno al classicismo degli anni successivi. Quest'atmosfera pervasa da un erotismo trattenuto, rara nell'opera di Picasso, si evolve nella *Suite Vollard*, dove si trovano scene di distesa complicità amorosa che celebrano il mito di Pigmalione e Galatea narrato da Ovidio. È quella l'epoca dell'appassionata relazione tra Picasso e Marie-Thérèse Walter, che nella suite di incisioni incarna la musa ispiratrice dello scultore, inequivocabilmente sedotto dalla propria opera (cat. 13)⁷. I rimandi iconografici alla Venere Anadiomene ricordano Prassitele e sottolineano la formazione classica di Picasso, che si rappresenta nelle vesti di uno scultore antico e trae spunto dagli altorilievi ellenistici per creare tramite tratti lineari busti di Marie-Thérèse con cui reinventa la purezza della scultura greca. Questa grazia classica segue l'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicate nel 1931 da Albert Skira. Il testo dà modo a Picasso di immergersi nella mitologia greca e romana e di mettere alla prova la sua visione dell'antichità (cat. 67-84)⁸. L'autore ragiona sulle nozioni di *ut pictura poësis* e di *ekphrasis*, sulla maniera di far

³ Pablo Picasso 1970, n. 105.

⁴ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Paolo et Francesca* [Paolo e Francesca], 1819, Angers, Musée des Beaux-Arts; *Raphaël et la Fornarina* [Raffaello e la Fornarina], 1814, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum, 1943.252.

⁵ È il soggetto di un primo studio, Picard 2013, pp. 33-43.

⁶ Lo studio di Madeline 2004, pp. 3-39, rivela bene la costanza e la pertinenza dei rimandi a Ingres nell'opera di Picasso.

⁷ Delle cento incisioni eseguite tra il 1930 e il 1937, quarantasei sono dedicate al tema dello scultore e la modella.

⁸ Ovidio, Picasso 1931. L'opera venne pubblicata il giorno del cinquantenario di Picasso, il 25 ottobre 1931. Convinto da Albert Skira a lavorare all'illustrazione del testo di Ovidio, l'artista creò la prima incisione (*La Mort d'Orphée* [La morte di Orfeo]) il 3 settembre e portò a termine la prima serie di quindici acqueforti in autunno; le quindici incisioni successive vennero eseguite nell'aprile del 1931. Dell'opera vennero tirati centoquarantacinque esemplari.



1. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Jupiter et Antiope [Giove e Antiope],
 1851
 Parigi, Musée d'Orsay

2. Pablo Picasso
Faune dévoilant une dormeuse
 [Fauno che scopre una dormiente],
 12 giugno 1936
 Parigi, Musée national Picasso-Paris

comunicare l'immagine e il testo pur preservando la propria sensibilità creativa. Selezionati i racconti da illustrare, Picasso dedica la prima incisione della serie alla *Mort d'Orphée* [La morte di Orfeo]. L'artista interpreta i testi con uno stile austero: la semplicità dell'incisione al tratto contribuisce a dar vita a figurazioni fluide e spontanee molto prossime alla scrittura. Nelle sue composizioni Picasso coniuga nudità armoniose e campiture piatte, creando scene completamente bidimensionali.

Un rimando stilisticamente molto diverso a Ovidio è quello – posteriore di alcuni anni – presente in

