

Picasso: la versalità del genio

Saggio introduttivo

Arnoldo Mondadori editore, Milano – 1980

La storia di Picasso è la storia di un uomo rimasto incredibilmente solo all'interno del suo eccezionale genio creativo. Solo, anche se in questo secolo è stato l'uomo che più di ogni altro ha influenzato il corso della storia dell'arte, spronando a seguire itinerari inconsueti e contraddittori che sembravano portarlo fuori da ogni tradizione e dalla stessa realtà del mondo: se, lui più di ogni altro ha generato schiere di seguaci, di imitatori e dei copisti; se, infine, le polemiche sovente oltraggiose suscitate dall'impatto sempre violento della sua opera, dai suoi rapidi mutamenti di otta, dai suoi atteggiamenti così sconcertanti sia in pubblico sia in privato, lo hanno obbligato a vivere contro sua voglia al centro di un magma incandescente e caotico. La storia di Pablo Picasso comincia il 25 ottobre del 1881, il giorno in cui a Malaga nasce da José Ruiz Blasco, professore di disegno d'origine castigliana e da Maria Lopez Picasso, d'origine maiorchina, di cui assumerà a partire dal 1901 il nome col quale diventerà famoso in tutto il mondo.

Picasso manifesta fin da bambino tali doni per il disegno e il colore che nel 1891, a 10 anni, quando la famiglia si stabilisce a La Coruña e Pablo può frequentare la locale scuola d'arte, il padre gli consegna la propria tavolozza e i propri pennelli. A 14 anni, quando la famiglia si trasferisce a Barcellona, egli supera felicemente gli esami di ammissione alla famosa *Accademia San Fernando* e appena due anni dopo già presenta per la prima volta al pubblico alcune sue opere in una mostra allo *Hostals d'Els Quatre Gats*, uno di quei caffè-cabaret frequentati dai giovani intellettuali d'avanguardia di Barcellona, poeti, scrittori, pittori, politici alle prime schermaglie: un'eccitante miscuglio di populismo umanitarista, di evasioni simboliche, di bellezza anarchiche: una specie di scapigliatura avanti lettera. In quel luogo Picasso allaccia le prime amicizie Baroja, D'Ors, Nonell, Casas, Soler Junyer, Jaime Sabartés che sarà per tutta la vita il suo confidente, Casagemas che vedrà pochi anni dopo morire a Parigi. Questi incontri allargano l'orizzonte delle sue conoscenze e delle sue curiosità e lo orientano verso Parigi, che Picasso raggiunge una prima volta nel 1900, per restarvi dalla fine di settembre alla vigilia di natale, affascinato dall' ambiente, incantato da nuovi incontri, catturato dalla sensazione che Parigi è un centro fervoroso, vivente e ribollente dove tutto è possibile e nulla irraggiungibile; dove soprattutto ognuno può fare liberamente il suo gioco. A maggio del 1901 torna infatti a Parigi, ma intanto a Barcellona ha fondato con il poeta Soler la rivista *Art Joven*, è già rivela di voler uscire presto dall'anonimato. Nel suo nuovo soggiorno parigino frequenta naturalmente soprattutto altri giovani artisti spagnoli, Iturrino, Gonzales, Gargallo, ma si lega di profonda amicizia con Max Jacob, spirito aperto e multiforme come il suo.

