



**DA PICASSO A BANKSY:  
RACCONTARE LA GUERRA PER VIVERE LA PACE  
MASSIMO DE GRASSI**

«Que croyez-vous que soit un artiste? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète ou même, s'il est un boxeur, seulement des muscles? Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes, et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si copieusement! Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi»<sup>1</sup>.

La celebre affermazione di Pablo Picasso, datata 1945 ma ben applicabile a un testo pittorico fondamentale come *Guernica*, è anche una testimonianza del definitivo impegno politico e sociale del pittore, che mai, prima dello scoppio della guerra civile spagnola, si era occupato di politica e mai ne aveva fatto cenno nelle sue opere, sempre animate da una profonda e a tratti tormentata ricerca formale ma anche sempre distaccate da una lettura analitica della contemporaneità. Dopo essere sfuggito alla co-scrizione, gli anni della Prima guerra mondiale erano trascorsi per lui tranquillamente, a differenza di molti suoi colleghi, e anche nell'immediato dopoguerra era tornato a concentrarsi sull'elaborazione stilistica, senza apparentemente prestare attenzione alla realtà politica a sociale che lo circondava in un clima di crescente fama e fortuna economica.

1 Simone Téry, "Les lettres françaises", 24 mars 1945.

Non è noto quando Pablo Picasso abbia cominciato a immaginare soluzioni visive sul tema della Pace, o meglio abbia cominciato a immaginarlo graficamente; di certo è stata l'indignazione per il colpo di stato franchista del 1936 a spingerlo a riconsiderare il suo rapporto con la contemporaneità. Dopo decenni passati a occuparsi esclusivamente della propria arte e dei problemi formali che questa sottendeva, in una sorta di sospensione temporale del tutto scollegata dalla situazione politica, il vedere la sua Spagna insanguinata dalla guerra civile, cosa per lui inaccettabile, lo porta per la prima volta a prendere una posizione, *in primis* come uomo, e quindi come artista, rielaborando temi a lui cari, come i simboli della nazione iberica, rivisti nella sua personalissima accezione, come il Toro e il Minotauro, una sorta di incarnazione di sé stesso, e quindi individuando in Francisco Franco l'oggetto principale delle proprie invettive. Picasso, sulle orme di Goya, inizia a leggere il significato della pace attraverso l'analisi della sua negazione, la guerra e le devastazioni da questa prodotte.

Le due acqueforti *Suèño y mentira de Franco*<sup>2</sup>, datate 8 gennaio del 1937 con una delle quali completata qualche settimana più tardi, sono una vera e propria pietra angolare nella costruzione dell'immaginario 'civile' di Picasso, dove innesta tutta la sincera indignazione per quanto la Spagna stava vivendo.

Si trattava di due grandi lastre divise in nove scomparti, ciascuna delle dimensioni di una cartolina. Secondo l'intenzione originaria, ciascun soggetto avrebbe dovuto essere venduto separatamente a beneficio degli spagnoli in difficoltà. A opera completata con le ombreggiature ad acquatinta, il 7 giugno, i fogli erano di così grande effetto nel loro insieme, che fu deciso di venderli interi con l'aggiunta di un altro foglio che era il facsimile del manoscritto di un lungo e violento componimento poetico di Picasso, con lo stesso titolo delle incisioni e scritto su registri surrealistici<sup>3</sup>.

2 *Suèño y mentira de Franco*, cfr. *Picasso forty years of his art*, catalogo della mostra del Museum of Modern Art di New York, a cura di Alfred H. Barr, New York, Museum of Modern Art, 1939, pp. 170-171.

3 Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro – la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras – cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas – meñique en erección ni uva ni breva – comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura – rapto de la meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le

A questi tre fogli furono aggiunte le traduzioni in francese e in inglese dei versi e una copertina disegnata dallo stesso Picasso. La cartella verrà più tardi pubblicata anche sulla rivista parigina "Cahiers d'Art". Nel poema le parole rabbiose si affastellano l'una sull'altra raggiungendo quasi quel delirio ritenuto un tempo da Paul Eluard come l'espressione della ragione all'apice della sua purezza. La poesia era però rivolta essenzialmente a un pubblico di spagnoli ed era accompagnata da illustrazioni secondo la tradizione spagnola e catalana, ossia da una serie di piccoli quadri, ognuno chiuso in sé ma tutti collegati fra loro come le due acqueforti.