3. Auguste Rodin
Le Minotaure [Il Minotauro], 1885 circa
 Parigi, Musée Rodin

4. Pablo Picasso
Viol [Stupro], 1900
 Barcellona, Museu Picasso



una delle incisioni della *Suite Vollard*, realizzata il 12 giugno 1936, in cui Picasso raffigura un *Faune dévoilant une dormeuse* (fig. 2). L'immagine rimanda a Ingres, che nel 1851 si era rifatto alla stessa fonte letteraria per il suo *Jupiter et Antiope* (fig. 1)⁹. Antiope addormentata, ancora nuda dopo il bagno, sta per cadere preda dell'ardore di un Giove trasformato in un satiro. Nell'ombra, Eros guida il dio così camuffato che si prepara a possedere la giovane. L'animalità avalla l'atto suggerito, che trova la sua giustificazione nell'ambivalenza dell'ibridismo. Sebbene Picasso modifichi il punto di vista, la composizione rivela l'in-



fluenza di due dipinti di Ingres: la scena ripartita tra interno ed esterno e le colonnine orientaleggianti citano *L'Odalisque à l'esclave* [Odalisca con la schiava]; il gesto del satiro che scopre la bella addormentata riprende quello del dio in *Jupiter et Antiope*. Questo gusto per le frenesie amorose soddisfatte dagli antichi dei grazie a molteplici metamorfosi riecheggia anche nel grande *Nu dans un jardin* [Nudo in un giardino] creato il 4 agosto 1934. Vi si ritrovano gli stessi elementi presenti in *Jupiter et Antiope*: l'ambiente naturale, lo specchio d'acqua, il gesto della grande figura nuda sprofondata nel sonno (cat. 25). Il triangolo scuro al centro e alcune piante nere alludono alla presenza del satiro i cui ardori sessuali vengono trasposti al pittore e da lui all'osservatore. Tale lettura dell'opera – la cui chiave risiede nell'intensità dell'amore che Picasso provava in quel momento per Marie-Thérèse Walter – permette di spiegare la potente comunicazione che si ingenera tra il dipinto e chi lo osserva.

Come in Ingres, lo stesso irresistibile senso di dominio della femminilità appare nel gruppo del Minotauro creato da Rodin nel 1885 (fig. 3). Una ninfa

cerca di sottrarsi alle pressanti pulsioni erotiche del Minotauro che la tiene sulle ginocchia e ne aspira il profumo. Il prototipo è ispirato alla statuaria antica e in particolare alle scene di lotta tra satiri e ninfe che lo scultore conosceva perfettamente. L'adattamento rafforza una tensione che induce Picasso già nel 1900 a creare un disegno di identico soggetto che tradisce un'ispirazione del tutto rodiniana (fig. 4)¹⁰. Lo schema si dimostra ancora vitale nel 1936, quando il pittore spagnolo – personificando il Minotauro – esprime il suo desiderio per Dora Maar in una composizione inequivocabile che rimanda all'incisione della *Suite Vollard* in cui la bramosia nei confronti di Marie-Thérèse giunge quasi a suggerire lo stupro (fig. 5; cat. 41-42).

Ma torniamo al *Bacio* che Rodin – prima di promuoverlo a soggetto autonomo – (cat. 4) aveva inizialmente concepito come parte della *Porte de l'Enfer* [Porta dell'Inferno]. A questa scultura iconica, tra classicismo e sensualità trattenuta, fa riferimento *L'Étreinte* [L'abbraccio] di Picasso del 26 settembre 1970 (cat. 5). Il dipinto viene esposto ad Avignone nel 1973 e consente di apprezzare la distanza e con-

5. Pablo Picasso
Dora et le Minotaure [Dora e il Minotauro], 5 settembre 1936
Parigi, Musée national Picasso-Paris



⁹ 1851, Parigi, Musée d'Orsay, RF 2521; il quadro entrò al Louvre nel 1926.
¹⁰ 1900, Barcellona, Museu Picasso, 110.342R.

6. Anonimo

Fotografia dell'atelier di Picasso al n. 10 di Carrer Nou de la Rambla a Barcellona con il dipinto *Pierreuses au bar* [Prostitute al bar] contro la parete, 1902 Parigi, Musée national Picasso-Paris

temporanea fraternità tra due opere il cui rapporto rimonta probabilmente al 1900. Nel corso del primo viaggio a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale, Picasso, allora appena diciannovenne, visitò certamente la retrospettiva di Rodin all'Alma¹¹. Il giovane artista spagnolo, da parte sua, esponeva un dipinto presso il padiglione spagnolo, fatto che costituiva un onore oltre che un primo riconoscimento del suo lavoro.

