CAPITOLO

9

Picasso e il Cubismo

Per conoscere un oggetto bisogna girargli intorno: il Cubismo porta quel giro dentro il quadro.

OBIETTIVI

1. Ricostruire la formazione di Picasso, dal periodo blu al periodo rosa, e leggere *Les Demoiselles d'Avignon* riconoscendone le fonti.
2. Spiegare l'origine del nome «Cubismo» e il ruolo di Braque, di Kahnweiler e della Parigi di Montmartre e Montparnasse.
3. Descrivere il Cubismo analitico confrontandolo con le proiezioni ortogonali e con la prospettiva centrale.
4. Distinguere collage, papier collé e assemblaggio e spiegare che cosa cambia con il Cubismo sintetico.
5. Leggere *Guernica* nel suo contesto storico e seguirne il viaggio fino a Madrid.
6. Riconoscere la diffusione del Cubismo in pittura e in architettura (Gris, Léger, i Delaunay, Praga, il Purismo) e collocare la Scuola di Parigi.

INDICE DEL CAPITOLO

9.1 Pablo Picasso: dagli esordi alle Demoiselles 2
9.2 Braque, Picasso e la nascita del Cubismo 6
9.3 Il Cubismo analitico: un oggetto, molti punti di vista 7
9.4 Il Cubismo sintetico: la realtà entra nel quadro 11
9.5 Guernica (1937) 13
9.6 Dopo Picasso e Braque: il Cubismo a Parigi e in Europa 17

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte III · Le avanguardie storiche · versione 1.0
Capitolo 9: Picasso e il Cubismo · pagine 239–264 del volume completo · estratto per lo studio

Nella primavera del 1907, in uno studio di legno e di vetri sulla collina di Montmartre, un pittore spagnolo di venticinque anni lavora a una tela di quasi due metri e mezzo per lato. Vi dipinge cinque donne nude in una stanza: alcune hanno volti simili a quelli delle antiche sculture iberiche, due portano sul viso qualcosa che sembra una maschera, una è seduta di spalle ma gira la testa verso di noi. Gli amici che la vedono restano sconcertati, qualcuno pensa che il pittore sia impazzito; lui la arrotola e la tiene nello studio. Il quadro verrà esposto al pubblico solo nove anni dopo, ma da quella tela, *Les Demoiselles d'Avignon* di Pablo Picasso, parte la rivoluzione più radicale dell'arte del primo Novecento: il **Cubismo**.

In questo capitolo seguirai Picasso dagli esordi a Barcellona fino al Bateau-Lavoir di Parigi e leggerai le *Demoiselles*. Vedrai come, con Georges Braque, Picasso abbandona il punto di vista unico che la pittura europea usava dal Quattrocento e mostra un oggetto da più lati nello stesso quadro: è il **Cubismo analitico**. Poi vedrai entrare nella tela pezzi di realtà, giornali, carte da parati, tela cerata, cartone: è il **Cubismo sintetico**, con il collage, il papier collé e le prime sculture costruite. Leggerai *Guernica* (1937), il quadro con cui Picasso risponde al bombardamento di una città basca. Infine incontrerai gli altri pittori cubisti, le architetture cubiste di Praga e gli artisti della Scuola di Parigi, da Modigliani a Brâncuși.

Per capire il Cubismo userai strumenti che conosci bene: le **proiezioni ortogonali** dei volumi 1 e 2, che descrivono un oggetto con più viste separate, e la prospettiva dei volumi 3 e 4, che lo mostra da un solo punto. I cubisti hanno fatto, con la pittura, qualcosa che sta a metà fra le due. Ricorda anche Cézanne (cap. 5), che aveva già costruito le sue nature morte guardando gli oggetti da altezze diverse.

9.1 Pablo Picasso: dagli esordi alle *Demoiselles*

9.1.1 Un pittore precoce tra Barcellona e Parigi

Pablo Ruiz Picasso nasce a Málaga il 25 ottobre 1881 e muore a Mougins, vicino a Cannes, l'8 aprile 1973: una vita lunghissima, che attraversa quasi tutto il secolo delle avanguardie. Il padre, José Ruiz Blasco, è pittore e insegnante di disegno; il figlio impara presto il mestiere accademico, prima a La Coruña, poi a Barcellona, dove la famiglia si trasferisce nel 1895, e per breve tempo all'Accademia di San Fernando a Madrid. A diciotto anni frequenta a Barcellona il caffè Els Quatre Gats, ritrovo degli artisti e degli intellettuali catalani legati al modernismo (il Liberty catalano del cap. 7), e lì espone per la prima volta nel 1900. Dai primi anni del Novecento firma con il cognome della madre, Picasso.

Nell'ottobre del 1900 arriva per la prima volta a Parigi, dove si tiene l'Esposizione universale (cap. 6); per qualche anno fa la spola fra la Spagna e la Francia e nel 1904 si stabilisce a Montmartre, in un vecchio edificio di legno al numero 13 di rue Ravignan, che il poeta Max Jacob

chiama **Bateau-Lavoir**, «battello-lavatoio», per il suo aspetto di chiatta galleggiante. Vi abita fino al 1909, in mezzo a pittori, poeti e modelle; lo frequentano Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, i collezionisti Leo e Gertrude Stein. La carta della Figura 9.1 mostra i luoghi del capitolo: Montmartre a nord, la collina degli anni del Bateau-Lavoir; Montparnasse a sud della Senna, dove dopo il 1910 si spostano molti artisti; e fra le due i musei, le gallerie e i saloni in cui il Cubismo si forma e si mostra.

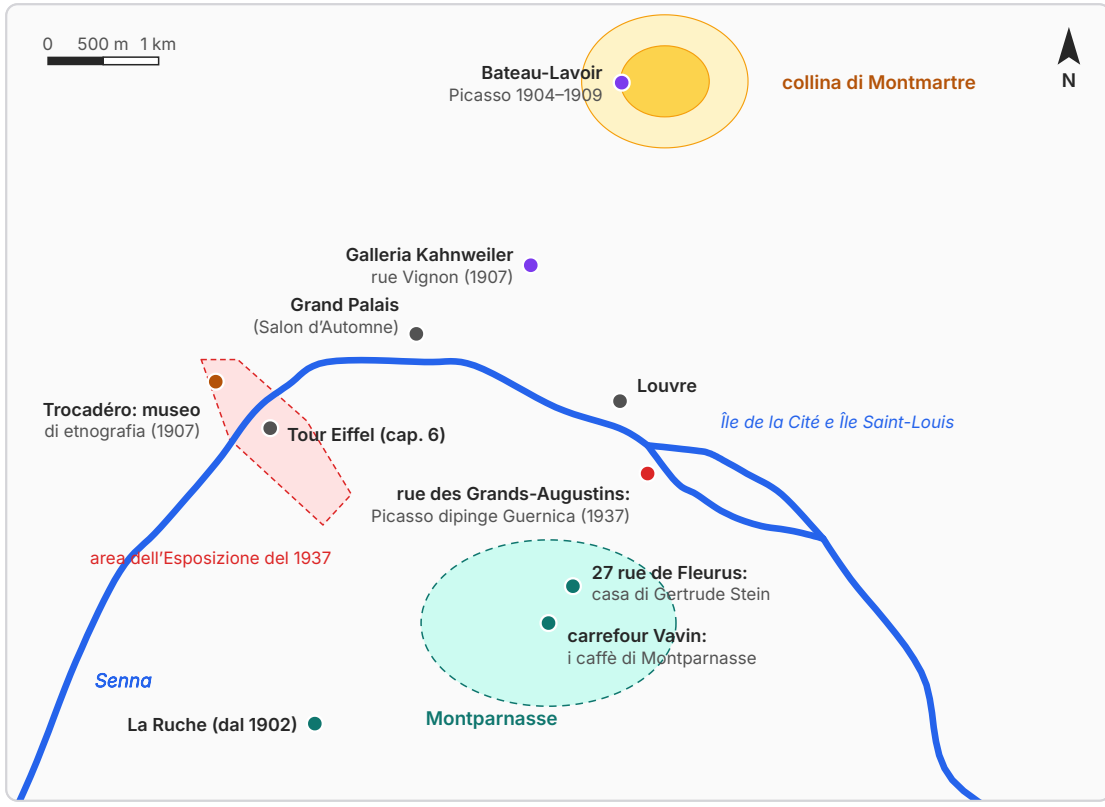


Figura 9.1 Parigi e i luoghi del Cubismo (pianta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, corso della Senna semplificato). In viola lo studio di Picasso al Bateau-Lavoir e la galleria di Kahnweiler, il mercante di Picasso e di Braque; in verde scuro i luoghi di Montparnasse, in rosso lo studio in cui nasce *Guernica* e l'area dell'Esposizione del 1937, in ambra il museo in cui Picasso vede la scultura africana, in grigio altri punti di riferimento.

9.1.2 Il periodo blu e il periodo rosa

Le prime opere personali di Picasso nascono da un lutto. Nel febbraio del 1901 il suo amico Carlos Casagemas si toglie la vita a Parigi; nei mesi seguenti Picasso dipinge mendicanti, madri sole, ciechi, coppie disperate, quasi sempre in toni di blu. È il **periodo blu** (1901–1904): figure allungate, magre, chiuse in sé stesse, uno spazio quasi vuoto, un colore unico che unifica il qua-

dro e lo rende freddo e malinconico. Ne sono esempi *La vita* (1903, olio su tela; Cleveland, Museum of Art) e *Il vecchio chitarrista cieco* (1903–1904; Chicago, Art Institute). Il colore non descrive più la realtà, ma uno stato d'animo, come in van Gogh e in Gauguin (cap. 5).

Con il trasferimento al Bateau-Lavoir e l'incontro con Fernande Olivier, sua compagna per alcuni anni, la tavolozza si schiarisce verso i rosa, gli ocra, i grigi caldi: è il **periodo rosa** (1904–1906). I soggetti sono acrobati, arlecchini, saltimbanchi del circo, figure ai margini della società, ritratte con malinconica dignità; l'opera maggiore è la grande *Famiglia di saltimbanchi* (1905; Washington, National Gallery of Art). Nel 1905–1906 Picasso dipinge il *Ritratto di Gertrude Stein* (New York, Metropolitan Museum of Art): dopo molte sedute cancella il volto, e lo ridipinge a memoria, al ritorno da un'estate passata a Gósol, nei Pirenei catalani, come una maschera dagli occhi asimmetrici e dalle palpebre pesanti.

Quella maschera viene da una scoperta. Nel 1906 il Louvre espone alcuni antichi rilievi iberici in pietra, scavati da poco a Osuna, in Andalusia: volti larghi, occhi grandi e contornati, orecchie schematiche. Per Picasso sono la prova che un volto può essere costruito con pochi segni, senza la verosimiglianza imparata in accademia. È l'inizio del primitivismo di Picasso, che hai già incontrato nei Fauves e nella Brücke (cap. 8): l'interesse per arti lontane dalla tradizione classica, da leggere oggi con spirito critico, perché nasce nel contesto coloniale.

9.1.3 *Les Demoiselles d'Avignon* (1907)

Nell'inverno 1906–1907 Picasso riempie decine di taccuini di studi per un grande quadro. Negli schizzi iniziali compaiono sette figure: cinque donne e due uomini, un marinaio e uno studente di medicina con un teschio in mano, in una scena che si svolge in una casa di tolleranza, con un significato morale. Poi gli uomini scompaiono e resta il confronto diretto fra le cinque donne e chi guarda. Il titolo con cui il quadro è noto non è di Picasso: lo propone nel 1916 il critico André Salmon, quando l'opera viene esposta per la prima volta a Parigi, e allude a una strada di Barcellona, il carrer d'Avinyó, non alla città francese.