La storia della violenza e della miseria provocate dall'arrogante capo della rivolta militare si legge di disegno in disegno, come in un racconto a fumetti o come nelle popolari *Alleluias* spagnole che Picasso aveva conosciuto da bambino<sup>4</sup>. Si tratta di una potente e diretta invettiva letteraria e visiva, espressa in una forma volutamente dissacrante: staminate da sinistra a destra, le incisioni si leggono da destra a sinistra e nel complesso costituiscono una violenta satira del generale fascista Francisco Franco, rappresentato come una figura folle e mostruosa. Le vignette avevano il preciso compito di ridicolizzare il dittatore spagnolo e di divulgarne quella che sul versante repubblicano era considerata la sua follia, trasformandolo graficamente in un fallo gigante in lotta contro sculture classiche e tori, vale a dire contro la Spagna e la sua cultura.

---

azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas farol de piojos donde está en perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos – las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta deramada en las gotas de sangre que lo fusilan – la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena – el vuelo de cañas de pescar y alhigui alhigui del entierro de primera del carro de mudanza – las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas – la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida – gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie déjà en la roca.

4 Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work*, Gollancz, London 1958; ed. ita.: *Picasso. L'uomo e l'artista*, Pgreco Edizioni 2012, pp. 351-354.

Sia per le incisioni che per il testo poetico la sequenza non è chiara, ma non è necessario che lo sia: le une e l'altro esprimono il caos mostruoso, la follia, l'assurda crudeltà della guerra e il rifiuto assoluto da parte di Picasso della guerra e dei valori della destra che l'avevano provocata.

Quelle opere furono la più eloquente enunciazione possibile dell'atteggiamento che Picasso aveva preso in un momento in cui correvano voci sul suo scarso appoggio alla causa repubblicana, a favore della quale ora si schierava senza incertezze e senza possibilità di ripensamenti; e dal momento che il 1937 avrebbe dovuto essere l'anno della Esposizione internazionale «Arts et Techniques dans la Vie moderne» di Parigi, il governo repubblicano gli chiese di contribuire dipingendo una tela destinata a coprire un'intera parete della sala principale del padiglione spagnolo<sup>5</sup>. Non è noto cosa Picasso avesse pensato in prima battuta riguardo al soggetto, di certo, secondo la ricostruzione ufficiale del percorso creativo, Picasso si mise al lavoro dopo aver letto sul "Ce Soir" la notizia del bombardamento della cittadina basca di Guernica, rasa al suolo dagli aerei nazisti il 28 aprile del 1937.

All'indomani del bombardamento, sebbene nazisti, fascisti (la stampa italiana attribuì la strage alle truppe repubblicane) e franchisti tentassero di negare tutto (e alcuni commentatori tentino di farlo ancora oggi), lo scandalo scoppiò a livello internazionale. I giornalisti del "Times", del "Daily Telegraph", di "Ce Soir" e della "Reuter" pubblicarono fotografie e reportage che impressionarono l'opinione pubblica di tutto il mondo. Picasso rimase profondamente turbato e decise di dedicare allo sconvolgente evento il dipinto che gli era stato commissionato intitolandolo semplicemente *Guernica*. Nel mese di maggio, mentre lavorava alla grande tela, portò a termine anche la seconda lastra di *Sueño y Mentira de Franco*, utilizzando gli stessi disegni preparatori creati per il dipinto, associando così le composizioni:

«Le ultime quattro scene incise dall'artista sono molto diverse da quelle eseguite in gennaio: la caricatura e la parodia, per quanto feroci, sono ormai inadeguate alla drammaticità degli eventi e lasciano il posto a immagini tragiche che esprimono dolore e disperazione. Le morbidezze dell'acquainta scompaiono completamente e vengono sostituite da intensi segni neri»<sup>6</sup>.

