

PI CAS SO e l'antico

5 aprile – 27 agosto 2023

sommario

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Comunicato

Percorso mostra

Scheda tecnica

Scheda catalogo

Testi istituzionali

Saggi dal catalogo

- **Inspirazioni e metamorfosi: il Museo Nazionale di Napoli e Picasso**

Clemente Marconi

- **Napoli 1917. Il Museo Nazionale al tempo della visita di Picasso**

Andrea Milanese

Colophon mostra

Selezione immagini stampa



Electa



Picasso Celebration 1973-2023:
50 exhibitions and events
to celebrate Picasso

5 aprile – 27 agosto 2023

comunicato stampa

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Napoli, 5 aprile 2023. Quarantatré i lavori di Picasso messi a confronto principalmente con le sculture Farnese e i dipinti da Pompei nella mostra “Picasso e l’antico”, dal 5 aprile al 27 agosto 2023 al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Promosso dal **MANN**, diretto da Paolo Giulierini, con il sostegno della **Regione Campania** e con l’organizzazione di **Electa**, il progetto **curato da Clemente Marconi** si inserisce nel programma internazionale **“Picasso Celebrazioni 1973 – 2023: 50 mostre ed eventi per celebrare Picasso”** nel cinquantenario della morte.

La mostra ha l’intento di illustrare la profonda influenza di uno dei più grandi musei di arte classica sull’opera di uno dei più importanti artisti moderni.

Allestita nelle sale della collezione Farnese, l’esposizione si divide in due parti: la prima relativa ai soggiorni a Napoli di Picasso, delineando come si presentava il museo al tempo della visita dell’artista, allora non ancora solo “archeologico”, e la seconda relativa al confronto tra le opere del museo e i lavori di Pablo Picasso.

Sono presentate 37 delle 100 tavole che compongono la *Suite Vollard*, eccezionale prestito del British Museum di Londra. Queste incisioni, realizzate tra il 1930 e il 1937, si configurano come un fulcro interpretativo nell’opera dell’artista. A queste si aggiungono i rilevanti prestiti del Musée national Picasso-Paris e di Gagosian New York.

L’eco profonda del viaggio in Italia del 1917 sulla produzione artistica di Picasso è stato riconosciuto da tempo e rappresenta ormai un punto fermo in letteratura. Proprio all’impatto delle opere d’arte viste a Roma, Napoli e Firenze si attribuisce un decisivo rafforzamento della tendenza di Picasso verso il naturalismo del cosiddetto “secondo periodo classico”. All’interno di quel viaggio, il soggiorno a Napoli, con la visita sia a Pompei sia al museo che allora esponeva la Collezione Farnese e le opere da Ercolano e Pompei, ha a sua volta una rilevanza particolare: **il naturalismo di questa fase picassiana assume forme esplicitamente classicizzanti, ben riconoscibili nella maggioranza dei dipinti e disegni non cubisti degli anni dal 1917 al 1925 e nell’opera grafica degli anni ‘30.**

Tutte le tematiche della mostra sono ripercorse dai saggi a firma di importanti studiosi di Picasso nel **catalogo edito da Electa.**



Electa



Picasso Celebration 1973-2023:
50 exhibitions and events
to celebrate Picasso

Il 2023 segna il cinquantesimo anniversario della morte di Pablo Picasso e pone quindi l'anno sotto il segno della celebrazione della sua opera in Francia, Spagna e a livello internazionale.

Celebrare oggi l'eredità di Picasso è un modo per interrogarsi su cosa rappresenti oggi quest'opera fondamentale per la modernità occidentale. È mostrare la sua parte viva, accessibile e attuale.

"Picasso Celebration 1973-2023" è promossa dal Musée national Picasso-Paris, coordinatore e principale prestatore dell'evento, e da Bernard Picasso, nipote dell'artista e presidente della FABA - Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el arte - e del Museo Picasso di Malaga.

L'iniziativa conta una cinquantina di mostre e di eventi che si svolgeranno in rinomate istituzioni culturali europee e nordamericane, che insieme, grazie a nuove interpretazioni e metodi moderni, consentiranno di fare il punto sullo stato degli studi e della comprensione dell'opera di Picasso.

Il governo francese e quello spagnolo hanno deciso di collaborare a questo grande evento transnazionale, e la commemorazione sarà scandita da celebrazioni ufficiali in Francia e Spagna e si concluderà con un grande simposio internazionale nell'autunno del 2023, in occasione dell'apertura del Centro Studi Picasso a Parigi.

È un «Picasso oggi» che incarna questa Celebrazione e che getta le basi per il Musée national Picasso-Paris di domani.



Electa



Picasso Celebration 1973-2023:
50 exhibitions and events
to celebrate Picasso

5 aprile – 27 agosto 2023

percorso mostra

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Introduzione

Nel 1917 Pablo Picasso soggiornò a Napoli due volte, nel corso del suo viaggio in Italia a seguito dei *Ballets Russes*: tra il 9 e 13 marzo, assieme a Sergei Djagilev, Jean Cocteau, e Léonide Massine, e per più giorni nel mese di aprile assieme a Djagilev, Massine, Igor Stravinskij, Ernest Ansermet, più il resto della compagnia.

I soggiorni napoletani hanno esercitato una grande suggestione sul grande maestro catalano, specialmente per ciò che riguarda l'incontro con l'antico, tramite visite a Pompei e al Museo Nazionale. Queste visite ebbero un particolare impatto sulla produzione artistica di Picasso, come dimostrano i dipinti del "secondo periodo classico" (1917-1925) e l'opera grafica degli anni '30, a partire dalle stampe che compongono la cosiddetta *Suite Vollard* (1930-1937).

In letteratura ha prevalso a lungo l'interesse per la meglio documentata visita a Pompei: tuttavia, la visita del Museo Nazionale, per la quale disponiamo solo di una serie di indizi, appare avere avuto un ruolo fondamentale nel passaggio di Picasso dal cubismo a un nuovo classicismo, grazie all'influenza della pittura pompeiana e del gigantismo e della monumentalità tridimensionale delle sculture Farnese, a partire dall'Ercole, chiaro alter ego dell'artista.

Determinare le fonti di ispirazione per le opere di Picasso non è facile, considerato come una delle caratteristiche dell'opera classicizzante dell'artista sia la tendenza a evitare citazioni, a favore piuttosto di allusioni generiche, e non mancando di associare nella stessa opera riferimenti non coerenti tra loro. Anche per questo, la mostra deve limitarsi a suggerire accostamenti tra possibili fonti di ispirazione, tra le opere del Museo Nazionale, e opere di Picasso, sulla base del confronto visivo.

La ricerca di tali modelli non è mai un processo sterile: essa è, al tempo stesso, un contributo fondamentale alla ricostruzione del processo creativo dell'artista, e parte di quell'inevitabile dialogo che le opere di Picasso hanno da sempre sollecitato, e tuttora sollecitano, nell'osservatore.

L'Ercole Farnese e la *Suite Vollard*

Secondo lo storico dell'arte britannico John Richardson la serie di cento stampe che compongono la cosiddetta *Suite Vollard*, realizzate tra il 1930 e il 1937, offrirebbe una delle testimonianze principali della particolare importanza dell'Ercole Farnese per Picasso. Il riferimento va in particolare alla serie

di incisioni che vanno sotto il titolo di *Studio dello scultore* (1933-1934), in cui Picasso identifica sé stesso con il protagonista, che più di una volta ha una testa e tratti del volto che richiamano da vicino l'Ercole, incluso talvolta l'atteggiamento pensoso. A queste incisioni va aggiunta un'opera del luglio 1933, *Lo scultore e la sua statua* (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Museo Berggruen), nella quale lo scultore, seduto e con un braccio poggiato su una testa colossale, contempla una statua femminile. Non c'è dubbio che lo sguardo e la resa dell'anatomia dello scultore richiamino l'Ercole Farnese anche più delle incisioni della *Suite Vollard*, confermando ulteriormente l'autoidentificazione di Picasso con la statua.

Inoltre, sempre secondo Richardson, nella stessa serie della *Suite Vollard* l'Ercole Farnese andrebbe riconosciuto nella testa di dimensioni generalmente colossali presente in diverse incisioni, nella funzione sia di opera già realizzata che di modello. Si è proposta, in alternativa, l'identificazione di alcune di queste teste con lo Zeus Olimpico di Fidia, ma l'impressione è che ci si trovi sempre di fronte a versioni più o meno schematiche dello stesso tipo di testa, chiaramente ispirato, date le dimensioni e la fisionomia, dal nostro Ercole in riposo.

In conclusione, seguendo tutte queste proposte di Richardson, se ne dovrebbe concludere che la serie dello *Studio dello scultore* della *Suite Vollard*, per sé la principale esplorazione della scultura classica da parte di Picasso, rappresenterebbe il principale omaggio dell'artista all'Ercole Farnese.

Picasso e l'Ercole Farnese

Secondo lo storico dell'arte britannico John Richardson, il principale biografo di Picasso, il grande maestro catalano avrebbe provato un'ossessione per l'Ercole Farnese: sia in termini formali, per le sue dimensioni colossali e le variazioni di proporzioni tra le parti del corpo, che diventeranno una caratteristica delle figure del "secondo periodo classico", sia a livello di contenuto, per l'immagine di Ercole con il volto pensoso e la testa abbassata sotto il peso delle fatiche intraprese, che avrebbe portato Picasso a identificare sé stesso in questa immagine dell'eroe. Tale fascino della statua non sorprende, considerato come fin dalla sua scoperta nel 1546 l'opera fosse una delle statue più celebri dell'antichità classica, ispirando artisti come Michelangelo, Annibale Carracci e Rubens. Anche se a partire dall'epoca neoclassica la fortuna dell'opera si attenuò, Picasso appartiene a una nutrita schiera di artisti affascinati dalla statua.

Al riguardo, quello dell'Ercole è un caso esemplare della generale tendenza, da parte di Picasso, a ignorare l'opinione negativa espressa dagli studiosi di arte antica dell'epoca. Per l'Ercole basti citare il giudizio sulla statua di Charles Picard, una delle principali autorità sulla scultura greca del Novecento, che nel 1926, in un suo primo manuale sul tema commentava in maniera sprezzante l'opera, definendola "assai pretenziosa" e presentando Glicone ateniese, autore della statua, come uno scultore che avrebbe preso a esempio Lisippo, "aggiungendo allo stile del maestro di Sicione la peggiore enfasi asiatica".

Picasso e le sculture Farnese

Oltre all'Ercole e al Toro Farnese, la letteratura su Picasso ha posto l'enfasi su altre sculture della stessa collezione che sarebbero servite da modello per le figure maschili giovanili e femminili del "secondo periodo classico". Si tratta anzitutto del ritratto di Antinoo e della testa colossale di Artemide tipo Ariccia, nota come Era Farnese. In realtà l'immagine di Antinoo è riconoscibile in maniera lampante solo in una delle incisioni della *Suite Vollard*, e assai meno in altre opere con figure giovanili del "secondo periodo classico". Quanto all'Era Farnese, l'opera è stata considerata un modello per le teste femminili classicizzanti realizzate a Fontainebleau nell'estate 1921 e generalmente associate a *Tre donne alla fontana* dello stesso anno (New York, The Museum of Modern Art). Indubbiamente il taglio dato a queste teste, che include l'indicazione della parte superiore del torso, ricorda da vicino un busto antico; ma diversi particolari del volto e dei capelli si discostano dall'Era Farnese ed è difficile escludere dipinti come l'*Arcadia dell'Ercole e Telefo* (esposto qui al MANN) come ulteriore fonte di ispirazione, come pure altre sculture classiche, talvolta menzionate in letteratura. Il modello dell'Era Farnese sarebbe però riconoscibile in alcune teste femminili nella *Suite Vollard*. Altre opere della collezione Farnese che possono aver fornito ispirazione a Picasso sono il gruppo di Pan e Dafni, per il soggetto e le prime fasi del *Flauto di Pan*; la Flora, per la resa del panneggio di diverse figure femminili del "secondo periodo classico"; l'Amazzone a cavallo (esposta al MANN), per le figure di donne a cavallo o di cavalli rampanti in una serie di incisioni della *Suite Vollard*; il busto di Sileno, per diverse teste della *Suite Vollard*; e infine le statue di Afrodite, come il tipo Dresda Capitolino, la cosiddetta Callipige (esposta al MANN), o l'Afrodite accovacciata, variamente associabili alle statue di Afrodite e figure di modelle nella *Suite Vollard*.