Le fonti dell'opera sono tre, e si vedono nella tela una accanto all'altra. La prima è **Cézanne**: le sue *Grandi bagnanti* (cap. 5), con i corpi geometrizzati inseriti in uno spazio senza profondità, e l'insegnamento che Cézanne aveva affidato a una lettera al pittore Émile Bernard del 15 aprile 1904, resa pubblica dopo la sua morte: «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva». Nell'autunno del 1907 il Salon d'Automne dedica a Cézanne, morto l'anno prima, una grande retrospettiva, che sarà decisiva per Braque e per molti altri. La seconda fonte è la **scultura iberica**, nei volti delle tre donne a sinistra. La terza è la **scultura africana e oceanica**, che Picasso, come raccontò più tardi, vide nel 1907 al Museo di etnografia del Trocadéro: le maschere rituali portate a Parigi dalle colonie, con i volti costruiti per piani netti e le striature parallele che ritornano nelle due figure di destra.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso (1907). Applichiamo lo schema dell'appendice E.

- **Identificazione.** Pablo Picasso, 1907, olio su tela, 243,9 × 233,7 cm; New York, Museum of Modern Art, dal 1939.
- **Soggetto.** Cinque donne nude in un interno, fra tende che si aprono come un sipario; in basso, al centro, una natura morta di frutta su un tavolino. La scena viene da una casa di tolleranza di Barcellona, ma il quadro non racconta un episodio: è un confronto frontale fra le figure e lo spettatore, che tre di loro fissano negli occhi.
- **Composizione e spazio.** Le figure riempiono la tela quasi fino ai bordi; lo spazio è schiacciato, i corpi sono fatti di piani angolosi che si incastrano con quelli delle tende, e lo sfondo sembra avanzare quanto le figure. La donna accovacciata a destra è vista di schiena, ma il suo volto è girato verso di noi: due punti di vista in un corpo solo. Il tavolino della frutta è inclinato verso lo spettatore, come se lo guardassimo dall'alto.
- **Luce, colore, materia.** Non c'è una luce da una direzione: il volume è suggerito da linee e tratteggi, non dal chiaroscuro. Rosa e ocra dei corpi contro i blu e i bianchi delle tende; nelle due teste di destra il colore è steso a striature violente, quasi ancora fresche.
- **Stile e contesto.** Una tela di passaggio, volutamente non unitaria: i volti iberici a sinistra e quelli simili a maschere a destra mostrano due fasi del lavoro. Rompe con la bellezza ideale del nudo, con la prospettiva centrale e con l'armonia dei Fauves (Matisse, *La gioia di vivere*, cap. 8).
- **Funzione e fortuna.** Nessuna committenza: un quadro di ricerca, mostrato al pubblico solo nel 1916; acquistato negli anni Venti dal collezionista Jacques Doucet, entra al MoMA nel 1939 e diventa il simbolo dell'arte moderna.
- **Collegamenti.** La fotografia e il cinema delle origini, che moltiplicano i punti di vista; Cézanne e la geometria; il colonialismo e il dibattito di oggi sulla restituzione delle opere africane ai paesi d'origine.

DA RICORDARE

Le tre fonti delle *Demoiselles*.

- **Cézanne**: corpi e spazio costruiti con forme geometriche, più punti di vista nella stessa natura morta;
- **la scultura iberica** antica (il Louvre, 1906): volti larghi, occhi grandi, pochi segni;
- **la scultura africana e oceanica** (il Trocadéro, 1907): piani netti, striature, la forma come segno e non come imitazione.
- Il risultato è una figura **senza un punto di vista unico**: il primo passo verso il Cubismo.

9.2 Braque, Picasso e la nascita del Cubismo

9.2.1 Georges Braque: dall'Estaque alla galleria Kahnweiler

Georges Braque nasce ad Argenteuil, vicino a Parigi, il 13 maggio 1882 e muore a Parigi nel 1963. Cresce a Le Havre, nella famiglia di un imprenditore edile e decoratore, e impara il mestiere di pittore decoratore: le finte venature del legno, i finti marmi, le lettere dipinte sulle insegne. Sono tecniche artigiane che più tardi entreranno nei suoi quadri. Nel 1906–1907 dipinge con i colori accesi dei Fauves (cap. 8); alla fine del 1907, presentato da Apollinaire, conosce Picasso e vede le *Demoiselles* nello studio del Bateau-Lavoir. Nello stesso autunno visita la retrospettiva di Cézanne.

Nell'estate del 1908 Braque lavora all'Estaque, vicino a Marsiglia, uno dei luoghi di Cézanne. Ne nascono paesaggi come *Case all'Estaque* (1908, olio su tela; Berna, Kunstmuseum): case ridotte a volumi semplici, quasi senza finestre, alberi come fasci di linee, un colore limitato a ocra, verdi e grigi, nessun cielo e nessun orizzonte; le case salgono una sull'altra verso il bordo della tela invece di allontanarsi in profondità. Il Salon d'Automne del 1908 rifiuta questi quadri; a novembre li espone il giovane mercante tedesco Daniel-Henry Kahnweiler nella sua galleria di rue Vignon. Sul quotidiano *Gil Blas* il critico Louis Vauxcelles, lo stesso che aveva chiamato «belve» i Fauves (cap. 8), scrive che Braque riduce tutto, paesaggi, figure e case, a schemi geometrici, a «cubi». Pochi mesi dopo parla di «bizzarrie cubiche»: come era successo per l'Impressionismo e per i Fauves, un nome nato per scherno diventa il nome del movimento. Il **Cubismo** è dunque la ricerca, avviata da Picasso e Braque fra il 1907 e il 1908, di una pittura che costruisce gli oggetti e lo spazio per piani e per forme geometriche, rinunciando alla prospettiva da un punto di vista unico.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Cubismo» non vuol dire «pittura di cubi».** Il nome viene da una battuta del 1908 sui paesaggi dell'Estaque, ma nei quadri cubisti i cubi veri e propri sono rari, e dal 1909 quasi scompaiono. Ciò che conta non è la forma del cubo, ma il metodo: scomporre un oggetto in *piani* e mostrarlo da *più punti di vista* nello stesso quadro. Se in una verifica descrivi un quadro cubista come «fatto di cubi», hai descritto il nome, non l'opera.

9.2.2 Due pittori in cordata

Dal 1909 al 1914 Picasso e Braque lavorano a stretto contatto, si vedono quasi ogni giorno e si scambiano idee e soluzioni; per alcuni anni i loro quadri sono così simili che anche gli esperti faticano a distinguerli, e spesso non li firmano sul davanti. Braque paragonò più tardi quella collaborazione a una cordata di alpinisti legati alla stessa corda. Né l'uno né l'altro scrive un manifesto, ed entrambi espongono pochissimo: il Cubismo di Picasso e Braque si vede soprat-

tutto nella galleria di Kahnweiler, che dal 1912 ha con loro contratti in esclusiva, e nelle case di pochi collezionisti, fra cui gli Stein e i russi Ščukin e Morozov. Kahnweiler, cittadino tedesco, perde tutto con la guerra: lo Stato francese gli sequestra le opere della galleria, che vengono vendute all'asta fra il 1921 e il 1923.

La cronologia della Figura 9.2 mette in fila le tappe. Dopo le premesse del 1907–1908, l'estate del 1909 è decisiva: Picasso dipinge a Horta de Ebro, in Catalogna, paesaggi in cui le case sono prismi sfaccettati, illuminati da direzioni diverse. Fra il 1909 e il 1911 si sviluppa il Cubismo analitico; dal 1912 quello sintetico. L'agosto del 1914 chiude la stagione: Braque parte per il fronte e nel 1915 viene ferito gravemente alla testa; Picasso, cittadino di un paese neutrale, resta a Parigi. Quando i due si rivedono, dopo la guerra, ognuno ha preso la propria strada.

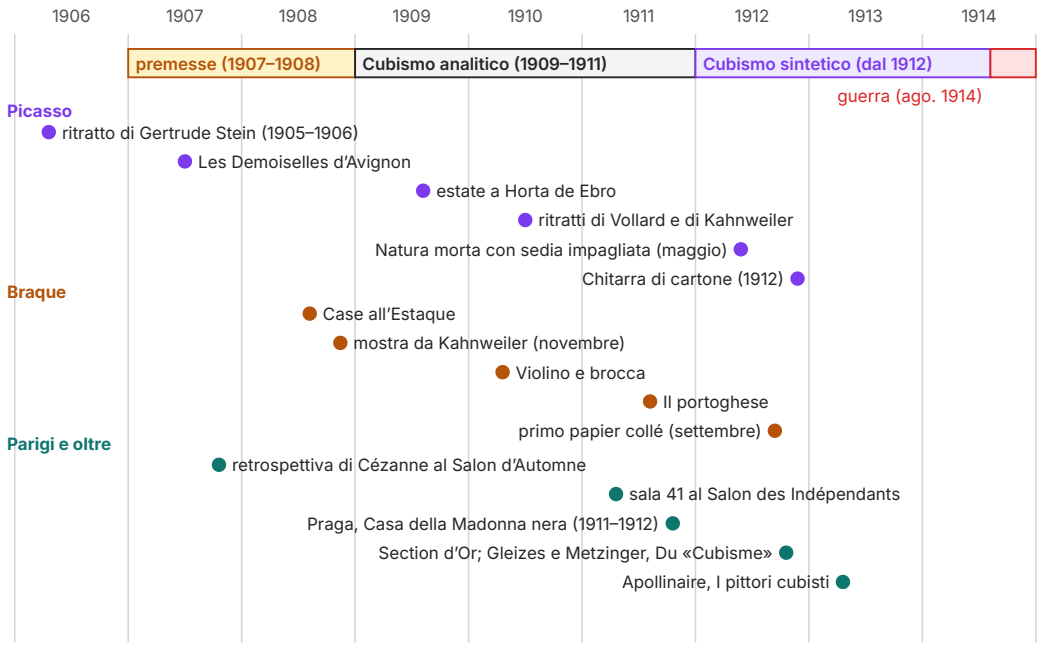


Figura 9.2 Cronologia del Cubismo (scala proporzionale, 1906–1915). In alto le fasi; sotto, su tre righe, alcune opere di Picasso e di Braque e alcuni fatti della diffusione del movimento a Parigi e in Europa.

9.3 Il Cubismo analitico: un oggetto, molti punti di vista

9.3.1 Dalle proiezioni ortogonali al quadro cubista

Per capire che cosa fanno Picasso e Braque fra il 1909 e il 1911 conviene partire da un oggetto qualunque e dagli strumenti che usi dal primo anno. La Figura 9.3 rappresenta una tazza cilindrica con il manico in **proiezioni ortogonali**, secondo il metodo europeo: il prospetto in alto, la pianta sotto, il fianco sinistro a destra del prospetto (vol. 1). Ogni vista è esatta, ma parziale. Il

prospetto dice l'altezza e la forma del manico, ma non che la tazza è rotonda; la pianta dice che è rotonda e quanto è spesso il bordo, ma non quanto è alta; il fianco nasconde il manico dietro il corpo, e lo si può indicare solo con una linea tratteggiata. Per conoscere la tazza devi leggere le tre viste insieme e ricomporle nella mente.

La prospettiva centrale fa l'opposto: raccoglie l'oggetto in una sola immagine, ma da un solo punto di vista, quello dell'occhio fermo davanti al quadro (vol. 3, capp. 3–4). Della tazza vediamo il bordo come un'ellisse, la parte posteriore resta nascosta, il fondo non si vede affatto. Dal Quattrocento all'Impressionismo la pittura europea ha accettato questo limite: il quadro è una finestra, e dalla finestra si guarda da un punto solo.