L'impressionante raccolta di sculture selezionate da Rodin – comprendente *La Porte de l'Enfer* presentata per la prima volta al pubblico – era accompagnata dall'esposizione di fotografie e oltre cento disegni¹². Tale scelta rivelava un Rodin disegnatore, allora poco conosciuto, il cui tratto grafico – come i collage e i soggetti erotici sviluppati con matita e acquerello – appariva incredibilmente moderno. La capacità dello scultore di trascendere la forma come la realtà classica non poteva che affascinare il giova-

ne spagnolo. La scoperta della magnifica lezione di Rodin coincide con il primo manifestarsi dell'interesse di Picasso per la scultura. È in effetti nel 1902 che l'artista crea la prima figura modellata che considera "autonoma", la *Femme assise* [Donna seduta]¹³. Nel 1903 Picasso cita invece nella *Tête de picador au nez cassé* [Testa di picador dal naso rotto]¹⁴ l'opera che aveva ossessionato Rodin per tutta la vita, *L'Homme au nez cassé* [L'uomo dal naso rotto]. In Spagna l'interesse per Auguste Rodin e Medardo Rosso si manifesta soprattutto in un testo pubblicato a Madrid¹⁵, mentre la rivista barcellonese "Pèl & Ploma" segue l'Esposizione Universale e nel gennaio del 1901 dedica un articolo allo scultore francese. Una fotografia scattata nel 1902 nello studio barcellonese di Picasso consente di stabilire un legame formale con Rodin (fig. 6); vi si scorge chiaramente una riproduzione di *Le Penseur* [Il pensatore], fissata su una porta, accanto al dipinto delle *Pierreuses au bar* [Prostitute al



¹¹ Richardson 1992, p. 241, sottolinea l'importanza di quella retrospettiva per Picasso.

¹² *Rodin en 1900* 2001, riguardo ai disegni cfr. Judrin 2001, pp. 345-351.

¹³ Parigi, Musée national Picasso-Paris, MP230.

¹⁴ San Francisco, Museum of Modern Art, 92.99; Parigi, Musée Rodin, S.496; *Rodin en 1900* 2001, p. 242, n. 102; Richardson 1992, p. 241.

¹⁵ *Picasso. Sculptures* 2016, p. 37.

7. Auguste Rodin
Maquette pour "Fleurs dans un vase"
 [Modello per "Fiori in un vaso"],
 1907 circa
 Parigi, Musée Rodin

8. Pablo Picasso
Le Verre d'absinthe
 [Il bicchiere d'assenzio], 1914
 Parigi, Centre Pompidou,
 Musée national d'art moderne



bar] collocato a testa in giù contro il muro¹⁶. L'immagine del *Pensatore* riproduce una fotografia di Eugène Druet, il fotografo ufficiale di Rodin. L'angolazione dello scatto differisce leggermente da quello della foto esposta all'Alma, ma lo sfondo identico non lascia dubbi sulla fonte della riproduzione¹⁷.

Il carattere innovativo degli assemblaggi presentati da Rodin all'Alma costituiva un altro determinante fattore di interesse. Lo scultore si serviva della tecnica del *marcottage* per condurre esperimenti plastici in cui associava figure autonome l'una all'altra in un gioco di infinite combinazioni con cui reinventava il suo repertorio. Di più, introduceva nei suoi modelli manufatti di varia provenienza. Alcune delle sue figure includono vasi antichi provenienti dalla collezione personale dello scultore, mentre un mattone da costruzione diventa parte integrante di un assemblaggio, intitolato *Fleurs dans un vase*, in cui recipiente antico e scultura formano un tutt'uno (fig. 7)¹⁸. Benché sia innegabile la dimensione sperimentale di queste opere, è evidente che il nuovo percorso aperto da Rodin non poteva mancare di attrarre Picasso nel 1900. Nel 1912, durante il periodo cubista, l'idea rodiniana riemerge nella pittura dello spagnolo, che la espande nella terza dimensione grazie