5 Cfr. Juan Larrea, *Guernica: Pablo Picasso*, New York, Curt Valentin Publisher, 1947

6 *Picasso illustratore*. A cura di Elena Pontiggia, Milano, Skira, 2007, p. 72.

Sarà proprio la notizia di quei bombardamenti a modificare in modo permanente l'approccio del pittore malagueño alle tematiche del suo tempo. Come diceva lo stesso autore:

«the Spanish War is the battle of reaction against the people, against freedom. My whole life has been a continuous struggle against reaction and the death of art. In the panel on which I am working and which I shall call 'Guernica', and in all my recent works of art, I clearly express my abhorrence of the military caste which has sunk Spain in an ocean of pain and death»<sup>7</sup>.

Per la prima volta il pittore si cimentava con un dipinto di soggetto storico, per di più calato nella più immediata contemporaneità e su di un tema quantomai tragico, che lo toccava nel profondo.

I simboli che il pittore fino a quel momento aveva volutamente utilizzato in modo disorganico, diventano improvvisamente strumenti di elaborazione comunicativa. Per quanto Picasso non abbia mai dato una spiegazione diretta e circostanziata dei significati dei soggetti usati, appare evidente lo spirito di denuncia sotteso dalla composizione: il grido disperato di un artista contro la barbarie della guerra in una tela destinata a diventare una delle immagini più potenti mai prodotte contro la guerra stessa, un simbolo che è anche un anelito alla pace, alla speranza, e soprattutto un sugello alla nuova vocazione 'impegnata' di un pittore ormai consapevole delle potenzialità politiche dei propri mezzi espressivi; enormi visto il ruolo pubblico che stava via via assumendo grazie alla sua crescente notorietà.

Il grande quadro è concepito come un gigantesco manifesto, testimonianza dell'orrore che la guerra civile spagnola stava provocando e preannuncio di ciò che sarebbe accaduto nella Seconda guerra mondiale. I colori attenuati e irrigiditi in una sorta di monocromo, l'intensità di ogni singolo elemento iconografico e il modo in cui i brani sono articolati sono essenziali per esaltare l'estrema tragicità della scena, che diventerà l'emblema di tutte le devastanti tragedie della società moderna.

<sup>7</sup> *Picasso Gives Support to Loyalists in Spain*, "Daily Worker", 6 July 1937, p. 7; Elizabeth McCausland, *Art in Spain During Fascist Rebellion*, "The Springfield Republican", 18 July 1937, p. 6 E; un testo ripubblicato con modifiche in *eadem: Picasso*, New York 1944, pp. 20-21, e più volte ristampato; si veda: Ellen C. Oppler: *Picasso's Guernica*, New York and London, W W Norton & Co Inc, 1988, p. 224, 1. Il testo originale di Picasso non è stato rintracciato.

*Guernica* ha suscitato interpretazioni controverse: analizzando la struttura iconografica del dipinto<sup>8</sup>, Anthony Blunt ha diviso i protagonisti della composizione piramidale in due gruppi, il primo dei quali è costituito da tre animali: il toro, il cavallo ferito e l'uccello alato che si intravede appena sullo sfondo a sinistra, mentre il secondo gruppo è costituito da esseri umani, un soldato morto e alcune donne: quella in alto a destra, che regge una lampada e si sporge da una finestra, la madre a sinistra, che piange tenendo in braccio il figlio morto, quella che accorre da destra e infine la figura che grida al cielo, con le braccia alzate, mentre alle sue spalle la casa brucia.

Tutti gli elementi compositivi di *Guernica* trasudano dolore per l'inutile distruzione. Uno dei frammenti di maggior impatto riguarda la donna che urla al cielo tenendo tra le braccia il corpo straziato del figlio: un'autentica *Pietà* civile e contemporanea.