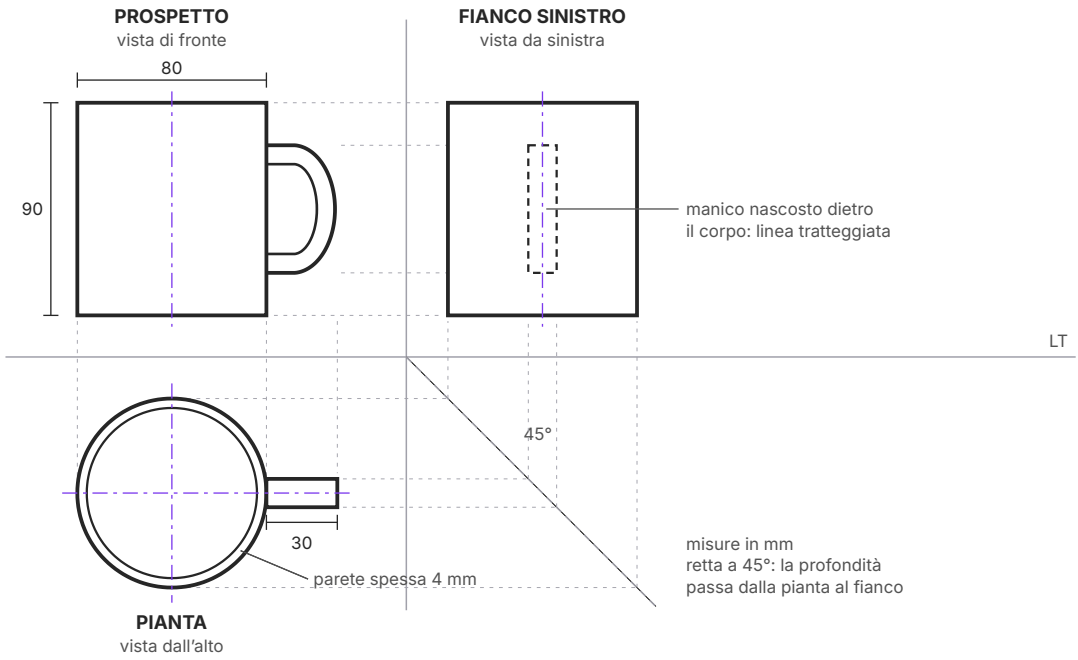


Figura 9.3 Una tazza in proiezioni ortogonali (metodo europeo; tazza inventata, diametro 80 mm, altezza 90 mm). Le linee sottili riportano le misure da una vista all'altra; la retta a 45° trasferisce la profondità dalla pianta al fianco.

Il quadro cubista sceglie una terza strada: mette sullo *stesso* piano frammenti di viste diverse, come se il pittore avesse girato intorno all'oggetto e ne avesse raccolto le informazioni più importanti. Il bordo della tazza può comparire come un cerchio intero, visto dall'alto, sopra un corpo visto di fronte, mentre il manico è visto di lato (Figura 9.4). È la **simultaneità** dei punti di vista: nel quadro coesistono momenti diversi della conoscenza dell'oggetto, ciò che si vede e ciò che si sa. Il pittore non rinuncia al reale; rinuncia a un modo di rappresentarlo, quello dell'occhio immobile.

9.3.2 Scomporre, sfaccettare, far scorrere i piani

Nel **Cubismo analitico** (1909–1911) l'oggetto è scomposto in un gran numero di piccole sfaccettature, ciascuna con il suo chiaroscuro, disposte su una specie di griglia di linee verticali, orizzontali e diagonali. I piani non si chiudono l'uno contro l'altro con un contorno netto, ma spesso restano aperti da un lato: il bordo di un piano svanisce e il colore passa nel piano vicino. Questo procedimento, che deriva da Cézanne, si chiama **passaggio** (*passage*): unisce la figura e lo sfondo in un'unica superficie vibrante, in cui la distanza fra davanti e dietro non è più misurabile. Il colore, invece, si riduce quasi al monocromo: ocra, bruni, grigi, verdi smorzati. Picasso e Braque rinunciano al colore squillante dei Fauves perché non distragga dall'analisi della forma.

Le opere più celebri della fase analitica sono i ritratti dipinti da Picasso nel 1910: il *Ritratto di Ambroise Vollard* (Mosca, Museo Puškin), il mercante che aveva esposto Cézanne e il giovane Picasso, e il *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler* (Chicago, Art Institute). Nel primo il volto del mercante emerge da un reticolo di piani grigi e ocra: si riconoscono la grande fronte calva, il naso, la bocca chiusa, come se il volto fosse una scultura in frantumi. Nel ritratto di Kahnweiler la scomposizione si spinge oltre, e solo pochi segni, le mani giunte, la piega dei capelli, un orecchio, guidano lo sguardo. Fra il 1910 e il 1911 si parla di **fase ermetica**: i piani sono così fitti che il soggetto diventa difficile da leggere.

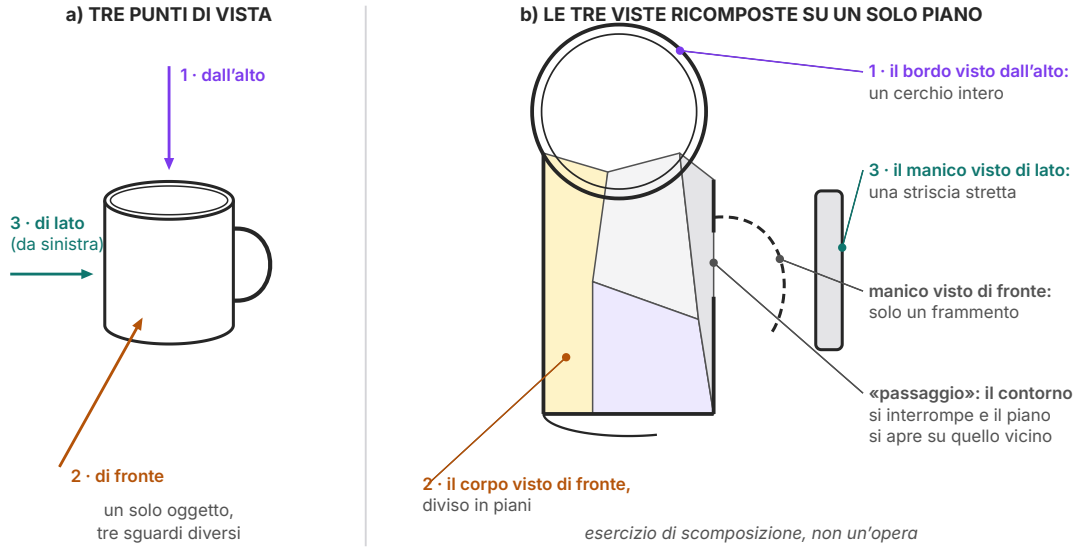


Figura 9.4 Esercizio di scomposizione: la tazza della figura precedente vista da tre punti (a) e le tre viste ricomposte su un solo piano (b). È un esercizio geometrico inventato dal libro, non la riproduzione o l'imitazione di un'opera.

Braque, nello stesso periodo, introduce due espedienti per non perdere il contatto con la realtà. In *Violino e brocca* (1910; Basilea, Kunstmuseum), in cima a una superficie di piani spezzati dipinge un chiodo con la sua ombra, perfettamente illusionistico, come se il quadro fosse appeso a una parete: un **trompe-l'œil** («inganna l'occhio») che ricorda allo spettatore la differenza fra lo spazio della pittura tradizionale e quello cubista. In *Il portoghese* (1911; Basilea, Kunstmuseum) inserisce lettere e numeri dipinti con lo stampino, come quelli delle insegne e delle casse: segni piatti, che stanno sulla superficie della tela e non nello spazio del quadro. Sono le **lettere stampigliate**, che diventeranno frequentissime nel Cubismo sintetico.

APPROFONDIMENTO

La «quarta dimensione»: che cosa si discuteva davvero. Negli anni del Cubismo, a Parigi, si parlava molto di quarta dimensione: un'idea matematica (uno spazio con quattro direzioni indipendenti, come lo spazio ordinario ne ha tre), divulgata da libri come il trattato di geometria a quattro dimensioni di Esprit Jouffret (1903) e discussa anche da Henri Poincaré in *La scienza e l'ipotesi* (1902). Nel giro di Picasso un attuario di assicurazioni appassionato di matematica, Maurice Princet, ne parlava con i pittori, e alcuni critici e pittori, come Apollinaire, Gleizes e Metzinger, usarono queste parole per spiegare il Cubismo: se non possiamo vedere un oggetto da tutti i lati in un istante, il quadro può almeno sommarne le viste.

Spesso si legge che il Cubismo «illustra» la teoria della relatività di Einstein. Non è così: la relatività ristretta (1905) era allora nota a pochissimi fisici, Picasso e Braque non se ne occuparono, e la «quarta dimensione» dei pittori era un'idea geometrica e quasi poetica, non il tempo dello spazio-tempo dei fisici. Si può dire, con cautela, che matematici, fisici e pittori dei primi anni del Novecento mettono in discussione, ciascuno nel proprio campo e con strumenti diversi, lo spazio unico e assoluto della tradizione.

COLLEGAMENTI

Filosofia e letteratura: la realtà da più punti di vista. Nel 1907 il filosofo Henri Bergson pubblica *L'evoluzione creatrice*; la sua idea di un tempo vissuto, la *durata*, in cui passato e presente si compenetrano nella coscienza, fu spesso accostata dai critici del tempo alla simultaneità cubista, che somma nel quadro momenti diversi dell'osservazione. In letteratura Luigi Pirandello, nel saggio *L'umorismo* (1908) e poi nel romanzo *Uno, nessuno e centomila* (1926), mostra che una persona non ha un'identità unica: ciascuno la vede in un modo diverso, e il protagonista scopre di essere «centomila» persone negli occhi degli altri. Il ritratto cubista, che scompone il volto in molte viste, e il personaggio pirandelliano, che si frantuma nei giudizi altrui, nascono dalla stessa crisi della visione unica e certa del mondo.

ESEMPIO SVOLTO

Scomporre e ricomporre un oggetto. Rifai con la tazza il ragionamento di un pittore cubista, usando le Figura 9.3 e Figura 9.4.

- **1. Le viste.** Disegna prospetto, pianta e fianco sinistro (diametro 80 mm, altezza 90 mm, manico sporgente 30 mm). In ogni vista segna con un colore l'informazione che solo quella vista dà: l'altezza e il profilo del manico nel prospetto, la rotondità e lo spessore del bordo nella pianta, la larghezza del manico nel fianco.
- **2. La scelta.** Ritaglia (anche solo con la matita) i frammenti colorati: il cerchio del bordo, il rettangolo del corpo, la striscia del manico vista di lato e un pezzo dell'ansa vista di fronte.
- **3. La ricomposizione.** Disponi i frammenti su un nuovo foglio sovrapponendoli in parte: il cerchio sopra il corpo, la striscia accanto, il frammento dell'ansa interrotto.
- **4. Il piano.** Dividi il corpo in quattro o cinque *piani* (sfaccettature) e assegna a ciascuno un tono diverso, chiaro o scuro, senza seguire una direzione unica della luce. Lascia aperto qualche contorno, così che un piano «scivoli» in quello accanto.
- **5. La verifica.** Chi guarda il foglio finale deve poter dire: è una tazza rotonda, con il manico a destra, più alta che larga. Se la riconosce, la scomposizione ha conservato le informazioni; se non la riconosce, hai fatto un esercizio astratto, non cubista.

Il quinto punto è il più importante: il Cubismo analitico non è pittura astratta (cap. 11). Anche nei quadri più difficili restano indizi riconoscibili, un manico, la curva di un bicchiere, le corde di una chitarra, i baffi di un volto, che permettono di ricostruire il soggetto.