all'integrazione di oggetti sulla tela. L'artista estende il processo alla scultura e *Le Verre d'absinthe*, con il suo cucchiaino, è particolarmente rappresentativo di questo approccio (fig. 8)¹⁹. Ne saranno fuse sei copie in bronzo poi trasformate dall'autore in pezzi unici grazie all'uso della policromia. Secondo lo stesso spirito, l'assemblaggio, sempre più disadorno, di oggetti disparati darà origine a sculture metalliche composte esclusivamente da materiali riciclati, in particolare *La Femme au jardin* [La donna in giardino] (cat. 58). Nel 1942 la celebre testa di toro composta da un manubrio e da un sellino di bicicletta evolve verso una sorta di minimalismo basato sul *détournement* del senso e della forma dell'oggetto, mentre dalla parziale integrazione di vari oggetti nell'emblematica *Le Guenon et son petit* [Il babbuino e il suo piccolo] del 1951²⁰ scaturisce una proposta plastica più complessa. In quest'ultima opera Picasso inventa una nuova forma di ibridismo ispirata sia a Rodin sia a Ingres.

Dal Bagno alle Demoiselles

Meno evidente ma altrettanto significativa, l'influenza dell'opera grafica di Rodin riecheggia in particolare in un grande pastello di Picasso del 1903 raffigurante un abbraccio che ricorda uno dei

¹⁶ *Pierreuses au bar* [Prostitute al bar], 1902, Hiroshima Museum of Art; Richardson 1992, p. 241, insiste sull'influenza di Rodin su Picasso sottolineando il suo interesse per le composizioni che rappresentano figure viste di spalle. Ricordiamo che la Danaïd [Danaide] di Rodin era stata anch'essa esposta all'Alma nel 1900.

¹⁷ *Rodin en 1900* 2001, p. 335, n. 182; Eugène Druet vendeva sul posto copie delle sue foto, ma i suoi scatti venivano riprodotti anche da riviste (in particolare "Pèl & Ploma" che pubblicava disegni) dalle quali Picasso avrebbe potuto ritagliare l'immagine.

¹⁸ *Rodin. La Lumière de l'antique* 2013, pp. 263-269, in partic. p. 267, n. 182; Rodin raffigura in questi disegni delle donne-fiore e delle donne-vaso. Picasso si servirà dello stesso approccio in alcuni ritratti di Françoise Gilot che riproducono metaforicamente dei fiori e in certe opere in ceramica in cui – dissociando l'oggetto dal suo impiego – gioca sul rapporto tra decorazione, forma e uso per creare sculture di donne-vaso (cat. 195).

¹⁹ 1914, Parigi, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1984-629.

²⁰ Primavera 1942, Parigi, Musée national Picasso-Paris, MP330; 1951, MP342.



9. Pablo Picasso
L'Étreinte [L'abbraccio], 1903
Parigi, Musée de l'Orangerie



10. Auguste Rodin
Écueil au fond de la mer, deux personnes enlacés [Scoglio in fondo al mare, due persone abbracciate], 1896-1900
Weimar, Klassik Stiftung

11. Auguste Rodin
Femme accroupie vue de dos, le bras gauche levé [Donna accovacciata vista di spalle con il braccio sinistro sollevato],
 1900 circa
 Weimar, Klassik Stiftung