Picasso è una creatura irrequieta, aggressiva, piccolo di statura, quasi tarchiato, ma ha due occhi larghi e tondi aperti come se volesse e dovesse accogliere tutto il visibile, occhi avidi, prensili, che lo portano molto lontano dalle prime esperienze e gli fanno scoprire suggestioni diverse ed esaltanti, anche se ancora tutte rivissuti nel cerchio del realismo forte e malinconico che è proprio della grande tradizione spagnola. Dal 1902 al 1904 Picasso fa la spola tra Barcellona e Parigi dove nel 1902 ha la sua prima mostra parigina alla Galleria di Vollard. Nel 1904 si stabilisce definitivamente a Parigi in una stanza del leggendario Bateau-Lavoir in Rue Ravignan a Montmartre, che diventa ben presto un polo d'attrazione per gli artisti, i poeti, gli scrittori della sua generazione, Max Jacob naturalmente e Jarry, Rainal, Salmon, Duhmal, Gertrude Stein l'americana che sarà la sua prima intelligente collezionista, Modigliani Derain, Van Dongen, Vlaminck, Juan Gris. Abbandonato da Vollard, Picasso vive di qualche opera che gli comprano un piccolo mercante, Clovis Sagot è il Père Romeu, un ex clown del circo Medrano. È il momento eroico della storia di Picasso per quel che riguarda gli aspetti materiali dell'esistenza, ma è anche il momento felice della convivenza con la bella Fernande Olivier, che durerà sino al 1912. I colori brillanti già usati per dipingere con pennellate larghe e perentorie figurazioni di corride, ritratti, interni abitativi, lasciano il posto a un sentimento di malinconia vespertina accentuato da riflessi bluastri, crepuscolari. I temi più frequenti sono mendicanti, barboni, sciancati, prostitute, le vittime fameliche della società che Picasso ha incontrato nei bar di Barcellona e che incontra nei vicoli di Montmartre; temi che ne riflettono altri, allegorici: la vita, la morte, la povertà e rimescolano un linguaggio pittorico che ricorda tante cose: Goya e il Greco, Toulouse-Lautrec e Van Gogh, Daumier e Steinlen, ma soprattutto la grande,

espressivamente e formalmente così drammatica arte catalana che è nelle sue radici, pittura e scultura: una vena che nutrirà sempre, al coperto, l'opera di Picasso; che gli suggerirà sempre, per il tramite degli stretti contatti avuti con Nonell, di cui accoglie insieme con la povertà della tavolozza il sintetico plasticismo che tende a conferire alle immagini pittoriche valori monumentali, un senso accorato e aspro della visione del mondo. È il periodo cosiddetto "blu" al quale succede con gli arlecchini, i saltimbanchi e le altre figure del gioco dell'esistenza e dell'amore, il periodo cosiddetto "rosa". È il primo indizio di un sistema pendolare, che L'energia espressiva di Picasso renderà sempre plausibile e accettabile, di un'esperienza che matura toccando gli opposti, creando all'interno di una vitalità insaziabile le correzioni di rotta e le sue alternative non soltanto figurali: che è poi un modo di pensare il proprio lavoro e l'operosità dell'arte con una lotta col possibile e con l'impossibile. La lotta "per realizzare e per realizzarsi" della quale parlava Cézanne, artista di cui si era quasi persa la memoria e che torna alla ribalta della grande scena dell'arte quando, nel 1907, una retrospettiva realizzata al Salon d'Automne ripropone la sua opera alla generazione, alla quale appartiene Picasso, che a quella data non ha ancora vent'anni.

La drammatica densità della mostra di Cézanne provoca quasi un trauma in Picasso e nei suoi amici. Picasso dirà più tardi: "Cézanne era per noi come una madre che protegge i suoi bambini". In coincidenza con la mostra di Cézanne si determina un momento capitale della storia di Picasso. Gli anni che seguono sono anni di marca, anni che toccano l'acme esistenziale la sera del famoso banchetto offerto da Picasso e dai suoi amici in onore del doganiere Rousseau, l'uomo candido, il pittore quasi innocente di serre esotiche, di rive di fiume, di allegorie familiari, che rivolgendosi a Picasso dirà: "noi siamo i due più grandi pittori viventi: io nel genere moderno, tu nel genere egizio" e toccano l'acme formale nella elaborazione profondamente sofferta del dipinto che doveva modificare i termini della sensibilità plastica e aprire strade nuovissime all'arte: *Les Demoiselles d'Avignone* il dipinto che apre il discorso sul mistero Picasso, che sconvolge o addirittura stravolge la relazione tra Picasso e il suo fare, che genera il cubismo, la sorpresa del secolo.