Picasso e il Toro Farnese

Gli studiosi di Picasso sono unanimi nel considerare l'incontro di Picasso con le sculture Farnese come una delle principali rivelazioni artistiche del suo viaggio in Italia nel 1917. Il riferimento più frequente è in particolare alle sculture colossali dalle Terme di Caracalla, a partire dall'Ercole e dal Toro, che avrebbero avuto un impatto sull'opera classicizzante di Picasso ben maggiore rispetto alle collezioni di scultura greca e romana del Louvre. In particolare, la letteratura su Picasso ha insistito sul duplice effetto che il gigantismo e la monumentalità tridimensionale delle sculture Farnese avrebbero avuto sull'opera di Picasso: da un lato, conferire un aspetto scultoreo alle opere pittoriche e alle stesse opere scultoree dell'artista, segnate prima dell'incontro con il Museo Nazionale dalla bidimensionalità dell'approccio cubista; dall'altro, rendere l'artista particolarmente sensibile alla scala, nel senso non tanto di dimensioni ma soprattutto di proporzioni. Una delle testimonianze più significative della sensibilità di Picasso per il senso delle proporzioni e le variazioni di scala è data non a caso dalle stampe della *Suite Vollard* della serie dello *Studio dello scultore*, qui in mostra, comprese le incisioni che mostrano lo scultore intento a

osservare statue di formato inferiore al naturale e la presenza ossessiva di teste di dimensioni superiori al naturale e colossali.

Quanto al Toro Farnese, mancano nell'opera di Picasso riferimenti espliciti al gruppo. È però possibile confrontare la composizione piramidale della scena con una serie di opere del "secondo periodo classico", a partire dalla *Corrida* del 1922 (Parigi, Musée national Picasso-Paris) e dal *Ratto* del 1920 (New York, The Museum of Modern Art). A queste opere si può aggiungere il gruppo scultoreo della tav. 57 della *Suite Vollard*. In effetti, considerato il particolare interesse di Picasso per i tori e la corrida, è difficile pensare che il colossale gruppo farnesiano non abbia esercitato una sua impressione sull'artista.

Picasso e il Minotauro

Nella mitologia classica, la storia del Minotauro consiste in due parti: la prima riguarda la concezione del mostro, mentre la seconda comincia con il tributo che Minosse esige dagli Ateniesi e si chiude con l'uccisione del mostro da parte di Teseo, che grazie all'aiuto di Arianna riesce a trovare la via di uscita dal Labirinto.

Data la particolare rilevanza per Atene di questa seconda parte del mito abbiamo diverse rappresentazioni di questo soggetto su vasi attici a figure nere e figure rosse. Queste immagini si concentrano in genere sull'uccisione del Minotauro, con Teseo che afferra la testa del mostro terrorizzato nell'atto di fuggire o lo trafigge con una spada.

L'interesse di Picasso per il Minotauro si concentra su questa seconda parte del mito, a partire dalla copertina del primo numero della rivista Surrealista *Minotaure* del maggio 1933, per la quale Picasso raffigura il mostro scaraventato a terra da Teseo, ma pronto a combattere fino all'estremo. A questa immagine, che enfatizza la ferocia del Minotauro, vanno affiancate le incisioni coeve per la *Suite Vollard*, qui in mostra, che evidenziano il lato umano del mostro, ferito e prossimo a essere ucciso da Teseo. La figura di Teseo e gli spettatori che protendono le mani in direzione del Minotauro sono un evidente richiamo al dipinto di Teseo liberatore da Pompei, di cui Picasso aveva una foto Alinari. Tuttavia, l'intero mito è riformulato da Picasso nei termini di una corrida, soggetto particolarmente caro all'artista. Altre immagini del Minotauro nella *Suite Vollard* sono ancora più distanti dalla tradizione classica, come il Minotauro che brinda e il Minotauro cieco. Queste incisioni fanno da premessa alla *Minotauromachia*, l'opera di Picasso caratterizzata dal più alto livello di consapevolezza del proprio rapporto creativo con la tradizione classica.

Pasifae

Nella mitologia greca e romana la prima parte della storia del Minotauro riguarda la concezione del mostro, risultato dell'unione di Pasifae, moglie di Minosse, re di Creta, con un toro. Questa parte è raccontata da un certo numero di fonti letterarie antiche e, malgrado alcune variazioni, la storia è abbastanza coerente, a partire dall'ira di un dio verso Minosse o Pasifae. Come punizione divina, Pasifae concepisce una passione per un toro, e per soddisfare il suo piacere sessuale la regina ricorre all'arte di Dedalo.

Da questa unione di Pasifae col toro nasce il Minotauro, una creatura che combina il corpo di un toro e quello di un uomo, e che Minosse imprigiona nel Labirinto. Malgrado questa storia fosse messa in scena fin da Euripide, essa è raramente rappresentata nell'arte greca e diviene più popolare nell'arte romana.

È probabile che Picasso conoscesse la storia del Minotauro nella sua interezza ed è interessante prendere in esame le parti del mito che, a differenza dei Surrealisti, non ha affrontato, a cominciare dalla figura altamente erotica di Pasifae, personaggio che Picasso può ben aver incontrato in immagine a Pompei e nella visita del Museo Nazionale, e dalla sua storia d'amore con il toro, illustrata in numerose opere di André Masson realizzate tra 1932 e 1945. Questa è una ulteriore testimonianza dell'approccio selettivo di Picasso alla tradizione classica, e della sua relativa libertà dal movimento Surrealista, interessato dagli aspetti più cupi del mito greco. A Picasso, al contrario, interessava il Minotauro per il suo lato umano, anzi troppo umano.

Testi di Clemente Marconi

PICASSO e l'antico

5 aprile – 27 agosto 2023

scheda tecnica

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Titolo

Picasso e l'antico.

L'incontro con le opere del Museo Archeologico di Napoli

Date di apertura

5 aprile – 27 agosto 2023

Sede

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Piazza Museo 19

A cura di

Clemente Marconi

Evento promosso da

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Produzione, organizzazione e catalogo

Electa

Orari

aperto tutti i giorni dalle 9.00 alle 19.30

(ultimo ingresso alle 18.30)

chiusura settimanale: martedì



Electa



Picasso Celebration 1973-2023:
50 exhibitions and events
to celebrate Picasso

Biglietti

intero € 22: nominativo - valido per due giorni consecutivi di apertura del Museo

ridotto € 2: per cittadini dell'UE tra i 18 e i 25 anni (limite di età da intendersi superato dal giorno successivo a quello del compimento del 25esimo anno d'età) e per i titolari di Bonus18app famiglia € 40.00 (due adulti)

speciale € 11.00: titolari di Artecard (dopo aver esaurito gli ingressi gratuiti) / accompagnatore di abbonato OpenMANN

Gratuito: cittadini sotto i 18 anni, oltre alle categorie indicate dalla normativa vigente

Informazioni

www.mann-napoli.it

Ufficio comunicazione MANN

responsabile

Antonella Carlo

t +39 081 4422205

man-na.ufficiostampa@beniculturali.it

antonella.carlo@cultura.gov.it

Caterina Serena Martucci

caterinaserena.martucci@cultura.gov.it

Ufficio stampa Electa

Gabriella Gatto

t +39 3405575340

press.electamusei@electa.it

responsabile comunicazione

Monica Brognoli

monica.brognoli@electa.it

5 aprile – 27 agosto 2023

scheda catalogo

Museo Archeologico Nazionale di Napoli



PICASSO E L'ANTICO
L'incontro con le opere
del Museo Archeologico di Napoli

a cura di: Clemente Marconi

editore: Electa

pagine: 272

illustrazioni: 130

formato: 19,50 x 20 cm

prezzo: 41 euro

in libreria: aprile 2023

isbn: 9788892822047

Il catalogo "Picasso e l'antico. L'incontro con le opere del Museo Archeologico di Napoli", pubblicato da Electa in occasione della mostra al MANN (5 aprile – 27 agosto 2023), prende l'avvio dai due soggiorni effettuati da Picasso nel 1917 nel capoluogo campano e a Pompei per poi ripercorrere il tema portante dell'esposizione: la visita all'allora Museo Nazionale di Napoli, non ancora (solo) archeologico e l'influenza sulla sua arte. L'esposizione si inserisce nel progetto internazionale "Picasso Celebration 1973 – 2023: 50 mostre ed eventi per celebrare Picasso" nel cinquantenario della morte.

Il volume ricostruisce ispirazioni e metamorfosi della sua arte a partire dall'osservazione di alcuni dei grandi capolavori dell'archeologia classica. Tappa fondamentale di un periodo speciale del percorso artistico di Pablo Picasso, il cui naturalismo assume forme esplicitamente classicizzanti dopo il viaggio in Italia, ben riconoscibili nella maggioranza dei dipinti e disegni non cubisti degli anni dal 1917 al 1925 e nell'opera grafica degli anni '30.

I saggi, ampiamente illustrati, restituiscono l'ispirazione dell'antico – e nello specifico delle opere ancora oggi conservate al MANN –, le esplorazioni e invenzioni di Picasso che hanno generato un'arte nuova attraverso la trasfigurazione dei suoi modelli. L'incontro con le sculture Farnese in particolare lo colpiscono per il gigantismo e la monumentalità, e sono la principale rivelazione artistica che Napoli abbia offerto a Picasso.

Sommario

8 Picasso, 1917 circa: lo stile come eteroglossia
Christine Poggi

36 Picasso, il teatro e l'arte popolare napoletana
Carmine Romano

48 Napoli 1917. Il Museo Nazionale al tempo della visita di Picasso
Andrea Milanese

64 Ispirazioni e metamorfosi: il Museo Nazionale di Napoli e Picasso
Clemente Marconi

88 Le proporzioni del classico in Picasso: 1918-1921 circa
Silvia Loreti

104 Ispirazioni

106 Le opere del Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Giovanni Colzani

176 Metamorfosi

178 *La Suite Vollard*
Giovanni Casini

218 Il Minotauro
Clemente Marconi

236 L'ideale femminile
Francesca Ferrari

248 La ceramica
Giovanni Casini

254 La musica
Silvia Loreti

5 aprile – 27 agosto 2023

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

testo istituzionale

Com'è noto, Picasso, nel 1917, ha compiuto un memorabile viaggio in Italia con il poeta francese Jean Cocteau per iniziare a lavorare sul sipario di *Parade*, il balletto ideato dallo stesso Cocteau, che abbiamo già potuto ammirare, portato dalla Regione Campania nella cornice di Capodimonte in una precedente mostra. Arrivano in Italia nel febbraio 1917 e Picasso resta a Roma con Ol'ga Chochlova, étoile dei Ballets Russes e sua prima moglie. Quando Cocteau arriva a Napoli, scrive a Picasso per invitarlo a raggiungerlo, ma il pittore risponde: "Sto bene a Roma, e poi c'è il Papa". Immediata la replica del poeta all'amico pittore: "Sì è vero, a Roma c'è il Papa, ma a Napoli c'è Dio". E certo Picasso nel raggiungere l'amico ebbe modo di vedere, oltre che la vita, la solarità e l'arte di Napoli che sicuramente estrinsecò nell'opera *Parade*, anche Pompei e il Museo Nazionale di Napoli. Da questo rapporto nasce un ritorno alla classicità che è possibile intravedere in moltissime opere, come le tante incisioni che giungono, per questa straordinaria mostra, dal British Museum.

Nel tempio dell'archeologia dialogano, come solo qui è possibile, statue, affreschi antichi e opere di Picasso, che rielaborano e vivificano il passato. Nel cinquantesimo della morte di Picasso la Regione Campania sostiene ancora una volta il MANN di Napoli nella convinzione che anche questa iniziativa contribuirà al rafforzamento costante del turismo e della cultura espressa da una terra di una bellezza senza pari.

Dopo i Longobardi, Canova, i Gladiatori e i Bizantini ora è la volta di Picasso: d'altronde la Spagna a Napoli è sempre stata di casa.

Vincenzo De Luca

Presidente della Regione Campania

5 aprile – 27 agosto 2023

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

testo istituzionale

La ricorrenza del cinquantesimo della morte di Picasso è stata l'occasione, per il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, di celebrare il suo rapporto con l'antico.

D'altronde non poteva essere altrimenti. Il doveroso omaggio a uno dei più grandi artisti del Novecento doveva partire dal luogo che lo ispirò durante la sua celebre visita a Napoli e Pompei nel 1917.