12. Auguste Rodin
Faunesse les jambes écartées
 [Faunessa dalle gambe divaricate],
 1885 circa
 Parigi, Musée Rodin

13. Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.), 1907
 New York, The Museum of Modern Art



disegni presentati dallo scultore nel 1900 all'Alma (figg. 9-10)²¹. Rodin esegue lo schizzo intitolato *Écueil au fond de la mer, deux personnes enlacés* tra il 1896 e il 1900 e bagna le figure in un alone d'acquarello blu²². Una seconda versione della composizione, realizzata tramite riporto e collage, trasferisce la coppia in un nuovo ambiente²³. Il confronto lascia trapelare affinità certe, sia nella composizione del soggetto sia nella nudità dei personaggi. Picasso sviluppa di nuovo il motivo nell'*Enterrement de Casagemas* [Il funerale di Casagemas] dandogli

un'intensità funesta, e continua ad adattarlo nel dipinto intitolato *La vie* [La vita]²⁴. L'influsso grafico di Rodin su Picasso si manifesta anche nella tavolozza di quest'ultimo, che privilegia rosa e azzurri più o meno intensi.

Un secondo disegno di Rodin, *Femme accroupie vue de dos*, presenta una somiglianza sconvolgente con la figura seduta a destra della composizione delle *Demoiselles d'Avignon* (figg. 11, 13). La particolare posa della figura picassiana è molto simile anche a quella della provocante *Iris* che esibisce il suo sesso e alla *Faunesse les jambes écartées* [Faunessa dalle gambe divaricate] che lo scultore aveva presentato nella retrospettiva del 1900 (fig. 12). La scultura intitolata *La Toilette de Vénus* o *Le Réveil* [La toiletta di Venere o Il risveglio], di cui il pittore Eugène Carrière – amico di Rodin – aveva riprodotto la silhouette sul manifesto della mostra, sembra anch'essa aver ispirato la creatività di Picasso, che riproduce un gesto simile, braccia sollevate e piegate dietro la testa in un atteggiamento sensuale, nel nudo centrale delle *Demoiselles d'Avignon*. Tale somiglianza è particolarmente interessante perché l'artista spagnolo provava grande ammirazione anche per Eugène Carrière, assai apprezzato dai pittori catalani²⁵.

²¹ 1903, Parigi, Musée de l'Orangerie, RF 1960-34.

²² Weimar, Klassik Stiftung, KK 1270; identificato da Claudie Judrin in Judrin 2001, p. 350.

²³ Il soggetto ritorna in una delle litografie di Rodin che illustrano *Le Jardin de supplices* di Octave Mirabeau, pubblicato su iniziativa di Ambroise Vollard il 24 maggio 1902. Una variante consente di vedere che le figure rappresentate sono due donne, mentre certi disegni – riprodotti al tratto – rimandano alle incisioni realizzate da Picasso nel 1931 per *Le metamorfosi* di Ovidio. D'altro canto la connivenza tra Picasso e Ambroise Vollard – che organizza la prima personale del pittore a Parigi, nel 1901 – consente anch'essa di estendere i possibili legami tra le prove dello spagnolo e l'opera grafica di Rodin.

²⁴ 1901, Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, AMVP 1133, quadro originariamente intitolato *Amants dans la rue* [Amanti per strada] di cui si ritrova la silhouette anche in un disegno del Museo Picasso di Barcellona datato 1900 (MPB 4.263); il tema ritorna nel 1903, nel dipinto intitolato *La Vie* [La vita], Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1945.24.

²⁵ Richardson 1992, pp. 257-258.



14. Pablo Picasso

Étude pour "Le Harem": femme à sa toilette [Studio per "L'harem": donna alla toeletta], Gosol, primavera 1906
Parigi, Musée national Picasso-Paris

15. Auguste Rodin

Femme nue debout, les mains à sa très longue chevelure [Donna nuda in piedi con le mani nella lunghissima chioma], 1890-1896

