

PICASSO

E LA MODERNITÀ SPAGNOLA

OPERE DALLA COLLEZIONE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

FIRENZE
PALAZZO STROZZI
20 SETTEMBRE 2014
25 GENNAIO 2015

A cura di
Eugenio Carmona

Testi
Ludovica Sebregondi



Con opere scelte nelle collezioni del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la mostra *Picasso e la modernità spagnola* vuole offrire approcci differenti alle poetiche e ai fondamenti plastici che sono stati determinanti per gli apporti di Picasso e degli altri artisti spagnoli all'evolversi dell'arte moderna.

Non si tratta solo di spiegare l'influenza di Picasso sull'arte moderna spagnola, ma soprattutto di presentare le novità più originali e significative che Picasso e i maestri spagnoli hanno apportato al panorama artistico internazionale.

Per farlo, la mostra si propone di riferirsi al destino di Picasso come mito e come artista, suggerendo l'idea di "variazione" quale elemento differenziatore del suo concetto di modernità, e seguendo il modo in cui Picasso ha affrontato il trasferimento di significati, figure e simboli nella rappresentazione del Mostro e nella rappresentazione della Tragedia, fino a giungere alla realizzazione di *Guernica*.

Inoltre, e sempre partendo da Picasso, o dalla relazione di Picasso con Gris, Miró, Dalí, Domínguez o Tàpies, la mostra vuole presentare, da un lato, il singolare – e poco noto – contributo spagnolo all'arte della forma costruita, concreta e analitica e, dall'altro, il "nuovo lirismo" definito nella pittura del segno e della superficie, e nella scultura del disegno nello spazio. La mostra cerca anche di comprendere la peculiare dialettica della creazione spagnola tra realtà e sopra-realtà e si addentra, con un differente registro creativo, nella fondamentale relazione tra natura e cultura come espressione di identità, fondata da artisti vernacolari o radicati nelle proprie origini. La mostra si conclude, infine, considerando i percorsi attraverso i quali i creatori spagnoli hanno affrontato la svolta verso un'altra nozione di modernità, nell'apertura cronologica ed estetica del presente. Alcuni di queste maniere di interpretare e collegare gli apporti della modernità plastica spagnola sono presentati per la prima volta in una mostra e sono frutto del lavoro di comprensione e recupero della modernità spagnola compiuti negli ultimi decenni.

Il curatore

RIFERIMENTI



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Il pittore e la modella

27 marzo-7 maggio 1963

olio su tela

La tela, dipinta a Mougins, fa parte della serie di numerosissime opere dedicate da Picasso al tema *Il pittore e la modella* eseguite nel 1963. Metafora del processo creativo ed emblema stesso della creazione nel segno della donna ispiratrice, la serie apre e chiude il ciclo della supremazia di Picasso sull'arte moderna: due diverse versioni sono pertanto poste ad apertura e chiusura della mostra.

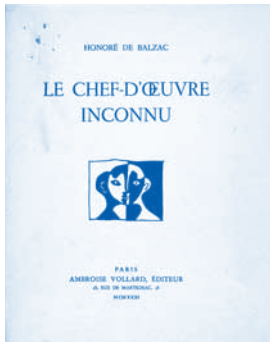
Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Il capolavoro sconosciuto*)
acqueforti originali e disegni di
Pablo Picasso
Paris, A. Vollard, 1931
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Il volume qui esposto, e le cui immagini sono anche proiettate sulle pareti, fa parte della raccolta di edizioni d'arte e libri d'artista appartenuta al collezionista toscano Lorian Bertini, acquisita nel 2000 dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Ambroise Vollard utilizza tredici acqueforti e sessantasette disegni di Picasso per illustrare il testo di Balzac, pubblicato cento anni prima. Temi, quelli dell'artista che cerca di creare l'opera perfetta, del rapporto tra artista e opera d'arte, e tra arte e realtà, cari anche a Picasso, con il pittore o lo scultore rappresentati nel corso della creazione.



Il capolavoro sconosciuto

Il maestro Frenhofer è un personaggio immaginato da Honoré de Balzac nel 1831. Frenhofer cerca di creare un capolavoro assoluto. Dopo anni di lavoro realizza un dipinto quasi astratto che nessuno, se non lui, riesce a capire. Deluso per la mancanza di comprensione della propria opera e dei risultati della propria ambizione, Frenhofer brucia il dipinto e si uccide. Il "fantasma" di Frenhofer era molto conosciuto negli ambienti artistici dei fondatori dell'arte moderna. Alla fine degli anni venti Ambroise Vollard volle realizzare un'edizione di lusso del racconto di Balzac con illustrazioni di Picasso. Il libro apparve nel 1931. Picasso negò sempre di aver illustrato esplicitamente *Il capolavoro sconosciuto*. A suo dire era stato Vollard che aveva cercato tra i suoi disegni e stampe. Al di là di quanto dichiarato dall'artista, nel libro c'è un rapporto aperto e dialettico tra testo e immagini. Inoltre, nelle stampe e nei disegni, Picasso per la prima volta ci parla dello studio dell'artista, del rapporto psicologico e simbolico tra artista e modella e del significato della creazione scissa tra volontà moderna di trasformazione e memoria storica dell'arte. Tra le incisioni di Picasso, inoltre, appare anche come tema fondamentale il rapporto tra il toro e il cavallo che ispirerà in seguito i contenuti di *Guernica*. E, come risaputo, Picasso realizzerà *Guernica* in uno studio in rue des Grands-Augustins a Parigi, dove Balzac colloca lo studio di Frenhofer e le scene principali del racconto. Nei disegni e stampe di Picasso non appare la morte di Frenhofer. Picasso, con la sua vita e la sua opera ha invertito il finale della storia, l'ha volto in positivo e posto le condizioni perché ogni artista moderno, volendo creare la propria opera, debba chiedersi, prima di tutto, cosa sia l'arte.



PICASSO: VARIAZIONI

Picasso abbandona come sistema l'unità di stile e linguaggio e utilizza la versatilità e le "variazioni" iconografiche e linguistiche; esegue così simultaneamente disegni in stili diversi, e a chi gliene chiede il motivo, risponde che i differenti modi sono "la stessa cosa". La contemporanea diversità di linguaggi artistici non è per Picasso un'eccezione ma la regola, e questa caratteristica si accentua nel corso della lunga vita e nella vasta produzione. Uno stesso tema, una stessa figura può essere elaborata da Picasso con diversi linguaggi plastici in diversi momenti o simultaneamente: dal recupero del classico alla visione surrealista passando per un accento espressionista o per la struttura cubista. Un'immagine può assumere significati diversi a seconda del contesto. Picasso procede per "variazioni" intese in senso musicale: rafforza il tema, lo trasforma, lo abbellisce o lo fonde con altri; raramente un'opera importante di Picasso è un prodotto unitario, senza repliche, senza reiterazioni e senza variazioni.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Testa di donna (Fernande)

1910

olio su tela

A seguito del soggiorno nell'estate del 1909 a Horta de Ebro, Picasso, utilizzando il prototipo compositivo della *Testa di donna* - che in questo momento è Fernande Olivier, sua compagna e modella dal 1904 al 1912 - è impegnato nella ricerca della tridimensionalità su una superficie pittorica bidimensionale. Le zone che compongono il volto, delineate da profili geometrici taglienti, formano una griglia che copre e anima la superficie della tela. La tavolozza limitata focalizza l'attenzione sulla struttura formale dello spazio, costruito da sovrapposizioni di piani diversi.