Il fortunato incontro con Clemente Marconi, autore del progetto scientifico, propiziato da Rosanna Cappelli di Electa, il progetto allestitivo che ne è scaturito, curato da Andrea Mandara e Francesca Pavese, lo sforzo amministrativo e di coordinamento di Stefania Saviano e di Laura Forte, le ricerche di Andrea Milanese hanno prodotto un risultato straordinario. Siamo di fronte al più raffinato dialogo mai composto fra i disegni e le opere del Maestro e le statue e gli affreschi delle collezioni Farnese e pompeiane. Nessun museo al mondo poteva costruire una simmetria del genere. Siamo certi che si comprenderà come questa operazione si inserisca nel cuore pulsante delle comuni radici culturali europee, in un quadro di auspicabile e sempre più forte coesione fra le istituzioni.

L'esposizione ribadisce l'assoluta continuità del pensiero artistico fatto di lasciti e rielaborazioni innovative.

Ma soprattutto, lancia un messaggio molto chiaro: ora più che mai l'arte può unire e condannare il lato più deteriore dell'uomo, come già fece Picasso con la celebre *Guernica*.

Noi in piccolo abbiamo voluto fare la nostra parte.

Paolo Giulierini

Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli

5 aprile – 27 agosto 2023

saggio dal catalogo

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Ispirazioni e Metamorfosi: il Museo Nazionale di Napoli e Picasso

Picasso e Napoli

Nel suo monumentale *A Life of Picasso*, lo storico dell'arte britannico John Richardson, il principale biografo del grande maestro catalano, dà ai due soggiorni a Napoli nel 1917 un ruolo di primo piano nello sviluppo artistico di Picasso che, in pochi anni, passerà dal cubismo a un nuovo classicismo. Non a caso, ai soggiorni napoletani Richardson dedica un apposito capitolo della sua biografia, espressamente distinto da quello sul soggiorno a Roma e i Ballets Russes; e in modo non altrettanto casuale, tale capitolo si apre con un'immagine dell'Ercole Farnese e si chiude, per quanto riguarda la descrizione del soggiorno napoletano, con una discussione delle sculture di quella collezione del Museo Nazionale di Napoli.

I due soggiorni di Picasso a Napoli nel 1917 sono ben documentati e su di essi c'è una nutrita letteratura, alla quale si rinvia per l'evidenza documentaria. Il primo soggiorno data tra il 9 e il 13 marzo, e si deve all'iniziativa di Sergej Djagilev che portò Jean Cocteau, Picasso, e Léonide Massine a Napoli, risiedendo al celebre Hotel Vesuvio sul lungomare come diversivo rispetto alle frenetiche attività romane legate ai Ballets Russes. Il gruppo provò gran piacere nello spendere le proprie giornate visitando Napoli e Pompei, soddisfazione meglio espressa da Cocteau, che nell'occasione scrisse un'ode al Vesuvio, con il commento: "A Roma si intravede Pio X prigioniero / qui Dio guizza / dappertutto sul mare". Analoga preferenza per Napoli rispetto a Roma è presumibile nel caso di Picasso: come notato da Richardson, infatti, l'artista era nato e cresciuto in due città portuali, Malaga e Barcellona, e non poteva non sentirsi a casa a Napoli tanto più considerata l'eredità spagnola della città.

Tanto entusiasmo per questo primo soggiorno derivava anche dalla visita, il 12 marzo, a Pompei, che ebbe un profondo impatto, particolarmente su Cocteau, Picasso e Massine (Djagilev aveva già avuto occasione di visitare le rovine). Di tale impatto esistono diverse testimonianze, a partire dall'invio, da parte di Picasso a Guillaume Apollinaire e da Cocteau a sua madre, di foglie d'alloro prese tra le rovine e iscritte. Le principali testimonianze sono soprattutto le foto, che su testimonianza di Massine furono prese con una macchina fotografica portata da Cocteau (autore della gran parte degli scatti), e che documentano

l'entusiasmo di quella particolare visita, fatta in abiti formali, come richiesto espressamente da Djagilev per la sua cerchia di collaboratori. Le foto sono ben note e riprendono i vari membri del gruppo in posa tra le rovine: immagini tutte memorabili, come quella di Picasso che con un ramoscello indica un dipinto della Casa del Centenario; quella presso una fontana pubblica lungo via dell'Abbondanza (presso Reg. I, Ins. 4) con Picasso seduto che si accende la pipa e Massine stante; quella con Picasso e Massine seduti nel giardino della Casa di Marcus Lucretius, con sullo sfondo la fontana a mosaico e la statuetta marmorea di Sileno con otre che serviva a riversare l'acqua; e infine la foto, questa volta scattata da Picasso, che ritrae Massine con Cocteau stanti e Djagilev seduto. Questa visita a Pompei fu seguita da una visita a Ercolano, e quindi dal ritorno a Napoli, dove il gruppo ebbe modo di godersi la città.

Il secondo soggiorno, nel mese di aprile, ebbe una durata maggiore. Questa volta, tornano a Napoli solo Picasso, Djagilev e Massine (senza Cocteau), ai quali si aggiungono Igor' Stravinskij ed Ernest Ansermet, più la compagnia dei Ballets Russes. Questo perché il nuovo soggiorno prevedeva, dal 21 al 23 aprile, una serie di cinque spettacoli al Teatro San Carlo, il cui esito, com'è noto, fu disastroso, portando alla cancellazione delle ultime tre performance. Questo secondo soggiorno napoletano è punteggiato da vari aneddoti alquanto vivaci, alcuni dei quali relativi a Picasso e Stravinskij, ma è in particolar modo caratterizzato da due attività. La prima riguarda la commedia dell'arte, di cui il gruppo assistette a numerosi spettacoli, sollecitando Picasso e Massine a condurre una ricerca di maschere di Pulcinella e marionette nel Museo di San Martino. La seconda ci porta al tema di questa mostra e riguarda la visita del Museo Nazionale.

Picasso e il Museo Nazionale di Napoli

Non c'è dubbio che la letteratura sul viaggio in Italia di Picasso e sul suo "secondo periodo classico" abbia di gran lunga privilegiato la visita di Pompei rispetto a quella del Museo Nazionale. Da un lato ciò dipende dall'enfasi in letteratura sull'influenza della pittura pompeiana sulla pittura classicizzante di Picasso degli anni venti, e dal mancato riconoscimento del fatto che all'epoca il Museo Nazionale ospitava la principale collezione di dipinti da Pompei ed Ercolano. Dall'altro, c'è un problema di evidenza documentaria: mentre per Pompei abbiamo le fotografie scattate con la macchina di Cocteau, che certificano vividamente la presenza di Picasso nel sito archeologico, per la visita al Museo Nazionale non disponiamo di analoga testimonianza. L'assenza di Cocteau e della sua macchina fotografica può essere considerata una delle cause di tale mancanza, ma come che sia, in assenza di foto e di riferimenti precisi da parte dei protagonisti disponiamo solo di indizi.

Questi indizi sono, però, numerosi, a partire da cartoline conservate nell'archivio dell'artista che illustrano due dipinti da Pompei raffiguranti Marte e Venere e Perseo e Andromeda (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 8998: dalla Casa dei Dioscuri a Pompei, VI, 9, 6): cartoline che è da presumere siano state acquistate da Picasso presso il Museo. Seguono una serie di disegni con rappresentazioni falliche nel taccuino relativo all'inverno-primavera 1917. Questi disegni sono stati generalmente associati a una lettera dell'aprile 1917 a Gertrude Stein che menziona una serie di "disegni pompeiani, che sono un poco impropri", variamente ricollegati a una visita del Gabinetto Segreto del Museo Nazionale (Richardson), o alle rappresentazioni falliche apotropaiche nelle case di Pompei (Baldassarri). Quindi, ultima ma non ultima, viene la testimonianza di Enrico Prampolini che frequentò Picasso nel 1917 e secondo il quale "lasciata Roma, Picasso si recò anche a Napoli e Pompei per conoscere direttamente la pittura romana. E la 'seppe vedere". Il ricordo dell'incontro con Picasso a Roma di Prampolini data a molti anni dopo e non è privo di incertezze e imprecisioni: ma il riferimento al viaggio di Picasso a Napoli e Pompei per acquisire una conoscenza di prima mano della pittura romana è inequivocabile e non può che implicare una visita al Museo Nazionale. Del resto, è ben noto come Picasso fosse particolarmente interessato a visitare musei, come ad esempio il Prado a Madrid, il Louvre a Parigi e il British Museum a Londra. Per il Louvre abbiamo una memorabile testimonianza di Ardengo Soffici, che descrive tra l'altro Picasso nell'atto di aggirarsi "come un bracco in cerca di selvaggina" tra le collezioni di arte antica. Con questi confronti, un interesse di Picasso a visitare il Museo Nazionale è facilmente immaginabile e ben si comprende l'unanimità in letteratura nel dare tale visita per certa.

Il Museo Nazionale di Napoli e Picasso

Il riferimento di Prampolini riguarda, come diversi riferimenti dello stesso Picasso al proprio soggiorno napoletano, la pittura, non per caso il genere artistico nel quale ha trovato principale espressione il "secondo periodo classico" dell'artista, a differenza della scultura, nella quale ha invece generalmente prevalso l'attitudine dell'artista di avanguardia.

Coerente con queste indicazioni, la letteratura ha generalmente posto l'accento sui dipinti da Pompei ed Ercolano come fonte di ispirazione per Picasso, facendo riferimento a diversi aspetti dell'opera pittorica e grafica del "secondo periodo classico".

In primo luogo, mette conto citare la tecnica, che più di ogni altro aspetto ci fa immaginare Picasso intento a osservare da vicino i dipinti al Museo Nazionale e a Pompei. Il riferimento va qui in particolare all'effetto cromatico di quei dipinti: effetto che Picasso ha cercato di replicare in un gruppo di teste femminili

realizzate a Fontainebleau nell'estate 1921 e generalmente associate a *Tre donne alla fontana* dello stesso anno (New York, The Museum of Modern Art). A differenza di quel quadro, queste teste femminili non sono state dipinte, ma realizzate a pastello su carta, producendo un effetto assai diverso che è stato generalmente considerato intenzionale, per ricreare l'aspetto dei dipinti osservati a Napoli e Pompei.

Diverse tra queste teste femminili si distinguono però anche per le loro affinità formali con l'arte greca e romana, da cui il titolo talvolta loro assegnato di "teste classiche". In effetti, i richiami all'arte classica e ai dipinti da Pompei ed Ercolano – come la personificazione dell'Arcadia nel dipinto con Ercole e Telefo dalla cosiddetta Basilica di Ercolano discusso qui di seguito – sono particolarmente vistosi, a partire dalla resa dei volti: il naso prominente, il cui dorso appiattito continua in modo diretto con il piano della fronte; il bordo particolarmente affilato delle sopracciglia; la modellazione semplificata delle guance.

Alla tecnica e alle forme dobbiamo però aggiungere i soggetti, la composizione delle immagini, e gli schemi e gesti delle figure. Il punto di partenza sono i soggetti, primo tra tutti *Il flauto di Pan*, per il quale Picasso può ben avere tratto ispirazione, tra l'altro, da un dipinto con Pan e le ninfe da Pompei. A questo soggetto, mette conto aggiungere la figura del Minotauro, per la quale, di nuovo, una fonte di ispirazione certa è rappresentata dal celebre dipinto di Teseo liberatore da Pompei. I due casi del flauto di Pan e del Minotauro sono esemplari, e verranno esaminati nel dettaglio più avanti. Per i soggetti merita anche menzionare il centauro che Teseo si accinge a uccidere nel celebre monocromo da Ercolano – opera di cui Picasso aveva acquistato una cartolina –, considerato la base per una serie di opere grafiche (alle quali si può ben associare la tavola 58 della *Suite Vollard*) raffiguranti Nesso e Deianira, realizzate nel 1920.

Va anche considerata la composizione di diversi dipinti, particolarmente quelli che prevedono più di una figura, come *Tre donne alla fontana* o *Il flauto di Pan* del 1923 (Parigi, Musée national Picasso-Paris). Per queste e altre opere, il confronto è stato proposto con dipinti da Ercolano e Pompei con soggetto mitologico o scene di vita quotidiana, che presentano un numero ridotto (generalmente tre) di persone, accuratamente disposte a occupare l'intero campo pittorico, con una alternanza tra figure sedute e figure stanti.

