

Marco Dotti

Quando Jacques Doucet, bibliofilo e collezionista, titolare di una sartoria di alta moda in rue de la Paix, decise di seguire il consiglio di André Breton acquistando *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso, il prezzo che riuscì a spuntare sull'opera gli dovette sembrare alquanto favorevole. A conti fatti, i venticinquemila franchi pagati nel 1924 all'artista di Malaga - poco meno di ventimila euro attuali, stando a un calcolo approssimativo sul potere d'acquisto della valuta - equivalevano grosso modo al compenso corrisposto annualmente a Breton per le sue consulenze. Breton aveva allora ventisei anni e da circa tre lavorava come consigliere artistico e bibliotecario tutototum dell'anziano e intraprendente collezionista. Lo informava di quanto succedeva nel mondo della letteratura e dell'arte, aggiornandolo su polemiche, tendenze e dibattiti. Per far fronte agli impegni di questo nuovo ruolo, Breton aveva abbandonato - fatto che non dovette dispiacergli troppo - il ben più modesto ma non meno gravoso incarico di correggere le bozze, presso la redazione della «Nouvelle Revue Française», della *Ricerca del tempo perduto*.

Dopo avere trascorso anni collezionando cimeli e manoscritti asiatici, circondandosi di opere di Degas e Manet, di punto in bianco Doucet si era sbarazzato delle proprie abitudini mentali. Aveva così acquistato una nuova casa, liquidato con fare bonario, ma intento risoluto, i vecchi amici e confidenti André Suarès e Blaise Cendrars e si era aperto, non senza sforzi, grazie alla pazienza e all'arguzia di Breton, al «nuovo».

Un segreto oltre la pittura

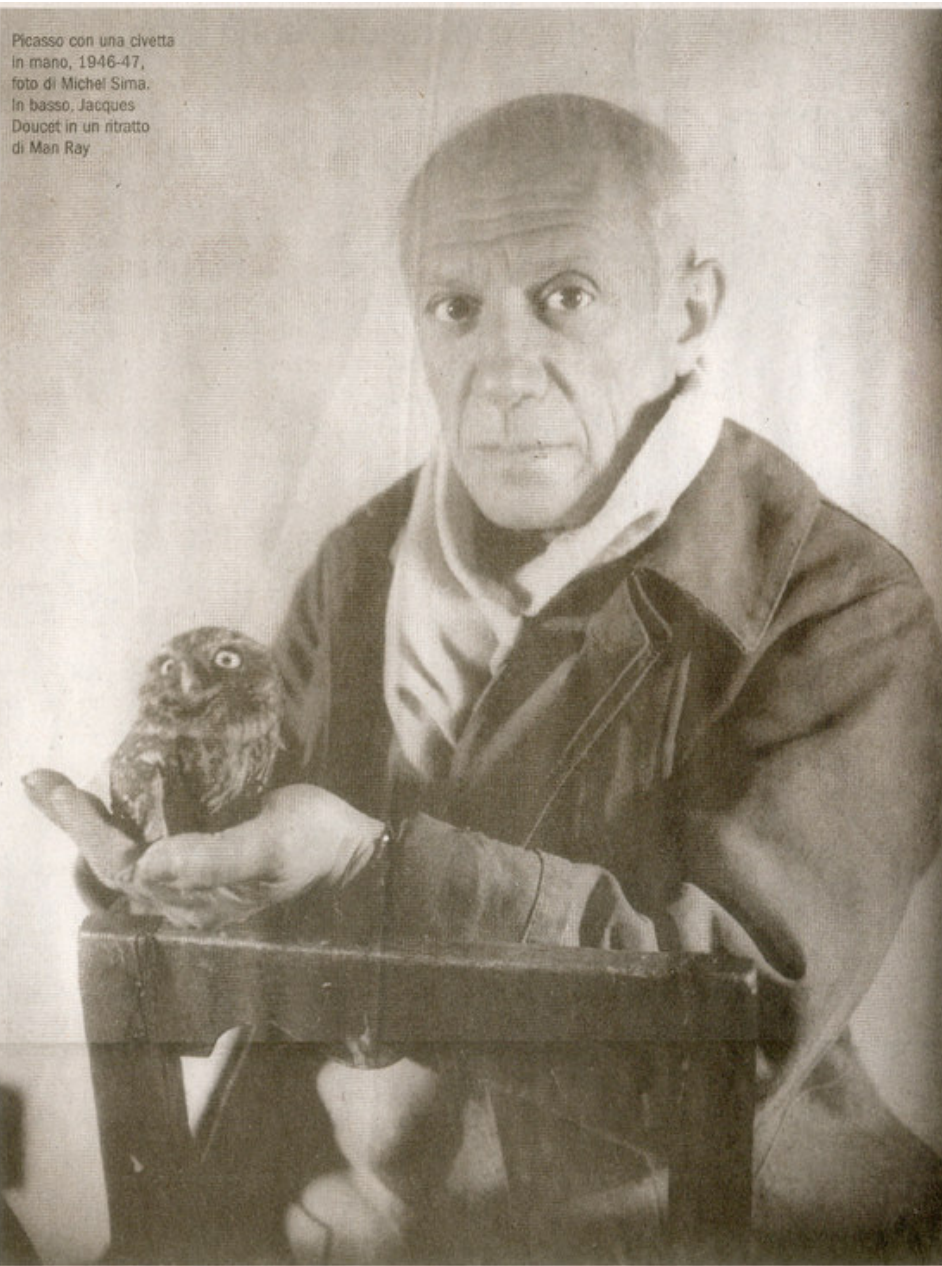
Il nuovo, per lui, era rappresentato dai miratissimi acquisti che dovevano costituire la sua collezione moderna, collezione in cui spiccavano le cinque anonime prostitute, ritratte in un altrettanto anonimo bordello di una via di Barcellona che Picasso aveva portato a termine nel 1907, dopo una laboriosa gestazione, custodendo il dipinto per anni, come si conserva qualcosa di prezioso e lasciando che solo pochi amici potessero vederlo.

