

2020

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜ. ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΜΣ Ελληνορωμαϊκές - Ελληνοϊταλικές σπουδές:
Λογοτεχνία, Ιστορία και Πολιτισμός

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ ΕΛΕΝΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 7566011500009



Τίτλος Διπλωματικής

***Οι απεικονίσεις της μορφής του Αρλεκίνο
από την Commedia dell'Arte
και η επίδρασή της στο έργο του Πικάσο***

Επιβλέποντες:

1. Σγουρίδου Μαρία, Καθηγήτρια
2. Ζώρας Γεράσιμος, Καθηγητής
3. Παγκράτης Γεράσιμος, Καθηγητής

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος – Εισαγωγή.....	3
Βιογραφικά στοιχεία	4
Οι ρίζες της μορφής του Αρλεκίνου και η μετεξέλιξή του σε θεατρικό χαρακτήρα της <i>Commedia dell'Arte</i>	8
Πάμπλο Πικάσο και Αρλεκίνος	17
Η Μπλε Περίοδος (Blue Period 1901-1904).....	21
Αρλεκίνοι της Μπλε Περιόδου	25
Leaning Harlequin (1901)	25
Harlequin and his companion (1901).....	28
Η Ροζ Περίοδος (Rose Period 1904-1906).....	30
Αρλεκίνοι της Ροζ Περιόδου.....	32
Au Lapin Agile (1905)	32
Family of Saltimbanques (1904 – 1905)	35
Violinist (Acrobats' family with ape (1905)	38
.....	40
Κυβισμός (Cubism 1908 - 1920).....	41
Αρλεκίνοι του Κυβισμού.....	43
Harlequin 1915.....	43
Nous autres musiciens / Three Musicians (1921)	46
Cubism and Neo-Classicism (1920 – 1924).....	48
Αρλεκίνοι του Νεοκλασικισμού.....	50
Jacinto Salvadó as Harlequin - 1923	50
Paul dressed as Harlequin (1924).....	54
Surrealism (1925 – 1936).....	55
Αρλεκίνοι του Σουρεαλισμού	57
Harlequin 1927	57
The Remains of Minotaur in a harlequin costume – 1936	59
Τα τελευταία χρόνια του Πικάσο	62
Αρλεκίνοι των τελευταίων ετών.....	63
Harlequin's head – 1971	63
Συμπεράσματα.....	64
Βιβλιογραφία.....	67
Δικτυογραφία	69

Πρόλογος – Εισαγωγή

Ο 20^{ος} αιώνας αποτέλεσε μία μακρά περίοδο καλλιτεχνικών ζυμώσεων και κινημάτων έκφρασης για τον κόσμο της τέχνης. Ο Πάμπλο Πικάσο, μεγάλος πρωταγωνιστής του αιώνα και ιδιοφυής ζωγράφος, στιγμάτισε γενιές ολόκληρες με την καλλιτεχνική του έκφραση και πρωτοπορία, προσφέροντας με το πολύμορφο έργο του μία παγκόσμια υπέρ-πολύτιμη παρακαταθήκη.

Στην παρούσα εργασία θα επικεντρωθούμε στο γεγονός της χρήσης του Αρλεκίνου, αυτής της εμβληματικής φιγούρας της *Commedia dell'Arte*, στο ζωγραφικό έργο του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη. Η παρουσίαση των έργων θα γίνεται ανά τις καλλιτεχνικές περιόδους του ζωγράφου, ενώ πριν την παρουσίαση του κάθε έργου, θα περιγράφεται λεπτομερώς το κοινωνικό, ιστορικό, πολιτικό αλλά και προσωπικό παρασκήνιο της κάθε περιόδου αφού αποτελεί πάντα τον πρωταρχικό παράγοντα επιρροής στο έργο του Πικάσο.

Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει το βαθμό στον οποίον ο Πικάσο επηρεάζεται συνολικά από την *Commedia dell'Arte* και κατά πόσο την υιοθετεί στο έργο του καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του. Είναι γεγονός πως ο Αρλεκίνος θα γίνει ο δεύτερος εαυτός του ζωγράφου, το άβαταρ που θα τον συνοδεύει από την αρχή μέχρι το τέλος, αποτελώντας στην ουσία τις σελίδες του βιβλίου της ζωής του μεγάλου Ισπανού. Θα δείξουμε πως η φιγούρα αυτή της *Commedia dell'Arte*, θα γίνει το μέσο μεταφοράς και μετάδοσης των συναισθημάτων του ζωγράφου, αφού σε κάθε δύσκολη ή, απλώς, σημαντική στιγμή της ζωής του, θα είναι ο Αρλεκίνος που θα βγαίνει στη «σκηνή» για να το εκφράσει.

Βιογραφικά στοιχεία

*...Τα μεγάλα μαύρα μάτια σου ζεστοβολούν τον κόσμο
Μέσα τους λιάζεται η Μεσόγειος και τεντώνουν τον τραχύ λαιμό τους
οι αίγαυροι των βράχων
Αγερομπασιά -
Τα πλατιά μαλλιαρά στήθη σου σα θειαφισμένο αμπέλι
Και το δεξί το χέρι σου έντομο μυθικό
Πάει κ' έρχεται στ' άσπρα χαρτιά, στο φως και στο σκοτάδι
Πάει κ' έρχεται βουίζοντας
Και ξεσηκώνει χρώματα και σχήματα
Όχι μόνο απ' αυτά που βάζουν οι νοικοκυρές το μέγα Σάββατο στα ράφια τους
Θύμησης φεγγαριού των αρρεβωνιασμένων
Όλο πούλιες χρυσές και ρόμβους ρόδινους
Αλλά κι απ' τ' άλλα που μπορεί να δει κανείς όταν τον πιάνει
ένα βαθύ μεράκι....*

Απόσπασμα από την Ωδή στον Πικάσο
Οδυσσέας Ελύτης – Γενάρης του '62

Μέσα σε αυτούς τους λίγους στίχους ο ποιητής μας, Οδυσσέας Ελύτης, περιγράφει ακριβώς αυτό που ήταν ο Πικάσο· ο άνθρωπος που μέσα από την τέχνη του, έδωσε την ψυχή του στον κόσμο, τον ζέστανε, τον άλλαξε, του έδωσε ελπίδα.