Parigi, Musée Rodin



Tutte queste fonti confluiscono inesorabilmente nella composizione delle *Demoiselles d'Avignon*, che appare come il manifesto sintetico delle esperienze condotte da Picasso tra il 1900 e il 1906. Il suo incontro con gli artisti francesi e il trasferimento a Parigi sono fondamentali in questo processo ed è in quest'opera cardine che si coniugano le influenze di Rodin e Ingres. Uno studio del 1906 relativo alla riflessione che doveva concludersi nelle *Demoiselles d'Avignon – Le Harem: femme à sa toilette* (fig. 14) – deve tanto all'uno quanto all'altro artista: da un lato il Rodin della *Femme nue debout, les mains à sa très longue chevelure* (fig. 15), uno studio datato 1890-1896 che rivela somiglianze espressive, nella posa e nel gesto, con il nudo in cui l'autore cerca il movimento sintetizzando fronte e profilo dello stesso volto (figg. 14-15); dall'altro l'Ingres di *Le Bain turc* e in particolare la figura della donna che si fa pettinare.

Picasso aveva immediatamente percepito la forza della modernità latente che serpeggiava nel *Bain turc*²⁶. Quel dipinto riassumeva una vita intera di lavoro, una carriera di cui Picasso poté scoprire tutto il valore nella retrospettiva dedicata a Ingres organizzata in occasione del Salon d'automne del 1905. La mostra stimolerà la riflessione di Picasso che – presa coscienza di quel patrimonio straordinario – racco-

glierà il testimone del predecessore, posizionandosi in una sorta di continuità rispetto a Ingres piuttosto che in un rapporto di appropriazione²⁷. Trasponendo l'effetto voyeuristico del quadro del maestro francese – il cui formato rotondo serve da filtro di frustrazioni erotiche inconfessabili – Picasso espone la sua visione della prostituzione plasmando figure ieratiche ispirate a opere primitive la cui fattura rimanda a un soggetto altrettanto rimarchevole²⁸. Come a ribadire il carattere di manifesto, Ingres aveva firmato e datato *Le Bain turc* "1862, all'età di ottantadue anni", Picasso ne ha appena ventisei quando nel luglio del 1907 termina *Les Demoiselles d'Avignon*²⁹.

In questo dipinto, l'ossessiva ricerca di un'estetica inedita si rivela essere uno dei catalizzatori della creatività di Picasso, secondo un processo che l'artista commenta in uno scambio con Malraux: "Il pittore prende le cose. Le distrugge. Nello stesso tempo, dà loro un'altra vita. Per sé. Più tardi, per la gente. Ma bisogna trafiggere quello che vede la gente, la realtà. Lacerare. Demolire le armature"³⁰. È così che al termine di una formazione classica nascono *Les Demoiselles d'Avignon*, come da un "esorcismo", secondo la definizione dell'autore³¹.

Picasso aveva immaginato che la fotografia potesse immortalare le metamorfosi di un'opera piuttosto

²⁶ 1852-1959, Parigi, Musée du Louvre, RF 1934. Il catalogo della mostra "Ingres Picasso" è dedicato al rapporto tra Picasso e Ingres, cfr. Madeline 2004, pp. 3-39.

²⁷ Ingres muore nel 1867. È opportuno ricordare che dopo essere stato acquistato dal principe Girolamo Bonaparte, *Le Bain turc* venne restituito all'autore perché la principessa Clotilde aborrisce l'indecenza e la modernità dell'opera. Dopo che Ingres gli diede la forma di un tondo, il dipinto venne acquistato dal collezionista Khalil-Bey che lo espose nel suo gabinetto di opere erotiche accanto all'*Origine du monde* [L'origine del mondo] e *Le Sommeil* [Il Sonno] di Gustave Courbet.

²⁸ Cfr. i saggi di Pascale Picard (pp. 166-175), Audrey Norcia (pp. 176-185), Violaine Jeammet (pp. 186-193), Hélène Lemeaux (pp. 194-199) e Pierre Rouillard (pp. 200-209) in questo catalogo.

²⁹ L'autore modificò l'opera fino al 1863, quando la convertì in un tondo, la firma originale recita: "J. Ingres Pinx(t) / MDCCCLXII Aetatis LXXXII".