9.4 Il Cubismo sintetico: la realtà entra nel quadro

9.4.1 Il collage e il papier collé

Nel 1912 la ricerca cambia direzione. Invece di scomporre l'oggetto in tante sfaccettature, Picasso e Braque lo ricostruiscono con pochi elementi grandi e riconoscibili, piatti, a volte colorati, e soprattutto introducono nel quadro materiali reali. È il **Cubismo sintetico**: «sintesi» perché l'oggetto è ricomposto da pochi segni essenziali, come una parola che basta a richiamare un'idea.

Il primo passo lo compie Picasso nel maggio del 1912 con la *Natura morta con sedia impagliata* (Parigi, Musée national Picasso), una piccola tela ovale di circa 29 × 37 cm. Su una superficie dipinta, dove si riconoscono un bicchiere, una pipa, un coltello, una fetta di limone e le lettere «JOU» del giornale (*journal*), Picasso incolla un pezzo di tela cerata industriale stampata a imitazione dell'impagliatura di una sedia; il quadro è incorniciato da una corda vera. È considerato di solito il primo **collage** dell'arte moderna (dal francese *coller*, «incollare»): un'opera in cui materiali estranei alla pittura sono incollati sul supporto insieme al colore. Il gioco è sottile: la sedia è «vera» solo in apparenza, perché la tela cerata è a sua volta un'immagine stampata,

un'imitazione industriale; la corda invece è reale. In pochi centimetri convivono tre livelli di realtà: il dipinto, la riproduzione meccanica, l'oggetto.

Nel settembre dello stesso anno Braque, a Sorgues, vicino ad Avignone, compra in un negozio un rotolo di carta da parati che imita le venature del legno, la stessa che da ragazzo sapeva dipingere a mano. Ne ritaglia alcune strisce, le incolla su un foglio e disegna intorno a carboncino una fruttiera e un bicchiere: è *Fruttiera e bicchiere*, il primo **papier collé** («carta incollata»), una tecnica in cui il supporto è di carta e gli elementi incollati sono anch'essi carte, combinate con il disegno. La striscia di finto legno fa tre cose insieme: è un colore steso in un'area piatta, è un materiale con la sua texture, è l'allusione a un oggetto, il tavolo o la parete di legno. Picasso adotta subito la tecnica, e nei mesi seguenti incolla carte di giornale, spartiti, etichette, pacchetti di tabacco. La Figura 9.5 confronta le tecniche in schemi generici: nel collage il supporto è una tela dipinta, nel papier collé un foglio, e nell'assemblaggio gli elementi escono dal piano.

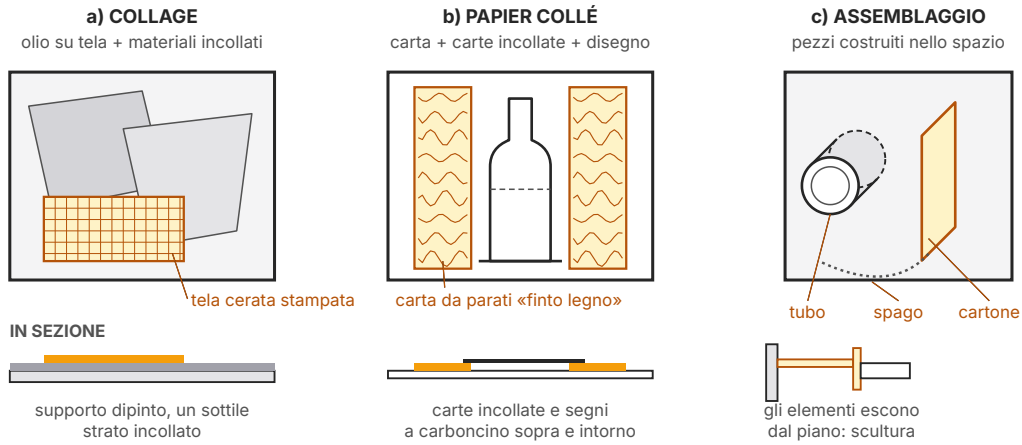


Figura 9.5 Collage, papier collé e assemblaggio a confronto (schemi generici inventati dal libro, non riproduzioni di opere). Sotto ciascuno, una sezione mostra gli strati: lo spessore dei materiali incollati è esagerato per renderlo visibile.

Con il papier collé il colore torna nel Cubismo, ma separato dalla forma: un'area di colore, o di carta colorata, non coincide più con il contorno dell'oggetto, lo affianca o lo attraversa. E la lettera, la parola stampata, diventa un segno da leggere: *JOU* rimanda a *journal* ma anche a *jouer*, «giocare». I ritagli di giornale, con le notizie del giorno, portano dentro il quadro il mondo esterno: nel 1912–1913 i quotidiani parigini parlavano della guerra nei Balcani, e alcuni studiosi leggono nei frammenti incollati da Picasso una scelta voluta, altri un caso. È uno dei dibattiti aperti della storia dell'arte del Novecento.

9.4.2 Dalla tela allo spazio: la *Chitarra*

Il passo successivo porta il Cubismo fuori dalla tela. Nell'autunno del 1912 Picasso costruisce una *Chitarra* di cartone, spago e filo (New York, Museum of Modern Art, che conserva anche la versione in lamiera e filo di ferro del 1914). Non è scolpita in un blocco né modellata in argilla: è montata con piani ritagliati, piegati e accostati, che lasciano vedere l'interno; la buca della cassa armonica, che in una chitarra vera è un vuoto, diventa un cilindro che sporge in avanti. È un **assemblaggio**, un'opera costruita mettendo insieme materiali e oggetti diversi nello spazio. Per secoli la scultura era stata una massa piena, sottratta al blocco (vol. 3) o modellata; con Picasso diventa anche un volume definito da piani, uno spazio racchiuso e aperto. Nel 1914 il russo Vladimir Tatlin visita lo studio di Picasso a Parigi e, tornato in patria, costruisce i suoi *controrilievi* di legno e metallo: da qui nascerà il Costruttivismo (cap. 11).

IN SINTESI

Cubismo analitico e Cubismo sintetico a confronto.

	Analitico (1909–1911)	Sintetico (dal 1912)
Procedimento	scomporre l'oggetto in molte piccole sfaccettature	ricomporlo con pochi elementi grandi e riconoscibili
Punti di vista	molti, fusi in una griglia di piani	pochi, accostati come segni
Colore	quasi monocromo: ocra, grigi, bruni	torna il colore, in campiture piatte
Materiali	olio su tela; lettere stampigliate (dal 1911)	collage, papier collé, assemblaggio
Opere	Picasso, *Ritratto di Vollard*; Braque, *Violino e brocca*	Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, *Chitarra*; Braque, *Fruttiera e bicchiere*

9.5 *Guernica* (1937)

9.5.1 Il bombardamento e il padiglione della Repubblica

Nel luglio del 1936 in Spagna una parte dell'esercito, guidata dal generale Francisco Franco, si ribella al governo della Repubblica: comincia una guerra civile che durerà fino al 1939. Franco riceve l'aiuto militare della Germania di Hitler e dell'Italia di Mussolini; la Repubblica quello dell'Unione Sovietica e delle Brigate internazionali, in cui combattono volontari di molti paesi, compresi migliaia di antifascisti italiani. Picasso si schiera con la Repubblica, che nel 1936 lo

nomina direttore onorario del Museo del Prado; nel gennaio del 1937 il governo repubblicano gli chiede una grande pittura per il proprio padiglione all'Esposizione internazionale di Parigi, dedicata alle arti e alle tecniche della vita moderna.

Il 26 aprile 1937, un lunedì, giorno di mercato, la piccola città basca di **Guernica** (Gernika), simbolo delle antiche libertà dei Baschi, viene bombardata per circa tre ore dagli aerei della Legione Condor tedesca, con la partecipazione dell'Aviazione legionaria italiana. Le bombe incendiarie distruggono gran parte del centro; il numero delle vittime è ancora oggi discusso dagli storici. È uno dei primi bombardamenti della storia europea in cui una città e i suoi abitanti diventano il bersaglio. Due giorni dopo un reportage del giornalista George Steer sul *Times* di Londra fa conoscere l'evento al mondo, e le fotografie delle rovine compaiono sui giornali francesi.

Picasso abbandona il progetto a cui stava pensando e il 1° maggio comincia gli studi per un nuovo quadro. Lavora nel suo studio di rue des Grands-Augustins, sulla riva sinistra della Senna (Figura 9.1); la fotografa Dora Maar, sua compagna in quegli anni, documenta le fasi della tela, e le sue fotografie mostrano come la composizione cambi da un giorno all'altro. All'inizio di giugno il quadro è finito: *Guernica* (1937, olio su tela, 349,3 × 776,6 cm; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Il padiglione spagnolo, progettato dagli architetti Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, una struttura leggera e moderna, apre il 12 luglio; accanto al quadro di Picasso ospita opere di Joan Miró, Julio González e la *Fontana di mercurio* dello scultore americano Alexander Calder. La Figura 9.6 segue le date di quei mesi e il viaggio della tela fino a Madrid.

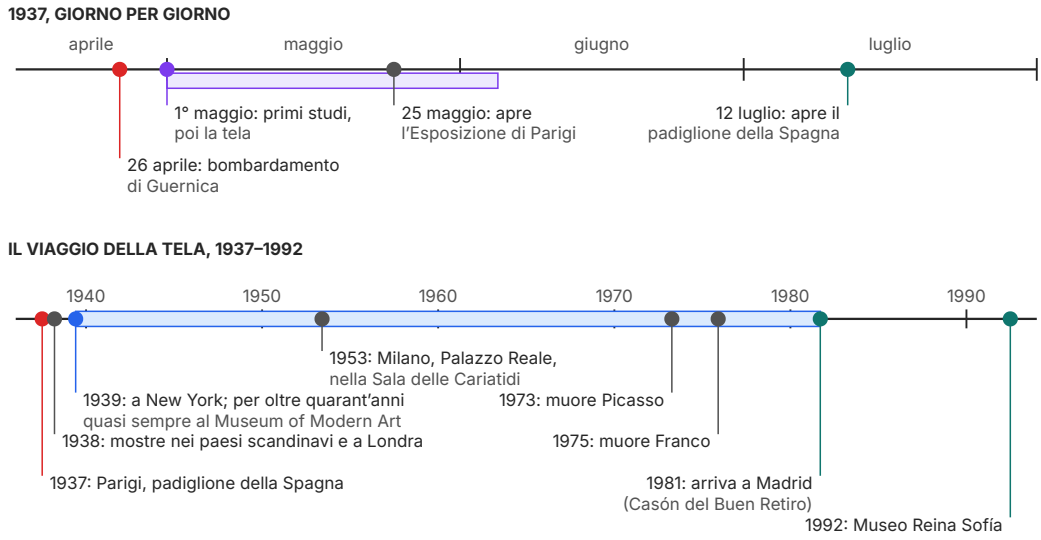


Figura 9.6 *Guernica*: una cronologia, non l'immagine (sopra, scala dei giorni dal 15 aprile al 31 luglio 1937; sotto, scala degli anni 1936–1994). La banda viola indica il lavoro sulla tela; la banda blu gli anni in cui il quadro resta negli Stati Uniti, quasi sempre al Museum of Modern Art di New York.

9.5.2 Leggere *Guernica*

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Guernica* di Picasso (1937). L'opera è protetta dal diritto d'autore e il libro non la riproduce: guardala in una riproduzione del Museo Reina Sofía mentre leggi.