Inizialmente per nulla convinto della necessità di assicurarsi l'opera, Doucet, ex sarto, archeologo e ricercatore autodidatta (il cui lascito di documenti e manoscritti nell'ambito della letteratura contemporanea costituisce oggi l'importante fondo della biblioteca parigina che porta il suo nome) fu infine travolto dall'entusiasmo che aveva colto il suo giovane collaboratore, acquistandolo e incastonandolo nella parete grazie a una particolare cornice metallica realizzata da quello che, di lì a pochi anni, sarebbe diventato il più grande rilegatore moderno, Pierre Legrain. Olio su tela di grandi dimensioni (due metri e quarantatré centimetri di larghezza per due e trentatré di altezza) *Les Demoiselles* rappresentava, nella lettura di Breton, la porta aperta su «tutti i conflitti che Picasso ha provocato e continuerà a provocare», un'opera capace di custodire un segreto «che va oltre la pittura» e mostrare al tempo stesso «il fondale di tutte le vicende degli ultimi cinquant'anni, il muro davanti al quale sono passati Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire». Era venuto il tempo, suggeriva Breton, di svelare quel segreto, sottraendolo alla stanza buia in cui era stato confinato. Ma, sopra ogni cosa, andava scongiurato il pericolo che finisse in mani sbagliate, incapaci di assicurare al lavoro ciò che il lavoro stesso richiedeva: essere mostrato e visto. Se necessario, ripeteva Breton, il quadro andava portato «in processione per le strade della capitale, come un tempo si faceva con la *Vergine* di Cimabue».