Ο Pablo (ή El Pablito) Diego José Santiago Francisco de Paula Juan Nepomuceno Crispín Crispiniano de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz Blasco y Picasso López, ή απλά Πάμπλο Πικάσο, όπως ο περισσότερος κόσμος τον γνωρίζει, γεννήθηκε στον παράκτιο Ισπανικό Νότο, στην πόλη της Μάλαγα, το 1881. Τέκνο του Don José Ruiz y Blasco και της María Picasso y López, από το 1901 και μετά, υπέγραφε με το επώνυμο της μητέρας του, Πικάσο, πιθανός φόρος τιμής στην αρχέγονη δύναμή της¹. Ο πατέρας του ήταν επίσης ζωγράφος και δάσκαλος τέχνης, ο οποίος τον μύησε στα πρώτα του βήματα στο σχέδιο.

¹ LUNDAY Elizabeth, *Η μυστική ζωή των μεγάλων ζωγράφων – Pablo Picasso*, χ.χ., διαθέσιμο στο: <https://www.lecturesbureau.gr/1/pablo-picasso-1991/>

Η *Elizabeth Lunday* αναφέρει πως ο Πικάσο, ήδη στα 12 έτη του, είχε ξεπεράσει τόσο πολύ τον πατέρα του στην ζωγραφική, γεγονός που ανάγκασε τον δεύτερο, να παρατήσει τα πινέλα του δίχως να ζωγραφίσει ξανά. Από το 1892 έως το 1996, θα φοιτήσει σε διάφορες καλλιτεχνικές ακαδημίες όπως αυτή της Βαρκελώνης μέχρι που μεταπήδησε στην Βασιλική Ακαδημία του *San Fernando* στην Μαδρίτη κατά το χειμώνα της χρονιάς 1896-97. Σύντομα όμως θα βαρεθεί το «σφιχτό» ακαδημαϊκό περιβάλλον, που δεν άφηνε και πολλά περιθώρια διαφορετικής έκφρασης και θα προτιμήσει να συνεχίσει σαν ανεξάρτητος καλλιτέχνης.

Από το 1899, ο Πικάσο βρίσκεται στην παρέα διαφόρων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, ζωγράφων και συγγραφέων της Βαρκελώνης και κινούνται μεταξύ Μαδρίτης, Βαρκελώνης και Παρισιού.

Το 1904, θα μεταφερθεί μόνιμα στο Παρίσι, στην ξακουστή Μονμάρτη, πασίγνωστη συνοικία του καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής. Η Γαλλία και ιδιαίτερα η πόλη του Παρισιού, από το 1900 και μετά, με ιδιαίτερη έμφαση στα χρόνια του μεσοπολέμου, αποτέλεσε την Ευρωπαϊκή πρωτεύουσα της τέχνης και κοιτίδα των σημαντικότερων καλλιτεχνικών κινημάτων που έφεραν επανάσταση σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο Πικάσο, με την έλευσή του στο Παρίσι και το πρωτοφανές ταλέντο του, ήταν μοιραίο να αποτελέσει μέρος αυτής της παγκόσμιας καλλιτεχνικής επανάστασης που ξεκινούσε πάντα από την Πόλη του Φωτός. Περιτριγυρισμένος από μυθικά, σχεδόν, πρόσωπα της ποίησης, της λογοτεχνίας και της σύγχρονης φιλοσοφίας, είχε πρωταγωνιστικό ρόλο σε κάθε τι νέο που δραματικά θα επέφερε αλλαγές στο Ευρωπαϊκό και διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι.

Ο Πικάσο, έζησε μία έντονη ζωή, γεμάτη, δυσκολίες, λύπες, χαρές, έρωτες, απογοητεύσεις, ευτυχία. Κατά τη διάρκειά της, βίωσε δύο καταστρεπτικούς και άκρως αιματηρούς Παγκόσμιους Πολέμους καθώς και τον Ισπανικό εμφύλιο ο οποίος τον επηρέασε ιδιαίτερα. Οι έρωτές του δυνατοί και ατελείωτοι με τις γυναίκες να παίζουν τεράστιο ρόλο στη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσης και του ζωγραφικού του έργου.

Το 1901, μετά την τραγική αυτοχειρία του φίλου του και ζωγράφου *Carlos Casagemas*, για τα μάτια της Γαλλίδας χορεύτριας *Germaine Gargallo*, ο Πικάσο θα πέσει σε βαθιά θλίψη, γεγονός που θα γίνει άμεσα ορατό στο έργο του. Οι πίνακές του σημαδεύονται από τις έντονες αποχρώσεις του μπλε και τα επιλεγμένα θέματα από την σκληρή πλευρά της ζωής. Η *Μπλε Περίοδος* του Πικάσο θα κρατήσει μέχρι το 1904 και τη στιγμή που θα γνωρίσει την νεαρή *Fernande Olivier* και θα συγκατοικήσει μαζί της.

Η αλλαγή αυτή στη ζωή του σε συνδυασμό με το συχνό συγχρωτισμό του με ακροβάτες και Σαλτιμπάγκους του *Cirque Medrano*, θα καθρεπτιστεί στο έργο του. Νέοι τόνοι, απαλοί,

αποχρώσεις του ροζ και θέματα βγαλμένα από τη ζωή του τσίρκου, θα είναι οι νέοι πρωταγωνιστές και θα σηματοδοτήσουν την *Ροζ Περίοδο* του καλλιτέχνη, η οποία όμως δεν θα κρατήσει για περισσότερα από 2 χρόνια. Αυτή θα είναι και η περίοδος όπου ο Πικάσο θα ζωγραφίσει τους περισσότερους Αρλεκίνους.