Picasso non ha mai voluto fornire una descrizione puntuale della sua opera, anche in relazione a figure pressoché scontate come quella del toro, che la tradizione dovrebbe interpretare come la raffigurazione del fascismo, nel suo agire contro la lampada, vale a dire la cultura della libertà. In una intervista concessa a Jerome Seckler<sup>9</sup>, aveva affermato che «“here is no deliberate sense of propaganda in my painting”. “Except in the Guernica,” I Suggested. “Yes,” he replied, “except in the Guernica. In that there is a deliberate appeal to people, a deliberate sense of propaganda”»<sup>10</sup>.

Picasso continuava dicendo che:

«I explained my interpretation of two of his paintings at the exhibition, one of a bull, a lamp, palette and book. The bull, I said, must represent fascism, the lamp, by its powerful glow, the palette and book all represented culture and freedom — the things we're fighting for — the painting showing the fierce struggle going on between the two. “No”, said Picasso, “the bull is not fascism, but it is brutality and darkness.” he replied. I mentioned that now we look forward to a perhaps changed and more simple and clearly understood symbolism within his very personal idiom»<sup>11</sup>.

8 Anthony Blunt, *Picasso's Guernica*, Oxford, Oxford University Press, 1966, pp. 56-58.

9 Jerome Seckler, *Picasso Explains*, “New Masses” New York, 54, 11, 13 marzo 1945, p. 6.

10 *Ivi*, p. 7.

11 *Ivi*, p. 5.

L'esperienza di *Guernica*, nata in un clima di rivendicazione identitaria e politica da parte di larga parte degli intellettuali spagnoli ben descritta da Antonio Di Grado<sup>12</sup>, e le conseguenze di quella guerra lo porteranno nel 1939 ad aderire al Partito comunista francese e quindi ad avviare la collaborazione con l'Internazionale socialista, portata avanti per molti anni non senza difficoltà e fraintendimenti con dirigenti e militanti.

Dopo aver composto l'opera simbolo nel 1937, il 2 ottobre 1944 sottopone a Pol Gaillard dell'"Humanité" il testo di un cablogramma che racconta dei motivi della sua adesione al Partito comunista francese. Un testo poi riportato, con traduzione, su "New Masses" del 24 ottobre di quello stesso anno:

«My joining the Communist Party is a logical step in my life, my work and gives them their meaning. Through design and color, I have tried to penetrate deeper into a knowledge of the world and of men so that this knowledge might free us. In my own way I have always said what I considered most true, most just and best and, therefore, most beautiful. But during the oppression and the insurrection I felt that that was not enough, that I had to fight not only with painting but with my whole being. Previously, out of a sort of "innocence." I had not understood this. I have become a Communist because our party strives more than any other to know and to build the world, to make men clearer thinkers, more free and more happy. I have become a Communist because the Communists are the bravest in France, in the Soviet Union, as they are in my own country, Spain. I have never felt more free, more complete than since I joined. While I wait for the time when Spain can take me back again, the French Communist Party is a fatherland for me. In it I find again all my friends—the great scientists Paul Langevin and Frederick Joliot-Curie, the great writers Louis Aragon and Paul Eluard, and so many of the beautiful faces of the insurgents of Paris. I am again among my brothers»<sup>13</sup>.

Inaspettatamente, forse anche per sé stesso, Picasso era così diventato un simbolo della lotta di intellettuali e artisti contro ogni forma di fascismo e in favore di una distensione globale. Da questo contesto nasceranno anche alcune delle sue immagini più celebri, quelle colombe della Pace che

12 Antonio Di Grado, *La brigata delle ombre. Scrittori e artisti nella guerra di Spagna*, Milano, La nave di Teseo, 2023.

13 Pablo Picasso, *Why I Become a Communist*, "New Masses", 24 October 1944, p. 11.

nelle loro varie versioni, ora naturalistiche ora fortemente stilizzate, scalate tra la fine degli anni cinquanta e quella del decennio successivo, caratterizzeranno la dimensione pubblica e politica della produzione picassiana. Un contesto dove si innesterà anche un progetto più ampio, destinato a mettere insieme la dimensione politico-ideologica con quella monumentale-decorativa, che dopo vari tentativi e intoppi burocratici troverà spazio nella cappella del castello di Vallauris.