Musei in aperta contesa

Non fu per caso, dunque, se nel 1925 le giovani ritratte da Picasso apparvero, in una loro «processione ideale», proprio sulla copertina della *Révolution surréaliste*. Nel convincere Picasso a cedere un lavoro da cui difficilmente si sarebbe separato, e a cederlo, per di più, a una cifra tutto sommato modesta, giocarono un ruolo chiave proprio le rassicurazioni ottenute da Doucet e Breton sulla sua futura «pubblicità». L'opera, l'aveva confortato Doucet, sarebbe entrata a pieno diritto nel lascito che, dopo la morte, intendeva concedere al Museo del Louvre. Le promesse del mecenate e le previsioni dell'artista si sarebbero però ben presto scontrate con un'altra realtà. Non solo la direzione del Louvre non voleva saperne di aprire le proprie sale all'odiata «arte moderna», essendo a questo deputato il (comunque ben poco incline al moderno) Luxembourg; ma nel 1929, quando sopravvenne la morte di Doucet, il prestigioso museo aprì un contenzioso proprio sull'opportunità di accettare un legato così scomodo. Probabilmente

Picasso con una civetta in mano, 1946-47, foto di Michel Sima. In basso, Jacques Doucet in un ritratto di Man Ray



New York capitale dell'arte europea

Doucet - come osserva Annie Cohen-Solal nel suo *Americani per sempre. I pittori di un mondo nuovo: Parigi 1867 - New York 1948* (traduzione di Manuela Bertone, Johan & Levi, pp. 500, euro 31), monumentale e affascinante lavoro dedicato alla nascita dell'egemonia statunitense nel sistema dell'arte contemporanea - «aveva peccato per eccesso di ottimismo pensando di riuscire a influenzare i funzionari-arbitri del gusto dei Musei nazionali e indurli ad accettare» opere che, stando al loro fiuto, puzzavano troppo di sovversione estetica rispetto ai parametri e ai modelli allora correnti.

Verso le sale del MoMa

Nel settembre del 1937, sfinita da una serie di interminabili mediazioni e trattative con i funzionari del Louvre, la moglie di Doucet prese una decisione drastica, tagliando ogni discussione a riguardo. La vedova decise infatti di cedere in blocco *Les demoiselles d'Avignon* e altre quattro tele di Pablo Picasso alla galleria newyorkese Seligmann. Il Louvre, rivelò infine un funzionario, non avrebbe mai accettato «i terribili lavori di Picasso». Il 9 ottobre dello stesso anno, caricate sul transatlantico Normandie, le *Demoiselles* salparono da Le Havre con destinazione New York, dove vennero esposte con grande clamore, non solo nel mondo dell'arte. Due anni dopo l'esposizione alla mostra organizzata da Seligmann «Twenty Years in the Evolution of Picasso: 1903-1923», le *Demoiselles* vennero acquistate dal Museo d'arte moderna, il MoMa, nelle cui sale ancora si trovano. Una vicenda che - fra tante altre non meno significative descritte da Cohen Solal - illustra il retroterra di situazioni, contesti, eventi attraverso e grazie ai quali, con una rapidità altrimenti inaudita, dopo un periodo neppure troppo breve di «sudditanza» stilistica nei confronti di quelli che ancora alla fine del XVIII secolo venivano chiamati i «nostri maestri europei», l'arte americana sia riuscita ad affrancarsi da vecchi modelli, sviluppandone di propri a partire dal cuore stesso della modernità europea, francese in particolare. Singolare destino per un paese

che, neppure un secolo prima, ancora segnato dall'ombra della Guerra di Secessione, fra i padiglioni dell'Esposizione universale di Parigi del 1867 si era visto confinare in uno spazio angusto, accanto al Principato delle isole Ryukyu, fra lo schema generale dei critici militanti. Se nei primi anni del secolo passato - scrive ancora Annie Cohen-Solal - «con la sua ineguagliabile effervescenza, Parigi aveva offerto a Picasso condizioni ottimali per concepire ed elaborare il suo dipinto», trenta anni più tardi solo gli americani di New York «si erano dimostrati capaci di ospitarlo». Lo avevano scoperto, valutato e acquistato, «così come, in altri tempi, altri americani, per esempio gli Havemeyer, si erano procurati i Manet più belli».