PABLO PICASSO

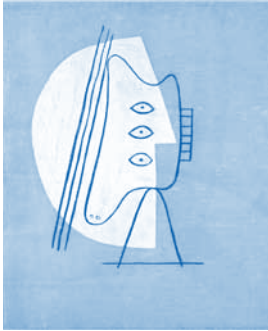
(Malaga 1881-Mougins 1973)

Busto e tavolozza

25 febbraio 1925

olio su tela

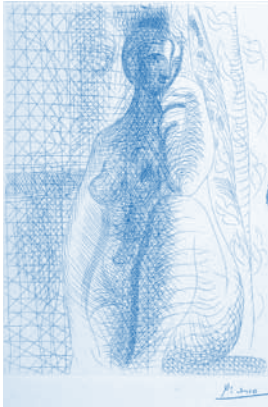
Con un linguaggio ereditato dal Cubismo, l'opera allude all'arte classica e alla natura morta come genere, creando insieme un'atmosfera quasi surreale. La grande tavolozza a forma di cranio, che pare possedere fauci, si contrappone al busto di gesso, evocativo dell'insegnamento accademico. Picasso si riferisce forse al confronto tra pittura e scultura o a quello tra bidimensionalità e tridimensionalità. L'idea di sdoppiamento è accentuata dalla dualità bianca e scura del busto.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Figura
1928
olio su tela

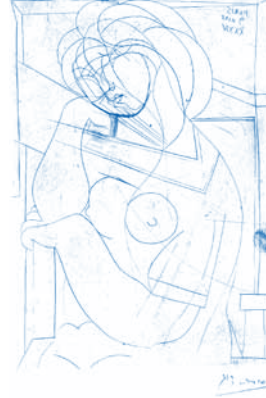
Come in *Busto e tavolo*, anche in questa tela si ritrovano il profilo nell'ombra e la mostruosa figura minacciosa: un insieme di forme tramutate dalla loro interazione quasi in un ideogramma trifronte, che contiene il profilo nell'ombra, la figura mostruosa e la loro somma. L'opera illustra dunque l'uso picassiano del viso sdoppiato non solo come elemento formale, ma anche come espressione di una nuova tensione emotiva.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Donna nuda con la gamba piegata
(Suite Vollard 8)
9 luglio 1931
acquaforte su carta

Foglio tratto da una tra le prime lastre incise da Picasso tra il 1931 e il '37 e cedute poi al mercante Ambroise Vollard. Questi le raccolse e le pubblicò nella *Suite* che da lui ha desunto il nome. Picasso vi affronta temi diversi: quarantasei sono ambientate nello studio dello scultore, quasi ideale continuazione del *Capolavoro sconosciuto*. Ricompare il profilo nell'ombra che ricorda lo stesso Picasso intento a contemplare una figura reale dalle forme voluttuose.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Donna nuda seduta con la testa appoggiata sulla mano (Suite Vollard 21)
9 maggio 1934
acquaforte su carta

In questa figura femminile, e nella precedente esposta a fianco, Picasso riflette sul senso della bellezza, accogliendo nella prima elementi della bellezza sensuale, e nella seconda caratteri di quella intellettuale. L'artista esercita la sua tendenza alla dualità attraverso forme concrete che sembrano evocare la sensualità dentro la geometria.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Donna seduta appoggiata sui gomiti
(Marie-Thérèse)
8 gennaio 1939
olio su tela

Nel 1939, anno di cerniera tra la fine della Guerra civile spagnola e la Seconda guerra mondiale, partendo dalle figure di Marie-Thérèse Walter e di Dora Maar (le amanti del momento), Picasso realizza variazioni sul busto femminile. Poco più di due mesi separano i due ritratti qui esposti, nei quali l'artista unisce differenti linguaggi - dal Cubismo al rapporto con il Surrealismo - per costruire un nuovo modo figurativo. Forte il contrasto tra il volto perfettamente compiuto, nonostante le intenzionali deformazioni, e il corpo solo abbozzato.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Ritratto di Dora Maar

27 marzo 1939

olio su tavola

Theodora Markovitch, nota come Dora Maar (Parigi 1907-1997), quando nel 1935 conobbe Picasso – di cui divenne amante e musa – era ben introdotta nella cerchia dei Surrealisti e nota come fotografa. Se nei disegni del 1937 che compongono la costellazione di opere collegate a *Guernica* erano presenti riferimenti al volto di lei come la “donna che piange”, nel 1939, nelle variazioni sulle effigi di Marie-Thérèse e Dora, è come se Picasso volesse far trasparire aspetti importanti della personalità della donna ritratta, per rappresentarne l'essenza.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

I gronghi

1940

olio su tela

Il dipinto rafforza l'idea di variazione in Picasso, poiché il pesce piatto con la bocca spalancata è un iconotipo picassiano, una immagine più volte utilizzata per rappresentare l'orrore e l'angoscia, già annunciata nella *Figura* del 1928. Questa icona per la figura mostruosa, usata dall'artista in contesti e con motivazione diverse, suggerisce quanto in Picasso ne fosse radicato l'uso, utile a rappresentare un'angoscia d'intensità simile a quella provata dall'animale tolto dal suo ambiente naturale, e che si trova tra la vita e la morte.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Il pittore e la modella

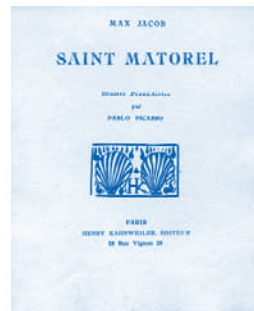
3-8 aprile 1963

olio su tela

Il pittore raffigurato non è Picasso, ormai ottuagenario, ma un uomo con la barba, nella piena maturità. La scena reinterpreta, specchiata, l'incisione eseguita da Dürer nel 1525 e inserita nel suo trattato di prospettiva *Underweysung der Messung*: un artista disegna una donna nuda guardandola attraverso una finestra provvista di reticolo, che in Picasso si trasforma nel cavalletto. Da un lato la tradizione dell'arte, e dall'altro la modella, come metafora di un desiderio che si identifica con l'atto stesso della creazione.

IDEA E FORMA

L'arte spagnola è generalmente percepita come un'arte espressiva, drammatica, in cui il *pathos* o il barocco hanno il sopravvento, e non viene mai identificata con la costruzione razionale e logica. Questa sala parla invece del contributo spagnolo all'arte analitica e costruttiva, e della costruzione formale dell'opera attraverso un ordine razionale. Vi sono riunite sia opere astratte che figurative di carattere costruttivo, dal Cubismo all'Arte concreta, in un arco cronologico che va dal 1910 al '59. Questa sensibilità trova il suo punto di partenza nel Cubismo di Picasso del 1910, ma è il Cubismo di Juan Gris che assume il linguaggio costruttivo della pittura come elemento specifico, essendo legato poi all'Universalismo costruttivo di Joaquín Torres-García. Non viene qui semplicemente mostrata una concatenazione di riferimenti bensì - attraverso episodi diversi dell'esperienza artistica spagnola - sono presentati gli elementi fondamentali della poetica della "forma concreta", che percorrono le differenti circostanze storiche, socioeconomiche e politiche, nelle quali dovette via via ridefinirsi.



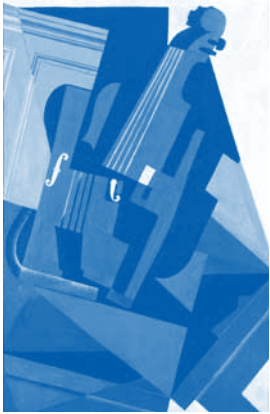
Max Jacob, *Saint Matorel*, illustrato da acqueforti di Pablo Picasso
Paris, H. Kahnweiler, 1910, stampa 1911
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Il volume - che fa parte, come l'altro esposto a fianco, della raccolta Bertini della Biblioteca Nazionale Centrale - è un testo in prosa poetica di impronta mistica, primo della trilogia su Saint Matorel. L'autore, Max Jacob (1876-1944), grande amico di Picasso, vi ripercorre la propria esperienza seguita a una visione del 1909 che lo porterà a convertirsi dall'ebraismo al cristianesimo. L'editore e mercante Daniel-Henry Kahnweiler vi ha utilizzato quattro disegni eseguiti da Picasso nell'estate del 1910 a Cadaquès.