Infine, non c'è dubbio che il repertorio di schemi e gesti offerto dai dipinti da Pompei ed Ercolano può essersi rivelato una fonte significativa di ispirazione per Picasso: avremo modo di esaminare questa circostanza in dettaglio in rapporto ai già menzionati dipinti di Teseo liberatore e di Marte e Venere da Pompei, ma vale la pena aggiungere altri possibili esempi: il dipinto delle Tre Grazie da Pompei, che può ben essere associato con analoghe rappresentazioni dello stesso soggetto dell'artista; il dipinto con il sacrificio di Ifigenia, in particolare il gesto di Calcante che porta la mano destra alla bocca, un gesto di preoccupazione che si è già proposto come parallelo per *Donna seduta*; o, infine, la posa della menade

distesa in un dipinto da Pompei (confrontabile con la tavola 10 della *Suite Vollard*). In questi quattro casi, è ben difficile essere certi che i dipinti menzionati da Pompei ed Ercolano siano serviti da modello, considerata l'abbondanza di opere d'arte antica e moderna con gesti e schemi analoghi che potrebbero essere servite d'ispirazione per Picasso, ma il confronto merita comunque di essere menzionato.

Fin qui si sono considerati, per la pittura, i soli dipinti da Pompei ed Ercolano: ma l'interesse di Picasso per la terracotta e la ceramica è ben noto, ed esemplificato da *Françoise con chignon fiorito* e dal *Ritratto di Françoise*. L'importante collezione di vasi greci del Museo Nazionale non va sottovalutata: anch'essa può avere catturato l'interesse dell'artista e lo stesso vale per la collezione di quadri. Nel 1917 infatti la pinacoteca, poi trasferita a Capodimonte, occupava il primo piano del Museo Nazionale e conteneva opere che la letteratura su Picasso ha variamente considerato come fonti di ispirazione per l'artista, senza però menzionare la loro presenza nello stesso contesto delle sculture Farnese e della pittura pompeiana.

È bene sottolineare come, in letteratura, ci sia una curiosa divaricazione, un poco miope, tra i sostenitori di un'influenza dei dipinti da Pompei ed Ercolano e i sostenitori di un'influenza della collezione di sculture del Museo Nazionale.

In effetti, in contrasto con autori che hanno posto l'attenzione sull'influenza della pittura, altri studiosi hanno dato particolare enfasi alla collezione di sculture, specialmente quelle Farnese. È questo particolarmente il caso di John Richardson, seguito in larga parte da Christopher Green. Richardson ha considerato l'incontro con le sculture Farnese la principale rivelazione artistica che Napoli abbia offerto a Picasso. Il riferimento di Richardson è in particolare alle sculture colossali dalle Terme di Caracalla, a partire dall'Ercole in riposo firmato dall'ateniese Glykon, che avrebbero avuto un impatto sull'opera classicizzante di Picasso ben maggiore rispetto alle collezioni di scultura greca e romana del Louvre. In particolare, il gigantismo e la monumentalità tridimensionale delle sculture Farnese avrebbero avuto un duplice effetto sull'opera di Picasso: quello di conferire un aspetto scultoreo alle opere pittoriche e alle stesse opere scultoree dell'artista, segnate prima dell'incontro con il Museo Nazionale dalla bidimensionalità dell'approccio cubista; e quello di rendere l'artista particolarmente sensibile per il senso della scala (un tema sviluppato in questo catalogo da Silvia Loreti), nel senso non tanto di dimensioni ma soprattutto di proporzioni, una sensibilità anch'essa preclusagli dall'esperienza cubista. Come si è detto, tra le sculture Farnese, Richardson pone particolare enfasi sull'Ercole, scrivendo di un'ossessione di Picasso per questa statua: sia in termini formali, per le sue dimensioni colossali e le variazioni di proporzioni tra le parti del corpo, che diventeranno una caratteristica delle figure del "secondo periodo classico"; sia a livello di contenuto, per l'immagine di Ercole con il volto pensoso e la testa abbassata sotto il peso delle fatiche intraprese, che avrebbe portato Picasso a identificare se stesso in questa immagine dell'eroe. Indubbiamente, per fare riferimento alla recente lettura della statua da parte di Federico Rausa,

la figura colossale dell'eroe si distingue al tempo stesso sia per la muscolatura disumana, accentuata dall'aspettato realismo nella resa delle vene, dei tendini, della struttura ossea e dell'epidermide; sia per l'espressione al tempo stesso truce e pensosa del volto, che combinata con il movimento della testa esprime un sentimento di assorta e malinconica meditazione nonché di dolente stanchezza, dopo il compimento dell'undicesima fatica, quella dei pomi delle Esperidi, e prima della realizzazione dell'ultima prova, alla quale seguirà la morte. A queste riflessioni, è bene aggiungere come fin dalla sua scoperta nel 1546, l'opera ha rappresentato una delle statue più celebri dell'antichità classica, ispirando artisti come Michelangelo, Annibale Carracci e Rubens. Anche se in epoca neoclassica la fortuna dell'opera si attenuò, Picasso appartiene a una nutrita schiera di artisti affascinati dalla statua. Al riguardo, è bene aggiungere che quello dell'Ercole è un caso esemplare della generale tendenza, da parte di Picasso, a ignorare l'opinione negativa espressa dagli studiosi di arte antica dell'epoca. Per l'Ercole basti citare il giudizio sulla statua di Charles Picard, una delle principali autorità del Novecento sulla scultura greca, che nel 1926, in un suo primo manuale sul tema commentava in maniera sprezzante l'opera, definita "assai pretenziosa", presentando Glicone di Atene come uno scultore che avrebbe preso a esempio Lisippo, "aggiungendo allo stile del maestro di Sicione la peggiore enfasi asiatica".

Secondo Richardson, la *Suite Vollard* darebbe ulteriore testimonianza dell'importanza dell'Ercole Farnese per Picasso. Il riferimento è in particolare alla serie di incisioni che vanno sotto il titolo di *Studio dello scultore* (1933-1934), in cui Picasso identifica se stesso con il protagonista, che più di una volta ha una testa e tratti del volto che richiamano da vicino l'Ercole, incluso talvolta l'atteggiamento pensoso (Richardson non fa riferimenti specifici, ma potremmo pensare alle tavole 39 e 41). A queste incisioni, dobbiamo però aggiungere un'opera del luglio 1933, *Lo scultore e la sua statua* (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen), nella quale lo scultore contempla una statua femminile, seduto e con un braccio poggiato su una testa colossale. Non c'è dubbio che lo sguardo e la resa dell'anatomia dello scultore richiamino l'Ercole Farnese, anche più delle incisioni della *Suite Vollard*, confermando ulteriormente l'autoidentificazione di Picasso con la statua.

Sempre secondo Richardson, nella stessa serie della *Suite Vollard*, l'Ercole Farnese andrebbe riconosciuto nella testa di dimensioni generalmente colossali presente in diverse incisioni, nella funzione sia di opera già realizzata che di modello; di nuovo, Richardson non fa riferimenti specifici, ma potremmo pensare alle tavole 48, 61, 65, 69, 71, 72, 75, 76. Si è proposta, in alternativa, l'identificazione di alcune di queste teste con lo Zeus Olimpico di Fidia, ma l'impressione è che ci si trovi sempre di fronte a versioni più o meno schematiche dello stesso tipo di testa, chiaramente ispirato, date le dimensioni e la fisionomia, dal nostro Ercole in riposo.

In conclusione, seguendo tutte queste proposte di Richardson, se ne dovrebbe concludere che la serie dello *Studio dello scultore* della *Suite Vollard*, di per sé la principale esplorazione della scultura classica da parte di Picasso, rappresenterebbe il principale omaggio dell'artista all'Ercole Farnese.

Oltre all'Ercole Farnese, Richardson ha posto l'enfasi su altre due sculture Farnese che sarebbero servite da modello per, rispettivamente, le figure maschili e femminili del "secondo periodo classico": il ritratto di Antinoo e la testa colossale di Artemide tipo Ariccia, nota come Hera Farnese, considerata un modello per le teste femminili realizzate a Fontainebleau e già menzionate (ma si potrebbero aggiungere alcune teste femminili nella *Suite Vollard*, come la modella delle tavole 38 e 62). L'immagine di Antinoo è riconoscibile in maniera lampante in una delle incisioni (tavola 46) della *Suite Vollard*, ma meno in altre opere con figure giovanili del "secondo periodo classico". Lo stesso vale per le teste femminili: indubbiamente, il taglio dato a queste teste, che include l'indicazione della parte superiore del torso, ricorda da vicino un busto antico; ma diversi particolari del volto e dei capelli si discostano dall'Hera Farnese ed è difficile escludere dipinti come l'Arcadia dell'Ercole e Telefo quale ulteriore fonte di ispirazione, come pure altre sculture classiche, talvolta menzionate in letteratura.

Inoltre, è possibile che non si debba limitare il ruolo di modello, tra le sculture Farnese, alle tre opere citate, ovvero l'Ercole, l'Hera, e l'Antinoo. Nel seguito della discussione avremo modo di considerare il caso del gruppo di Pan e Dafni, ma non meno significativo potrebbe essere stato l'impatto del Toro sulla composizione di varie opere con figure di tori e cavalli (come il gruppo scultoreo della tavola 57 della *Suite Vollard*), sulla *Corrida* del 1922 (Parigi, Musée national Picasso-Paris) e su *Il Ratto* del 1920 (New York, The Museum of Modern Art); quello della Flora sulle teste e figure femminili del "secondo periodo classico"; quello dell'Amazzone a cavallo sulle figure di donne a cavallo o di cavalli rampanti in una serie di incisioni della *Suite Vollard*; quello del busto di Sileno su diverse teste della *Suite Vollard*; per non parlare, infine, delle statue di Afrodite come il tipo Dresda-Capitolino, la cosiddetta Callipige o l'Afrodite accovacciata, variamente associabili alle statue di Afrodite e alle figure di modelle nella *Suite Vollard*. In realtà, l'ispirazione dalla collezione di scultura del Museo Nazionale potrebbe essere andata ben oltre la Collezione Farnese, data la somiglianza tra il protagonista di *Uomo nudo che guarda la compagna addormentata* del 1922 (Madrid, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte) e la statua di Hermes in riposo dalla Villa dei Papiri di Ercolano, che non riguarda tanto la posa del protagonista, ma la resa della testa e dei capelli, che quasi intende riprodurre l'effetto metallico della statua in bronzo. Questa statua era, nel 1917, esposta in una sala adiacente a quella che ospitava un'altra statua, anch'essa in bronzo e dalla Villa dei Papiri, di un vecchio satiro ebbro con otre, raffigurato disteso sopra una pelle animale, ridente e nell'atto di schioccare le dita. Non sembra si possano rinvenire richiami a questa seconda statua nell'opera di Picasso, probabilmente in quanto l'atteggiamento scomposto del satiro non corrispondeva all'ideale classicizzante perseguito dall'artista. Questo ci introduce al fatto, che meriterebbe

una discussione a parte, che l'attenzione e considerazione di Picasso per le opere del Museo Nazionale di Napoli aveva un carattere selettivo. In questo senso, ciò che potrebbe non avere catturato l'interesse dell'artista è altrettanto importante delle opere da lui prese in considerazione.

Per tornare al problema più generale delle possibili fonti di ispirazione, a differenza della pittura, per la scultura del Museo Nazionale dobbiamo lamentare l'assenza di cartoline e foto Alinari che contribuiscano a stabilire un rapporto diretto tra l'artista e determinate opere. Particolarmente curiosa, al riguardo, è la lacuna che concerne proprio le sculture Farnese, delle quali non c'è traccia di fotografie o cartoline nell'archivio di Picasso, almeno stando alla letteratura disponibile. Secondo Richardson, la lacuna non sarebbe casuale, ma il risultato di una deliberata distruzione delle fotografie delle sculture Farnese da parte di Picasso, per non lasciare traccia della sua sistematica appropriazione di quelle opere.

Queste considerazioni sui possibili modelli per l'opera di Picasso tra le sculture del Museo Nazionale ci hanno introdotto a un problema di carattere più generale, che concerne il rapporto tra questo artista e l'arte classica. Come osservato da Christopher Green, una delle caratteristiche dell'opera classicizzante di Picasso, particolarmente negli anni Venti e Trenta, è la tendenza a evitare citazioni (nel senso di richiamo alla lettera del modello), lavorando piuttosto attraverso allusioni generiche, e non mancando di associare nella stessa opera riferimenti non coerenti tra loro, quando non contraddittori.