Ήταν το 1908, που ο Πικάσο σε συνεργασία με τον φίλο του, τον μεγάλο *Georges Braque*, θα εισάγουν την επανάσταση στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα με το κίνημα του *Κυβισμού*. Τεχνική ιδιάζουσα, όπου τα πράγματα διασπώνται και ανασυνθέτονται σε γεωμετρικές φόρμες. Ο *Κυβισμός*, προκάλεσε ατελείωτες συζητήσεις στους καλλιτεχνικούς κύκλους και έγιναν, πολλές φορές άσκοπες, απόπειρες να εξηγηθούν οι σκοποί και οι προσεγγίσεις του. Ο *Κυβισμός* γέμισε κανόνες και θεωρίες άσχετες, σε μεγάλο βαθμό, με τον Πικάσο².

Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και ιδιαίτερα μετά τη γέννηση του πρώτου του παιδιού, του *Paulo*, το 1921, από το γάμο του με την χορεύτρια των Ρωσικών μπαλέτων *Diaghilev, Olga Khokhlova*, θα στραφεί σε πιο κλασικές φόρμες και έτσι θα θεμελιωθεί η *Νεοκλασική Περίοδος* του Πικάσο που θα διαρκέσει μέχρι το 1924. Ο Πικάσο με την *Olga* και το γιο του, θα περάσει σε ένα πιο μεγαλοαστικό στύλ ζωής στο Παρίσι και σε διάφορα άλλα θέρετρα της Γαλλίας, μέχρι τη στιγμή που η επαφή του με το κίνημα του γαλλικού *Σουρεαλισμού* θα τον «επαναφέρει», κατά κάποιον τρόπο, σε μία λιγότερο *bourgeois* σκέψη.

Το 1924, θα ενστερνιστεί το *Σουρεαλιστικό Μανιφέστο* του *Andrè Breton*, πρωτοπόρου του σουρεαλισμού. Η ταυτόχρονη στενή σχέση του με τον σουρεαλιστή ποιητή *Paul Eluard*, θα τον ωθήσει στον επανακαθορισμό της τέχνης του, καθώς θα τον οδηγήσει στην πολιτική του ριζοσπαστικοποίηση και ένταξή του στην κομμουνιστική ιδεολογία. Ο Πικάσο, παύει να ζωγραφίζει με ρεαλιστικό τρόπο και λεπτομέρειες αλλά απεικονίζει αφαιρετικά την δική του εσωτερική αλήθεια, τα πράγματα όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης βλέπει με τα μάτια της ψυχής του. Αυτό άλλωστε αποτελεί και τη βάση της σουρεαλιστικής ζωγραφικής.

Ο Ισπανικός Εμφύλιος και ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, θα τον συγκλονίσουν ιδιαίτερος και τα έργα του θα λάβουν μία μορφή συμβολικής πολιτικής, αντιφασιστικής έκφρασης. Εμβληματικό έργο αυτής της περιόδου θα είναι η *Guernica* (1937), πίνακας στον οποίον θα απεικονίσει την σφαγή που επέφερε ο βομβαρδισμός της ομώνυμης κωμόπολης των Βάσκων, από τους εθνικιστές του *Franco* με τη βοήθεια των Γερμανών ναζιστών συνεργατών του, κατά

² **LUNDAY Elizabeth**, *Η μουσική ζωή των*, ο.π., χ.χ., διαθέσιμο στο: <https://www.lecturesbureau.gr/1/pablo-picasso-1991/>

τον Ισπανικό Εμφύλιο. Στο έργο, είναι διάχυτη η τραγικότητα και η φρίκη του πολέμου, μανιφέστο διαμαρτυρίας και αντιφασισμού του Ισπανού καλλιτέχνη.

Κατά τη διάρκεια του Β' Π.Π., ο Πικάσο παρέμεινε στο Παρίσι καθώς οι Γερμανοί κυρίευσαν την πόλη. Το καλλιτεχνικό του στυλ δεν ταίριαζε στο ναζιστικό ιδεώδες για την τέχνη κι έτσι δεν πραγματοποίησε καμία έκθεση αυτήν την περίοδο. Υποχωρώντας στο ατελιέ του, συνέχισε να ζωγραφίζει, παράγοντας έργα [...] Παρόλο που οι Γερμανοί είχαν κηρύξει εκτός νόμου την χύτευση του ορείχαλκου στο Παρίσι, παρόλα αυτά ο Πικάσο συνέχισε να χρησιμοποιεί τον μπρούντζο που του παρείχε λαθραία η Γαλλική Αντίσταση³.

Στα τελευταία του χρόνια, η παραγωγή των έργων του ήταν εκπληκτική. Θα περίμενε κανείς πως το πέρασμα των χρόνων και τα γηρατειά θα τον έκαναν να μειώσει τους ρυθμούς του. Μάλλον όμως, η συνειδητοποίηση του ερχομού του τέλους εκ μέρους του, στάθηκε το μεγάλο του κίνητρο να συνεχίσει να ζωγραφίζει και να παράγει μεγάλο αριθμό έργων, σαν να ήταν και πάλι νέος. Ίσως να ήταν η ζωγραφική το ελιξίριο της αθανασίας για αυτόν, αυτή που με τον έναν τρόπο ή με τον άλλον, θα τον κρατούσε ζωντανό και επίκαιρο. Ήταν μάλιστα τέτοια η επιθυμία του για τη ζωή και τον έρωτα που σε μία συνάντησή του με τον φίλο του, φωτογράφο, γλύπτη, σκηνοθέτη και συγγραφέα, *Brassai* (ψευδώνυμο του Ουγγρο-Γάλλου *Gyula Halász*, το 1971 στο σπίτι του Πικάσο θα ακολουθήσει μία ιδιαίτερη στιχομυθία μεταξύ τους. Να θυμίσουμε πως το 1971, ο Πικάσο είναι ήδη 90 ετών, χτυπημένος από σοβαρά θέματα υγείας που δεν του επιτρέπουν κάτι άλλο από μία μετρημένη ζωή. Στην συνάντηση αυτή ειπώθηκαν από τον Πικάσο, κατά μαρτυρία *Brassai*, τα παρακάτω λόγια: *Όποτε σε βλέπω, η πρώτη μου αυθόρμητη κίνηση είναι να βάλω το χέρι μου στην τσέπη και να σου προσφέρω ένα τσιγάρο, παρόλο που ξέρω, πολύ καλά, ότι κανείς από τους δυο μας δεν καπνίζει πια. Η ηλικία μας ανάγκασε να το κόψουμε, αλλά η επιθυμία παραμένει. Είναι το ίδιο πράγμα να κάνεις έρωτα. Δεν το κάνουμε άλλο πια, αλλά η επιθυμία για αυτό υπάρχει μέσα μας⁴.*