Max Jacob, *Le Siège de Jérusalem: grande tentation céleste de Saint Matorel*
illustrato da acqueforti di Pablo Picasso
Paris, H. Kahnweiler, autunno-inverno 1913, stampa 1914
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Scritto da Jacob a Quimper, amato paese natale, e ultimato l'8 novembre 1911, questo dramma in tre atti riflette la ricerca mistica dell'autore. Picasso accetta d'illustrare il testo nel giugno 1913 su richiesta di Kahnweiler: le acqueforti (una per atto) non sembrano avere rapporto col testo cui pretendono di riferirsi, poiché nessuno dei personaggi o delle scene è riconoscibile, ma Picasso gioca con i segni che sembrano portare verso i simboli sviluppati da Jacob nel dramma.



JUAN GRIS

(Madrid 1887-Boulogne-Billancourt 1927)
Il violino
1916
olio su compensato

Pittore e teorico, dal 1906 Gris è a Parigi, dove vive per la maggior parte della vita e frequenta Picasso, Matisse, Modigliani, Léger, Braque, Apollinaire, Max Jacob. Contrariamente a Picasso, Gris resta sempre fedele al Cubismo, un Cubismo basato sulla preminenza di forme colorate: parte da forme astratte che in questo dipinto assumono concretezza nella parete bianca, nel tavolo e nel violino. Forme che compongono una superficie dinamica grazie all'incrocio di due diagonali principali e all'intercalarsi di triangoli posti in direzioni diverse.



JUAN GRIS

(Madrid 1887-Boulogne Billancourt 1927)
Arlecchino con violino
1919
olio su tela

Gris nel 1919, in una serie di *Arlecchini*, torna a forme geometriche libere. La sensazione di trovarsi dinanzi a un'opera astratta, costruita e dinamica è molto forte, anche se Gris insiste su un sistema rigoroso di triangoli e rettangoli legati da rimandi proporzionali da cui fa emergere citazioni di oggetti. La regolarità della scansione a scacchiera è emblematica del processo di interazione di un modello geometrico: dalla forma romboidale si manifesta l'idea di volto che - priva del contesto - non sarebbe più individuabile.



MARÍA BLANCHARD

(Santander 1881-Parigi 1932)
Donna con chitarra
1917
olio su tela

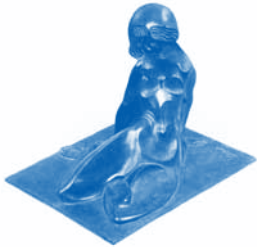
Figura "magica e dolente" segnata nel fisico sin dalla nascita, quasi una Frida Kahlo spagnola, María Blanchard dal 1909 è a Parigi. La volontà di astrazione, la sensazione di dinamismo, la fedeltà alla grammatica del Cubismo, fu più forte in lei che nella maggior parte dei suoi amici cubisti, e la sua esigenza di una pittura pura influenzò negativamente il rapporto sia con i possibili committenti che con il mercante Leonce Rosenberg. Nel 1917, in *Donna con chitarra*, l'artista definisce uno dei paradigmi di un'esperienza cubista rinnovata.



JOAN MIRÓ

(Barcellona 1893-Palma di Maiorca 1983)
Siurana, il sentiero
1917
olio su tela

In *Siurana* Miró vuole conciliare la propria visione di una Catalogna primitiva con i linguaggi delle avanguardie, dimostrando così che il riconoscimento della propria origine culturale e antropologica e l'implicazione nell'arte moderna sono conciliabili. Nel dipinto - una delle principali creazioni del periodo di formazione, quando Miró dipinge paesaggi catalani nei quali cerca nuove soluzioni plastiche - cromatismi intensi, vicini al Fauvismo e all'Espressionismo, si uniscono all'impronta di Cézanne e agli insegnamenti del Cubismo.



PABLO GARGALLO

(Maella 1881-Reus 1934)
Donna in riposo in forme concave
1922
bronzo

Tra i riferimenti di Gargallo coesistono il lavoro artigianale legato al Modernismo catalano, l'apporto scultoreo di Maillol, l'impegno classicista e mediterraneo del *Noucentisme*, il Cubismo e il nuovo classicismo: tendenze che non gli appaiono antagoniste e che l'artista cerca di conciliare. La sua risposta al Cubismo è l'invenzione della forma vuota, l'equivalente del significato cubista della forma prismatica, mentre *Donna in riposo* conserva anche echi della linea serpeggiante del Modernismo e ricorda i volumi delle statue greche.



JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

(Montevideo 1874-1949)
Disegni
1922
quaderno di 14 pagine
inchiostro di china su carta da pacchi

L'artista, nato in Uruguay da padre catalano, condensa in questo quaderno - ultimato a Parigi - il suo primo collegamento forte tra segno e forma costruita. Torres-García scrive e disegna per dire che un quadro contiene forme e non cose: forme disposte sulla superficie in un ordine stabilito, per esprimere una società dell'industria che, però, ha bisogno di tenere presente l'elemento etnografico, aspirando a un linguaggio erede di Cézanne e del Cubismo che aspira all'ordine, all'equilibrio e all'unità perfetta.



RAFAEL BARRADAS

(Montevideo 1890-1929)
Uomo al caffè (Atocha)
1923
olio su tela

Nato in Uruguay da genitori spagnoli, Barradas nel 1918 aveva presentato la propria concezione estetica, il Vibrazionismo, che reinterpreta il linguaggio cubista e il dinamismo futurista. In quell'anno l'artista si trasferisce a Madrid, nei pressi della stazione di Atocha dove frequenta poeti, scrittori e artisti, illustra libri, prepara bozzetti, figurini e scenografie per il Teatro del Arte.



MANUEL ÁNGELES ORTIZ

(Jaén 1895-Parigi 1984)
Natura morta
1926
olio su tela

Manuel Ángeles Ortiz non fu solo amico, ma anche l'unico discepolo che Picasso volle avere. Andaluso, studia a Madrid, poi dal 1922 è a Parigi. Ortiz subisce l'influenza di Picasso, di cui utilizza lo stesso alternarsi di linguaggi: aderisce al Cubismo, poi lo unisce con linguaggi astratti e surrealisti e aderisce al "ritorno all'ordine" patrocinato da «Cahiers d'Art». La *Natura morta*, dipinta durante gli anni parigini, parla di importanti collaborazioni con musicisti: in Spagna con il compositore Manuel de Falla, in Francia con Eric Satie e Francis Poulenc.



JULIO GONZÁLEZ

(Barcellona 1876-Arcueil 1942)
Maschera di contadina
1927-1929 circa
lamina di ferro

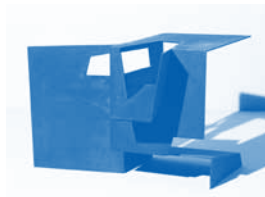
In *Maschera di contadina* si incontrano gli stilemi del Modernismo e l'impronta del *Noucentisme*, che González sviluppa nella sua pittura e nei primi rilievi con capacità di sintesi. Non è paradossale che González, scultore costruttivo - ma che, come Torres-García, non rinuncia mai comunque alla figurazione - fosse anche inventore, insieme a Picasso con il quale spesso collaborò, del lirismo essenziale del disegno nello spazio.



SALVADOR DALÍ

(Figueres 1904-1989)
Arlecchino
1927 [1926]
olio su tela

Giallo e Rosso. Tutto nella figura è dualismo, polarità, a partire da quei due colori. Il dipinto raccoglie l'eredità dell'omonima opera di Picasso del 1915, sviluppandola in chiave di lettura psicologica, che non è ancora strettamente surrealista e che non si attiene completamente all'ortodossia freudiana, ma che rievoca entrambe le teorie. Dalí assimila anche i volti scissi picassiani. Il Cubismo è percepibile nella delimitazione lineare e geometrica del corpo dell'*Arlecchino*, ma le forme iniziano a diventare rugose e morbide.