Il fenomeno non riguarda però solo il rapporto tra Picasso e l'arte classica. Inevitabilmente, questa mostra al Museo Archeologico Nazionale di Napoli non può che porre l'enfasi su tale rapporto, che però va inserito in un quadro di riferimento ben più ampio: questo in considerazione dell'ammirazione di Picasso, nell'arco della sua lunga carriera, per una serie sterminata di artisti e produzioni artistiche, che muove ben oltre i confini dell'arte classica fino a includere artisti moderni di ogni epoca, da Michelangelo, a El Greco, a Cézanne, e produzioni artistiche le più svariate, come maschere e sculture africane, rilievi egizi e pitture rupestri preistoriche. Tale ammirazione si è sempre accompagnata a un profondo interesse ad assorbire lo stile e i principi formali di quegli artisti e produzioni artistiche, in un continuo processo di appropriazione. Ma c'è di più: per usare le parole di Christine Poggi, l'arte di Picasso si è sempre indirizzata verso la metamorfosi dei suoi modelli, in un gioco di risposta, esplorazione, contestazione, e invenzione.

Dopo queste considerazioni generali, possiamo tornare al rapporto tra il Museo Nazionale di Napoli e Picasso. In termini generali, sono abbastanza evidenti le analogie tra opere del Museo Nazionale di Napoli e le opere classicizzanti dell'artista. Si consideri, anzitutto, una delle cifre caratteristiche della pittura del "secondo periodo classico", ovvero le forme monumentali, quando non il gigantismo, particolarmente delle figure femminili: come nei casi esemplari delle *Tre donne alla fontana* e della *Donna seduta*. Le proporzioni e le forme massicce di queste figure richiamano immediatamente le dimensioni colossali e

l'immensa massa muscolare dell'Ercole Farnese. Tuttavia, a causa del particolare procedere di Picasso rispetto ai propri modelli, appena descritto, rapporti diretti tra opere di Picasso e opere del Museo Nazionale di Napoli restano ardue da dimostrare, in assenza di evidenza documentaria che confermi l'interesse specifico dell'artista, limitando l'argomentazione al semplice confronto visivo.

Esemplare il caso della già citata figura di Arcadia nel dipinto da Ercolano con Ercole e Telefo, che Anthony Blunt ha considerato una possibile fonte diretta per due dipinti e un disegno del 1920 in cui una figura femminile presenta la testa che si appoggia su una mano con le dita separate, in un gesto pensoso. Secondo Blunt, pur rovesciando la posizione della figura, i dipinti e il disegno di Picasso richiamerebbero direttamente il dipinto da Ercolano. Lo stesso Blunt, però, ammette contestualmente come un altro, calzante paragone per le opere appena menzionate di Picasso si ritrovi nel ritratto di Madame Moitessier (1856), opera di Jean-Auguste-Dominique Ingres (Londra, National Gallery), che presenta un'analogia posizione della testa e della mano. Blunt ipotizza anche per questo ritratto un'analogia ispirazione dal dipinto da Ercolano, ma come che sia il confronto con Ingres impedisce ogni certezza circa un rapporto diretto tra le opere di Picasso e il dipinto da Ercolano.

Come si è già detto, alla base di questa difficoltà strutturale nel rintracciare le fonti antiche di ispirazione di Picasso è la continua tendenza dell'artista a evitare citazioni, la sua preferenza per allusioni generiche e la tendenza a trasformare i suoi modelli, giungendo a produrre opere spesso drasticamente diverse rispetto all'originale. Di tale processo, due opere del Museo Nazionale di Napoli per le quali è documentato un rapporto diretto con Picasso offrono casi esemplari.

Ispirazioni e metamorfosi: due esempi

Il primo caso che si desidera analizzare qui riguarda il già menzionato, celebre dipinto di Teseo liberatore dalla casa di Gavius Rufus di Pompei. Il titolo moderno dell'opera deriva dalla posizione al centro della scena dell'eroe ateniese mentre riceve espressioni di ringraziamento da due fanciulli appena salvati dal Minotauro, uno prostrato a terra e l'altro stante che bacia la mano destra dell'eroe. Teseo si distingue per la posa trionfante: stante, frontale, con il corpo in nudità eroica, un mantello avvolto attorno al braccio sinistro e un *pedum* (non una spada) nella mano corrispondente. Il mostro è all'angolo inferiore sinistro del dipinto, riverso a terra, posizionato in corrispondenza dell'ingresso al Labirinto, mentre a destra di Teseo un gruppo di persone, generalmente identificate con gente di Creta, assiste alla scena, incluso un giovinetto in posa riflessiva e un uomo anziano che protende il braccio e la mano destra in direzione del cadavere del Minotauro per sottolineare l'accaduto. Datato a età flavia, il dipinto trova confronto in un'analogia rappresentazione dalla cosiddetta Basilica di Ercolano (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9049), di qualità superiore ma non altrettanto ben conservata, e le due opere si considerano

derivate da un celebre originale della fine del IV secolo a.C., a giudicare dal carattere statuario della figura di Teseo, il cui *pedum*, in sostituzione della spada, è in linea tuttavia con la graduale assimilazione dell'eroe ateniese con la figura di Ercole in età romana. Come che sia, questo dipinto rappresenta una delle immagini più celebri dell'episodio di Teseo e il Minotauro dall'antichità classica e non è un caso che abbia attirato l'attenzione di diversi artisti moderni, a partire da Antonio Canova.

A tale novero va aggiunto senz'altro Picasso, che del dipinto aveva una foto Alinari conservata nel suo archivio. Un tale interesse per il dipinto da Pompei non sorprende, considerato il profondo fascino di Picasso per la figura del Minotauro. Tale fascino dipendeva in parte dall'interesse di Picasso per i tori e la corrida, e in parte dall'autoidentificazione dell'artista con il mostro cretese, in parte umano e in parte bestiale. Di qui il particolare interesse della letteratura su Picasso per le possibili associazioni autobiografiche delle opere che hanno per tema il Minotauro, troppo spesso a scapito di una considerazione del mito in età greca e romana e della sua ricezione nell'arte postantica, che permette di apprezzare meglio il carattere creativo e spesso sovversivo del trattamento del tema del Minotauro da parte di Picasso.

Per questo fascino di Picasso per il Minotauro c'è, naturalmente, un contesto più ampio, ovvero il fascino particolare della cultura europea per Creta e la cultura minoica a partire dall'inizio del Novecento e particolarmente nel periodo tra le due guerre mondiali. Tale fascino dipendeva, anzitutto, dalle scoperte a Cnosso di Sir Arthur Evans (1851-1941), che nei quattro volumi di *The Palace of Minos* (1921-1935), oltre a descrivere in dettaglio le proprie scoperte, proponeva un quadro idealizzante della cultura minoica: ponendo l'accento sulla sua potenza navale e coloniale; il suo vasto commercio e il suo carattere imprenditoriale; la raffinatezza della sua arte e architettura; la sua cultura scritta e il suo culto monoteistico della Grande Dea Madre. Si trattava di una interpretazione generale della cultura minoica che portava alla percezione di Creta come la culla della civiltà europea, e, per un'Europa che usciva dagli orrori della Prima guerra mondiale, rappresentava un necessario rifugio immaginario, caratterizzato da un'idilliaca società pacifica ed edonistica. Al tempo stesso, questa Creta minoica, come ben sottolineato da Nicoletta Momigliano, sembrava offrire una visione del passato greco primitivo e dionisiaco, pagano e irrazionale, molto simile alla Grecia ritratta in una serie di pubblicazioni apparse allora di recente, come *La nascita della tragedia di Nietzsche* (1872), *Il ramo d'oro* di Frazer (1890), o *L'interpretazione dei sogni* di Freud (1899) ed era proprio questa Grecia, che rispecchiava le preoccupazioni moderne sulla tensione tra impulsi apollinei e dionisiaci e sfida va il razionalismo e i valori cristiani dell'Illuminismo, che interessava in particolare i surrealisti. Di qui un ulteriore legame per Picasso, che cominciò a concentrarsi realmente sulla figura del Minotauro proprio quando gli fu affidata la copertina del primo numero della rivista surrealista "Minotaure" nel 1933. Qui Picasso rappresenta il Minotauro seduto a terra, visto in parte da tergo, ma con la testa girata verso lo spettatore, brandendo un pugnale nella mano destra alzata, enfatizzando l'aspetto umano, ma al tempo stesso feroce del mostro che si accinge ad affrontare Teseo.

Dopo aver rivolto la propria attenzione al mostro cretese per la copertina di "Minotaure", Picasso decise di sviluppare ulteriormente questo soggetto all'interno della serie di incisioni che nello stesso periodo stava realizzando per Vollard. Le raffigurazioni dell'uccisione e della morte del Minotauro nella *Suite Vollard* rafforzano la lettura dell'immagine sulla copertina di "Minotaure" con il mostro che si accinge ad affrontare l'eroe ateniese. Così, nella tavola 89, Teseo è raffigurato nell'atto di usare il pugnale per dare il colpo di grazia al Minotauro, come un matador alla fine della corrida; analogamente, nelle tavole 88 e 90 si vede il Minotauro nell'atto di accingersi a morire, a seguito della ferita inferta da Teseo, assente dalla scena. Queste rappresentazioni dell'uccisione e della morte del Minotauro offrono un significativo contrappeso all'immagine per la copertina di "Minotaure", spostando l'attenzione dal lato bestiale a quello umano del mostro. Al tempo stesso, queste immagini (insieme ad altre opere di Picasso che collegano esplicitamente la morte del Minotauro con matador e picador) rivelano uno dei motivi che hanno diretto l'attenzione di Picasso per questo mito cretese, la già menzionata associazione con i tori e la corrida. Non per un caso, queste incisioni della *Suite Vollard* si avvicinano molto ad altre incisioni all'interno della stessa opera, raffiguranti scene di corride, in particolare per quanto riguarda i tratti taurini del Minotauro e l'ambientazione dell'arena del combattimento.

Anche a questo proposito, le incisioni di Picasso sono radicalmente diverse dall'iconografia standard del mito. Fin dal Rinascimento, il luogo del confronto tra Teseo e il Minotauro, il centro del Labirinto, aveva spesso la forma di un'arena, come si vede nella *Suite Vollard*. Tuttavia, il combattimento doveva svolgersi nel punto più recondito, senza che vi prendessero parte spettatori. Questi sono ora introdotti da Picasso nelle scene dell'uccisione o della morte del Minotauro come spettatori di una corrida, comprese alcune figure che allungano le mani in direzione della vittima (tavole 89-90).

Quest'ultimo dettaglio ci riconduce al dipinto dalla Casa di Gavius Rufus a Pompei, e al particolare della figura di uomo anziano che allunga la propria mano a indicare il cadavere del mostro. Che il dipinto pompeiano sia servito come fonte di ispirazione per le incisioni della morte del Minotauro nella *Suite Vollard* sembra essere ulteriormente confermato dalla somiglianza della figura di Teseo nella tavola 89: la resa del volto, quella dei capelli, la nudità eroica, il corpo longilineo, il mantello che copre il braccio destro sono tutti elementi che paiono decisamente ispirati dal dipinto pompeiano. Analoghe considerazioni riguardano la figura del Minotauro: non solo la resa della testa e del corpo del mostro, ma anche la posizione del braccio destro e il gesto della mano portata a coprire la ferita al petto nella tavola 90. Si è già notata la difficoltà di individuare le specifiche fonti di ispirazione dell'opera classicizzante di Picasso, e non è escluso che per la figura del Minotauro morente della tavola 90, particolarmente la testa, sia servita come fonte di ispirazione un'immagine di Mitra che sacrifica il toro, ma un rapporto diretto tra questa serie di incisioni della *Suite Vollard* e il dipinto pompeiano sembra inevitabile. Da tale rapporto si evince un principio generale: Picasso, per la resa di questo particolare soggetto mitologico, si è chiaramente avvalso

di una delle sue raffigurazioni più rappresentative dall'antichità classica, ma tale ispirazione, per la resa dei protagonisti, è associata a una trasformazione radicale del racconto mitologico e della composizione dell'immagine utilizzata come fonte di ispirazione, tramite la reinterpretazione della morte del Minotauro nei termini di una corrida.