³ “During the Second World War, Picasso remained in Paris while the Germans occupied the city. Picasso's artistic style did not fit the Nazi ideal of art, so he did not exhibit during this time. Retreating to his studio, he continued to paint, producing works [...] although the Germans outlawed bronze casting in Paris, Picasso continued regardless, using bronze smuggled to him by the French Resistance”, **National Gallery of Art, Washington**, *Picasso – A guide for teachers*, Department of Education Publications – Education Division – NG of Art, Washington 1997, σελ: 4

⁴ “Whenever I see you, my first impulse is to reach in my pocket and to offer you a cigarette, even though I know very well that neither of us smokes any longer. Age has forced us to give it up, but the desire remains. It's the same thing with making love. We don't do it anymore, but the desire for it is still with us”, **LANG Peter**, *Making time – Picasso's suite 347*, Peter Lang publishing, New York 2006, σελ. 145

Ο Πικάσο, θα αποβιώσει στις 8 Απριλίου 1973 στο Mougins της Γαλλίας, από πνευμονικό οίδημα και ανακοπή καρδιάς, κατά τη στιγμή που φιλοξενούσε φίλους στο σπίτι του για δείπνο. Χαρακτηριστικά ήταν τα τελευταία του λόγια προς τους φίλους του: *πιείτε για μένα, πιείτε στην υγεία μου, το ξέρετε πως δεν μπορώ να πιώ πια*⁵. Ο θάνατός του είχε τέτοιον αντίκτυπο στην τελευταία του γυναίκα, την *Jacqueline Roque*, η οποία δεν άντεξε το γεγονός και την μοναξιά χωρίς τον αγαπημένο της Πάμπλο, και το 1986, σε ηλικία 59 ετών, θα αυτοκτονήσει πυροβολώντας τον εαυτό της.

Οι ρίζες της μορφής του Αρλεκίνου και η μετεξέλιξή του σε θεατρικό χαρακτήρα της *Commedia dell'Arte*.

Ο *Αρλεκίνος*, ως θεατρική μορφή της *Commedia dell'Arte*, αποτέλεσε έναν από τους πιο αγαπημένους χαρακτήρες του φιλοθεάμονος κοινού του 16^{ου} – 18^{ου} αιώνα. Η ιδιαιτερότητα του ρόλου που ενσαρκώνει σε συνδυασμό με το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της φωνής του, η φορεσιά του, η στάση του σώματός του, οι χειρονομίες του και τέλος η μάσκα του, ήταν τα στοιχεία που τον έκαναν να ξεχωρίζει ανάμεσα στους υπόλοιπους σταθερούς χαρακτήρες (*tipi fissi*) της *Commedia dell'Arte*.

Ο *Werner Müller*, στο πασίγνωστο βιβλίο του, αφιέρωμα στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος, χαρακτηρίζει τον *Αρλεκίνο* ως την *ουσία της Κομμέντια ντελλ'άρτε*⁶. Είναι ο χαρούμενος χαρακτήρας που διακρίνεται για την αφέλεια και την ακόρεστη πείνα του. Με λίγα λόγια, ο *Αρλεκίνος* θεωρείται ως ένας άκακος και αγαθός θεατρικός τύπος που γεννά γέλιο με τα καμώματα και τις υπέροχες ατάκες του.

Θα αναρωτηθεί κανείς όμως σχετικά με τις ρίζες του *Αρλεκίνου* και για το πώς γεννήθηκε αυτή η παγκοσμίως γνωστή θεατρική φιγούρα. Σίγουρα θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως τα χαρακτηριστικά του θεατρικού τύπου του *Αρλεκίνου* προσομοιάζουν με αυτά του υπηρέτη στις κωμωδίες του *Τερέντιου* και του *Πλάτωνα*. Μπορούμε όμως να αρκεστούμε μόνο στις προαναφερόμενες πηγές προέλευσης, αυτού του τόσο ξεχωριστού θεατρικού τύπου, ώστε να συμπληρώσουμε το πάζλ της εικόνας του *Αρλεκίνου*; Άραγε ο *Zan Ganassa*⁷, όταν εισήγαγε

⁵ “*Drink to me, drink to my health, you know I can't drink anymore*”, **National Gallery of Art, Washington**, *Picasso – A guide...*, ο.π., σελ: 5

⁶ «Ο *Αρλεκίνο*, ο δεύτερος *Τζάννι*, παγκόσμιας φήμης, είναι η ουσία της *Κομμέντια ντελλ'άρτε*, αν και στην αρχή βρίσκονταν στη σκιά του *Μπριγκέλλα*», **MÜLLER Werner**, *Θέατρο του σώματος & Commedia dell'arte*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 127

⁷ **Zan Ganassa**: 1540 – 1584. Ψευδώνυμο του *Alberto Naselli*, ηθοποιού και θιασάρχη της *Commedia dell'arte* ο οποίος εισήγαγε για πρώτη φορά τον χαρακτήρα του *Αρλεκίνο* στις παραστάσεις του. Το ψευδώνυμό του *Zan* (*Zanni*) *Ganassa* προέρχεται από τον θεατρικό χαρακτήρα που έπαιζε στις παραστάσεις του, πριν την εμφάνιση