JORGE OTEIZA

(Orio 1908-San Sebastián 2003)
Omaggio a Mallarmé
1958 -1959
lamina di ferro

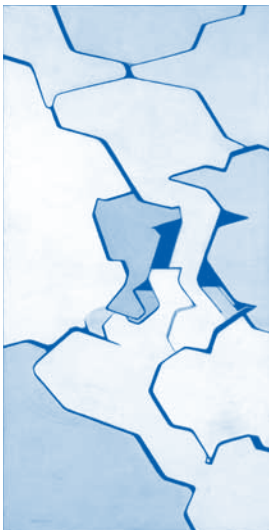
Ultima opera di Oteiza, in seguito alla quale interrompe il proprio lavoro di scultore. Nel suo proposito sperimentale l'artista cerca di cambiare, in scultura, il concetto di cavo con quello di vuoto: il materiale della scultura non è più la scultura in sé, quanto l'elemento che, nella profilazione del vuoto, genera il vuoto come forma. L'ente scultoreo è lo spazio libero che il materiale rende percettibile. Oteiza si propone di ottenere lo svuotamento dello spazio nella scultura attraverso l'articolazione di unità formali leggere, dinamiche e aperte.



EQUIPO 57

Composizione
1959
olio su tela

Il Collettivo fu fondato nel maggio 1957 a Parigi e Cordova da spagnoli uniti dalla volontà di perseguire un'arte coinvolta nella società, che potesse superare l'idea romantica dell'artista come individuo dotato di qualità particolari che lo distinguono dal resto della collettività, e il desiderio di trasformare la percezione dell'arte e dello spazio visivo. Una ridefinizione del concetto di plasticità pura che parte dalla coscienza del fatto che forma, colore, linea e massa non esistono come elementi indipendenti e autonomi ma nelle interrelazioni dinamiche che creano.



PABLO PALAZUELO

(Madrid 1915-Galapagar 2007)

Tempo bianco

1959

olio su tela

Palazuelo conosce l'opera di Klee, riflette su Kandinskij e ha contatti con gli astratti geometrici e concreti della Parigi del dopoguerra, città nella quale si trasferisce nel 1948, ma opere quali *Tempo bianco* mostrano come il Palazuelo maturo sia una figura estranea a ogni tipo di classificazione dell'arte astratta costruita od oggettiva del dopoguerra, anche perché l'artista accoglie le implicazioni fisiche e cosmologiche delle sue letture di Gaston Bachelard, Mircea Eliade e la conoscenza delle filosofie orientali.

LIRISMO. SEGNO E SUPERFICIE

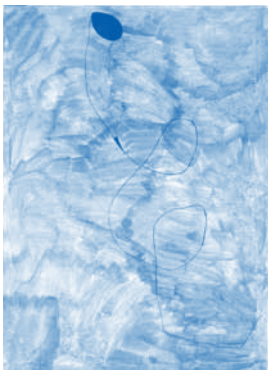
Dal 1923 è venuto maturando un cambiamento di sensibilità nell'arte moderna. Molti artisti, soprattutto spagnoli, hanno voluto unire l'arte moderna all'intuizione, all'istinto, alla volontà di far sì che con la pittura e la scultura si provocassero sensazioni equivalenti a quelle suscitate dalla poesia, promuovendo però la gioia vitale e il fluire, in contrapposizione al sentimentalismo. Per questi artisti lavorare con segni molto sintetici, e dunque solo in minima parte allusivi al reale, significava favorire una coscienza " lirica " delle cose. E questi segni si collocavano liberi sopra superfici preparate in modo casuale o si iscrivevano nello spazio grazie alle nuove tecniche scultoree. Il Surrealismo e la scrittura automatica contribuirono a sviluppare questo nuovo " lirismo plastico ". Picasso lo sviluppò attraverso arabeschi, rime o relazioni tra figure. Miró aspirò sempre a trovare un parallelismo con la poesia nelle sue " pitture oniriche ". Bores inventò la " pittura-frutta " e sviluppò con Cossío la " figurazione lirica " che sollecitò anche Togores. Con l'uso della saldatura autogena, Julio González è considerato l'inventore della moderna scultura in ferro e la sua poetica del " disegno nello spazio " ha avuto influenza su Gargallo e su tutta la scultura del XX secolo, fino ad arrivare al dopoguerra spagnolo quando è stata ripresa dall'opera di Ángel Ferrant.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Strumenti musicali su un tavolo
1924-1926 circa
olio su tela

Picasso tra il 1923 e il '26 fissa le basi di una nuova sensibilità: le forme recuperano una loro dimensione plastica, si ingentiliscono, abbandonano le linee spezzate del periodo cubista, analitico e sintetico. L'artista pone anche fine al classicismo con cui sembrava aver aderito al generalizzato "ritorno all'ordine" reclamato dal 1919, nel rigetto delle avanguardie, accusate di essere uno dei fattori di disordine che avevano portato alla Prima guerra mondiale. È un Picasso definito "plastico-poetico".



JOAN MIRÓ

(Barcellona 1893-Palma de Maiorca 1983)
Dipinto
1925
olio su tela

Dipinto appartiene alla fase della produzione di Miró cosiddetta dei "dipinti onirici", sebbene "dipinto" venga usato per un momento creativo in cui l'artista tenda a metterlo in discussione, e il termine "onirico" sia troppo freudiano per un Miró che fu estraneo ai principi della letteratura psicoanalitica. Questo *Dipinto* è quello in cui il segno-enigma meno ricorda qualcosa di familiare, ma è questo sfuggire ai significati immediati che rende l'opera ancora più poetica.



FRANCISCO BORES

(Madrid 1898-Parigi 1972)
Natura morta sulla parete
1927
olio su tela

Bores, quando firma la tela, è da due anni a Parigi, dove ritrova Pancho Cossio, conosce Picasso e Gris e fa parte dell'Escuela de Paris: artisti spagnoli residenti nella capitale francese cui la rivista «Cahiers d'Art» presta attenzione sin dalla fondazione nel 1926. Il nuovo momento artistico richiede il primato dell'intuizione e della spontaneità e del lasciarsi trasportare dal flusso esistenziale: realizzazioni che, in seguito, Bores stesso definì "pittura frutta" e che oggi conosciamo come "figurazione lirica".



PANCHO COSSÍO

(San Diego de Baños, Cuba 1894-Alicante 1970)
Tre figure
1927
olio su tela

Cossío, a Parigi dal 1923, nel 1925 si unisce al gruppo di Christian Zervos, promotore della rivista «Cahiers d'Art», che avrà un ruolo decisivo per la sua attività pittorica. Opere come *Tre figure* contengono tutto il meglio della nuova proposta plastica, ma Cossío conserva sempre un'impronta espressionista maggiore rispetto a Bores, mantenendosi più a lungo aderente alla "tavolozza spagnola": gamme di ocre, terra di Siena, rossi e neri, contrastati dal bianco.



JOSEP DE TOGORES

(Cerdanyola del Vallès 1893
-Barcellona 1970)

Forme
1930
olio su tela

Fra il 1928 e il '31 Togores, uno dei fondatori europei del Realismo magico, si indirizzò verso la scrittura spontanea e le potenzialità del nuovo lirismo plastico. *Forme* mostra l'aspetto maturo di questo mutamento. Togores definì "astratta" la sua nuova pittura, benché sviluppasse, con un grafismo spontaneo e diretto, una serie di riferimenti al corpo umano, ma finì egli stesso per considerare questo passaggio attraverso la pittura di segno e superficie, non apprezzato dalla critica, come momento di follia e annebbiamento.



PABLO GARGALLO

(Maella 1881-Reus 1934)
Silhouette di giovane uomo
1933-1934 circa
ferro

Gargallo, che comincia il suo periodo del ferro nel 1929 e lo prosegue fino alla scomparsa avvenuta nel 1934, adotta la tecnica della saldatura autogena sviluppata da González e fa propria la poetica del disegno nello spazio, disegnando una scultura nell'aria. Negli ultimi anni Gargallo accentua la sensazione di dinamismo, rafforza le qualità collegate alla smaterializzazione del blocco scultoreo, consolida la capacità di favorire la trasparenza e di ridurre il tutto alle linee che lo definiscono.