- **Identificazione.** Pablo Picasso, 1937, olio su tela, 349,3 × 776,6 cm (più di 27 m^2); Madrid, Museo Reina Sofía. Dipinta per il padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione internazionale di Parigi.
- **Soggetto.** Non il bombardamento in sé, ma il suo effetto sui corpi: non ci sono aerei né bombe, né riconoscibili case di Guernica. Da sinistra: un toro; una madre che urla con il figlio morto in braccio; un guerriero caduto a terra, con la spada spezzata da cui spunta un piccolo fiore; al centro un cavallo trafitto che nitrisce; in alto una lampada elettrica dentro una forma a occhio, e una donna che sporge da una finestra con un lume; a destra una donna che corre trascinandosi e una figura con le braccia alzate fra le fiamme di un edificio.
- **Composizione e spazio.** Un grande triangolo centrale, con il vertice nel lume e la base nel guerriero a terra, regge la scena, chiuso ai lati da due blocchi verticali, il toro a sinistra e la casa in fiamme a destra: una struttura quasi classica, come un frontone o un trittico. Lo spazio è ambiguo, interno ed esterno insieme, e i corpi sono costruiti con i mezzi del Cubismo: piani spezzati, volti e arti visti da più lati, forme schiacciate sulla superficie.
- **Luce, colore, materia.** Solo bianco, nero e grigi: un quadro quasi **monocromo**, che ricorda le fotografie e i giornali da cui Picasso aveva appreso la notizia; il corpo del cavallo è coperto di brevi tratti paralleli, come le righe di una pagina stampata. La luce della lampada e del lume non illumina: mostra.
- **Stile e contesto.** La sintesi del linguaggio di Picasso: la scomposizione cubista, la deformazione espressiva, le figure del suo repertorio (il toro e il cavallo della corrida, già presenti nelle incisioni degli anni Trenta).
- **Funzione e committenza.** Una commissione pubblica di un governo in guerra, per un'esposizione internazionale: un'opera di denuncia e di propaganda, destinata a un pubblico mondiale.
- **Collegamenti.** Goya, *Il 3 maggio 1808* (vol. 4, cap. 13), con le vittime civili e la luce di una lanterna; la guerra civile spagnola e la Seconda guerra mondiale; i bombardamenti aerei sulle città, da Guernica a quelli di oggi.

ERRORE FREQUENTE

Non c'è un'unica «chiave» dei simboli. È diffuso il desiderio di tradurre ogni figura di *Guernica* in un significato preciso: il toro è Franco, oppure il popolo spagnolo; il cavallo è la Repubblica, oppure il fascismo; la lampada è la verità, oppure, per un gioco di parole spagnolo fra *bombilla* («lampadina») e *bomba*, il bombardamento. Picasso si rifiutò sempre di spiegare il quadro, e gli studiosi propongono letture diverse. In un'esposizione, distingui ciò che vedi (le figure, la composizione, il colore) da ciò che è un'interpretazione, e attribuisci l'interpretazione a chi la propone.

9.5.3 Il viaggio della tela e Picasso dopo *Guernica*

Dopo l'Esposizione la tela viaggia nei paesi scandinavi e a Londra per raccogliere fondi per i profughi spagnoli, e nel 1939 arriva negli Stati Uniti. La guerra civile si chiude con la vittoria di Franco, la Seconda guerra mondiale comincia pochi mesi dopo: Picasso decide che il quadro resti a New York, affidato al Museum of Modern Art, e che torni in Spagna solo quando il paese avrà ritrovato le libertà democratiche. Picasso muore nel 1973, Franco nel 1975; dopo la Costituzione democratica del 1978, il 10 settembre 1981 *Guernica* arriva a Madrid, esposto prima nel Casón del Buen Retiro, un edificio del Prado, dietro un vetro di protezione, e dal 1992 nel Museo Reina Sofía.

COLLEGAMENTI

Storia: *Guernica* e l'Italia. Il quadro riguarda da vicino la storia italiana due volte. Nel 1937 gli aerei dell'Aviazione legionaria inviata da Mussolini in Spagna partecipano al bombardamento, e in Spagna gli italiani combattono su entrambi i fronti: con le truppe di Franco e, nelle Brigate internazionali, fra gli antifascisti, come nella battaglia di Guadalajara (marzo 1937). Nel 1953 *Guernica* è esposto a Milano, nella grande mostra di Picasso a Palazzo Reale, nella Sala delle Cariatidi, ancora segnata dai bombardamenti alleati dell'agosto 1943: un quadro su una città distrutta dalle bombe appeso nelle rovine di un'altra guerra. Collega questo episodio alla ricostruzione delle città italiane del dopoguerra (cap. 16).

Picasso non smette mai di cambiare. Già nel 1917 era venuto in Italia, a Roma, Napoli e Pompei, con il poeta Jean Cocteau, per preparare scene e costumi del balletto *Parade* per i Balletti russi di Sergej Djagilev; negli anni Venti alterna opere cubiste e figure monumentali di gusto classico, nel clima del «ritorno all'ordine» (cap. 12), e dialoga con i surrealisti. Durante l'occupazione tedesca resta a Parigi; nel 1944 si iscrive al Partito comunista francese, e la sua colomba della pace, disegnata per un congresso del 1949, diventa un simbolo internazionale. Torna sul tema della guerra con *Massacro in Corea* (1951; Parigi, Musée national Picasso). Dal secondo dopoguerra vive soprattutto nel sud della Francia, dove lavora anche la ceramica a Vallauris e dipin-

ge serie di variazioni sui capolavori del passato, da Velázquez a Manet. I musei a lui dedicati, a Barcellona (1963), a Parigi (1985), a Málaga e ad Antibes, permettono di seguire tutta la sua opera.

9.6 Dopo Picasso e Braque: il Cubismo a Parigi e in Europa

9.6.1 Gris, Léger e i Delaunay

Mentre Picasso e Braque espongono quasi solo da Kahnweiler, altri pittori portano il Cubismo nei saloni pubblici. Nel 1911, al Salon des Indépendants, la sala 41 riunisce Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger e Robert Delaunay: è lo scandalo che fa conoscere il movimento al grande pubblico. Nel 1912 Gleizes e Metzinger pubblicano *Du «Cubisme»*, il primo libro teorico sul Cubismo, e nell'ottobre dello stesso anno il gruppo che si riunisce a Puteaux, nello studio dei fratelli Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon e Marcel Duchamp (cap. 12), organizza la mostra della **Section d'Or**, la «sezione aurea»: un nome che richiama la proporzione matematica studiata dai pittori del Rinascimento, il rapporto di circa 1,618 fra due lunghezze. Nel 1913 Apollinaire raccoglie i suoi scritti in *I pittori cubisti*.

Juan Gris (José Victoriano González, Madrid 1887 – Boulogne-sur-Seine 1927) arriva a Parigi nel 1906 e abita al Bateau-Lavoir; nel 1912 espone un *Ritratto di Picasso* (Chicago, Art Institute) costruito su una griglia regolare di diagonali. È il più metodico dei cubisti: invece di partire dall'oggetto e scomporlo, come Cézanne e Picasso, diceva di partire dalle forme geometriche della composizione e di arrivare all'oggetto, dalla forma astratta del cilindro alla bottiglia. **Fernand Léger** (1881–1955) costruisce le figure con forme cilindriche e tubolari, tanto che Vauxcelles lo chiama per scherzo «tubista» (*Nudi nella foresta*, 1909–1911; Otterlo, Kröller-Müller Museum); dopo l'esperienza della guerra, combattuta a Verdun, dipinge la città moderna e le macchine con colori puri e forme meccaniche (*La città*, 1919; Filadelfia, Museum of Art).

Robert Delaunay (1885–1941) e sua moglie **Sonia Delaunay** (1885–1979) riportano nel Cubismo il colore: dal 1909 Robert dipinge la serie della *Tour Eiffel* (cap. 6), una torre che si piega e si frantuma fra le case, e dal 1912 le *Finestre*, fatte di piani di colore puro accostati secondo il contrasto simultaneo di Chevreul (vol. 4, cap. 16). Apollinaire chiama questa tendenza **Orfismo**, dal nome del cantore mitico Orfeo: una pittura del colore e della luce che, come la musica, tende all'astrazione (cap. 11). Sonia porta le stesse ricerche nei tessuti, negli abiti e nella grafica; nel 1937 i due Delaunay decorano due padiglioni dell'Esposizione di Parigi, quella stessa in cui era esposto *Guernica*.

9.6.2 Il Cubismo e l'architettura

Il Cubismo è un'arte di pittori, ma il suo modo di trattare lo spazio, per piani e volumi geometrici, attira presto gli architetti. Al Salon d'Automne del 1912 lo scultore Raymond Duchamp-Villon presenta la *Maison cubiste*, un modello di facciata di casa con ornamenti a sfaccettature, arreda-

ta all'interno dal decoratore André Mare. Ma è a **Praga**, allora nell'Impero austro-ungarico, che nasce una vera architettura cubista. Un gruppo di giovani architetti, fra cui Josef Gočár, Pavel Janák e Josef Chochol, guarda ai quadri di Picasso e di Braque, che alcuni collezionisti cechi acquistano a Parigi; Janák, in un saggio del 1911 intitolato *Il prisma e la piramide*, propone di sostituire le superfici verticali e orizzontali della tradizione con piani obliqui, capaci di esprimere l'energia della forma. Il **Cubismo ceco** riempie Praga di facciate sfaccettate, mobili, ceramiche e perfino di un lampione cubista, in piazza Jungmann (1913).

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'edificio: la Casa della Madonna nera di Josef Gočár (Praga, 1911–1912). Usiamo le quattro analisi del vol. 4, cap. 4.

- **Tipo.** Un grande magazzino a più piani nel centro storico, all'angolo fra la via Celetná e la piazza del mercato della frutta, lungo l'antico percorso che porta alla Piazza della Città Vecchia: un tipo moderno, nato con la città commerciale dell'Ottocento (vol. 4, cap. 14).
- **Struttura.** Uno scheletro in calcestruzzo armato, che permette le grandi vetrine del piano terra e le ampie finestre dei piani superiori: la struttura moderna resta nascosta dietro la facciata.
- **Funzione e distribuzione.** Negozi al piano terra, un caffè al primo piano, il *Grand Café Orient*, con arredi cubisti disegnati dallo stesso Gočár, spazi commerciali ai piani superiori, sotto un alto tetto a mansarda. L'edificio ospita oggi un museo dedicato al cubismo ceco, e il caffè è stato riaperto.
- **Forma e contesto.** La facciata non usa ornamenti storici, ma piega la superficie in prismi: le cornici delle finestre, i capitelli dei pilastri, le ringhiere sono sfaccettati come i piani di un quadro cubista. Gočár rispetta però l'altezza e il ritmo delle case barocche vicine, e conserva sull'angolo la statua seicentesca della Madonna nera, che dava il nome alla casa precedente e oggi è protetta da una gabbia dorata.

L'edificio mostra il limite e il fascino del Cubismo ceco: applica alla superficie di un edificio un linguaggio nato sulla tela, mentre la struttura segue la logica del calcestruzzo armato. Il Movimento moderno (cap. 14) farà la scelta opposta: lasciare che sia la struttura a dare la forma.

Sulla strada che porta all'architettura moderna il Cubismo pesa anche in un altro modo. Nel 1918 il pittore Amédée Ozenfant e il giovane architetto svizzero Charles-Édouard Jeanneret, che poco dopo si farà chiamare Le Corbusier, pubblicano a Parigi *Dopo il cubismo* (*Après le cubisme*): criticano il Cubismo come troppo decorativo e frammentato e propongono il **Purismo**, una pittura di oggetti comuni (bottiglie, bicchieri, chitarre) ridotti a forme pure, nitide, quasi industriali. Dal Purismo Le Corbusier ricaverà alcune idee della sua architettura: i volumi semplici, la pianta come composizione di piani, lo sguardo che si muove nello spazio (cap. 14).