Vediamo qui in gioco, in maniera esemplare, quel processo di metamorfosi dei propri modelli da parte di Picasso del quale si è già scritto in termini generali. Per ciò che riguarda specificamente le rappresentazioni del mito classico, tale atteggiamento stupisce ancora di meno, considerato che nel "secondo periodo classico" Picasso non si limita alla trasformazione di racconti mitologici recepiti dalla tradizione classica, come nelle incisioni appena discusse, ma si cimenta perfino nella creazione di nuovi miti, come nei casi esemplari, di nuovo riferiti al mostro cretese, del *Minotauro cieco* e della *Minotauromachia*.

Per tornare al rapporto tra le opere di Picasso e le opere del Museo Nazionale di Napoli, consideriamo ora il caso del già menzionato *Il flauto di Pan*, discusso nel catalogo anche da Silvia Loreti. Si tratta, com'è noto, di un dipinto a olio di grandi dimensioni (205 x 174,5 cm) e uno dei capolavori del "secondo periodo classico". In quest'opera si osservano due figure di giovani in costume da bagno bianco, quella a sinistra stante e quella destra seduta su un blocco di pietra squadrato, nell'atto di suonare il flauto, o meglio la *syrinx*, uno strumento a fiato formato da canne preferibilmente di canna legate o incollate insieme. Si tratta di una soluzione compositiva già commentata in associazione con i dipinti da Ercolano e Pompei e che è stata anche confrontata con la già menzionata foto di Picasso seduto che si accende la pipa e Léonide Massine in piedi presso una fontana pubblica lungo via dell'Abbondanza a Pompei: confronto che ha portato a suggerire che la figura del suonatore di flauto sarebbe un alter ego per Picasso e la figura stante un alter ego per Massine.

Una delle caratteristiche principali del quadro di Picasso è la sua luminosità e la presenza dominante, al di là dell'architettura appena accennata che fa da sfondo immediato ai due protagonisti, del mare azzurro. Chiaramente, a quest'ultimo riguardo, l'opera è in linea con le figure di bagnanti sulla spiaggia realizzate a matita e pastello negli anni 1920-1921, e in maniera analoga sono stati generalmente interpretati i due giovani nella nostra opera.

A quelle opere, però, vanno aggiunte due opere del Museo Nazionale di Napoli che mettono in enfasi sia Pan che la *syrinx*. La prima consiste nel dipinto di Pan e le ninfe dalla Casa di Giasone a Pompei, interpretabile come una competizione musicale tra il dio e una ninfa, e nel quale Pan è raffigurato al centro, seduto su una roccia, con un mantello che avvolge parte del braccio sinistro e la *syrinx* nella mano destra. Alcuni autori hanno messo in diretto rapporto questo dipinto con *Il flauto di Pan*: il tema del dipinto e la *syrinx* certamente supportano questo collegamento, ma non il fatto che a suonare lo strumento sia il dio con il corpo caprino.

Al confronto, ben più significativo è il richiamo alla seconda opera del Museo Nazionale di Napoli, ovvero il gruppo di Pan e Dafni, una delle opere più celebri della Collezione Farnese, rinvenuto a Roma – stando a Pirro Ligorio, presso il Viminale – e fonte di ispirazione per diversi artisti, tra i quali Annibale Carracci. Spesso considerato una replica di età romana di un originale creato attorno al 120-100 a.C. da Heliodoros di Rodi, il gruppo rappresenta Pan che insegna a un giovane pastore, da identificare con Dafni, generalmente considerato da antichi e moderni come l'allievo di Pan, a suonare la *syrix*. Le due figure siedono su una roccia coperta da una pelle animale, con Pan a sinistra e Dafni a destra. Mentre Pan aiuta con una mano Dafni a tenere lo strumento musicale fermo, ne contempla con lo sguardo la bellezza, girando la testa, e ne afferra con l'altra mano la spalla, portando la gamba sinistra piegata a contatto con quella destra del giovinetto, che con il volgersi altrove della testa esprime chiaramente disinteresse per il dio con il corpo in parte umano e in parte caprino. È evidente la connotazione al tempo stesso erotica e bucolica della scena, che hanno assicurato un certo successo al gruppo in età romana.

Ovviamente, il dipinto di Picasso non potrebbe apparire più lontano dal gruppo Farnese: Pan, fatta salva la *syrix*, è assente dalla scena, che prevede sì due figure, ma separate fisicamente, e di cui una in piedi e l'altra seduta, senza che la prima rivolga lo sguardo alla seconda. Indubbiamente, lo strumento musicale invita a considerare, ai fini di un confronto, solo la figura seduta, e a postulare, nel caso di un interesse da parte di Picasso per il nostro gruppo, l'assenza di qualsivoglia considerazione per Pan. Ma anche a volersi concentrare sul flautista, il sostegno sul quale la figura siede, un blocco squadrato, piuttosto che una roccia, e la posa delle gambe, non indirizzate verso l'osservatore ma girate di profilo e oltretutto non incrociate, appaiono irrimediabilmente diverse, così come la fisionomia del protagonista.

Le cose cambiano, però, osservando gli studi preparatori per l'opera – nota in letteratura come *La toeletta di Venere* – sulla quale *Il flauto di Pan* risulta essere stato dipinto. I disegni preparatori per *La toeletta di Venere* indicano come Picasso abbia progressivamente trasformato il soggetto e la composizione dell'opera. Per rifarsi alla discussione al riguardo di Loreti, al principio *La toeletta di Venere* era stata concepita come la danza di un giovane uomo e una giovane donna al suono della musica di Pan e sotto gli occhi di una figura infantile generalmente identificata con Cupido. In un secondo momento, Picasso aveva raffigurato la coppia nell'atto di abbracciarsi. Infine, l'artista introdusse uno specchio, tenuto dall'uomo per dare la possibilità alla donna di osservarsi, in un contesto variabile, sia all'aperto che in un interno borghese dell'epoca, per il quale si è richiamato lo studio di Picasso in rue La Boétie a Parigi. Ciò detto, è un fatto che i disegni preparatori per la prima fase dell'opera mostrino una forte somiglianza tra il suonatore di flauto e il Dafni del gruppo Farnese sia per ciò che riguarda la roccia sulla quale il giovane è seduto, sia per la posizione delle gambe e soprattutto la capigliatura abbondante del giovane. Questi studi preparatori invitano a prendere in seria considerazione il gruppo di Pan e Dafni come un referente per *La toeletta di Venere*, dimostrando ancora una volta l'approccio selettivo di Picasso alle proprie fonti, che nella realizzazione finale raggiunge un risultato radicalmente diverso rispetto ai propri modelli.

Gli studi preparatori per *La toeletta di Venere* non lasciano dubbio circa l'ispirazione di Picasso anche da un'altra opera del Museo Nazionale di Napoli, come riconosciuto da Baldassarri: il riferimento va qui alla combinazione del gruppo di uomo e donna con una figura infantile posta più in alto e nell'atto di guardare la coppia. Questa figura infantile e, nella realizzazione finale, l'instabile posizione in diagonale del corpo della donna, permettono di cogliere immediatamente il riferimento al dipinto di Marte e Venere che ha dato per lungo tempo il nome alla Casa delle Nozze di Ercole a Pompei, una delle più celebri rappresentazioni dell'amore tra le due divinità da Pompei. Questo dipinto mostra i due protagonisti seduti su una roccia, con Venere che adagia il proprio corpo seminudo su Marte, mentre il dio ne accarezza la spalla destra con la mano sinistra e la svela con la mano destra. Il clima erotico e idilliaco è evidente, come confermano le due figure di eroti che giocano con le armi del dio, uno in basso con l'elmo e l'altro in alto con la spada. Il rapporto diretto tra Picasso e quest'opera è confermato dalla presenza, nell'archivio dell'artista, di una cartolina del Museo Nazionale che illustra il dipinto da Pompei. La possibilità di acclarare tale relazione invita ad alcune riflessioni sul rapporto tra la *La toeletta di Venere* e la pittura da Pompei. Il primo è il ribaltamento orizzontale dell'immagine della coppia; il secondo è la diversa posa della figura infantile che domina il gruppo dall'alto, ora generalmente disteso, piuttosto che stante; il terzo, il più interessante, è l'interno borghese dell'immagine, secondo una delle due versioni finali, e il particolare dell'uomo che tiene uno specchio per la donna: siamo chiaramente assai lontani dalla sfera divina, malgrado il titolo di *Toeletta di Venere* (e l'identificazione dell'infante con Cupido) dato a quest'opera. Casi come questi mostrano come Picasso non si limitasse a focalizzarsi su dettagli dell'immagine e sullo stile, ma riflettesse anche, assai più profondamente di quanto talvolta ammesso, sul soggetto rappresentato, in questo caso sovvertendolo.

I due casi di Teseo e il Minotauro e del *Flauto di Pan* offrono testimonianze alquanto esplicite del profondo processo di metamorfosi al quale Picasso sottoponeva i propri modelli dell'arte classica. Di qui la difficoltà strutturale, per noi oggi, di riconoscere le fonti della sua ispirazione, particolarmente nel caso in cui manchi materiale documentario di supporto, oltre il confronto visivo. Ciò detto, la ricerca di tali modelli non è mai un processo sterile: essa è, al tempo stesso, un contributo fondamentale alla ricostruzione del processo creativo da parte dell'artista, ma anche, più in generale, parte di quell'inevitabile dialogo che le opere di Picasso hanno da sempre sollecitato, e tuttora sollecitano, nell'osservatore.

Clemente Marconi

5 aprile – 27 agosto 2023

saggio dal catalogo

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Napoli 1917. Il Museo Nazionale al tempo della visita di Picasso

Nell'ottobre del 1911 – sei anni prima di Picasso – il giovane architetto Charles-Édouard Jeanneret (non ancora noto con lo pseudonimo di Le Corbusier) arriva a Napoli per fermarvisi alcuni giorni. È reduce dal suo viaggio in Oriente e, oltre che a lunghe passeggiate in città, si dedica a visitare approfonditamente Pompei e il Museo Nazionale. La conoscenza che allora acquisisce – dei colori “eterni” della pittura pompeiana, e dell'architettura domestica della città vesuviana – avrà per lui un peso che è stato ampiamente riconosciuto dagli storici.

Non troppo diversamente, anche per Picasso quella duplice esperienza, di Pompei e del Museo di Napoli, avrebbe avuto un riverbero importante, in particolare sulla produzione artistica legata al suo “secondo periodo classico”. Naturalmente, rispetto a Jeanneret, fu alla pittura pompeiana (più che all'architettura) che l'artista spagnolo dovette interessarsi. E per comprenderla a pieno, allora anche più di oggi, la visita non poteva essere che duplice, integrata: agli scavi per osservare l'interezza delle pareti e degli schemi decorativi, e al Museo di Napoli per guardare la celeberrima raccolta degli affreschi. Una raccolta che, con gli amici con lui a Napoli – comitiva mitica a pensarci oggi: Cocteau, Massine, Stravinskij, Djagilev, i Ballets Russes –, Picasso potrebbe facilmente aver definito “incontournable”, e a ragione, perché solo qui si potevano vedere tanti celebri “quadri” figurati, quelli che per necessità erano stati staccati e musealizzati tra Sette e Ottocento, e che, a modo loro, offrivano un riflesso della perduta pittura greca da cavalletto. Una raccolta che, per restare nel campo dei grandi pittori del Novecento, produsse una forte impressione sul giovane Paul Klee, che la visitò nel marzo 1902, e che così ne scrisse nel suo diario: “Nel Museo Nazionale mi ha attratto, soprattutto, la raccolta dei quadri di Pompei. Entrando ero assai turbato. Pitture antiche, in parte meravigliosamente conservate. Quest'arte mi è ora tanto vicina. Mi hanno colpito le opere silhouette. Il colore decorativo. Sento che questa produzione riguarda proprio me. Per me tutto questo è stato creato e riportato alla luce. Mi sento più forte”.

Durante il suo soggiorno a Napoli, Klee tornò non meno di tre volte al Museo Nazionale, dove in effetti d'imprescindibile non c'erano solo le pitture pompeiane ma anche molto altro: dalle sculture in marmo, con pezzi dall'enorme fortuna iconografica, a quelle in bronzo (solo qui tanto numerose), fino ai tanti

oggetti d'artigianato artistico antico, variegati come in nessun altro museo al mondo, per non parlare dell'eccellente quadreria. E in effetti, come gli storici hanno sostenuto (e questa mostra contribuisce a illustrare), non fu solo la pittura a colpire e a interessare Picasso ma anche la scultura, il che fu vero anche per Jeanneret-Le Corbusier.