JULIO GONZÁLEZ

(Barcellona 1876-Arcueil 1942)
Figura reclinata II
1936 circa
ferro

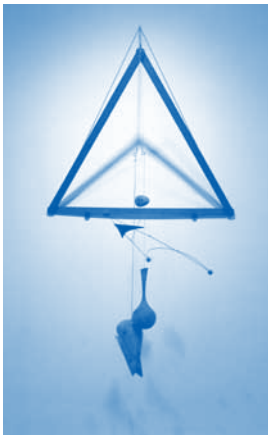
González è iniziatore della scultura in ferro e dell'uso della saldatura autogena in ambito artistico. Il *Monumento a Guillaume Apollinaire* in ferro battuto segna, dal 1928, un'intensa collaborazione con Picasso, e tra il 1930 e il 1931, nel testo *Picasso et les cathédrales* González inventa una formula che racchiude un'intera poetica: disegnare nello spazio. Un disegno che rende lo spazio protagonista, insieme al segno che in esso si colloca, e il vuoto attorno all'opera importante quanto il pieno che la costruisce.



JULIO GONZÁLEZ

(Barcellona 1876-Arcueil 1942)
Grande Venere
1936-1937 circa
bronzo

González è iniziatore di una nuova forma d'arte - che indicherà una via alla scultura moderna - un nuovo modo di riempire il vuoto e di modellarlo,



ÁNGEL FERRANT

(Madrid 1890-1961)

Donna laboriosa

1948

filo di ferro, legno, corda

I *mobiles* di Ferrant rappresentano la connessione tra due contesti storici, poiché trasportano al dopoguerra le premesse del nuovo lirismo plastico del periodo tra il 1924 e 1936. Ovviamente subiscono l'influenza di Calder, ma sono nella tradizione di Julio González e della poetica del segno, della superficie e dello spazio: Ferrant è stato infatti il primo, dopo González, a parlare di disegno nello spazio. L'interesse di Ferrant è impostare, in relazione con la scultura, una poetica dell'aria.

REALTÀ E SOPRA-REALTÀ

Nelle esperienze spagnole della modernità si è attuata un'evoluzione rapida e precoce di quello che viene definito Realismo magico. Ma nell'arte moderna spagnola si è anche stabilita una dialettica particolare tra reale e sopra-reale: la poetica del reale è andata nella direzione del Surrealismo e il Surrealismo ha proposto un nuovo incontro con la realtà. Picasso ha dato conto di questa eco in incisioni e disegni, mentre Dalí ha fatto di questo spostamento il principio della sua teoria sulla "paranoia critica".

Gli artisti del *Noucentisme* spagnolo - Sunyer, Arteta, Vázquez Díaz - si sono spostati verso la poetica realista, ma attraverso il drammatico, il misterioso, il senso del sogno. José Gutiérrez Solana, pittore della *España Negra*, pur non essendo un innovatore ha fascinato i rinnovatori per il suo realismo indirizzato verso le poetiche dell'orrido e del sinistro. E, in un diverso momento storico, Antonio López, fondatore del realismo spagnolo del dopoguerra, ha introdotto nelle sue prime opere la compresenza delle sensazioni di reale e irreale.



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

(Madrid 1886-1945)

I clowns

1920

olio su tela

Solana, proveniente dal tardo Simbolismo, è pittore antico che si allunga al passo dei moderni, trovando accoglienza nei circoli dell'Arte Nuevo. Incline agli eccessi e con una vita privata segnata dalla pazzia dei familiari, l'artista è debitore della cosiddetta *España Negra*, e porta all'estremo quel che essa conteneva di drammatico e "tremendista". Nella sua pittura realista Solana esplicita un senso dell'orrido confinante con il surreale: un immaginario artistico strettamente legato alla sensibilità spagnola.



DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva 1882-Madrid 1969)

I musicisti ciechi

1921

olio su tela

Nel 1921 Vázquez Díaz era conteso tra avanguardie e neoclassicisti, tanto da venire indicato come principale esponente spagnolo del Ritorno all'ordine. Il suo slancio novecentista lo portò a depurare la pittura e ad adottare criteri di semplicità che sembrano quasi presi in prestito dal Cubismo. Fu così che, mantenendo i registri della pittura tradizionale e adeguandola ai tempi, elaborò il cosiddetto *Estilo 1925*: un realismo, reso più puro dalla forma geometrica, che poteva assumere un carattere misterioso.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Modella e scultura surrealista

(Suite Vollard 74)

4 maggio 1933

acquaforte su carta

Picasso disse che la sua unica produzione autenticamente surrealista era questa del 1933. Una figura femminile guarda con aria trasognata, toccandola, una scultura in cui sono assemblati elementi diversi, tra cui membra umane. Sia la modella che la scultura sono icone "create ad arte", ma la nostra capacità percettiva assegna la modella al piano del reale e la scultura alla sfera dell'immaginario, anche se ambedue appartengono all'immaginario: la sensazione del reale e del sopra-reale, dunque, si confondono.



SALVADOR DALÍ

(Figueres 1904-1989)
Schizzo per "Luomo invisibile"
1930 circa
matita, matite colorate,
inchiostro su carta

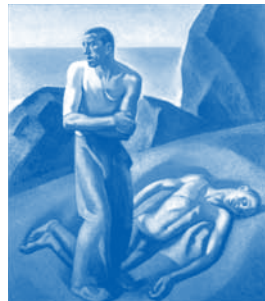
Questo schizzo preparatorio, quasi più rivelatore del dipinto stesso rimasto incompiuto, è il primo di Dalí che contiene una doppia immagine: una combinazione di figure che compongono un'unica figura umana. L'artista concretizza quelle che sarebbero diventate due sue idee cardine: l'"immagine doppia" e il metodo "paranoico-critico". Quel che vede il nostro occhio fisiologico non è obiettivo, perché l'occhio che si muove tra subconscio e coscienza sovrappone al dato empirico la propria visione.



JOAQUIM SUNYER

(Sitges 1875-1956)
María Dolores
1932
olio su tela

Una sensazione di irrealtà è presente anche nell'opera di Sunyer, artista novecentista molto stimato in Spagna dagli innovatori. La sua pittura è prototipo di quella catalana: un idealismo mediterraneo che si indirizza verso i temi della vita quotidiana che si rinnova, come in *María Dolores*, giovane donna impegnata in un trasognato fantasticare. A fianco sono i dipinti del basco Aurelio Arteta e dell'andaluso Daniel Vázquez Díaz, tutti accomunati da una sensazione di straniamento, su un piano che va oltre il reale.



AURELIO ARTETA

(Bilbao 1879-Città del Messico 1940)
Naufraghi
1930-1931 circa
olio su tela

Arteta - ancorato nei primi anni venti all'esaltazione del mito territorialista basco e del lavoro nelle classi popolari - fu spinto dall'incontro con il Realismo moderno ad adottare modelli del Novecento italiano, conferendo così alle figure un'aria monumentale e scultorea che le rende arcane. Da allora Arteta non fu più il cantore di una idealizzata arcadia vernacolare basca, lasciando invece entrare nella sua poetica la tragedia e la disperazione, la melanconia e il dramma.



ALFONSO PONCE DE LEÓN

(Malaga 1906-Madrid 1936)

Giovani e pescatore

1936

olio su tela

Alfonso Ponce de León fu uno dei primi ad aderire in Spagna al Realismo magico, definizione coniata nel 1925 dal critico tedesco Franz Roh per definire le correnti europee che optano per un realismo capace di suggerire una seconda vita delle cose oltre la loro pura visibilità. In *Giovani e pescatore* la sensazione di straniamento colloca l'opera su un piano di totale contrasto con la scena di ozio che apparentemente rappresenta. Affiliatosi alla Falange, Ponce de León venne fucilato all'inizio della Guerra civile.