9.6.3 La Scuola di Parigi: Modigliani, Brâncuși, Chagall

Con un'espressione nata negli anni Venti si chiama **Scuola di Parigi** l'insieme degli artisti, molti venuti dall'estero, che vivono e lavorano a Parigi, fra Montmartre e Montparnasse: non un movimento con un programma, ma una comunità cosmopolita di pittori e scultori italiani, spagnoli, russi, polacchi, rumeni, spesso poveri, che si incontrano nei caffè del carrefour Vavin (La Rotonde, Le Dôme) e negli studi economici come *La Ruche* («l'alveare»), una rotonda costruita nel 1902 riutilizzando un padiglione dell'Esposizione universale del 1900, attribuito a Gustave Eiffel (Figura 9.1).

Amedeo Modigliani nasce a Livorno il 12 luglio 1884 e studia pittura con Guglielmo Micheli, allievo di Giovanni Fattori (vol. 4, cap. 15), poi a Firenze e a Venezia. Nel 1906 arriva a Parigi. Per alcuni anni, intorno al 1909–1914, si dedica soprattutto alla scultura: teste in pietra dal volto allungato, dagli occhi a mandorla e dal naso sottile, in cui si sentono la scultura africana e l'esempio di Brâncuși, che conosce a Montparnasse. Quando la salute fragile e la povertà gli impediscono di scolpire, torna alla pittura: ritratti di amici, di poeti, di mercanti e della compagna Jeanne Hébuterne, e grandi nudi, con le figure allungate, i colli sottili, gli occhi spesso vuoti, la linea di contorno continua e sinuosa che deriva anche dalla pittura senese del Trecento. Non è cubista: della lezione di Cézanne e del primitivismo conserva la semplificazione della forma, non la scomposizione. La sua unica mostra personale in vita, nel dicembre del 1917 alla galleria di Berthe Weill, viene fatta chiudere in parte dalla polizia per i nudi esposti in vetrina. Muore a Parigi il 24 gennaio 1920, a trentacinque anni; a Milano, al Museo del Novecento, puoi vedere il suo *Ritratto di Paul Guillaume* (1915), il mercante che lo sosteneva.

> **APPROFONDIMENTO**
>
> **Le «teste di Modigliani» di Livorno (1984).** Secondo una leggenda di Livorno, nel 1909, tornato per qualche mese nella città natale, Modigliani avrebbe gettato alcune sue sculture nel Fosso Reale, il canale del centro. Nel 1984, per il centenario della nascita, il Comune fa dragare il canale, e nel luglio vengono ripescate tre teste di pietra. Illustri storici dell'arte le riconoscono come autentiche e la notizia fa il giro del mondo. Poche settimane dopo tre studenti livornesi rivelano di averne scolpita una per scherzo, con un trapano elettrico, e lo dimostrano in televisione; anche le altre due si rivelano falsi, opera di un altro livornese. L'episodio è una lezione di metodo: un'attribuzione non si fonda sull'entusiasmo né sull'autorità di chi la propone, ma sulle prove, cioè sui documenti, sull'analisi dei materiali e degli strumenti, sul confronto con le opere certe.

Constantin Brâncuși (1876–1957), arrivato a Parigi dalla Romania nel 1904, lavora per breve tempo nello studio di Auguste Rodin e lo lascia presto, deciso a cercare una strada propria. La sua scultura riduce le forme all'essenziale: un uovo, una testa ovale, un uccello che diventa una lama verticale di bronzo lucidato. Della serie *Uccello nello spazio*, iniziata nel 1923, esistono di-

verse versioni in marmo e in bronzo; una di esse, nel 1926, viene tassata dalla dogana degli Stati Uniti come un comune oggetto di metallo, perché i funzionari non la riconoscono come scultura, e nel 1928 un tribunale americano dà ragione all'artista. Una versione si trova a Venezia, nella Collezione Peggy Guggenheim; lo studio di Brâncuși, lasciato in eredità allo Stato francese, è ricostruito a Parigi accanto al Centre Pompidou. Infine **Marc Chagall** (1887–1985), arrivato dalla Russia nel 1911 e vissuto alla Ruche, unisce la scomposizione cubista e il colore dei Fauves ai ricordi fiabeschi del suo villaggio ebraico di Vitebsk.

Il Cubismo, in meno di dieci anni, ha cambiato il modo di fare e di guardare l'arte. Ha mostrato che un quadro non deve imitare il mondo da un punto di vista fisso, che la pittura può incorporare materiali reali, che la scultura può essere costruita invece che scolpita. Da qui partono strade diverse: il Futurismo, che porta la scomposizione cubista nel movimento (cap. 10); l'Astrattismo e il Costruttivismo (cap. 11); il Dada e il ready-made, che spingono all'estremo l'ingresso dell'oggetto reale nell'arte (cap. 12); il Purismo e l'architettura di Le Corbusier (cap. 14).

9.6.4 Dove vedere le opere

Tabella 9.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione). In Italia: Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, e Milano, Museo del Novecento.

Opera o edificio	Dove si trova
Picasso, *La vita* (1903)	Cleveland, Museum of Art
Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein* (1905–1906)	New York, Metropolitan Museum of Art
Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907); *Chitarra* (1912–1914)	New York, Museum of Modern Art
Braque, *Case all'Estaque* (1908)	Berna, Kunstmuseum
Picasso, *Ritratto di Ambroise Vollard* (1910)	Mosca, Museo Puškin
Picasso, *Ritratto di D.-H. Kahnweiler* (1910); Gris, *Ritratto di Picasso* (1912)	Chicago, Art Institute
Braque, *Violino e brocca* (1910) e *Il portoghese* (1911)	Basilea, Kunstmuseum
Picasso, *Natura morta con sedia impagliata* (1912); *Massacro in Corea* (1951)	Parigi, Musée national Picasso
Picasso, *Guernica* (1937)	Madrid, Museo Reina Sofía
Léger, *Nudi nella foresta* (1909–1911)	Otterlo (Paesi Bassi), Kröller-Müller Museum
Gočár, Casa della Madonna nera (1911–1912)	Praga, Città Vecchia (oggi museo del cubismo ceco)
Opere di Picasso, Braque e Brâncuși (*Uccello nello spazio*)	Venezia, Collezione Peggy Guggenheim
Modigliani, *Ritratto di Paul Guillaume* (1915)	Milano, Museo del Novecento

SINTESI

- **Picasso** (Málaga 1881 – Mougins 1973) si forma a Barcellona e dal 1904 vive a Parigi, al **Bateau-Lavoir** di Montmartre; il **periodo blu** (1901–1904) e il **periodo rosa** (1904–1906) usano il colore come stato d'animo.
- *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, MoMA) nascono da tre fonti, Cézanne, la scultura iberica e la scultura africana, e rompono con il punto di vista unico; il quadro è esposto solo nel 1916.
- **Braque** (1882–1963) dipinge all'Estaque nel 1908 paesaggi di volumi semplici; il critico Vauxcelles parla di «cubi», e il nome resta. Dal 1909 al 1914 Picasso e Braque lavorano in stretta collaborazione, con il mercante Kahnweiler.
- Il **Cubismo analitico** (1909–1911) scompone l'oggetto in sfaccettature viste da più punti di vista (**simultaneità**), con il **passaggio** fra i piani e un colore quasi monocromo; come le proiezioni ortogonali, unisce viste diverse, ma su un solo piano.
- Braque introduce il chiodo in **trompe-l'œil** (*Violino e brocca*, 1910) e le **lettere stampigliate** (*Il portoghese*, 1911).
- Il **Cubismo sintetico** (dal 1912) ricompone l'oggetto con pochi elementi e materiali reali: il primo **collage** riconosciuto è la *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso (maggio 1912), il primo **papier collé** la *Fruttiera e bicchiere* di Braque (settembre 1912).
- Con la *Chitarra* (1912) Picasso inventa la scultura costruita, l'**assemblaggio**: piani che racchiudono lo spazio invece di una massa piena; ne deriva il Costruttivismo.
- *Guernica* (1937, Madrid, Reina Sofía) risponde al bombardamento del 26 aprile 1937; dipinto per il padiglione della Repubblica spagnola a Parigi, è monocromo, con una composizione a triangolo centrale; dopo oltre quarant'anni negli Stati Uniti arriva a Madrid nel 1981.
- Il Cubismo si diffonde con la sala 41 (1911) e la Section d'Or (1912): **Gris**, **Léger**, i **Delaunay** e l'**Orfismo**; a Praga nasce un'architettura cubista (Gočár, Casa della Madonna nera, 1911–1912); nel 1918 il **Purismo** di Ozenfant e Le Corbusier ne prende le distanze.
- La **Scuola di Parigi** riunisce artisti di molti paesi fra Montmartre e Montparnasse: **Modigliani** (Livorno 1884 – Parigi 1920), **Brâncuși** e la forma essenziale, Chagall.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) di Picasso si trova oggi:
   - **A.** a Parigi, Musée national Picasso
   - **B.** a Madrid, Museo Reina Sofía
   - **C.** a New York, Museum of Modern Art
   - **D.** a Barcellona, Museu Picasso

2. ● Il nome «Cubismo» nasce:

   A. da un commento del critico Louis Vauxcelles sui paesaggi di Braque del 1908

   B. da un manifesto firmato da Picasso e Braque

   C. dal titolo di un libro di Apollinaire

   D. da una mostra di architettura a Praga

3. ● Nel Cubismo analitico i pittori:

   A. usano colori puri e squillanti, come i Fauves

   B. incollano sul quadro giornali e carte da parati

   C. seguono la prospettiva centrale da un solo punto di vista

   D. scompongono l'oggetto in piani visti da più punti di vista, con colori smorzati

4. ● Quale opera è considerata di solito il primo collage dell'arte moderna?

   A. *Guernica* di Picasso

   B. la *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso (1912)

   C. *Il portoghese* di Braque

   D. *Case all'Estaque* di Braque

5. ●● Il papier collé si distingue dal collage perché:

   A. il supporto è un foglio di carta e gli elementi incollati sono carte, combinate con il disegno

   B. si dipinge solo a olio su tela

   C. è una scultura di lamiera e filo di ferro

   D. si stampa da una matrice di legno intagliata

6. ●● *Guernica* fu dipinto per:

   A. il Museo del Prado, di cui Picasso era direttore onorario

   B. il Salon d'Automne del 1937

   C. una mostra del Museum of Modern Art di New York

   D. il padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione internazionale di Parigi del 1937

7. ●● Quale affermazione su *Guernica* è corretta?

   A. Rappresenta gli aerei e le bombe in volo sulla città

   B. È dipinto quasi soltanto in bianco, nero e grigi

   C. È una piccola tela da cavalletto

   D. Fu esposto per la prima volta a Madrid nel 1937

8. ●● La Casa della Madonna nera di Praga (1911–1912) è:

   A. un palazzo barocco restaurato da Picasso

   B. un padiglione dell'Esposizione di Parigi del 1937

   C. un edificio cubista di Josef Gočár, con struttura in calcestruzzo armato

   D. una chiesa gotica dedicata alla Madonna

9. ●● Di Amedeo Modigliani è corretto dire che:

   A. nacque a Livorno, scolpì teste in pietra e dipinse ritratti dalle figure allungate

   B. fu il fondatore del Cubismo sintetico con Braque

   C. dipinse *Guernica* insieme a Picasso

   D. era un architetto della Scuola di Praga

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) simultaneità; *b*) passaggio; *c*) papier collé; *d*) assemblaggio; *e*) Orfismo.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il nome «Cubismo» viene da un manifesto firmato da Picasso e Braque. *b*) Nel Cubismo analitico prevalgono ocra, grigi e bruni. *c*) Il primo papier collé è di Braque. *d*) *Guernica* è un quadro dai colori vivaci. *e*) *Les Demoiselles d'Avignon* fu esposto al pubblico per la prima volta nel 1916.