³⁰ Malraux 1975, pp. 86-87.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

16. Pablo Picasso
Guernica, 1937
Madrid, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

17. Sarcofago dei Niobidi, 160 d.C. circa
Monaco, Glyptothek



sto che le fasi della sua realizzazione; è proprio ciò che succede quando Dora Maar fotografa la progressione degli stati di *Guernica* (fig. 16). Le immagini rivelano la nascita di una potente allegoria in cui la trasmutazione di un disco solare in una lampadina elettrica traduce l'esito di un destino tragico. L'autore racconta una notte oscura di morte, urla, lamenti e iniquità in una composizione convenzionalmente organizzata in fregio da cui trapela il ricordo dei grandi affreschi storici drammatici. Vi si può scorgere la strage dei Niobidi raffigurata nel celebre gruppo di Villa Medici, a Roma, e su un sarcofago conservato a Monaco (fig. 17). L'orrore contemporaneo si sostituisce alla collera degli dei, la sciagura giunge anche questa volta dal cielo, ma non c'è niente di divino in questa esecuzione sommaria in cui riecheggia anche *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* [Il 3 maggio 1808 a Madrid] di Goya. Picasso concepisce *Guernica* come

l'icona di un sacrificio tragico cui restituisce, nella forma, tutta la forza di una composizione classica che denuncia la perversione del sacrificio umano all'interno di un rito del tutto reale.

Questi codici, costantemente rinnovati da Picasso, contribuiscono all'invenzione di una nuova pittura di storia. Attore di questa indispensabile permeabilità, Picasso confidava:

Si scopre nel passato un potere dell'arte, indipendente dalla bellezza e anche dalla pura pittura; i nostri pittori non ne parlano volentieri, ma tutti lo conoscono, e sanno che le grandi opere in cui si esprime hanno una violenza contagiosa e profetica³².

³² *Ibid.*, p. 101.

1. Jean-Auguste-Dominique Ingres
*Étude dessinée pour "Paolo et
Francesca"* [Disegno per "Paolo
e Francesca"], 1819
Matita su carta, 49,6 x 39,4 cm
Montauban, Musée Ingres, MI.867.1391



2. Studio per l'Âge d'Or di Ingres,
Musée Ingres, Montauban, s.d.
Cartolina con fotografia, 14 x 9,2 cm
Parigi, Musée national Picasso-Paris,
dono 1991, APPH15537



3. Pablo Picasso

*Études: femme dans un intérieur,
têtes de femme et couple enlacé*
[Studi: donna in un interno, testa di
donna e coppia abbracciata], 1900-1901

Penna, inchiostro nero e bruno
su carta velina, pagina di quaderno,
15,4 x 23,6 cm

Parigi, Musée national Picasso-Paris,
dazione 1979, MP429



4. Auguste Rodin
Le Baiser [Il bacio]
Bronzo, alt. 85 cm
Lione, Musée des Beaux-Arts de Lyon,
1997-48

5. Pablo Picasso
L'Étreinte [L'abbraccio], 26 settembre 1970
Olio su tela, 146 x 114 cm
Parigi, Musée national Picasso-Paris,
dazione 1990, MP1990-39







6. Gruppo del bacio
Frammento di *oscillum* raffigurante
un bacio
Tarso
Terracotta, 5,5 x 5,5 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département
des Antiquités grecques, étrusques
et romaines, acquisitione 1852,
Tarse 92.e



7. Gruppo del bacio
Frammento di *oscillum* raffigurante
un bacio
Tarso
Terracotta, 8 x 8,5 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département
des Antiquités grecques, étrusques
et romaines, acquisitione 1852,
Tarse 92.a

8. Pablo Picasso
Le Baiser (Il bacio), 26 ottobre 1969
Olio su tela, 97 x 130 cm
Parigi, Musée national Picasso-Paris,
dazione 1979, MP220