MARUJA MALLO

(Viveiro 1902-Madrid 1995)

Figure

1937

olio su tela

Maruja Mallo partecipa attivamente ai movimenti dell'avanguardia, facendosi notare come donna moderna ed emancipata nella Madrid dell'epoca. La tela, eseguita dopo il soggiorno a Parigi dove entra in contatto con André Breton e i surrealisti, è conosciuta anche con il titolo di *Stella marina*. L'artista, con una pittura sintetica e schematica crea un proprio linguaggio attento alle diverse espressioni dell'avanguardia, in cui accoglie l'incontro "reale e sopra-reale".



ANTONIO LÓPEZ

(Tomelloso 1936)

La sposa e lo sposo

1955

olio su tela

Antonio López - rappresentante per eccellenza dei realisti spagnoli della seconda metà del Novecento - non ancora ventenne comincia a dar forma alla sua prima definizione di un possibile Realismo contemporaneo voltando le spalle al Verismo. Le figure assumono maggiore importanza e una serie di dipinti, tra cui *La sposa e lo sposo*, è caratterizzata da una certa trasformazione della realtà in senso surrealista.

VERSO GUERNICA: IL MOSTRO

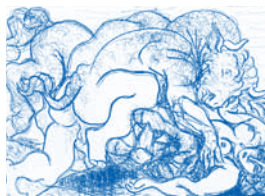
Il Minotauro è riconosciuto quale *alter ego* di Picasso, che attraverso di lui ha parlato di se stesso e della condizione psichica dell'arte e dell'artista nella modernità. Picasso, che nell'opera grafica adotta generalmente un linguaggio classico, ha creato una creatura tra mitico e reale, tra umano e ferino.

Nel 1933 Picasso, in modo esplicito fa sì che il Minotauro e l'artista si identifichino, e affronta con libertà la storia mitologica della saga del Minotauro confondendola con la tauromachia. Nel 1934 la condanna del Minotauro è di vagare - cieco ed errante - guidato da una bambina: il simbolismo della cecità e la derivazione del Minotauro sono evidenti nella cultura occidentale. Picasso aggiunge poi l'iconografia della "donna torero" giocando con valori paradossali. Tutto questo immaginario picassiano si riassume, nel 1935, nella *Minotauromachia*: Picasso cerca di liberare il mostro attraverso la luce della verità. Ma nel 1936 la vita di Picasso e di tutti gli spagnoli mutò radicalmente con lo scoppio della Guerra civile, e l'elaborazione da parte dell'artista del Mostro si estese alla Tragedia.



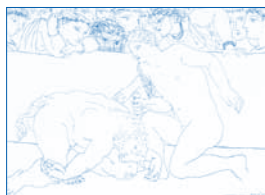
PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Scena bacchica con il Minotauro
(Suite Vollard 85)
18 maggio 1933
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro che attacca una Amazzone
(Suite Vollard 87)
23 maggio 1933
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro vinto
(Suite Vollard 89)
29 maggio 1933
acquaforte su carta



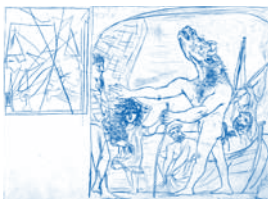
PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro morente (Suite Vollard 90)
30 maggio 1933
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Donna torero, II (Suite Vollard 22)
20 giugno 1934
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro cieco guidato da una bambina, I (Suite Vollard 94)
22 settembre 1934
acquaforte su carta



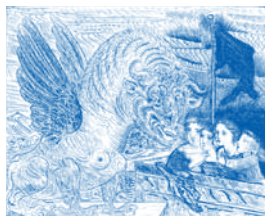
PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro cieco guidato da una bambina, II (Suite Vollard 96)
23 settembre 1934
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro cieco guidato da una bambina, III (Suite Vollard 95)
4 novembre 1934
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Toro alato contemplato da quattro bambini (Suite Vollard 13)
dicembre 1934
acquaforte su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauro cieco guidato da una bambina nella notte (Suite Vollard 97)
novembre-dicembre 1934
acquaforte, acquatinta su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Minotauroromachia
marzo-maggio 1935
acquaforte e raschiatura su carta

VERSO GUERNICA: LA TRAGEDIA

Nel 1937, in piena Guerra civile, il governo della Repubblica commissionò a Picasso un dipinto di grandi dimensioni per il Padiglione spagnolo dell'Esposizione Universale di Parigi. Picasso non aveva trovato ispirazione fino a che, il 26 aprile, ebbe luogo il bombardamento genocida di Guernica, città emblematica della cultura e delle tradizioni legislative del popolo basco. Picasso ricorse allora al proprio immaginario e i temi sviluppati nelle saghe del Minotauro e della donna torero si posero al servizio della Tragedia. Nel grande dipinto l'artista sviluppò una costellazione di relazioni, prestando speciale attenzione al cavallo, che è rappresentazione simbolica del popolo e per questo motivo appare unito alla donna che soffre per il figlio morto. Il toro in Picasso è rappresentazione della brutalità, ma l'artista che - paradossalmente - ama questo animale, lo umanizza nei propri disegni. A dipinto non ancora ultimato apparirono le iconografie della madre che piange e la testa tagliata sofferente: utilizzando il colore Picasso propone in essa un'espressione di dolore, ma non di sconfitta, un'immagine insieme di sofferenza e di lotta.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa di cavallo. Schizzo per "Guernica"
2 maggio 1937
olio su tela
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Cavallo e madre con il figlio morto.
Schizzo per "Guernica"
8 maggio 1937
matita su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Studio per la composizione di "Guernica"
(VII)
9 maggio 1937
matita su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Madre con il figlio morto (I). Schizzo per
"Guernica"
9 maggio 1937
matita, inchiostro su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Studio per il cavallo (I). Schizzo per "Guernica"

10 maggio 1937
matita su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Studio per il cavallo. Schizzo per "Guernica"

10 maggio 1937
matita, matite colorate su carta



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Toro dl volto umano. Schizzo per "Guernica"

11 maggio 1937
matita su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa di cavallo (I). Schizzo per "Guernica"

20 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa di cavallo (II). Schizzo per "Guernica"

20 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa di toro con studi di occhi. Schizzo per "Guernica"

20 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Studio per testa piangente (II). Schizzo per "Guernica"

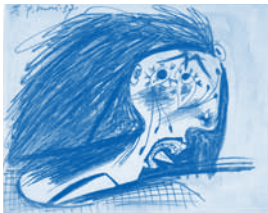
24 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa. Schizzo per "Guernica"

24 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
*Testa piangente (I). Schizzo per
"Guernica"*
27 maggio 1937
matita, gouache su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



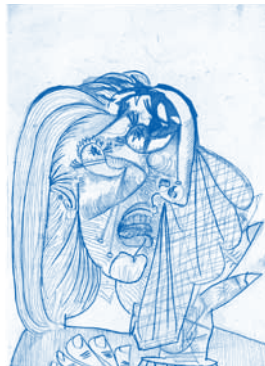
PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Studio per una testa piangente (I).
Schizzo per "Guernica"
3 giugno 1937
matita, gouache, matite colorate
su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
*Testa piangente (VI). Post scriptum a
"Guernica"*
13 giugno 1937
matita, gouache, matite colorate
su carta telata
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Donna che piange
1° luglio 1937
acquaforte, puntasecca, acquatinta
su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981

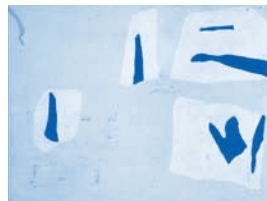


PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)
Testa piangente (VIII).
Post scriptum a "Guernica"
12 ottobre 1937
matita, inchiostro su carta
Collezione del Museo Reina Sofía,
Madrid, Legato Picasso, 1981

NATURA E CULTURA

Dal 1927, in molte opere di Picasso, i personaggi si trasformano in qualcosa di simile agli elementi della natura: è l'epoca delle *Metamorfosi*. Come in Ovidio, le figure picassiane esplorano le sembianze e le relazioni tra minerali, vegetali, animali e umani, stabilendo un legame profondo. E quando nell'arte moderna incontriamo questa relazione e la lettura estetica della terra come pianeta, siamo di fronte alla "poetica del tellurico": uno dei fondamenti dell'opera di Miró e uno dei punti di partenza del Dalí surrealista. Esprime il senso dei "paesaggi cosmici" di Domínguez ed è alla base dell'opera di Benjamín Palencia e Alberto Sánchez della *Escuela de Vallecas*. La relazione tra arte e natura è stata decisiva anche perché Chillida e Chirino definissero la propria relazione con la scultura. La maggioranza di questi artisti ha evocato la natura creatrice in mondo originario e vernacolare. E, in essi, l'arte moderna nella sua identificazione con la natura originaria poneva le premesse dell'identità culturale.