All'origine delle *Demoiselles d'Avignon*, che pur riprende un tema di vita altre volte interpretato in altre forme da Picasso, stanno tante cose: la dura tradizione catalana e persino la grande scultura iberica preromana, dunque una specie di innocenza culturale che conviene alla scoperta fatta proprio in quegli anni dell'arte dei cosiddetti popoli primitivi e in particolare dell'arte negra che Derain e forse anche Matisse hanno richiamato sulla scena del gusto. L'arte negra è infatti un'espressione plastica molto risentita, che mitizza l'immagine, la rende terribile e al tempo stesso accostabile proprio perché mostra le figure in una composizione ideale che le ricostruisce da diversi punti di vista, come per un bisogno di dominarle e di addomesticare la loro magica e misteriosa potenza. L'esperienza cubista che tra il 1910 e il 1921 Picasso vive in stretta connessione con Braque, col quale si avventura in vere e proprie campagne di lavoro a Ceret, nei Pirenei orientali, ad Avignone, a Sorgues e nella Vaucluse, dura dieci anni e si articola in diversi momenti: cubismo analitico, cubismo sintetico, alcuni dicono anche cubismo rococò e passa dalla condizione di esperienza solitaria a quella di esperienza collettiva, di un gruppo nel quale bisogna ricordare oltre Braque almeno Derain, Léger, Juan Gris, Manolo è persino il nostro Severini, che a Parigi interpreterà il futurismo in chiave cubista. Lui stesso, Picasso, sembra conquistato dal fascino della propria invenzione e questa lascerà nella sua opera un'eredità che non andrà mai perduta. Gli lascia intanto la consapevolezza che la struttura del mondo reale è un modo di essere della coscienza dell'uomo, e in particolare dell'artista; e che la frattura delle forme convenzionali delle cose non è soltanto l'espressione di una illimitata libertà creativa ma è soprattutto il fenomeno di un approfondimento conoscitivo, che, liberato dal metodo e dagli schemi usuali, può manifestare e comunicare ancora calda tutta l'eccitazione emotiva dell'artista. Apollinaire ha detto appunto che Picasso passa, con il cubismo, definitivamente e con una spettacolare metamorfosi, dall'area degli artisti che seguono i loro impulsi e non danno segni di lotta, cioè degli artisti la cui opera non attraversa in alcun modo l'intelletto ed è quindi una semplice prolungamento della natura, all'area degli artisti che, al contrario, in perfetta solitudine, evocano e disegnano anzi progettano ogni cosa muovendo dalla loro interiorità. Attraverso l'esperienza del cubismo, Picasso insegna dunque che l'opera dell'arte è una costruzione volontaria, eppure la sua grandezza sta nell'aver saputo inventare nuove strutture senza escludere le passioni della vita. Egli può dire infatti: "io dipingo le cose non come le vedo, ma come le penso", e può dire "io non cerco, trovo" che sembra una contraddizione e invece esprime bene la

straordinaria facoltà dell'artista di afferrare le cose che stanno casualmente a portata di mano con la stessa razionalità con la quale il muratore afferra un mattone dopo l'altro e di metterle poi insieme deviandone la forma e il significato. Con una sella di bicicletta e un manubrio Picasso può costruire una testa di toro; con un rettangolo di cartone ondulato e due corde può rappresentare una chitarra; un radiatore di automobile si trasforma in ventre di scimmia. Il mondo lineare della rappresentazione plastica si trasforma nelle opere di Picasso in una serie di assestamenti, di combinazioni di volumi la cui interrelazione dipende soltanto dalla volontà dell'artista interamente arbitraria di se stessa. Bisogna aggiungere che questo avviene per innesti, incastri, intrecci il cui esito finale giunge sempre a sorpresa. Intrappolando proprio sul piano della struttura dell'opera d'arte quella di Picasso è la risposta più integrale che sia stata data alla riduzione di tutte le forme della natura in volumetrie elementari, il cubo, il cilindro, il prisma, che Cézanne aveva annunciato e che celebra appunto il suo trionfo nel cubismo analitico, ma corre poi sotto la pelle delle apparenze in tutta l'opera di Picasso, venendo molte volte a galla, magari appiattita come una proiezione della realtà tridimensionale sulla terra: È ciò che avverrà, appunto, in modo nuovo sconvolgente, nella drammatica ma tutta dominata figurazione di *Guernica*.

Nei dipinti cubisti l'immagine trova una sua nuova presenza spaziale, la pittura trova una nuova destinazione: l'occhio dello spettatore gira intorno all'immagine pittorica e rivive la sequenza temporale dell'artista, afferra l'oggetto da tutti i punti di vista, penetra al suo interno e può esplorarne le strutture di fondo, i gangli, i nodi dai quali nascono la sua energia e la sua forza magnetica. Lo spazio, quello pittorico come una metafora di quello reale, viene lacerato nella sua continuità apparente e si trasforma insieme con l'oggetto che ne costituisce e ne condiziona l'esistenza, giacché nel cubismo è pur sempre e sia pure allusivamente un oggetto, una cosa, una figura che determina le cadenze essenziali dell'opera. L'occhio dello spettatore viene pungolato, invitato a mettersi in caccia per riconoscere tale oggetto e viene così coinvolto in un vortice di energia, in una meravigliosa inclusione, nonostante che l'opera sembri esplodere mandando l'immagine in frantumi: viene cioè coinvolto in uno spazio e centripeto, proprio al contrario di quanto avviene nell'opera dei futuristi, dove tende a dilatarsi sotto l'impulso di una forza centrifuga verso uno spazio all'infinito.