Per quest'ultimo la visita al Museo è rimasta largamente documentata: dal carnet dove l'architetto svizzero schizzò un certo numero di sculture e pitture, e dalle non poche cartoline e fotografie acquistate (Alinari soprattutto) che riproducevano i pezzi che più lo avevano colpito e che aveva voglia di tenere sotto agli occhi (immagini disponibili nella sala vendita del Museo o nei negozi specializzati della città). Più esigue, invece, sono le evidenze documentarie conservatesi per la visita di Picasso al Museo Nazionale. Il che, se rende più laborioso il lavoro degli storici, non diminuisce l'importanza avuta dalle collezioni napoletane sulla produzione del celebre pittore.

In questa situazione può forse essere utile fare qualche riflessione sul Museo Nazionale in questi primi anni del Novecento, e su quello che poteva offrire a visitatori come Picasso. Che museo era allora il Nazionale di Napoli? Come si presentava, cosa si poteva vedere, e com'era ordinato (che è come dire qual era il racconto proposto)?

Cominciamo col dire che era un museo alquanto diverso dall'attuale. Innanzitutto perché non era (solo) archeologico: non nel titolo, e nemmeno nella tipologia delle raccolte, le quali, secondo gli originari piani tardosettecenteschi, comprendevano un'importante pinacoteca e un ampio nucleo di oggetti d'arte medievale e moderna; tutti fondi, questi moderni, che, nel 1957, furono trasferiti all'allora istituito Museo e Gallerie Nazionali Capodimonte, mentre nello stesso anno il Museo Nazionale diventava "Archeologico". È un dato, questo, spesso dimenticato, eppure non è un dettaglio da poco, perché ci parla di un museo che nel dialogo tra arte antica e moderna aveva un suo asse portante, e che per quasi due secoli (1777-1957) era stato per scelta più enciclopedico che specialistico (e che dunque a un progetto museografico di questo tipo s'era attenuto nelle logiche espositive e nelle politiche di acquisto).

Una volta intitolato "Archeologico" – *nomen omen* –, il Museo di Napoli ha presto avviato un lungo e graduale riordinamento delle sue raccolte teso alla documentazione dei principali contesti archeologici dei territori della Campania e dell'Italia meridionale (o del prestigioso contesto collezionistico farnesiano). Una logica, e un racconto, del tutto nuovi quindi rispetto al passato (molto corretti in musei di nuova costituzione, più problematici nel caso di musei antichi). Quello visitato da Picasso e dai suoi amici era un museo dove potevano trovare spazio materiali dalle provenienze più diverse, dall'Oriente e dalla Grecia fin o all'Etruria, o senza provenienza (come pure a volte capitava), perché non era un territorio quello che in primo luogo il Museo voleva documentare, ma le grandi traiettorie della storia della cultura artistica occidentale (dal mondo egizio fino a quello moderno).

Non è difficile immaginare che la lettura delle opere proposta da un museo di questo tipo fosse particolarmente congeniale a visitatori come Picasso.

Ma, a proposito di fruizione (e dunque di ordinamenti e allestimenti), c'è un altro dato importante che va tenuto presente: in quegli anni il Museo di Napoli doveva presentarsi in ottima forma, e se non proprio ottima comunque assai aggiornata, moderna. Circa quindici anni prima della visita di Picasso, infatti, tra 1901 e 1904 (e senza che da allora cambiasse più di tanto), il Museo era stato oggetto di un riordino radicale che, con estrema puntualità (se non in anticipo rispetto a molti musei europei), l'aveva a pieno titolo fatto entrare nel Novecento. Allo scoccare del nuovo secolo, in effetti, anche la museografia registra un momento di grande fermento, di forte trasformazione. Il museo ottocentesco – quello positivista, per intenderci – è messo radicalmente in discussione, e con esso il tipico affollamento delle sue sale, gli oggetti messi in serie, le reiterazioni, le paratassi. A essere messo in discussione è ovviamente anche il pubblico di quel museo, il cui destinatario privilegiato è lo specialista, l'addetto ai lavori, che meglio di chiunque altro è capace di districarsi nell'*encombrement* delle sale ottocentesche. Come scriveva Wilhelm von Bode, protagonista della museografia berlinese ed europea, nel 1891: “La maggior parte dei musei sono oggi più o meno grandi contenitori in cui quadri e sculture sono stipati uno sopra l'altro come sardine. Lo sfortunato visitatore che cerca ispirazione da qualche singolo capolavoro è trascinato da un'opera all'altra, e la sua attenzione è distratta da pezzi che stanno troppo vicini tra di loro e dal generale effetto negativo di stanze sovraffollate. Maggiore è l'affollamento di opere realmente belle, minore è l'effetto che esse producono; ed è per questo che non ci sono, per il godimento delle opere d'arte, collezioni più infelici di quelle del Louvre e di South Kensington”.

A queste parole possono essere accostate efficacemente quelle dell'archeologo e storico dell'arte Salomon Reinach, il quale nel 1909, individuando nell'*encombrement*, cioè nella congestione, il problema di fondo dei musei a lui coevi, scriveva: “Il museo si rivolge al grande pubblico e agli specialisti, cioè a due categorie di persone dalle esigenze molto diverse. Più in un museo è a suo agio lo specialista, meno ne gode e ne trae profitto il grande pubblico. L'abbondanza di repliche, di varianti, di eccezioni entusiasma l'uno e stordisce l'altro. [...] Una persona non istruita, percorrendo le gallerie del Louvre, non riesce a fare distinzione tra le opere di pregio, emblematiche, di rilievo e la grande massa di documenti il cui interesse è meramente archeologico. Lungi dal riuscire ad approfittare di questa passeggiata, il suo gusto si distorce e si smarrisce, oscillando tra un'ammirazione convenzionale e una rassegnata indifferenza”.

Ecco, grazie al riordino realizzato (non senza tormenti) tra 1901 e 1904 dallo storico Ettore Pais, il Museo Nazionale di Napoli aveva affrontato questi problemi e, a suo modo, li aveva in larga misura risolti, in anticipo anche sul museo che forse Picasso conosceva meglio: il Louvre.

Che Pais fosse consapevole della portata politica e culturale del suo riordino è evidente anche da quanto scrisse nel 1902 (anche in polemica con chi l'accusava di aver trascurato la ricerca sul terreno in favore d'un museo già in buona parte noto agli studi): "Chi dirige il Museo Nazionale di Napoli deve del resto tener presenti le molte finalità di questo grande Istituto. Esso non deve soltanto servire alle speciali e pregevoli ricerche degli eruditi, ma è pure destinato ad educare il senso del bello, ad affinare la coltura di ogni classe di cittadini, a provvedere all'avvenire artistico ed industriale del nostro paese".

E così, mosso dall'obiettivo di raggiungere "un pubblico più vario ed esteso, che non sia un limitato numero di specialisti", Pais fece di tutto per dare al Museo di Napoli un ordinamento che fosse sì aggiornato scientificamente, ma anche e soprattutto chiaro, gradevole, comunicativo, e capace di valorizzare al meglio gli oggetti esposti.

Si iniziò col razionalizzare la distribuzione delle raccolte all'interno dell'edificio, al fine di sostituire, al loro precedente e incoerente succedersi, quattro ampie e distinte sezioni: il "Museo statuario" (ed epigrafico) al pianoterra; la "Pinacoteca antica" e la raccolta riservata (provvisoriamente) nell'ammezzato; il "Museo delle collezioni antiquarie" (ossia delle arti applicate) nell'ala orientale tra 1° e 2° piano; la "Galleria della pittura e degli arazzi" al 1° piano. In termini di comunicazione era un risultato importante, perché metteva con chiarezza sotto agli occhi dei visitatori il contenuto e l'organizzazione del Museo e quel che c'era da visitare.

Il lavoro di risistemazione fu dunque complessivo e, seppure in maniera diversa, riguardò tutte le raccolte (ad eccezione di quella dei mosaici, che Pais decise in quel momento di non toccare). E a proposito dei mosaici, vale qui la pena di ricordare che la raccolta fu poi riordinata tra il 1913 e il 1914 dall'allora direttore Vittorio Spinazzola, il quale però, inspiegabilmente, la riaprì solo nel 1923, col risultato che è improbabile che Picasso possa averla vista, e con essa il capolavoro che v'era conservato: il gran mosaico di Dario e Alessandro.

All'interno di questo quadro generale, entro il 1904 si restaurarono e decorarono le sale; furono guadagnati 4000 mq di nuova superficie espositiva per dare più spazio alle opere; si crearono nuove fonti di luce nel pianterreno che ne difettava; e grande attenzione fu data in definitiva agli aspetti formali dell'allestimento (equilibri di masse, di volumi, di colori e di luci).

Indicativo quanto, nel novembre 1903, a riordino quasi concluso, attraverso le parole di Luigi Conforti (che ne era allora il segretario), il Museo raccontò di se stesso: "La novità è che questo Museo l'ha rotta oggi intieramente con le vecchie tradizioni. Non è più il ricettacolo glaciale di epigrafi e di monumenti ammassati senza ordine [...], esclusivo materiale di pochi archeologi e antiquari. Ora nel nostro Museo aleggia uno spirito nuovo di vita, ed una modernità geniale e simpatica ravviva e mette in mostra i pregi

straordinari delle numerose collezioni [...]. E ciò si spiega con l'aver dato ad ogni cosa il suo ambiente, la luce, il colore, il rilievo necessario a farla spiccare dalle altre su un fondo, che permetta di ammirarla con una decorazione semplice, ma intonata all'ambiente”.

La modernità di cui il Museo di Napoli si vantava era evidente in particolare nell'immensa raccolta di scultura antica in marmo e in bronzo. Pais le aveva dedicato una cura del tutto speciale oltre che l'intero pianoterra (quasi raddoppiandone la superficie). Per qualunque visitatore era difficile evitarla: ci si cascava dentro sin dall'entrata del Museo. E in questi spazi le novità rispetto al passato erano più marcate. Stanze, saloni, portici e gallerie: tutti gli ambienti erano meno affollati e più luminosi (benché le stoffe alle pareti fossero amaranto nelle sale dei marmi e oro antico in quelle dei bronzi). Del tutto nuovo era il criterio d'ordinamento: storicoartistico, come ormai i tempi richiedevano (e le conoscenze permettevano), al posto dei più antiquati raggruppamenti per iconografia e tipologie. Il piano espositivo che ne risultò era chiaro e comprensibile: l'ala orientale dedicata alle principali tappe della storia della scultura greco-romana, dall'arte arcaica (e arcaizzante) a quella classica, fino al tardo ellenismo; quella occidentale, invece, per metà occupata da un percorso nella storia della ritrattistica antica (di cui il Museo aveva molti splendidi esemplari), e per l'altra metà dal ricchissimo nucleo delle sculture in bronzo. E qui s'aggiungeva una novità importante: le sculture in bronzo erano infatti raggruppate per provenienza: tre sale per quelle dalla Villa ercolanese dei Papiri, due per i pezzi da Pompei, e una lunga galleria per le grandi statue da Ercolano. Era la prima volta che nell'allestimento del Museo di Napoli veniva introdotto il criterio topografico, che integrava così – ma senza contraddirlo – il disegno di fondo della raccolta, che restava storicoartistico.

Il Salone del Toro e dell'Ercole Farnese (che in precedenza ospitava anche la collezione epigrafica) dovette sin da subito diventare lo spazio più rappresentativo del pianoterra; e lo rimase a lungo se fu qui (con le sole pareti molto più chiare) che Roberto Rossellini nel 1953 scelse di girare una delle scene più belle del suo *Viaggio in Italia*, con Ingrid Bergman quasi intimorita al cospetto dell'Ercole Farnese. Di questo salone – dove le sculture, ben illuminate, si offrivano ora isolate allo sguardo del visitatore – Edmund Wheelwright, architetto americano inviato del Museum of Fine Arts di Boston, ebbe nel gennaio del 1904 un'impressione molto positiva (“La scultura è disposta con encomiabile libertà, e per questo è per lo più posizionata in vantaggiosa relazione con la luce”, avrebbe riferito un anno più tardi).