τον χαρακτήρα του *Αρλεκίνου* στην *Commedia dell'Arte*, είχε στο μυαλό του, αποκλειστικά και μόνο, τα κωμικά πρότυπα των Λατίνων μαέστρων του θεάτρου ή μήπως υπήρχε και κάτι άλλο πιο βαθύ στην ιστορία; Η έρευνα μας υποδεικνύει πως οι ρίζες του *Αρλεκίνου* είναι πολυπλοκότερες από όσο πιστεύουμε. Η ονομασία του συγκεκριμένου χαρακτήρα φαίνεται να έχει πολύπλευρη προέλευση σύμφωνα με τους ιστορικούς αναλυτές.

Η πρώτη εκδοχή μας παραπέμπει στον αρχαίο λαϊκό μύθο του *Άγριου Κυνηγιού*⁸ που επικράτησε στην κεντρική και βορειοδυτική Ευρώπη, εμφανίζοντας μικροδιαφορές από χώρα σε χώρα. Ο βασικός μύθος αναφέρεται στις ορδές φαντασμάτων που ίπτανται στους ουρανούς κατά τις πιο κρύες νύχτες του χειμώνα, συνοδευόμενες από τους ήχους των δυνατών ανέμων, μαζεύοντας όποιον είχε την ατυχία να βρίσκεται στο δρόμο τους. Οι κυνηγοί θεωρούνταν ως πνεύματα νεκρών ή ως ξωτικά, γεγονός που εξαρτιόταν από το μέγεθος της φαντασίας του εκάστοτε λαού. Ο μύθος του *Άγριου Κυνηγιού*, όπως προαναφέραμε, τον συναντάμε σε διάφορες εκδοχές του ανά την Ευρώπη. Στην εκδοχή της Βόρειας Γαλλίας, η ομάδα των κυνηγών ονομάζεται *Mesnée d'Hellequin* (*Οίκος ή Ομάδα του Ελεκέν*). Ο *Ελεκέν* ήταν ο φοβερός και τρομερός αρχηγός του μανιασμένου στρατού. Η πρώτη αναφορά στο μύθο του *Άγριου Κυνηγιού* απαντάται το 1127 στο βιβλίο *Anglo-Saxon Chronicles*.⁹

Την επόμενη εκδοχή τη συναντούμε στην Ευρωπαϊκή εκκλησιαστική παράδοση και πιο συγκεκριμένα στο βιβλίο του Άγγλο-Νορμανδού μοναχού *Ορντερίκ Βιτάλ* (*Ordericus Vitalis, 1075 – 1142*), *Ecclesiasticae Historia*. Στο έργο του Βιτάλ, στο όγδοο βιβλίο, γίνεται αναφορά σε κάποιον μοναχό με το όνομα *Gualchelmus*, ο οποίος το βράδυ της Πρωτοχρονιάς του 1091 επέστρεφε από παρηγορητική επίσκεψη σε κάποιον φίλο ασθενή. Κατά την επιστροφή του στο μοναστήρι ακούει ξαφνικά τον απόκοσμο θόρυβο μιας τεράστιας στρατιάς, που τον τρομοκρατεί φοβερά. Φοβισμένος, κρύβεται πίσω από τα δέντρα προσπαθώντας να καταλάβει τι συμβαίνει. Ένας οπλισμένος γίγαντας θα τον βρει και θα τον διατάξει να μην εγκαταλείψει τη θέση του ώστε να παρακολουθήσει το πέρασμα της μεγάλης στρατιάς. Η στρατιά θα κουβαλάει όλες τις χαμένες και αμαρτωλές ψυχές ανθρώπων που ο μοναχός αναγνωρίζει. Ο

του *Αρλεκίνο*. ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία, *ΙΤΑΛΙΑ, 17ος αιώνας: Commedia dell'arte*, Διαθέσιμο στο <https://spiridopoulou.files.wordpress.com/2011/04/commedia-dellarte.pdf> και MEGALE Teresa, Naselli Alberto, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 77* (2012), Διαθέσιμο στο [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-naselli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-naselli_(Dizionario-Biografico)/)

⁸ **Άγριο Κυνήγι (Wild Hunt)**: πρόκειται για πασίγνωστο λαϊκό μύθο ενός στοιχειωμένου ηγέτη και της ομάδας του από κυνηγούς και σκυλιά που πετάνε στον ουρανό των παγωμένων νυκτών, συνοδευόμενοι από τους ήχους του αέρα που ουρλιάζει. Διαθέσιμο στο <http://mythology.net/norse/norse-concepts/the-wild-hunt/>

⁹ “*The Anglo-Saxon Chronicles, one of the oldest sources of Anglo-Saxon history, first mention the Wild Hunt in 1127 AD*”, Διαθέσιμο στο <http://mythology.net/norse/norse-concepts/the-wild-hunt/>

Gualchelmus καταλαβαίνει πως πρόκειται για την τρομερή στρατιά του *Ελεκέν*. Αυτή είναι, δίχως αμφιβολία, η οικογένεια των *Herlechini*¹⁰. Ο *Βιτάλ* θα αναφερθεί στο μύθο του *Ελεκέν*, χρησιμοποιώντας τον αυτήν τη φορά ως περιπλανώμενο καθαρήριο¹¹, ως τον απεσταλμένο του διαβόλου για να περισυλλέξει τις χαμένες και αμαρτωλές ψυχές. Ο *Βιτάλ*, αν και υποδεικνύει τον μύθο αυτό ως ένα καλό μέσο έκφρασης στην κοινωνική κριτική¹², χρησιμοποιεί έναν όρο άκρως συγγενικό προς την μετέπειτα ονομασία του θεατρικού τύπου του *Αρλεκίνου*. Απεικονίσεις του *Ελεκέν* τον εμφανίζουν με μαύρο διαβολικό πρόσωπο που παραπέμπει στις διάφορες μάσκες που κατά καιρούς χρησιμοποιήθηκαν για να κοσμήσουν τον χαρακτήρα του *Αρλεκίνου*.