La splendida stagione cubista, anche se vivacemente e persino oscenamente discussa è rifiutata lungo tutta la vita di Picasso da parte della critica di formazione umanistica, si conclude negli anni della prima guerra mondiale. C'è chi dice che è finita perché il mondo aveva perduto ogni fiducia nella possibilità di istituire un modello universale di linguaggio plastico in tempo di lotte fratricide; chi invece perché la solitudine in cui si erano venuti a trovare tanti artisti ne aveva disperso l'energia di fondo; chi infine perché la guerra aveva generato, con i suoi orrori e i suoi disastri, una profonda aspirazione a restaurare i valori dell'esistenza e a ricostruire il mondo sulle sue rovine. Nel caso particolare di Picasso ha certamente contribuito il suo primo contatto con i luoghi della classicità mediterranea. Picasso viene infatti in Italia nel febbraio del 1917. Profondamente scosso dalla morte di Marcelle Humbert, sua seconda compagna, l'Eva tante volte raffigurata, egli accoglie l'invito di Cocteau a seguirlo in una tournée della Compagnia e dei balletti russi di Diaghilev, per la quale sarà invitato a disegnare i costumi e le scene del balletto *Parade* su musica di Erik Satie e coreografie di Massine. A Roma egli può vedere in situ i segni residui di un'antica bellezza. Ma le rovine dell'antichità erano allora immerse nella vita, assediate dalla vita, abitate e fatte complici di una misera allegrezza umana; per questo, forse, le gigantesche di Picasso, i suoi fauni, le sue ninfe, le ragazze che corrono sulla spiaggia, non sentono il museo, il calcolo dal museo come le immagini di altri "ritorni all'ordine"; rifiutano anzi il museo, hanno un peso e una quantità che le fanno reali, incumbenti e sulle loro forme compaiono le ansie e le paure del presente che sono tali da togliere ogni credibilità alla favola degli ideali classici. D'altra parte negli stessi anni di guerra e in quelli dell'immediato dopoguerra la situazione delle arti visive in Europa era molto complessa, tentata tra restaurazione e rivoluzione; e basta accennare ai movimenti, ai gruppi che si formavano dovunque e si diffusero rapidamente con un intreccio fitto di attriti, di scontri e di repulsioni: astrattismo, dadaismo, costruttivismo, suprematismo e purismo, e sull'altro fronte: valori plastici, nuovo plasticismo, nuova oggettività. Movimenti e gruppi che in diverso modo ma con la stessa intensità testimoniavano gli orientamenti della moralità e della cultura della società in quegli anni: rifiuto delle apparenze del vero o impegno a rifiutare come maschere del vero: rifiuto della natura come luogo

certo è insopprimibile della realtà della vita; rifiuto della trama della storia e della cronaca di ogni giorno come specchio della realtà dell'uomo. Questi orientamenti e i loro contrari, naturalmente; cioè l'assunzione obiettiva del mondo reale, la rappresentazione minuta delle passioni dell'uomo, delle sue reazioni e degli orrori ch'esse generano. Il rifiuto di Picasso in quel momento è rifiuto di se stesso, nel senso che egli rifiuta di lasciarsi catalogare e fissare dall'accademia cubista che dilaga, sia dalla nostalgia del passato quale si manifesta per esempio nei bellissimi disegni lineari, detti "alla Ingres" e soprattutto nei ritratti di Vollard, Max Jacob, Apollinaire, Satie, Diaghilev, Manuel De Falla, nei Ballerini e negli arlecchini; sia dalle stravaganti intuizioni e dai curiosi ammiccamenti verso un futuro che è soltanto ancora un'ipotesi quale viene rivelata da certe sorprendenti composizioni datate fin dal 1914: la *Natura morta* composta con pezzi di legno e passamanerie, il bronzo dipinto di *Bicchieri da assenzio*, che sono esempi di una straordinaria libertà nella scelta della merceologia in cui l'artista può esprimersi; sia, infine, dall'obbligo della coerenza, che nella sua opera è sempre "altrove" che nel semplice segno e nel colore. Egli crede fermamente all'appassionato e rapido istante dell'azione, come dimostrano le serie di disegni, di acquerelli e di incisioni eseguite nello spazio di pochi giorni, a volte di poche ore. La regola, la legge interiore di Picasso è continuamente inventarsi e continuamente distruggersi e distruggere. Quelle serie di disegni e di incisioni sono in rapporto continuativo, il giornale di bordo di questa regola: e di un rapporto continuativo con un impegno di sincerità e di quotidianità. Difatti, l'opera di Picasso potrebbe essere ordinata in una successione di periodi che hanno nome di donna, Eva, Dora, Marie-Thérèse, Françoise, Jacqueline o nomi di luoghi, Dinard, Boisgeloup, Antibes, Royan, Collioure, Vallauris, Vauvenargues, Cannes e Mougins.