Anche le principali sculture in bronzo della Villa dei Papiri erano esposte sostanzialmente isolate per favorirne la visione. In queste stanze dei bronzi era poi stata introdotta un'ulteriore novità (in parte visibile anche nelle foto d'epoca). Alle pareti erano infatti esposti non pochi affreschi di area vesuviana. Era un inedito abbinamento di materiali diversi, che la tradizione aveva sempre tenuto rigorosamente separati in serie, e che si ripeteva in altre sale del Museo, come quelle dei piani superiori dove ad esempio ai piccoli bronzi, protagonisti dell'esposizione, si aggiungevano affreschi e piccole sculture in marmo. Ci fu chi non

apprezzò l'irrituale allestimento accusando Pais d'aver esposto di tutto dovunque. Ma non mancò neanche chi invece apprezzò la novità mettendone a fuoco i vantaggi, e proprio per queste sale dei bronzi, dove “anche la collocazione di quei frammenti di pittura decorativa ci è tornata gradita; perché in unione coi bronzi fan pensare al luogo in cui nacquero, alla loro destinazione, in un desiderio di resurrezione di tutta una leggiadria cromatica e plastica nel tempo stesso”.

E in effetti è difficile non pensare a quelle *period rooms* che proprio negli stessi anni venivano allestite a Berlino, e i cui prodromi Pais aveva potuto conoscere quando molti anni prima, allievo di Mommsen, aveva vissuto nella capitale prussiana.

In queste Sale dei Grandi Bronzi il visitatore iniziava dunque a prendere contatto con la pittura pompeiana del Museo; e qui erano anche esposti i magnifici frammenti delle megalografie da Boscoreale, quelli che l'Italia, nel 1902, era riuscita ad acquisire dall'onorevole De Prisco prima che il permesso di esportazione fosse concesso per tutte le altre porzioni di pareti, messe poi in vendita a Parigi presso la galleria di Paul Durand-Ruel. Pezzi memorabili che, prima della loro diaspora, in molti poterono vedere nell'esposizione pubblica organizzata nel giugno 1903 dal celebre gallerista protettore degli impressionisti.

Non c'è qui lo spazio per fermarsi a descrivere tutte le altre sezioni del Museo riordinate da Pais entro il 1904, o quelle la cui sistemazione restò interrotta, come la quadreria, o provvisoriamente realizzata come la cosiddetta “Pinacoteca antica”. Ma proprio su quest'ultima raccolta è interessante fermarsi ancora un istante. Come lo stesso Pais riconobbe, quella della pittura murale fu la sezione più sacrificata nel riordino da lui attuato. Il direttore la sistemò nell'ammezzato orientale, dando l'incarico del nuovo ordinamento a Paul Hermann del Museo di Dresda, e collocò, come si è visto, molti frammenti in varie sale del Museo (altro esempio: le nature morte esposte vicino ai commestibili). Ma il direttore era perfettamente consapevole che, per una raccolta così ampia e importante come quella della pittura pompeiana, era necessario trovare molto più spazio. E fece anche due ipotesi in tal senso: o le tante sale della Biblioteca Nazionale, qualora si fosse riusciti a portarla in altra sede, o la costruzione di un nuovo braccio. In entrambe le ipotesi – è questa la condizione da lui posta, e quel che vale la pena di sottolineare – le pitture pompeiane si sarebbero dovute trovare contigue alla Pinacoteca moderna affinché, evidentemente, insieme costituissero un solo percorso di visita, un'occasione di dialogo tra pittura antica e pittura moderna, forse per certi versi audace, ma certo unico e suggestivo. Così come ipotizzato da Pais, il progetto fu poi magnificamente realizzato trent'anni dopo da Amedeo Maiuri (nelle sale poi davvero lasciate libere dalla Biblioteca Nazionale), con le due pinacoteche a fronteggiarsi da vicino ai due lati del Salone degli Arazzi (oggi della Meridiana). La sistemazione resta una testimonianza importante di quello che era e voleva essere il Museo Nazionale di Napoli prima di diventare (solo) Archeologico, ai tempi di Picasso, come di Klee, di Le Corbusier, o di Nicolas De Staël o di Alberto Savinio.

PI CAS SO e l'antico

Si accorsero Picasso e i suoi amici della modernità del Museo di Napoli? Non lo sappiamo (almeno non ancora). Certo, come emblemi assoluti della modernità (a cominciare da Picasso e Stravinskij), avrebbero avuto tutti i titoli per esprimersi al riguardo.

Andrea Milanese

5 aprile – 27 agosto 2023

colophon

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

A cura di **Clemente Marconi**

una mostra del **Museo Archeologico Nazionale di Napoli**,

organizzata con il sostegno del **Parco archeologico del Colosseo**



Ministro
Gennaro Sangiuliano

Capo di Gabinetto
Francesco Gilioli

Segretario generale
Mario Turetta

Direttore Generale Musei
Massimo Osanna

Capo Ufficio Stampa
e comunicazione
Andrea Petrella



Presidente
On. Vincenzo De Luca

Coordinamento Scientifico
regionale per le Arti
e per la Cultura
Dott.ssa Patrizia Boldoni

Direttore Generale
per le Politiche Culturali
ed il Turismo
Dott.ssa Rosanna
Romano



Direttore
Paolo Giulierini

Segreteria di Direzione
Patrizia Cilenti

Direzione amministrativa
Stefania Saviano
con Roberta Barletta
Tiziana Garofalo

Ufficio mostre
Laura Forte
Marialucìa Giacco

Segreteria scientifica
e depositi
Valentina Cosentino
Rita Di Maria
Amelia Menna
Maria Morisco
Quintina Napolano

Ufficio catalogo
e Medagliere
Floriana Miele

Ufficio Servizi Educativi,
ricerca, promozione
e valorizzazione
Giovanni Vastano
con Miriam Capobianco
Annamaria Di Noia
Elisa Napolitano
Antonio Sacco
Angela Rita Vocciante

Ufficio museologia
e documentazione
storica Biblioteca
Andrea Milanese
con Ruggiero Ferrajoli
Alessandro Gioia
Angela Luppino
Serena Venditto

Archivio e laboratorio
fotografico
Laura Forte
con Anna Pizza

Ufficio Comunicazione,
rapporti con gli organi
di informazione,
marketing e fundraising
Antonella Carlo
con
Caterina Serena Martucci

Ufficio restauro
Maria Teresa Operetto
con Pasquale Festinese
Ciro Palladino
Ciro Spina
Manuela Valentini

Ufficio consegnatari
Elena Camerlingo
Giovanna Scarpati
Giovanna Stingone

Ufficio tecnico
Amanda Piezzo
con Giuseppe Ficarra
Vito Pasquale Grasso
Francesco Mereu
Marinella Parente

Ufficio gare e contratti
Luigi Di Caprio
con Angelo Diomaiuti

Ufficio ragioneria
Raffaele Traverso
con Annalisa Della Pietra
Corrado Lanna
Paolo Ursomanno

Ufficio informatico
Giovanni Melillo
Alfonso Lopez

Archivio corrente
Giuseppina Benedetto
Paola D'Alessandro
Vittorio Melini
Rosario Scotto

Ufficio coordinatori
vigilanza
Anna Avolio
Annamaria Chiarolanza
Francesco Esposito
Gennaro Esposito
Ferdinando Ottone
Antonio Puca
Francesco Salerno

Portavoce della Direzione
Francesca De Lucia

Electa

Amministratore delegato
Rosanna Cappelli

Direttore pianificazione
e controllo
Paolo Montanari

Direttore amministrativo
Andrea Colli

Responsabile mostre
Roberto Cassetta

Responsabile progetti
e mostre per
l'archeologia di Roma
Anna Grandi

Responsabile progetti
e sviluppo internazionale
Carlotta Branzanti

Responsabile
comunicazione
Monica Brognoli

Responsabile editoriale
Marco Vianello

Responsabile bookshop
Laura Bainsi

Mostra

Organizzazione
Anna Grandi
Marta Chiara Guerrieri

Coordinamento
per il MANN
Laura Forte

Documentazione
storica MANN
Andrea Milanese
con Fuggiero Ferrajoli
e Angela Luppino

Collaborazione
all'allestimento
Amelia Menna

Ufficio stampa
Gabriella Gatto

Digital e social media
Stefano Bonomelli

Marketing
Aurora Portesio

Bookshop e
merchandising
Chiara Circolani
Carla Ingicco
Francesco Quaggia
Antonella Tozzi

Progetto grafico
Francesca Pavese

Progetto di allestimento
Andrea Mandara
con Claudia Pescatori
Studio di architettura,
Roma

Allestimento
Articolarte, Roma

Realizzazione
della grafica di mostra
Oneprint, Napoli

Coordinatore
della sicurezza
e responsabile dei lavori
Ferdinando Bertoni

Trasporti
Montenovi, Roma

Assicurazioni
Gallagher Company
Willis Tower Watson

Sponsor tecnico
Gagosian Gallery,
New York

Prestatori
British Museum, Londra
Musée Picasso-Paris,
Parigi
Gagosian Gallery,
New York

Si ringraziano
Ernesto De Carolis
Alessandro Gioia
Archivio fotografico
Lembo, Napoli

PICASSO E L'ANTICO

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

5 aprile – 27 agosto 2023

Immagini uso stampa

REGOLAMENTO SIAE PER USO IMMAGINE PICASSO PER DIRITTO DI CRONACA


Solo 1(una) immagine può essere utilizzata nell'ambito del diritto di cronaca e per accompagnare brevi articoli o segnalazioni della mostra "Picasso e l'antico" in corso al MANN dal 5 aprile al 27 agosto 2023.





L'immagine DEVE essere seguita da didascalia e NON DEVE essere in alcun modo ritagliata e/o manomessa e sempre corredata del corretto copyright "Succession Picasso by SIAE 2023"

L'immagine può essere utilizzata sul web solo in bassa definizione (100-50 dpi).

N.B. Per ogni articolo di carattere divulgativo nel quale si dovesse riprodurre un'opera di artista tutelato SIAE – in questa mostra Pablo Picasso –, l'utilizzatore delle immagini (testata digitale e/o cartacea, singolo giornalista/blogger) dovrà comunque richiedere direttamente l'autorizzazione a SIAE e assolvere i diritti di riproduzione per ogni opera impiegata.

L'ufficio stampa - press.electamusei@electa.it - è disponibile a proporre alle testate che ne facciano richiesta per articoli di carattere divulgativo una selezione di ulteriori 6 immagini di opere di Pablo Picasso presenti in mostra. La scelta di immagini sarà fornita dopo che l'utilizzatore finale (testata digitale e/o cartacea, singolo giornalista/blogger) avrà ottenuto l'autorizzazione dalla SIAE, come indicato sopra.

<p>1 Pablo Picasso, <i>Donna seduta</i>. 1920. Olio su tela.</p> <p>Musée national Picasso-Paris ©RMN-Grand Palais / ph Mathieu Rabeau ©Succession Picasso by SIAE 2023</p>	
--	--

<p>2 Ercole Farnese inv. 6001 marmo bianco pentelico, 317 cm. Napoli, Museo Archeologico Nazionale <i>Su concessione del Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio Fotografico. Ph Luigi Spina</i></p>	
<p>3 Toro Farnese inv. 6002 marmo giallastro a grana fine (parti antiche) 370×295/300 cm Napoli, Museo Archeologico Nazionale <i>Su concessione del Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio Fotografico. Ph Luigi Spina</i></p>	
<p>4 Afrodite accovacciata inv. 6297 marmo bianco a grana media, probabilmente pario (corpo); marmo bianco a grana fine (testa) 122 cm Napoli, Museo Archeologico Nazionale <i>Su concessione del Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio Fotografico. Ph Luigi Spina</i></p>	
<p>5 Teseo liberatore inv. 9043 affresco da Pompei 97 × 88 cm Napoli, Museo Archeologico Nazionale <i>Su concessione del Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio Fotografico.</i></p>	

6

Tre Grazie

inv. 9236

affresco da Pompei

57 × 53 cm

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

*Su concessione del Ministero della Cultura
/ Museo Archeologico Nazionale di Napoli,
Archivio Fotografico.*



7

Sacrificio di Ifigenia

inv. 9112

affresco da Pompei

140 × 130 cm

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

*Su concessione del Ministero della Cultura
/ Museo Archeologico Nazionale di Napoli,
Archivio Fotografico.*



Atrio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli agli inizi del '900.

Archivio Fotografico MANN