Η τρίτη σημαντική εκδοχή είναι αυτή που παρουσιάζεται από τον μεγάλο Ιταλό ποιητή *Δάντη*, στο επικό του έργο *Θεία Κωμωδία*. Στο 22^ο άσμα της *Θείας Κωμωδίας*, στους στίχους 112 έως 117, ο *Δάντης* κάνει αναφορά σε έναν δαίμονα με παρόμοιο όνομα με αυτό του *Αρλεκίνου*. Ο *Alichino*¹³, είναι ένας από τους 10 δαίμονες - φύλακες και βασανιστές, στον 5^ο λάκκο του 8^{ου} κύκλου της *Κολάσεως*, όπου τιμωρούνται οι απατεώνες μέσα σε μία λίμνη από πίσσα που βράζει. Ο *Δάντης* τους περιγράφει φτερωτούς, με κατάμαυρη όψη, κρατώντας μπαστούνια με γάντζους που χρησιμεύουν για να αρπάζουν τους καταδικασμένους σε αιώνια τιμωρία και να τους κρατούν βυθισμένους μέσα στην πίσσα που κοχλάζει.¹⁴

¹⁰ “Haec sine dubio, familia Herlechini est”, **LE PREVOST Augustus**, *Orderici Vitalis, Historiae Ecclesiasticae*, Julium Renouard et Socios, Parisiis 1845, σελ. 371

¹¹ **LE GOFF Jacques**, *Ήρωες και θαυμαστά του Μεσαίωνα*, Κέδρος, Αθήνα 2005, σελ 168

¹² **LE GOFF Jacques**, ο.π., σελ 167

¹³ “*Alichin non si tenne e, di rintoppo a li altri, disse a lui: «Se tu ti cali, io non ti verrò dietro di gualoppo, ma batterò sovra la pece l’ali. Lascisi ‘l collo, e sia la ripa scudo, a veder se tu sol più di noi vali»*” / “Ο *Αλικίνο* δεν κρατιόταν και μπαίνοντας μπροστά στους άλλους, του λέει: αν μέσα πέσεις πίσω σου δεν θα τρέξω, αλλά με τα φτερά μου πάνω από την πίσσα θα σε αρπάζω. Αφήνουμε την πλαγιά και κάνουμε ασπίδα μας την απέναντι όχθη, να δούμε εάν αζίζεις περισσότερο από εμάς”, **ALIGHIERI Dante**, *Inferno – La Divina Commedia annotate e commentate da Tommaso Di Salvo con illustrazioni*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna 2009-2010, σελ. 432, στ. 112-117.

¹⁴ “*Egualemente gli altri diavoli hanno i caratteri che la tradizione consegna ai diavoli: tutti dominati dalla volontà di nuocere, neri, alati, staffilatori, squartatori; più vicini agli animali che agli uomini* / Ομοίως οι άλλοι διάβολοι έχουν τα χαρακτηριστικά που η παράδοση προσδίδει στους διαβόλους: όλοι είναι κυριευμένοι από τη βούληση να κάνουν κακό, μαύροι, φτερωτοί, μαστιγωτές, διαμελιστές περισσότερο μοιάζοντες με ζώα παρά με ανθρώπους.”, **ALIGHIERI Dante**, ο.π. σελ. 423, Εισαγωγή Canto XXII, *Cerchio VIII, 5a boglia, I barattieri, La beffa di Ciampòlo*.

Αυτή η εκδοχή ενισχύει την επιλογή της μαύρης μάσκας στον *Αρλεκίνο* που πολλές φορές συνοδεύονταν από ένα μικρό κέρατο ή καρούμπαλο στην κορυφή της, *τελευταία απομεινάρια των προγόνων του απ' τις Ατελλάνες και του διαβόλου απ' τα μυστηριακά δράματα*.¹⁵

Όπως και να έχει, αυτός ο «διαβολάκος» της *Commedia dell'Arte*, είναι σίγουρο πως διατηρεί ρίζες στους αρχαίους μύθους και στις λαϊκές δοξασίες της Ευρώπης. Η μεταφορά του στο «θέατρο του δρόμου»¹⁶ φαίνεται πως αποτελεί ένα υπέροχο μείγμα ψηφίδων της λατινικής κωμωδίας και της λαϊκής φαντασίας, από όπου ο *Αρλεκίνος* αντλεί τα θεμελιώδη δομικά στοιχεία, τόσο του χαρακτήρα όσο και της εμφάνισής του.

Σημαντικό στοιχείο που τον δένει με τις καταβολές του είναι η μάσκα του. Πολύ εύστοχα, ο Ιταλός ζωγράφος, *Giovanni Domenico Tiepolo*, θα αποτυπώσει τους δικούς του ήρωες της *Commedia dell'Arte*, ανάμεσα σε αυτούς και το δικό μας, τον *Αρλεκίνο*. Παρατηρώντας τους πίνακές του [εικ.1], γίνεται σαφές πως τον απεικονίζει σύμφωνα με τις κλασικές περιγραφές της παραδοσιακής του ενδυμασίας, γεγονός που καθιστά σίγουρο πως ο ίδιος είχε παρακολουθήσει το λαϊκό Ιταλικό θέατρο.