Il rifiuto di lasciarsi catalogare e di catalogarsi è una faccia dell'aspirazione alla libertà che in ogni senso ispira l'esistenza e l'opera di Picasso. Con una coincidenza tra impulso e azione che non mostra mai frange, sbavature, imperfezioni di registro e gli concede il diritto a un continuo insaziabile *divertissement*, anche nel senso di variazione e di "diverso". Così egli può in ogni momento mostrarsi diverso e su questa diversità fondare la sua ragion d'essere. Può alternare forme plastiche dense e tonde ad altre appiattite a tal punto da sembrare ritagliate con le forbici; può alternare espressioni gravi con altre ironiche; disegni schematici e spontanei con altri portati a finitura con minuzia classica; approssimazione sfrontate e fedeli a volte persino pedanti riprese dai maestri d'altri tempi. Questo su libero ed ilare percorso è segnato tuttavia da alcune tappe che sono come improvvise impennate verso la luce assoluta della verità pittorica: *Le Demoiselles d'Avignon* 1907, il *Nudo* del 1910, *Guernica* del 1937, *Pesca ad Antibes* del 1939, per indicare alcune illustrazioni cromatiche e alcune improvvisazioni formali che la gente identifica con la figura stessa di Picasso, perché reiterate e reinventate tante volte costituiscono in pittura, scultura e ogni altra tecnica l'immensa produzione di Picasso: il vasto mondo dei suoi "mostri", e mostri nel significato antico di questa parola, cioè di figure che sorprendono, meravigliano e provocano uno stato d'allarme fisico e al tempo stesso psichico; di figure come non se ne trovano in natura e che assumono forme geometriche, forme scultore, arabesche.

Tra le tappe della pittura di Picasso, *Guernica* è certamente la più drammatica. Picasso arriva a quest'opera attraverso una condizione sofferta della morte, e della ferocia che infligge la morte. Vi arriva cioè attraverso alcuni soggiorni in Spagna nei primi anni trenta ad Irun, San Sebastian, Toledo, Madrid, nel grande regno della corrida e della sua giovinezza: un mondo in cui la sua naturale violenza deve affrontare una violenza che è fuori di lui, e lo aggredisce. *Guernica* entra nella storia di Picasso come un trauma. Il governo repubblicano spagnolo lo aveva incaricato di realizzare una grande decorazione per il padiglione della Spagna all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Il 27 aprile di quell'anno, Guernica, piccola cittadina della Provincia di Biscaglia, fu rasa al suolo dagli stormi dell'aviazione tedesca che appoggiava l'insurrezione del colonnello Franco. Picasso senti che questa di distruzione, di morte, era l'insegna con cui presentare la Spagna al mondo intero. I disegni preparatori di *Guernica* erano già eseguiti il 1° maggio, tre giorni dopo l'incursione. L'adesione di Picasso nasceva da uno stato intensamente emotivo, di sdegno e di orrore, da una ferita aperta nel più profondo della sua sensibilità. Quasi per corrispondere alla necessità di gettare un grido, forse un urlo, l'urlo della bestia ferita, ma anche per dare all'immagine una composta grandiosità, l'aura delle cose che il tempo non può offuscare o degradare perché hanno raggiunto il massimo della tensione nella forma e nell'espressione, l'artista riprende certi moduli del cubismo analitico. I ritagli