### **Dalla Guerra alla Pace: la prima colomba disegnata da Picasso**

La storia di questi simboli autenticamente picassiani inizia nel 1949, quando l'artista firma una litografia raffigurante una colomba che porta nel becco un ramoscello d'ulivo, inserita nel manifesto del primo Congresso di Parigi del Movimento dei Partigiani della Pace, nato nell'aprile di quello stesso anno con una denominazione che discendeva dall'esperienza della Resistenza europea e asiatica per raccogliere il messaggio della politica antimperialista e della cultura antifascista; il congresso aveva conosciuto una partecipazione straordinaria che si era intrecciata con le manifestazioni contrarie al Patto Atlantico<sup>14</sup>.

Oltre a quello sociale, l'immagine della colomba aveva un significato profondamente personale per Picasso: il padre José Ruiz y Blasco, anch'egli pittore, era un appassionato amante di questi uccelli e insegnò al piccolo Pablo a disegnarli: quest'ultimo continuerà a farlo anche lungo i primissimi anni del Novecento, come ad esempio nel caso della *Bambina che Stringe al Petto una Colomba*, dipinta nel 1901 in pieno Periodo Blu. Inoltre, a certificare l'interesse di Picasso per il tema, alla figlia dell'artista e di Françoise Gilot, nata proprio il giorno prima della apertura del convegno del 1949, era stato dato il nome di Paloma.

La colomba usata nel manifesto, vista di profilo, con le penne un poco arruffate e il corpo scosso da un fremito, era la punta di diamante di una ricerca sul tema destinata a una raccolta di litografie stampate in album e commissionata dalla gallerista ed editrice artistica parigina Louise Leiris, una raccolta che comprendeva anche fogli eseguiti da altri artisti, con le loro prove esecutive e 50 copie firma-

14 Sull'argomento: Sondra Cerrai, *I partigiani della pace in Italia. Tra utopia e sogno egemonico*, Libreriauniversitaria edizioni, Limena, 2011.



te e numerate<sup>15</sup>. Lavori che arrivavano alla conclusione di un processo creativo che aveva visto Picasso impegnato in una serie di riproduzioni di volatili nate come opere indipendenti.

Il risultato di queste elaborazioni era stato un prodotto di grande raffinatezza, venato da una nota realistica molto insolita tra le opere licenziate da Picasso in quegli anni e destinato a fare epoca<sup>16</sup>. L'anno successivo, per il secondo congresso dell'associazione a Sheffield, l'artista spagnolo concepì un'altra colomba, questa volta in volo planante con lo sfondo di un paesaggio montano e appena più stilizzata, preludio ad alcune particolarissime opere del dicembre di quell'anno che ritraggono il volto di una giovane donna i cui lineamenti rimandano all'allora compagna Françoise Gilot, indissolubilmente congiunto con il corpo e le ali di una colomba: un'immagine che assumerà anche un ruolo chiave in un grande progetto maturato in quel momento di intenso impegno politico. Poco distante da Antibes c'era Vallauris, il paese dei vasai, dove Picasso si era recato per dedicarsi alla lavorazione della ceramica nel laboratorio Madoura di Suzanne e Georges Ramié; un luogo che aveva apprezzato tanto da stabilirvisi fin dal 1948 e dove rimarrà stabilmente fino al 1955. Nel 1951, durante un banchetto offerto dai vasai di Vallauris in onore del suo settantesimo compleanno, nella piccola cappella del castello, Picasso chiese di poterne decorare le volte con l'intento di trasformare l'antico santuario abbandonato in quello che lui immaginava come una sorta di «Tempio della Pace»<sup>17</sup>.