Λεπτομέρεια από τον πίνακα "The Minuet" - 1754 - 55
Giovanni Domenico Tiepolo



Λεπτομέρεια από τον πίνακα "A dance in the country" - 1755
Giovanni Domenico Tiepolo

Εικόνα 1

¹⁵ MÜLLER Werner, ο.π., σελ. 127

¹⁶ "[...] Οι θίασοι είναι πλανόδιοι και οι ηθοποιοί έστηναν το πατάρι τους στις πλατείες των χωριών ή στις αυλές των αρχοντικών, με μοναδικό σκηνικό μια ζωγραφιστή κουρτίνα.", ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία, Το λαϊκό θέατρο στην Ιταλία: Κομέντια ντελ Άρτε (Commedia dell'arte), Διαθέσιμο στο <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2930/3/02-chapter03.pdf>

Ο *Αρλεκίνος* με το πέρασμα των χρόνων χάνει τα αρχικά του «πρωτόγονα» χαρακτηριστικά, παύει να είναι ο άξεστος χωριάτης της *Commedia dell'Arte*. Κατά τη διάρκεια του Αναγεννησιακού Ουμανισμού και μετά την αποδέσμευση από το θεοφοβικό μοντέλο και τον μεσαιωνικό σκοταδισμό, η μορφή του *Αρλεκίνου* αποδαιμονοποιείται στις συνειδήσεις των ανθρώπων και τελικά εντάσσεται στο θέατρο της *Commedia dell'arte* κατά το 1550. Ο *Αρλεκίνος* επιδέχεται πολλές μεταβολές, τόσο στην εμφάνισή του όσο και στα βασικά του χαρακτηριστικά κατά το πέρασμα των ετών. Ο *Luis Moland* στο έργο του *Molière et la Comédie Italienne* (1867), αναφέρει: “δεν σημαίνει φυσικά ότι αυτοί οι τύποι δεν μεταβάλλονταν, σύμφωνα με τις εποχές και τους ηθοποιούς που τους ενσάρκωναν διαδοχικά. Έτσι, ο *zanni* *Αρλεκίνος*, που αρχικά ήταν κουτός και αδέξιος, ήταν προικισμένος με ένα αρκετά ζωηρό πνεύμα. Αλλά οι αλλαγές, εφόσον έγιναν κάποια στιγμή, διαρκούσαν σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ηθοποιού που είχε το ταλέντο να τις επιβάλλει στο κοινό. [...] Οι δύο *Zanni* της θεατρικής ομάδας ήταν ο *Pedrolino* και ο *Arlecchino*. Ο ηθοποιός που έπαιζε τον δεύτερο *Zanni*, με το όνομα *Αρλεκίνος*, ονομαζόταν *Simone* από τη *Μπολόνια*. [...] Στα προσχέδια του *Gelosi* αυτός ο ρόλος ήταν πανομοιότυπος με αυτό που απέμεινε στη γαλλική σκηνή, ο *πονηρός*, με τις γκριμάτσες του, ο *ζωηρός*, ο *λαίμαργος* και *δειλός*. Παρόλα αυτά δεν παραλείπει να είναι πιστός και δραστήριος. Είναι συχνά ο ηγέτης του παιχνιδιού, είναι αυτός που οδηγεί τα πάντα, αποσυντονίζει τα σχέδια των *Vecchi*, διασώζει και ενώνει τους δυστυχημένους *Inammorati*. Ο *Αρλεκίνος* φαίνεται πολύ ευτυχισμένος. Επίσης μοιάζει πολύ στο *λαικό* τύπο που γνωρίζουμε, τουλάχιστον για την αφυπνισμένη και κακόβουλη ηλιθιότητα του χαρακτήρα του. Έχει ήδη χάσει την πρωτόγονη αφέλειά του. Συνένοχος του *Pierrot*, τον βοηθά τις περισσότερες φορές να τα βγάλει πέρα με τις *ίντριγκες*¹⁷.”

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθούμε στο ιδιαίτερο πολιτικό-κοινωνικό πλαίσιο στην Ιταλία του 16^{ου} αιώνα, γεγονός που θα αποσαφηνίσει καλύτερα την εξέλιξη της *Commedia dell'arte* στο πέρασμα των χρόνων. Το 1517, ο Γερμανός μοναχός και θεολόγος *Λούθηρος*,

¹⁷ “Ce n'est pas, bien entendu, que ces types ne varièrent jamais, suivant les époques et suivant les acteurs qui les adoptèrent successivement. Ainsi le *zanni* *Arlequin*, qui à l'origine était niais et balourd, fut doué par la suite d'un esprit assez vif. Mais c'étaient là des modifications une fois faites, qui duraient toute la vie du comédien qui avait le talent de le imposer au public. [...] Les deux *zanni* de la troupe étaient *Pedrolino* et *Arlecchino*. L'acteur qui jouait le second *zanni*, sous le nom d'*Arlequin*, se nommait *Simone*, de Bologne. Nous ne savons l'acteur qui tenait le rôle de *Pedrolino* (*Pierrot*); ce rôle est, dans le canevas des *Gelosi*, fort pareil à ce qu'il est resté sur la scène française, pétulant, grimacier, malin, gourmand et poltron. Avec tout cela, il ne laisse pas d'être fidèle et actif. Il est souvent le meneur du jeu, c'est lui qui conduit toutes choses, déconcerte les plans des vieillards, sauve et unit les amants malheureux. *Arlecchino*, de même, ressemble beaucoup au type populaire que l'on connaît, au moins pour la balourdise éveillée et malicieuse de son caractère. Il déjà perdu de sa naïveté primitive. Complice de *Pierrot*, il l'aide la plupart du temps à débrouiller les intrigues;” **MOLAND Luis**, *Molière et la Comédie Italienne*, Didier et C^{ie}, Libraires - Editeurs, Paris 1867, σελ. 24 & 53-57

αντιδρά στην κίνηση του Πάπα Λέοντα του Γ', να δώσει άδεια για τη μαζική έκδοση και πώληση συγχωροχαρτιών στη Γερμανία, γεγονός που τον οδηγεί στο να θυροκολλήσει στην εκκλησία της Βιτεμβέργης τις 95 Θέσεις του, ως αντίθεση στις πρακτικές και την πρωτοκαθεδρία της Παπικής εκκλησίας. Η κίνησή του αυτή θα ονομαστεί ως *Μεταρρύθμιση του Λούθηρου*¹⁸.