SALVADOR DALÍ

(Figueres 1904-1989)

Composizione astratta

1928 circa

olio e collage di corda su tela

Intorno al 1928 Dalí subisce l'influenza di Miró e Arp, ma nelle opere, che hanno generalmente grandi dimensioni come questa *Composizione astratta*, elabora un linguaggio proprio che abbandona l'anno successivo, per poi giungere - dopo avere incontrato Gala e il Surrealismo parigino - al modello figurativo che conosciamo come daliniano. La presenza della natura è fondamentale in tutta la produzione di Dalí, trasferita alla sua ossessione per Cadaqués.



BENJAMÍN PALENCIA

(Barrax 1894-Madrid 1980)

Pietre che creano un paesaggio

1930

olio su tela

Dal 1929 lo scultore Alberto Sánchez e il pittore Benjamín Palencia hanno cominciato una revisione delle forme tradizionali spagnole attraverso le forme della sensibilità moderna. La campagna castigliana diventa il motivo centrale delle opere nella loro ricerca di "arte pura", con la creazione di una versione indigena del Surrealismo, conosciuta come Escuela de Vallecas. In questo dipinto Palencia riduce le forme dei campi, identificati con la Castiglia, a segni plastici.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

La nuotatrice

5 giugno 1934

carboncino su tela

La protagonista - frutto di simbiosi fra elementi umani e animali - assume l'iconotipo di Marie-Thérèse Walter unito a quello della figura mostruosa che esprime angoscia. Gli esseri e le cose sembrano far parte del principio secondo il quale il mondo minerale, il vegetale, l'animale e l'umano sono profondamente collegati. *La nuotatrice* di Picasso ha occhi come lacrime, al pari delle figure dei disegni e bozzetti che tre anni dopo saranno collegati a *Guernica*, cui riconduce anche la riduzione del cromatismo ai bianchi e ai neri.



JOSÉ VAL DEL OMAR

(Granada 1904-Madrid 1982)

Vibrazione di Granada

1934-1935

pellicola 16 mm trasferita in video, 21'

Donato dall'Archivio María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, 2011

Cineasta, inventore, poeta, grafico e artista di difficile classificazione, VDO, come viene chiamato, sperimenta assiduamente, ricercando una combinazione di tecnica e lirismo poetico. Già nel 1928 anticipa alcune delle sue tecniche e progetta e costruisce strumenti quali la Truca, un insieme di proiettori e filtri che permettono la proiezione, modificazione e registrazione di immagini "stratificate" su uno schermo. Brevetta anche innovazioni tese al rinnovamento delle formule narrative, degli effetti filmici e della loro modalità di fruizione. Un'indagine "Senza fine", come suggerisce la sigla posta al termine dei suoi film. La coscienza dell'elemento tellurico e del rapporto tra natura e cultura è alla base di *Vibrazione di Granada* in cui l'artista inventa ciò che oggi si conosce come "documentario poetico".



ÓSCAR DOMÍNGUEZ

(La Laguna 1906-Parigi 1957)
Peregrinazioni di Georges Hugnet
1935
legno, ferro, caucciù, pittura a olio

La poetica del tellurico è fondamentale per il canario Óscar Domínguez, non solo in pittura, ma anche in opere che utilizzano supporti differenti. Nelle *Peregrinazioni di Georges Hugnet* – un poeta surrealista suo amico che, diseredato dalla famiglia, si era mantenuto vendendo giocattoli che portava di fiera in fiera – Domínguez usa piccoli oggetti prefabbricati che applica a una base. Fondendo la bicicletta utilizzata da Hugnet con la figura di un equino, evoca la relazione tra inconscio, desiderio e natura.



LEANDRE CRISTÒFOL

(Os de Balaguer 1908-Lleida 1998)
Forme imprigionate
1936
legno, porcellana
Deposito temporaneo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcellona, 2003

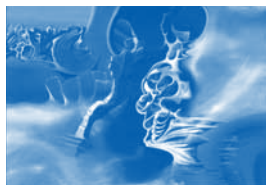
Prendendo il via da una semplificazione formale, Cristòfol si apre a una tendenza non figurativa. Considerato un pioniere del Surrealismo catalano, realizza opere di grande efficacia plastica assemblando materiali poco convenzionali, di uso e in disuso, decontestualizzandoli dalla loro funzione originaria. La poetica tellurica di Leandre Cristòfol in *Forme imprigionate*, opera realizzata nel 1936, sembra una metafora dell'angoscia e una premonizione degli avvenimenti della Guerra civile.



ALBERTO SÁNCHEZ

(Toledo 1895-Mosca 1962)
Il popolo spagnolo segue una strada che conduce a una stella
1937 circa
bozzetto in legno di cedro
Deposito temporaneo di collezione privata, 2009

Il bozzetto è riferimento alla monumentale scultura, poi scomparsa, collocata all'esterno del padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937: un padiglione, emblema della lotta contro il fascismo, che accoglieva anche *Guernica*. L'idea della scultura di Alberto – un gigantesco cactus antropomorfo, la cui superficie è scanalata per assomigliare alla terra arata – è la rivendicazione dei paesaggi agricoli, e vi echeggiano anche dibattiti sul ruolo del mondo rurale nella modernizzazione della società spagnola. Una copia si eleva oggi davanti al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a Madrid.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ

(La Laguna 1906-Parigi 1957)
Composizione cosmica
1938
olio su tela

Composizione cosmica da un lato evoca le fisionomie naturali e la natura vulcanica del luogo natale di Domínguez, le isole Canarie, e dall'altro le universalizza in un cosmo immaginario: un paradosso, ma anche l'instaurazione di una dialettica di contrari. Dipinta a Parigi nel 1938, nell'opera si avvertono gli echi dei drammatici avvenimenti della Guerra civile.



JOAN MIRÓ

(Barcellona 1893-Palma di Maiorca 1983)
Figura e uccello nella notte
1945
olio su tela

Nel 1939 Miró elaborò uno dei cicli conclusivi della sua opera, le "Costellazioni", e in esse la poetica del tellurico si trasformò a partire dalla visione panteista. Tornato in Catalogna e poi a Maiorca durante la guerra, Miró non dipinse per due anni e quando, a conflitto finito, ricominciò a farlo, riprese sia il senso di pienezza sintetizzato pochi anni prima che la pittura come scrittura e calligrafia dei segni. Da questo processo di assimilazioni e trasformazioni nacque *Figura e uccello nella notte*.



MARTÍN CHIRINO

(Las Palmas de Gran Canaria 1925)
Villaggio
1952
abete di Spagna e pietra lavica rossa

Uno dei nuclei della poetica di Chirino è l'evocazione delle forme della natura e del modo in cui la natura primordiale si estende al lavoro contadino, all'attività artigianale e alla vita popolare. Ma la grande abilità del primo Chirino fu quella di elaborare tutto questo in opere che assumevano qualità astratte ereditate dalla migliore scultura moderna. *Villaggio*, realizzato con elementi autoctoni come il legno di *pinsapo* (abete di Spagna) e pietra di lava vulcanica, esemplifica la sua proposta.