Il pittore spagnolo installò un'opera monumentale di quasi 100 metri quadrati che ricopre le pareti e il soffitto, creando un *continuum* spaziale sfruttando la curvatura della volta, a sua volta trattata come un firmamento pittorico su cui regna un sole-diamante. Sulle pareti si trovano grandi allegorie la cui direzione di lettura – data dal movimento dei personaggi – va da destra a sinistra, accompagnando il movimento del visitatore mentre si muove nello spazio.

Sulla parete sinistra è dipinta *La Guerra: la Morte*, con in mano un coltello insanguinato e sulle spalle un sacco pieno

15 Fernand Mourlot, *Picasso lithografie*, II, Montecarlo, André Sauret, 1950, p. 23.

16 *Picasso et la Guerre*, catalogo della mostra di Parigi, Musée de l'Armée et le Musée national Picasso-Paris, Paris, Gallimard, 2019

17 Sull'argomento: Claude Roy, *La Guerre et la Paix*, Paris, éditions Cercle d'Art, 1954; Sylvie Forestier, *La Guerre et la Paix, Picasso*, éditions RMN, Paris, 1995; *Vallauris, La Guerre et la Paix, Picasso*, éditions RMN, 1998 Catalogue d'exposition: Musée national Picasso *La Guerre et la Paix*; Musée Magnelli, Musée de la Céramique, Vallauris.

di teschi, cavalca un carro nero dal quale fuoriescono scarafaggi, millepiedi e altri insetti. Il carro è trainato da cavalli che calpestano un libro infuocato, che nelle intenzioni simboleggia la cultura osteggiata dai regimi che impediscono libertà di parola e di pensiero. Sullo sfondo incombono delle ombre nere: sono soldati, ognuno dei quali porta un'arma diversa, a rappresentare la paura di Picasso per le nuove tecnologie belliche, armi batteriologiche, chimiche, nucleari. La Giustizia, sulla sinistra, tiene in mano una bilancia ed uno scudo, al cui interno è raffigurata una colomba. Osservandola da più punti di vista si scopre un volto di donna, quello di Françoise Gilot, la compagna di Picasso in quegli anni. I colori sono cupi, freddi, acidi e contribuiscono a creare un'atmosfera inquietante dove la vita pare assente<sup>18</sup>.

Sulla parete destra invece Picasso ha dipinto *La Pace* e la scena è illuminata dai colori sgargianti e si anima di persone e di vita. Un sole enorme, con le spighe al posto dei raggi, splende nella volta e una mamma allatta il suo bambino all'ombra di un albero colmo di frutta; poco distante un uomo legge, un altro scrive. Un ragazzo ara la terra con un cavallo alato, mentre intorno a lui si danza e si suona. Un bambino gioca con una struttura che avvolge una boccia per i pesci piena di uccelli e una gabbia di uccelli piena di pesci. Sulla parete di fondo, quattro sagome umane di colore diverso, abbracciate intorno a una sorta di *imago clipeata* che reca al centro una colomba con nel becco un ramoscello d'ulivo: immagini che rimandano a quella pace e a quell'armonia tra i popoli cui Picasso e milioni di altri militanti anelavano. L'opera fu inaugurata nel 1959 non senza polemiche e difficoltà, visto l'orientamento del governo francese in carica<sup>19</sup>.

«Può darsi che, in questo gioco surreale, ci sia anche il ricordo delle filastrocche e delle scenette che Picasso inventava per i suoi bambini, Claude e Paloma: l'universo innocente dell'infanzia rimane, infatti, quello del racconto e della meraviglia, quello di Alice che esplora lo specchio. *La Pace* infatti esalta l'effimera sovranità dell'infanzia che il pittore rappresenta incoronando con la civetta, simbolo

18 Ma forse Picasso nella indicazione in francese *Face de Paix* riguardo il «Difensore della Pace» che si oppone col suo scudo pacifista agli «Aggressori della Guerra» non intendeva attestare una effettiva *Faccia della Pace*, bensì solamente presentare un più ridotto, ed umano, *Volto di Pace* (come da letterale traduzione delle parole francesi da lui impiegate): Corrado Gavinelli, *Luoghi della Pace*, Milano, Jaca Book, 2010.