12. ● Abbina ogni termine o materiale all'opera in cui compare: 1) lettere stampigliate; 2) carta da parati «finto legno»; 3) tela cerata stampata; 4) cartone e spago; 5) chiodo dipinto in trompe-l'œil. *a*) Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*; *b*) Picasso, *Chitarra* (1912); *c*) Braque, *Il portoghese*; *d*) Braque, *Violino e brocca*; *e*) Braque, *Fruttiera e bicchiere*.

13. ● Completa: «Il Cubismo _____ (1909–1911) scompone l'oggetto in molte piccole _____ e riduce il colore a toni _____; il Cubismo _____ (dal 1912) lo ricompone con pochi elementi e con materiali reali _____ sul supporto.»

14. ●● Perché «Cubismo» è un nome fuorviante? Spiega da dove viene e che cosa descrive davvero il metodo di Picasso e Braque.

15. ●● Spiega la differenza fra la prospettiva centrale (vol. 3) e la simultaneità cubista: che cosa guadagna e che cosa perde ciascuna nel rappresentare un oggetto?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: *Guernica*; *Les Demoiselles d'Avignon*; *Natura morta con sedia impagliata*; *Case all'Estaque*; retrospettiva di Cézanne al Salon d'Automne; primo papier collé di Braque; arrivo di *Guernica* a Madrid; mostra della Section d'Or.

17. ● Abbina ogni opera al museo e alla città: *Les Demoiselles d'Avignon*; *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*; *Il portoghese*; *Natura morta con sedia impagliata*; *Guernica*; *Ritratto di Gertrude Stein*. Musei: Musée national Picasso; Kunstmuseum; Metropolitan Museum of Art; Museo Reina Sofía; Museum of Modern Art; Art Institute.

18. ●● Osserva la carta della Figura 9.1. *a*) Con la barra della scala misura la distanza in linea d'aria fra il Bateau-Lavoir e La Ruche e fra il Bateau-Lavoir e il Trocadéro. *b*) Su quale riva della Senna si trovano Montmartre e Montparnasse? *c*) Quanto dista lo studio di rue des Grands-Augustins dal carrefour Vavin?

19. ●● Progetta un viaggio di studio per vedere dal vero il Cubismo: scegli cinque città fra quelle della Tabella 9.1, almeno una italiana, e per ciascuna indica l'opera o l'edificio da vedere e che cosa ti aspetti di osservare.

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Osserva in una riproduzione del Museo Puškin il *Ritratto di Ambroise Vollard* di Picasso (1910) e leggilo con lo schema dell'appendice E: quali parti del volto riconosci, come sono costruiti i piani, quali colori usa Picasso, perché si parla di Cubismo analitico.

21. ●● Nel *Violino e brocca* di Braque (1910) compare, in alto, un chiodo dipinto con la sua ombra. Descrivi il rapporto fra questo dettaglio e il resto del quadro: che cosa vuole dire Braque allo spettatore?

22. ●● Nella *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso (1912) convivono tre livelli di realtà. Individuali e spiega perché la tela cerata è insieme un oggetto reale e un'immagine.

23. ●● **Lettura d'opera.** Leggi il *Ritratto di Picasso* di Juan Gris (1912; Chicago, Art Institute): il pittore, seduto, con la tavolozza in mano, è costruito su una griglia regolare di diagonali, in toni di blu, grigi e bruni. Che cosa distingue il metodo di Gris da quello di Picasso e di Braque?

24. ●●● Osserva le Figura 9.3 e Figura 9.4. Per ciascuno dei tre punti di vista indica quale informazione sulla tazza conserva e quale perde; spiega poi perché nella ricomposizione il manico compare due volte, e in modo incompleto.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno: la tazza in proiezioni e il suo sviluppo.** Una tazza cilindrica ha diametro esterno 8,0 cm, altezza 9,0 cm e un manico sporgente 3,0 cm, largo 1,2 cm. *a*) Su un foglio A4 orizzontale disegna in scala 1:1 prospetto, pianta e fianco sinistro con il metodo europeo, come nella Figura 9.3. *b*) Calcola le misure dello sviluppo della superficie laterale del cilindro (un rettangolo) e verifica se sta nello stesso foglio. *c*) Ricomponi poi le tre viste su un secondo foglio, seguendo l'esempio svolto del paragrafo sul Cubismo analitico.

26. ●● **Disegno: scomporre una bottiglia.** Una bottiglia è formata da un cilindro di diametro 70 mm e altezza 180 mm, da un tronco di cono alto 30 mm che si restringe fino al diametro di 26 mm e da un collo cilindrico di diametro 26 mm e altezza 70 mm. *a*) Calcola l'altezza totale e la lunghezza vera della generatrice del tronco di cono. *b*) Disegna su un foglio A4 verticale prospetto e pianta in scala 1:2. *c*) Realizza una ricomposizione cubista con almeno tre viste.

27. ●● Confronta *Guernica* di Picasso (1937) con *Il 3 maggio 1808* di Goya (1814; Madrid, Prado; vol. 4, cap. 13): soggetto, vittime e carnefici, luce, colore, rapporto con l'avvenimento storico, funzione.

28. ●●● **Storia, filosofia e letteratura.** «Il mondo non si vede più da un punto solo.» Spiega questa frase collegando il Cubismo (Picasso, Braque) alla filosofia di Bergson e all'opera di Pirandello (*L'umorismo*, *Uno, nessuno e centomila*). Indica anche un limite del confronto.

Verso l'esame

29. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «Una tela larga quasi otto metri, dipinta solo in bianco, nero e grigi: un toro, una madre che urla con un bambino morto, un cavallo trafitto, un guerriero caduto con la spada spezzata, una lampada elettrica. Pablo Picasso, Parigi, maggio-giugno 1937». Costruisci un percorso di cinque minuti per il colloquio, con quattro–sei collegamenti fra discipline.

30. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** «Dal Cubismo analitico al Cubismo sintetico». Tratta date e protagonisti, il metodo di ciascuna fase, almeno due opere per fase, le nuove tecniche e l'eredità del Cubismo nelle avanguardie successive.

31. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi *Il portoghese* di Georges Braque (1911, olio su tela; Basilea, Kunstmuseum), un'opera non letta in dettaglio nel capitolo. Nel quadro, verticale, si intravede la figura di un musicista, forse un suonatore di chitarra in un caffè del porto, scomposta in una fitta trama di piani bruni, ocra e grigi; in alto compaiono lettere e numeri dipinti con lo stampino. Usa lo schema dell'appendice E.

PER APPROFONDIRE

- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: il capitolo sul Cubismo, con i testi dei critici e dei pittori del tempo.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per Picasso, Braque e la crisi della rappresentazione prospettica.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sull'arte sperimentale del primo Novecento, con un'analisi chiara del metodo cubista.
- [FRA] K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*: per il rapporto fra Cubismo, Purismo e architettura di Le Corbusier.

Glossario del capitolo

Assemblaggio
Opera costruita mettendo insieme nello spazio materiali e oggetti diversi (cartone, legno, metallo, spago), invece di scolpire o modellare una massa.

Collage
Opera in cui materiali estranei alla pittura (carta, tela cerata, giornale) sono incollati sul supporto insieme al colore; il primo, di solito, si considera quello di Picasso (1912).

Cubismo
Avanguardia nata a Parigi con Picasso e Braque (1907–1908), che costruisce oggetti e spazio per piani e forme geometriche, rinunciando al punto di vista unico.

Cubismo analitico
Fase del Cubismo (1909–1911) in cui l'oggetto è scomposto in molte sfaccettature viste da più punti di vista, con colori quasi monocromi.

Cubismo ceco
Architettura e arti applicate di Praga (dal 1911 circa) che traducono il Cubismo in facciate, mobili e oggetti sfaccettati (Gočár, Janák, Chochol).

Cubismo sintetico
Fase del Cubismo (dal 1912) in cui l'oggetto è ricomposto con pochi elementi riconoscibili e materiali reali (collage, papier collé).

Fase ermetica
Momento del Cubismo analitico (1910–1911) in cui i piani sono così fitti che il soggetto diventa difficile da riconoscere.

Lettere stampigliate
Lettere e numeri dipinti con lo stampino, introdotti da Braque nel 1911: segni piatti che stanno sulla superficie del quadro.

Monocromo
Dipinto con un solo colore o con le sole gradazioni di bianco, nero e grigi, come *Guernica*.

Orfismo
Nome dato da Apollinaire (1912) alla pittura di Robert e Sonia Delaunay, fondata sul colore puro e sul contrasto simultaneo.

Papier collé
«Carta incollata»: tecnica inventata da Braque nel 1912, con carte ritagliate incollate su un foglio e combinate con il disegno.

Passaggio
Procedimento (da Cézanne) per cui il contorno di un piano si interrompe e il colore scorre nel piano vicino, fondendo figura e sfondo.

Periodo blu
Fase di Picasso (1901–1904) con figure di poveri e di emarginati dipinte in toni di blu.

Periodo rosa
Fase di Picasso (1904–1906) con acrobati e saltimbanchi in toni rosa, ocra e grigi caldi.

Purismo
Pittura proposta da Ozenfant e Le Corbusier in *Dopo il cubismo* (1918): oggetti comuni ridotti a forme pure e nitide.

Scuola di Parigi
Insieme degli artisti, molti stranieri, che lavorano a Parigi nella prima metà del Novecento (Modigliani, Brâncuși, Chagall): una comunità, non un movimento.

Section d'Or
«Sezione aurea»: mostra cubista organizzata a Parigi nell'ottobre 1912 dal gruppo di Puteaux.

Simultaneità
Presenza nello stesso quadro di viste diverse di un oggetto, come se il pittore gli girasse intorno.

Trompe-l'œil
«Inganna l'occhio»: pittura così illusionistica da sembrare un oggetto reale, come il chiodo di Braque in *Violino e brocca*.

Soluzioni

1. C. Il quadro, acquistato negli anni Venti da Jacques Doucet, è al MoMA dal 1939.

2. A. Vauxcelles scrisse sul *Gil Blas* che Braque riduceva tutto a «cubi»: un nome nato per scherno.

3. D. Il Cubismo analitico (1909–1911) moltiplica i piani e riduce il colore a ocra, grigi e bruni.

4. B. Nel maggio 1912 Picasso incolla sulla tela una tela cerata stampata e incornicia il quadro con una corda.

5. A. Il primo papier collé è la *Fruttiera e bicchiere* di Braque (settembre 1912), con carta «finto legno» e carboncino.

6. D. Fu una commissione del governo repubblicano, chiesta nel gennaio 1937 ed esposta dal 12 luglio.

7. B. La tela è quasi monocroma e misura 349,3 × 776,6 cm; non mostra né aerei né bombe.

8. C. Gočár piega la facciata in prismi; dentro, uno scheletro in calcestruzzo armato e al primo piano il Grand Café Orient.

9. A. Modigliani (1884–1920) si formò a Livorno, scolpì intorno al 1909–1914 e dipinse ritratti e nudi.

10. Traccia: *a*) presenza nello stesso quadro di viste diverse dello stesso oggetto, come se il pittore gli girasse intorno; *b*) procedimento (da Cézanne) per cui il contorno di un piano si interrompe e il colore passa nel piano vicino, fondendo figura e sfondo; *c*) tecnica del 1912 (Braque): carte ritagliate incollate su un foglio e combinate con il disegno; *d*) opera costruita mettendo insieme nello spazio materiali e oggetti diversi (Picasso, *Chitarra*); *e*) nome dato da Apollinaire alla pittura del colore e della luce di Robert e Sonia Delaunay.

11. *a*) F: nasce da una battuta del critico Vauxcelles nel 1908; Picasso e Braque non scrissero manifesti. *b*) V. *c*) V: *Fruttiera e bicchiere*, settembre 1912. *d*) F: è quasi monocromo, in bianco, nero e grigi. *e*) V: fu esposto nel 1916, quando Salmon gli diede il titolo.