netti, le zone piatte, le figure rastremate, compresse, ridotte anche nella loro dimensione alla misura di simboli araldici, la lampada, il fuoco, la testa del toro, il cavallo ferito, il combattente riverso, l'improvvisa luce del dramma, la desolazione delle cose rovinate. Tutti questi elementi scomposti e ricomposti sulla trama di un disagio concitato e teso allo spasimo trovano in *Guernica* una coordinazione meditata entro la quale ogni frammento ha collocazione armonica, suscita echi, manda richiami: una coordinazione sostenuta ed esaltata dalla apparente monocromia del dipinto giocato su una tarsia di semplici bianchi grigi e neri. *Guernica* è uno dei momenti in cui Picasso ha preso sulle sue braccia i dolori del mondo, virilmente, nobilmente; e se ne trova ancora un'eco nel *Carnaio* dipinto alla fine della seconda guerra mondiale.

La pesca ad Antibes è un'altra trappa capitale della storia di Picasso. Chiude la stagione del dolore e della ferocia, che ancora si esprime in certe teste di cavalli morenti; in certe figure di donne che piangono, in una moltitudine di mostruosi ritratti di donne, di nudi seduti, di nudi distesi su un pagliericcio, chiusi in un ambiente limitato, senza finestre, che possono essere segni di frustrazioni e di presentimenti funesti o emblemi del miserie della guerra e dell'esistenza; in certe povere nature morte con accanto una candela che fa pensare agli oscuramenti di guerra come i bucrani fanno pensare alla morte. *La pesca ad Antibes* e i ritratti di donna e i nudi introducono il Picasso più diffusamente, a volte banalmente conosciuto dalla gente: il Picasso degli occhi spiazzati, strabici, del naso doppio, delle figure bloccate per frammenti, spezzoni, come giocattoli ricostruiti da mani inesperte: il Picasso dei colori acri, sfrontati, delle abbreviazioni impudenti ed impietose, delle donne che nessuno riuscirebbe ad amare. Il definitivo trasferimento nella Francia meridionale, che coincide con la piena maturità della vita dell'artista, modifica i contenuti delle opere di Picasso, amplifica la strumentazione sulla quale egli innesca una fantasia illimitata che sfugge a ogni definizione che non sia l'atto stesso del constatare, verificare l'esistenza di figure dipinte, scolpite, incise cioè dall'infinito mondo di maschere che la sua opera offre nostri occhi con una prodigiosa vitalità. Vitalità sostenuta da una specie di allegrezza, che a volte ha riflessioni ironiche, autocritiche altre volte flessioni schiettamente gaie. Ritratti della moglie, la sua seconda moglie legittima, Jacqueline Roque; ritratti di Claudio e di Paloma i figli avuti da Françoise Gilot e poi satiri, ninfe, fauni danzanti sullo sfondo blu del cielo e del mare sulla Costa Azzurra, del verde degli allori e dei palmizi, eseguiti con una voracità di segni che vanno dalla linea sottile, al graffio, alla macchia informe. Quando la cronaca quotidiana e l'impatto con le cose e gli avvenimenti non offrono pretesti attraenti di lavoro Picasso si rivolge alle opere di altri artisti, i più grandi: Cranach, il Greco, Courbet, Delacroix, Manet, Velázquez, David, Rembrandt: *Les femmes d'Alger*, *La colazione sull'erba*, *Las Meninas*, *Il ratto delle Sabine*, *Sasckia*, con fare da virtuoso, con la gioia del divoratore, sollecitando al limite le risorse e i trucchi del mestiere, perché nel nostro secolo egli è stato l'uomo che ha deciso di esistere come pittore, attraverso gli strumenti della pittura e "nella" pittura. La sua opera ci colpisce anche quando appare di un'audacia scontata. È sempre una immagine che arriva a noi come elemento del dialogo fitto che Picasso fa con se stesso, tralasciando appena con un occhio l'argomento del dialogo, l'oggetto intorno al quale si sviluppa il dialogo. Picasso infatti non inventa soltanto le strutture dell'opera e le loro cadenze, inventa la sua stessa ragione di essere così come è. Il suo fine, secondo una felice annotazione di Roland Penrose, non è tanto quello di rappresentare un fondale di scena, anche se la scena è la vita, quanto di esaltare la sensibilità e attraverso la sensibilità educare lo spirito.

Luigi Carluccio