19 Sull'argomento: <https://www.larivistaintelligente.it/la-guerra-e-la-pace-picasso-a-vallauris/duccio-trombadori/>

di saggezza e di chiaroveggenza, il capo del giovane equilibrista per opera del quale *tutto si sostiene e si raccorda*»<sup>20</sup>.

Una concordanza di aspetti che dimostra l'atteggiamento del pittore riguardo la fragilità e mutevolezza della felicità umana: l'attributo della Guerra non può essere che la sua mostruosità. La Pace è invece immaginata come una nuova età dell'oro fertile e civile. Da una parte l'immagine della diffusa collera contro la guerra, dall'altra una risposta all'ansia di pace presente in Europa e nel mondo. Una riaffermazione positiva della personale convinzione picassiana della funzione curativa dell'arte per ristabilire l'armonia tra i popoli. L'immagine della pace nasce dopo una guerra sanguinosa come momento di costruzione del futuro e nasce a fatica dalle macerie, da queste macerie si insinua il tempio di Vallauris, il cui significato è costruito su una dicotomia reale, sublimata però attraverso l'arte, o meglio, la creazione artistica, che trasforma il ciclo in un racconto mitico delle origini e delle potenzialità del mondo.

Picasso aveva preso coscienza di essere al mondo come entità politica quando aveva visto la propria terra calpestata: *Guernica* era stata una migrazione di simboli, trasfigurati dall'orrore ma era anche un punto di partenza, un modo per imparare a disegnare la pace attraverso gli strumenti della guerra, recuperando così i significati più profondi di entrambi i termini.

Dopo la conclusione dei dipinti per *La Guerra e la Pace* a Vallauris e dopo la separazione dalla moglie avvenuta proprio nel 1953, Picasso non riprenderà più la raffigurazione combinata di volto umano e colomba; se non molto più tardi, nel 1961, per celebrare l'impresa dell'astronauta sovietico Juri Gagarin, che in quell'anno era diventato il primo uomo a volare nello spazio compiendo una intera orbita intorno alla Terra, e viene immortalato dall'artista per essere stato, a suo avviso, anche un portatore di pace al di fuori dei confini del mondo<sup>21</sup>.

A partire da quel momento, l'artista spagnolo darà vita a diverse composizioni con colombe simboleggianti la pace, fra cui quella celeberrima dal profilo blu datata 1961, utilizzata l'anno dopo per il Manifesto del Congresso Nazionale del Movimento per la Pace tenuto in Francia a Issy-Les-Moulineaux. Tutte rappresentano, nella loro estrema stilizzazione, un

20 Carlo Sini, *Picasso. Della Pace e della Guerra*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 23.

21 <https://www.frontiere.eu/la-colomba-della-pace-di-pablo-picasso/>, consultato il 12 agosto 2024.

vero e proprio inno, una manifestazione del pensiero di un artista che, prima di tutto da uomo, mostra la sua contrarietà alla guerra, il suo fermo rifiuto dell'odio e della violenza.

Non mancheranno poi arricchimenti sullo stesso tema, come la cosiddetta *Colomba dei fiori* dal significato:

«analogo nel segno ma del tutto diverso nel contesto, che al posto del caratteristico rametto di olivo (che è stato in questa occasione trasferito alle zampe) porta nel becco, e impigliata nelle ali, una abbondante serie di fiori multicolori: una sorta di arcobaleno sgretolato nei suoi elementi coloristici, e diffusivamente ricomposto in numerosi petali cromatizzati, altrettanto inneggianti alla Pace; ma, diversamente, in una composizione rivolta non più alla ansiosa distensione per il timore post-bellico, bensì riferita ad un augurio in divenire, gioioso e libero, piena di speranza per le generazioni future viventi nella armonia del creato»<sup>22</sup>.

Quasi un'anticipazione di temi trattati dai movimenti pacifisti legati al Sessantotto, come i cosiddetti *Figli dei Fiori* impiegheranno abbondantemente gli elementi floreali quali emblemi usuali di loro riconoscimento comportamentale, e pacifista.