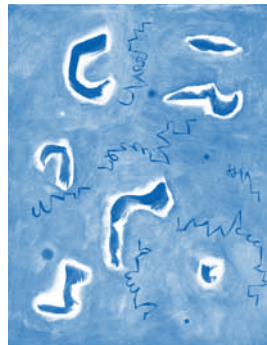
EDUARDO CHILLIDA

(San Sebastián 1924-2002)
Dal piano scuro
1956
ferro
Deposito temporaneo delle
collezioni ICO, Madrid, 2013

Piano scuro è il punto d'arrivo di un lavoro di cinque anni che Chillida espose a Parigi alla Galleria Maeght. Il termine "scuro" del titolo può evocare il senso della luce della basca San Sebastián, che lo stesso scultore definiva oscura, e l'ideogramma che Chillida traccia nell'opera è composto a sua volta dall'abile gioco di paradossi plastici: agli spigoli si oppongono le curve, ai punti di appoggio la sensazione dinamica: un disegno nello spazio e allo stesso tempo una concrezione di vuoto come forma.

VERSO UN'ALTRA MODERNITÀ

Dal 1927, in molte opere di Picasso, i personaggi si trasformano in qualcosa di simile agli elementi della natura: è l'epoca delle *Metamorfosi*. Come in Ovidio, le figure picassiane esplorano le somiglianze e le relazioni tra minerali, vegetali, animali e umani, stabilendo un legame profondo. E quando nell'arte moderna incontriamo questa relazione e la lettura estetica della terra come pianeta, siamo di fronte alla "poetica del tellurico": uno dei fondamenti dell'opera di Miró e uno dei punti di partenza del Dalí surrealista. Esprime il senso dei "paesaggi cosmici" di Domínguez ed è alla base dell'opera di Benjamín Palencia e Alberto Sánchez della Escuela de Vallecas. La relazione tra arte e natura è stata decisiva anche perché Chillida e Chirino definissero la propria relazione con la scultura. La maggioranza di questi artisti ha evocato la natura creatrice in mondo originario e vernacolare. E, in essi, l'arte moderna nella sua identificazione con la natura originaria poneva le premesse dell'identità culturale.



JOAN MIRÓ

(Barcellona 1893-Palma di Maiorca 1983)
Uccelli nello spazio
1946
olio su tela

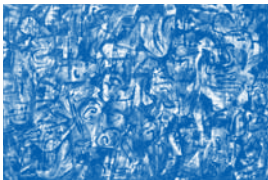
Dagli anni cinquanta cambiarono i ruoli di Miró e Picasso. Miró divenne l'artista più influente tra gli innovatori spagnoli, creatore di riferimento per le nuove generazioni - come attestato da un'opera significativa quale *Uccelli nello spazio* - e Picasso si convertì in un mito vivente, anche se la sua opera iniziò a essere vista come il riverbero di tutta la sua grandiosa traiettoria precedente.



ESTEBAN VICENTE

(Turégano 1903-Bridgeton, New York 2001)
Midwest
1953
olio su tela

Vicente, favorevole alla Repubblica, allo scoppio della Guerra civile si trasferisce con la moglie americana negli Stati Uniti e non espone in Spagna fino alla morte di Franco. Dal 1947 stringe amicizia con la maggior parte dei membri della Scuola di New York - De Kooning, Pollock, Rothko - e nel '50 comincia la sua carriera "ufficiale" di artista legato all'Espressionismo astratto. In *Midwest* analizza le possibilità della linea, anche mentre si spinge verso la decorazione superflua.



ANTONIO SAURA

(Huesca 1930-Cuenca 1998)

Dipinto

1955

olio su tela

Saura può essere visto come un erede di Picasso, in particolare del parossismo drammatico di *Guernica*, e per questo anche delle "pitture nere" attribuite a Goya. Dal 1953 al 1955 è a Parigi dove si indirizza all'Arte informale, che conosce grazie a Wols e Dubuffet, e all'Action painting. Nell'Arte informale la pittura tende a essere autoreferenziale e incentrata sui materiali e sui gesti che l'hanno fatta nascere, oltre che sull'energia psicologica che racchiude.



MANUEL MILLARES

(Las Palmas de Gran Canaria

1926-Madrid 1972)

Composizione

1956

tecnica mista su tela di juta

Millares collega l'arte contemporanea ai propri interessi per la cultura aborigena canaria. L'artista realizza le sue prime pittografie unendo la tradizione delle iscrizioni rupestri del popolo Guanci con la pittura surrealista. Dal 1955, a Madrid, comincia poi a interessarsi alle caratteristiche dei materiali e realizza quadri su tela di juta: molto si è scritto sulla relazione dei sacchi di tela di Millares con le mummie delle popolazioni guance o sui suoi tributi, o coincidenze, con l'opera di Burri.



ANTONI TÀPIES

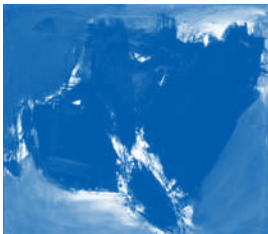
(Barcelona 1923-2012)

Marrone con ditate laterali n. LXIII

1958

tecnica mista su tela

La pittura materica costituisce una parte sostanziale del lavoro di Tàpies, per il quale la nozione di materia deve essere intesa anche dal punto di vista del misticismo medievale con connotazioni magiche e alchemiche. Dalla seconda metà degli anni cinquanta i quadri sono concepiti come una specie di muro su cui si depositano tracce, e i formati diventano più ampi. La sua pittura materica, e la sua *Comunicación sobre el muro*, fecero entrare in crisi il primo ciclo della modernità. Era l'inizio di una nuova era.



JOSÉ GUERRERO

(Granada 1914-Barcellona 1991)

Grigio e nero

1958 circa

olio su tela

Nonostante siano diversi, Guerrero e Vicente appaiono sempre uniti dalla comune esperienza americana, ma Vicente partì per gli Stati Uniti molto presto, negli anni trenta, mentre Guerrero lo fece all'inizio degli anni cinquanta. E quando Guerrero si trasferì a New York, l'Espressionismo astratto aveva già raggiunto il suo apice e cominciava a degenerare tra auto-imitazione e consumo. L'intelligenza di Guerrero fu di accorgersene adattandolo alla propria sensibilità.



PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973)

Il pittore e la modella

30 marzo-30 settembre 1963

olio su tela

Nel 1963, a ottantadue anni, Picasso trattò insistentemente il tema del pittore e la modella, già affrontato nel 1926 e poi nel contesto dei lavori riuniti da Vollard per il *Capolavoro sconosciuto*. Il Picasso maturo - che usa forme fluide, dense e avvolgenti, colori accesi e scioccanti - ha ancora bisogno di creare arte sull'arte e di indagare l'identità dell'artista: il segno lasciato da Frenhofer, il pittore che perde la vita nel tentativo di realizzare un capolavoro indecifrabile per tutti, lo perseguì per sempre.

Testi

Ludovica Sebregondi

Coordinamento editoriale

Ludovica Sebregondi

Progetto grafico

RovaiWeber design

La pubblicazione riunisce i testi esplicativi della mostra

**Picasso e la modernità spagnola
Opere dalla collezione del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofia**

Firenze, Palazzo Strozzi
20 settembre 2014-25 gennaio 2015

a cura di

Eugenio Carmona

Promossa e organizzata da

Fondazione Palazzo Strozzi
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
con la collaborazione di
Soprintendenza PSAE e per il Polo Museale
della città di Firenze

Con il contributo di

Comune di Firenze
Provincia di Firenze
Camera di Commercio di Firenze
Associazione Partners Palazzo Strozzi
e
Regione Toscana

Main Sponsor

Banca CR Firenze

Sotto l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana

Con il patrocinio di

Ministero degli Affari Esteri
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo
Ambasciata di Spagna in Italia



FONDAZIONE
PALAZZO
STROZZI

Fondazione Palazzo Strozzi
Piazza Strozzi, 50123 Firenze

www.palazzostrozzi.org