12. 1 – *c*; 2 – *e*; 3 – *a*; 4 – *b*; 5 – *d*.

13. «analitico»; «sfaccettature» (o «piani»); «smorzati» (o «quasi monocromi»); «sintetico»; «incollati».

14. Traccia: il nome viene dalla battuta di Vauxcelles sui paesaggi dell'Estaque (1908), che riducevano le case a volumi semplici; ma dal 1909 i cubi quasi scompaiono. Il metodo è un altro: scomporre l'oggetto in piani, mostrarlo da più punti di vista, ricomporlo sulla superficie della tela; poi, nel Cubismo sintetico, inserire materiali reali.

15. Traccia: la prospettiva centrale dà un'immagine unitaria e verosimile da un punto fisso, ma nasconde le parti posteriori e deforma le forme (il cerchio diventa un'ellisse); la simultaneità mostra più informazioni sull'oggetto (il bordo rotondo, l'altezza, il profilo del manico), ma rinuncia all'illusione della profondità e richiede allo spettatore di ricomporre l'oggetto, come chi legge le proiezioni ortogonali.

16. *Les Demoiselles d'Avignon* (primavera-estate 1907) – retrospettiva di Cézanne al Salon d'Automne (autunno 1907) – *Case all'Estaque* (estate 1908) – *Natura morta con sedia impagliata* (maggio 1912) – primo papier collé di Braque (settembre 1912) – Section d'Or (ottobre 1912) – *Guernica* (maggio-inizio giugno 1937) – arrivo di *Guernica* a Madrid (10 settembre 1981).

17. *Demoiselles* – Museum of Modern Art, New York; *Ritratto di Kahnweiler* – Art Institute, Chicago; *Il portoghese* – Kunstmuseum, Basilea; *Natura morta con sedia impagliata* – Musée national Picasso, Parigi; *Guernica* – Museo Reina Sofía, Madrid; *Ritratto di Gertrude Stein* – Metropolitan Museum of Art, New York.

18. *a*) Bateau-Lavoir–La Ruche circa 6,4 km; Bateau-Lavoir–Trocadéro circa 4,5 km (sono accettabili dif-

ferenze di 2–3 decimi di chilometro, dovute alla carta semplificata e alla misura). *b*) Montmartre sulla riva destra (a nord), Montparnasse sulla riva sinistra (a sud). *c*) Circa 1,6 km.

19. Traccia: per esempio New York (MoMA: *Demoiselles*, la *Chitarra*: la rottura del punto di vista, la scultura costruita), Basilea (Kunstmuseum: *Violino e brocca* e *Il portoghese*: il trompe-l'œil, le lettere stampigliate, la fase ermetica), Madrid (Reina Sofía: *Guernica*: dimensioni, monocromia, composizione), Praga (Casa della Madonna nera: la facciata sfaccettata, il caffè), Venezia (Collezione Peggy Guggenheim: Picasso, Braque, Brâncuși) o Milano (Museo del Novecento: Modigliani). Per ogni tappa: opera, che cosa osservare, collegamento con il capitolo.

20. Traccia: Picasso, 1910, olio su tela, Mosca, Museo Puškin; il mercante di Cézanne e del giovane Picasso; si riconoscono la grande fronte calva, il naso, le palpebre abbassate, la bocca chiusa, il colletto; il volto e lo sfondo sono un reticolo di piccoli piani, ognuno con il suo chiaroscuro, collegati dal passaggio; colori quasi monocromi (grigi, ocra, bruni); nessuna fonte di luce unica; Cubismo analitico perché l'oggetto è scomposto in sfaccettature e visto da più lati, ma resta riconoscibile.

21. Traccia: il chiodo è dipinto in trompe-l'œil, con l'ombra portata, come nella pittura illusionistica tradizionale, mentre il violino e la brocca sono scomposti in piani senza profondità misurabile. Il contrasto rende evidenti i due modi di rappresentare: l'illusione da un punto di vista e la costruzione cubista. Il chiodo «appende» il quadro alla parete reale e ricorda che la tela è una superficie, non una finestra.

22. Traccia: 1) il dipinto a olio (il bicchiere, la pipa, il coltello, il limone, le lettere «JOU»); 2) la tela cerata stampata con l'impagliatura, che è un oggetto vero incollato ma rappresenta a sua volta, con un'immagine industriale, un'altra cosa (la sedia); 3) la corda reale che fa da cornice. La tela cerata è reale come materiale, ma è un'imitazione come immagine: Picasso mette in crisi il confine fra rappresentazione e realtà.

23. Traccia: identificazione (Gris, 1912, olio su tela, Chicago); soggetto (omaggio al compagno del Bateau-Lavoir, il pittore al lavoro); composizione (griglia regolare di diagonali che taglia la figura in settori, ognuno con un punto di vista e un chiaroscuro); colore (blu, grigi, bruni, più freddi e chiari di quelli di Picasso e Braque); metodo: Gris parte da una struttura geometrica della superficie e vi fa entrare l'oggetto, mentre Picasso e Braque partono dall'oggetto e lo scompongono; risultato più ordinato e leggibile.

24. Traccia: dall'alto (pianta): la rotondità e lo spessore del bordo, ma non l'altezza; di fronte (prospetto): l'altezza e il profilo del manico, ma non la rotondità; di lato (fianco): la larghezza del manico, ma non la sua forma ad ansa, e il manico è nascosto. Nella ricomposizione il manico compare di lato (striscia) e di fronte (frammento dell'ansa), perché ciascuna vista dà un'informazione diversa; resta incompleto perché il pittore sceglie solo i frammenti utili, come nel Cubismo analitico.

25. *a*) In scala 1:1: prospetto rettangolo 80 × 90 mm con il manico sporgente 30 mm; pianta cerchio di diametro 80 mm con il rettangolo del manico 30 × 12 mm; fianco sinistro rettangolo 80 × 90 mm con il manico nascosto (tratteggiato) largo 12 mm al centro. Il prospetto con il manico è largo 110 mm, il fianco 80 mm: con circa 30 mm fra le viste servono circa 220 mm in larghezza; in altezza 90 + 30 + 80 = 200 mm, che superano i 190 mm utili di un A4 orizzontale: riduci le distanze fra le viste a 15 mm (90 + 15 + 80 = 185 mm) o usa il foglio verticale. *b*) Sviluppo: rettangolo di base pari alla circonferenza, $2\pi \times 4{,}0$ cm $\approx 25{,}13$ cm (251 mm), e altezza 90 mm. Sta in un A4 orizzontale (277 mm utili in larghezza), ma su un foglio a parte, non accanto alle tre viste. *c*) Valutazione come nel punto 5 dell'esempio svolto: la tazza deve restare riconoscibile.

26. *a*) Altezza totale 180 + 30 + 70 = 280 mm. Generatrice del tronco di cono: ipotenusa del triangolo con cateti 30 mm (altezza) e (70 − 26) : 2 = 22 mm (differenza dei raggi): $\sqrt{(30^2 + 22^2)} = \sqrt{1384} \approx 37{,}2$ mm. *b*) A 1:2: prospetto alto 140 mm, largo 35 mm il corpo e 13 mm il collo; generatrice disegnata ≈ 18,6 mm;

pianta: due cerchi concentrici di diametro 35 mm e 13 mm. Sta nel foglio A4 verticale (190 × 277 mm utili). *c*) Traccia: vista dall'alto con i cerchi concentrici sopra il corpo visto di fronte, collo visto di lato, piani sfaccettati; la bottiglia deve restare riconoscibile.

27. Traccia: Goya rappresenta un episodio preciso, la fucilazione dei patrioti di Madrid da parte dei soldati francesi, con le vittime e i carnefici, i soldati senza volto, in uno spazio notturno illuminato da una lanterna; colori scuri e il bianco della camicia della vittima; Picasso non mostra i carnefici (gli aerei), ma solo le vittime, umane e animali, in uno spazio ambiguo; monocromia; entrambe le opere denunciano la violenza della guerra sui civili; Goya dipinge dopo la fine dell'occupazione (1814), Picasso pochi giorni dopo i fatti, per un'esposizione internazionale: un'opera di denuncia e di propaganda.

28. Traccia: il Cubismo rifiuta il punto di vista unico e somma più viste dello stesso oggetto; Bergson (*L'evoluzione creatrice*, 1907) contrappone al tempo misurabile la durata vissuta, in cui i momenti si compenetrano: i critici del tempo accostarono questa idea alla simultaneità cubista; Pirandello mostra che l'identità non è una sola, ma si moltiplica negli sguardi degli altri e nel contrasto fra forma e vita (*L'umorismo*, 1908; *Uno, nessuno e centomila*, 1926); storia: la crisi delle certezze dell'Ottocento, le scoperte scientifiche, la Prima guerra mondiale. Limite: si tratta di analogie, non di influenze dimostrate; Picasso e Braque non partivano da testi filosofici, e Pirandello scrive in un altro linguaggio e con altri scopi.

29. Traccia di percorso: **arte**: *Guernica* (Madrid, Reina Sofía), la composizione a triangolo, la monocromia, il linguaggio cubista al servizio della denuncia; il padiglione di Sert e Lacasa; il confronto con Goya (vol. 4, cap. 13); **storia**: la guerra civile spagnola (1936–1939), l'intervento di Germania e Italia, le Brigate internazionali, la Seconda guerra mondiale, il ritorno della democrazia in Spagna e il viaggio del quadro (1981); **italiano**: la poesia di fronte alla guerra (gli autori protetti si citano parafrasando: per esempio la poesia di guerra di Ungaretti); **filosofia**: Benjamin e la riproducibilità tecnica (un quadro conosciuto soprattutto in fotografia, 1936), l'arte e la politica; **scienze/fisica**: la tecnica e la guerra aerea; **inglese**: il reportage di George Steer sul *Times*, o la letteratura sulla guerra di Spagna. Il percorso va presentato con un filo conduttore (l'arte come testimonianza), non come elenco.

30. Traccia: premesse (*Demoiselles*, 1907; Braque all'Estaque, 1908; il nome dato da Vauxcelles); analitico (1909–1911): scomposizione in sfaccettature, simultaneità dei punti di vista, passaggio, colore quasi monocromo, fase ermetica; opere: ritratti di Vollard e di Kahnweiler, *Violino e brocca* (il chiodo), *Il portoghese* (lettere stampigliate); sintetico (dal 1912): pochi elementi riconoscibili, ritorno del colore, materiali reali; opere: *Natura morta con sedia impagliata* (collage), *Fruttiera e bicchiere* (papier collé), *Chitarra* (assemblaggio); eredità: il Futurismo (cap. 10), il Costruttivismo (cap. 11), il Dada e il readymade (cap. 12), il Purismo (cap. 14).

31. Traccia: **identificazione**: Braque, 1911, olio su tela, Basilea, Kunstmuseum; **soggetto**: un musicista in un caffè, che secondo il racconto di Braque ricordava un suonatore visto in un bar di Marsiglia; il soggetto è quasi nascosto dalla scomposizione; **composizione**: una figura a piramide, appena riconoscibile dalle corde e dal braccio dello strumento, dentro una griglia di piani verticali e diagonali; nessuna profondità misurabile; **colore e materia**: bruni, ocra e grigi, pennellate brevi; le lettere e i numeri stampigliati stanno sulla superficie, piatti, e misurano la distanza fra la tela e lo spazio dipinto; **stile e contesto**: piena fase ermetica del Cubismo analitico, nel momento della collaborazione con Picasso; prepara il Cubismo sintetico (la lettera come segno reale); **collegamenti**: la musica, le insegne e la pubblicità della città moderna, la scrittura come immagine (i calligrammi di Apollinaire).