Semplici e lineari, le colombe della pace di Picasso, nelle loro varie declinazioni si componevano di pochi elementi: il contorno nero o blu stilizzato sul fondo bianco rendeva quelle grafiche prossime alle semplificazioni del disegno infantile.

### Dopo Picasso

La colomba picassiana, per molti anni simbolo declinato in forme molteplici ma univoche nella composizione iconografica ha trovato nel nuovo millennio una formula più complessa nel celebre murale *Armored Dove*, di Banksy, uno dei pochi artisti capaci di interpretare al meglio il nostro tempo, realizzato nel 2005 a Betlemme nelle immediate vicinanze del muro di separazione tra i territori palestinesi e Israele. Si tratta, com'è noto, di una versione ironica e provocatoria della colomba della pace, raffigurata in modo naturalistico con il tradizionale rametto d'ulivo ma con addosso un giubbotto antiproiettile e il segno di un mirino a infrarossi puntato sul cuore: in quello stesso anno Israele si era ritirato dalla Striscia di Gaza consegnando l'intero terri-

torio all'Autorità Nazionale Palestinese dopo un durissimo intervento militare, un tema quest'ultimo tristemente tornato d'attualità in questi ultimi mesi.

Banksy riprende il problema della rappresentazione della Pace e lo riporta nella più stretta contemporaneità usando l'arma dell'ironia come strumento di riflessione sulla violenza del quotidiano: la colomba con il giubbotto anti-proiettile e il mirino sono per lui, e per noi, la rappresentazione drammatica della realtà offerta dagli effetti distorti della diplomazia internazionale e dalle sue contraddizioni. Sul piano strettamente artistico è probabilmente un passo indietro rispetto alla 'purezza' delle immagini proposte da Picasso, ma è un segnale quantomai eloquente della diversa temperatura culturale, dell'accentuarsi dei conflitti e soprattutto dell'incapacità di risolverli.

Più volte replicato e imitato in tutto il mondo, ma nato per raccontare la questione palestinese a Betlemme, *Armored Dove* è un soggetto che, almeno per impatto visivo e per circolazione planetaria e conseguente aumento dell'attenzione su quelle tematiche, può in qualche modo essere assimilato al ruolo a suo tempo avuto da *Guernica* nel raccontare la Guerra civile spagnola e più in generale la dicotomia Guerra-Pace, stavolta però privilegiando l'aspetto della minaccia alla stessa idea di una pace possibile in una terra tormentata come la Palestina, che la conosce da almeno ottant'anni.

Si tratta poi di territorio particolarmente caro al writer inglese che, oltre 10 anni dopo, nel 2017, è tornato a Betlemme per realizzare una nuova opera dal forte impatto mediatico: la decorazione del Walled Off Hotel, condotta insieme a Sami Musa e Dominique Petrin. Un albergo che vanta, come è stato scritto<sup>23</sup>, la peggiore vista del mondo perché affacciato direttamente sul muro di separazione tra Israele e i territori occupati. Nato come allestimento di una mostra temporanea, l'edificio si è trasformato in un hotel che<sup>24</sup>, oltre a intrattenere gli ospiti con le immagini e gli oggetti che propone al suo interno, intende aprire una riflessione, amara e sarcastica, sul destino politico e culturale dei luoghi che lo ospitano.

Il percorso di consapevolezza tracciato da Picasso a partire da *Guernica* sembra così trovare una ideale continuazio-

23 Johnathan Cook, *Inside Banksy's The Walled Off Hotel in Bethlehem*, in *The National*, 22 December 2018. URL consultato il 20 maggio 2024.

24 <https://walledoffhotel.com>, il complesso è chiuso dal 12 ottobre 2023 a causa della situazione geopolitica.

ne in un'artista come Banksy, capace di cogliere gli aspetti salienti delle proposte picassiane e di tradurle con un'efficacia comunicativa mai raggiunta in precedenza.

MASSIMO DE GRASSI  
Università degli Studi di Trieste  
(mdegrassi@units.it)