Per una serie di complesse vicende, ricostruite da Cohen-Solal, «il paese edificato dalla religione calvinista appositamente per lottare contro la perdita, la lussuria e la depravazione che insidiavano l'Europa cattolica, si era appena procurato il grande capolavoro del Novecento, il bordello dipinto in uno stamburgo parigino da uno spagnolo squattrinato». A partire da questo «quadro incredibile», il MoMa,

con la regia e la consulenza di Alfred Barr, costituirà la propria collezione di arte europea. Una collezione che a Leo Castelli - il coltissimo mercante d'arte di origine triestina che seppe valorizzare, fra le altre cose, il nascente espressionismo astratto di Pollock e de Kooning - parve una forma di nuova, modernissima «Enciclopedia». Un po' come dire, annota la Cohen-Solal, che grazie alle strane peregrinazioni delle *Demoiselles* di Picasso, mentre nel Vecchio continente ci si apprestava a una nuova guerra, almeno nel settore dell'arte, New York era diventata la vera «capitale d'Europa». Un'altra Europa verso la quale, dopo le «opere», si muovevano ormai anche gli artisti, seguendo una rotta inversa rispetto a quella che, nei decenni precedenti, aveva portato tanti paesaggisti americani a soggiornare per lunghi periodi in Francia e in Inghilterra in cerca di ispirazione.

Se la Prima guerra mondiale aveva costretto molta gente comune, e fra loro scrittori e pittori a riparare negli Stati Uniti, una nuova ondata migratoria seguì alla stipulazione del patto di non aggressione fra Germania e Unione sovietica nell'agosto del '39 e all'invasio-

Tutto cominciò con la conquista dell'America da parte delle «Demoiselles d'Avignon». Escono per Johan & Levi due lavori monumentali: uno dedicato da Annie Cohen-Solal ai «Pittori di un mondo nuovo», l'altro scritto da Stevens e Swann su Willem de Kooning

grandi maestri



Il grande mecenate Jacques Doucet

Consigliato da Breton, fu lui il primo acquirente delle «Demoiselles»

Nato a Parigi nel febbraio del 1853, Jacques Doucet aveva ereditato dai genitori una vecchia sartoria, riuscendo in poco tempo a trasformarla in una delle prime case di haute couture. Fra i clienti più celebri, Doucet contava Sarah Bernhardt e la Bella Otero. Doucet fu tra i primi a credere nel lavoro degli impressionisti, investendo gli ingenti capitali che gli derivavano dalla sua attività non solo per acquistare opere d'arte o manoscritti antichi, ma anche a fini di mecenatismo, soprattutto in ambito letterario. Oltre a Breton e Max Jacob, fra i suoi «protetti» figuravano Louis Aragon e Victor Segalen la cui spedizione in Cina, nel 1914, venne interamente da lui finanziata. Fu André Suarès a persuadere Doucet dell'importanza di costituire una collezione di scritti e manoscritti relativi alla poesia e alle lettere moderne. Alle acquisizioni si aggiunsero ben presto i lasciti - manoscritti, appunti, lettere - dei giovani scrittori aiutati dal mecenate. Lasciti tuttora raccolti nella parigina Bibliothèque littéraire «Jacques Doucet», sita al numero 10 di Place du Panthéon. Ai documenti lasciati da Doucet, si sono infine aggiunti, tra gli altri, i lasciti di Cioran, Malraux, René Char e Valéry. Per approfondimenti sulla figura e l'opera di Doucet, è utile la monografia di François Chapon, «Mystère et splendeurs de Jacques Doucet» (Lattes, Parigi 1984).

ne nazista della Francia nell'estate seguente. Commentando la marcia trionfale delle truppe tedesche sotto l'Arco di Trionfo, il 14 giugno del 1940, il critico d'arte Harold Rosenberg scrisse che all'improvviso la Seconda guerra mondiale aveva «chiuso il laboratorio del Novecento».

La Parigi degli anni Venti, ammirata e frequentata dai modernisti americani, ormai non c'era più. Chiusa per sempre. «In soli tre decenni», osserva Cohen-Solal, «si delineò un nuovo assetto demografico, probabilmente il più straordinario dell'intera storia dell'arte, destinato a trasformare per sempre New York». Fra i nuovi arrivati, oltre a Dalí, Matta, Mondrian e Max Ernst, nel 1941 sbarcò anche André Breton che si precipitò al MoMa per ammirare le *Demoiselles d'Avignon*.

Nel maggio di due anni prima, Jackson Pollock era rimasto folgorato dalla visione della stessa opera, attorno alla quale Alfred Barr aveva strutturato «Art in our Time», una mostra destinata a segnare un'intera generazione di pittori americani. La scoperta di *Guernica*, nell'ottobre seguente, avrebbe fatto il resto. Pollock - figlio di un disoccupato iscritto all'International Workers of the World, radicato nella cultura americana come nessuno prima di lui, eppure da essa drammaticamente sradicato, per intima vocazione - era entrato a contatto, direttamente, con il cuore della «piena maturità» di Picasso, «senza sfiorare le fasi intermedie e nemmeno la transizione dal post-impressionismo al fauvismo e al cubismo».

Un esempio portato oltreoceano

Fu allora che, come osserverà una decina di anni più tardi un altro protagonista della scena americana, il profugo olandese Willem de Kooning, «Jackson ruppe gli ormeggi». Non a caso, de Kooning, sul quale sempre da Johan & Levi è da poco uscita una splendida biografia, premiata col Pulitzer nel 2005, a firma di Mark Stevens e Annlyn Swann (*de Kooning. L'uomo, l'artista*, traduzione di Irene Inerra e Marcella Mancini, pp.880, euro 35), in alcuni suoi scritti ripercorrerà le tappe dell'affermazione dei pittori americani nel contesto internazionale facendosi interprete di una storia americana che decide di non dissociare mai da quella di Pollock.

Nei suoi lavori, come nella sua vita, de Kooning vedeva molta «gioia, ma una gioia disperata». Come Pollock, anche de Kooning era stato segnato dalla retrospettiva su Picasso realizzata da Alfred Barr al MoMa. Emigrato in America nel 1926, dieci anni più tardi Willem de Kooning - sottolineano Stevens e Annlyn Swann - sembrava avere finalmente trovato in Picasso «il maestro» a lungo cercato «dall'altra parte dell'Atlantico». Verso la fine degli anni Trenta, gli Stati Uniti e New York in particolare, grazie alle mostre organizzate da Barr, alle *Demoiselles* e all'esposizione di *Guernica*, a cui i «Cahiers d'art» avevano dedicato un ricercatissimo numero speciale, avevano potuto constatare la veridicità di quanto John Graham aveva asserito nel suo influente libro sul *Sistema e dialettica dell'arte*, pubblicato nel 1937, ovvero che Picasso si trovava al vertice stesso della creazione contemporanea. Gli artisti, oltre che i musei, cominciarono a prendersene atto.

Affascinati dai musei americani lo furono anche Masson e Claude Lévi-Strauss che, nelle sue note di viaggio, sottolineava il carattere perturbante e paradossale di certe collezioni, antiche e modernissime al tempo stesso. Nei loro incontri, nelle conferenze su quella che era diventata una vera moda, seppure un po' tardiva, il «surrealismo», e nelle interminabili discussioni che vedevano coinvolti Ernst, Calas, Tanguy ma anche John Cage e Leonora Carrington, con la loro presenza fisica o immateriale gli artisti stranieri finirono per ridisegnare di fatto la cartina della vita artistica e culturale di New York. Con l'unica eccezione di André Breton.

L'isolamento di un precursore

Nostalgico, forse sdegnoso, l'ex consigliere di Doucet dava l'impressione di non conoscere una sola parola di inglese e, ricorda l'attrice Dolores Vanetti, «considerava l'America un abominio e non voleva averci nulla a che fare». Eppure, proprio grazie a Breton la giovane generazione di artisti americani sarebbe venuta a contatto con Picasso e con la dimensione più pura dell'esperienza surrealista, spingendosi fino a consumarla. «L'invenzione surrealista», ricorderà a tal proposito Masson, «terminò proprio col periodo dell'esilio, nel 1945». Fu allora che «la pittura americana prese quota coniugando automatismo e puro gesto istintivo. Gli americani, non frenati dal peso della tradizione, erano più predisposti di altri a imparare questa tecnica. Pollock la portò a limiti estremi, sfiorando vette che nessuno avrebbe mai immaginato».