Η απάντηση της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας στην *Μεταρρύθμιση του Λούθηρου*, η λεγόμενη *Αντιμεταρρύθμιση*, θα θέσει μία σειρά από σκληρά μέτρα μέσω των οποίων θα επιζητά να αναλάβει και πάλι την πρωτοκαθεδρία και να επαναφέρει στην τάξη αυτούς που τόλμησαν να της αντιταχθούν. Ταυτόχρονα, προσπάθησε μέσω της *Συνόδου στο Τρέντο (1545)* να προχωρήσει και στη *θεραπεία των αδυναμιών της που προκάλεσαν την Μεταρρύθμιση*¹⁹. Η ανασυγκρότηση των μοναχικών ταγμάτων και ιδίως των *Ιησουϊτών*, η αναδιοργάνωση της *Ιεράς Εξέτασης* και ιδιαιτέρως η ύπαρξη του *Συμβουλίου Λογοκρισίας*²⁰ στη Ρώμη, θα αποτελέσουν βαρύ πλήγμα στην παραγωγή έργων, τόσο θεολογικών όσο και λογοτεχνικών ή επιστημονικών αφού η ύπαρξη και διάθεσή τους στο κοινό εξαρτιόταν αποκλειστικά και μόνο από την άποψη του Συμβουλίου. Όσα βιβλία θεωρούνταν αιρετικά ή ύποπτα για αίρεση ή θεωρούνταν ότι έβλαπταν τα έθιμα και την ηθική κατατάσσονταν αυτομάτως στη λίστα απαγορευμένων βιβλίων (*Index Librorum Prohibitorum*)²¹.

Το 1556, ο *Φίλιππος ο II*, βασιλιάς της Ισπανίας θα αναδείξει τις ηγεμονικές τάσεις της Ισπανίας στον Ευρωπαϊκό χώρο. Θα επιβάλλει την Ισπανική κυριαρχία, μεταξύ και άλλων χωρών, σε μεγάλο μέρος της Ιταλικής επικράτειας. Το 1559 έως το 1620 θα έχουμε το αποκορύφωμα της Ισπανικής κυριαρχίας στο μεγαλύτερο μέρος της Ιταλικής χερσονήσου, μένοντας μόνο η Βενετία και τα εδάφη υπό την εξουσία της στην ενδοχώρα, καθώς και το Παπικό κράτος να διατηρούν διοικητική αυτονομία και να αποτελούν ουσιαστικά τους μόνους πόλους ιταλικής αντίστασης και αντίλογου στην πολιτική που ασκούσε στη χώρα ο Ισπανός

¹⁸ ΔΗΜΗΤΡΟΥΚΑΣ Ιωάννης, ΙΩΑΝΝΟΥ Θουκυδίδης, ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ Κώστας, *Ιστορία του Μεσαιωνικού και του Νεότερου Κόσμου 565-1815*, ΙΤΥΕ – ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ, Αθήνα 2016, σελ. 128

¹⁹ ΔΗΜΗΤΡΟΥΚΑΣ Ιωάννης, ΙΩΑΝΝΟΥ Θουκυδίδης, ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ Κώστας, ο.π., σελ. 131

²⁰ “*L’arte, insieme con la letteratura, rappresenta un bersaglio privilegiato per i censori. Si ordina di distinguere chiaramente il sacro dal profano, per esempio proibendo ai pittori di rappresentare nelle scene religiose personaggi grotteschi o atteggiamenti equivoci. Il nudo viene proibito, tranne nelle scene mitologiche.*”, MILZA Pierre, *Storia d’Italia, dalla Preistoria ai giorni nostri*, Casa Editrice Corbaccio s.r.l., Milano 2005, σελ. 498

²¹ AZOP POZA Αλμπέρτο, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 253

βασιλιάς²². Η Ιταλία, αν και δεν θα έχει μεγάλες εδαφικές αλλαγές, θα γνωρίσει σοβαρές οικονομικές και πολιτικές απώλειες κατά τη διάρκεια του *Τριακονταετή πολέμου (1618-1648)* μεταξύ Γαλλίας και Ισπανίας για την πρωτοκαθεδρία στην Ευρώπη. Περιοχές ολόκληρες ερημώθηκαν και λεηλατήθηκαν κατά τη διάρκεια των πολεμικών συγκρούσεων των ξένων στρατευμάτων στο ιταλικό έδαφος, γεγονός που οδήγησε στην ιταλική παρακμή και την κατάρρευση της οικονομίας. Η Ιταλία γυρίζει χρόνια πίσω ενώ μετατρέπεται σε μία *αγροτική και καθυστερημένη χώρα*²³. Η επικράτηση του έντονου εκκλησιαστικού στοιχείου στην ιταλική κουλτούρα, ως αποτέλεσμα της Αντιμεταρρύθμισης, γίνεται παντού αισθητή ενώ η Ιταλία φαντάζει πλέον, από πολιτιστική πρωτοπόρος στην Ευρώπη, να *σταματά σιγά σιγά να ασκεί την κοσμοπολίτικη λειτουργία, στην οποία είχε συνηθίσει, γιατί της λείπουν οι δυνάμεις για να εκτελέσει τα καθήκοντα του καθοδηγητή της Ευρώπης*²⁴. Όλα τα προαναφερόμενα θα έχουν ως αποτέλεσμα την παραγωγή κακής ποιότητας λογοτεχνικών έργων.

Κατά το 17^ο αιώνα, το Μπαρόκ έρχεται να διαδεχθεί την ώριμη *Αναγέννηση* στην Ιταλία. *Η τέχνη του Μπαρόκ εκφράζει και υπηρετεί ταυτόχρονα τόσο την επίγεια (κοσμική) όσο και τη θρησκευτική εξουσία. [...] Διακρίνεται από θρησκευτική έξαρση και διάθεση για υπερτροφική διακόσμηση. Η εξέλιξη αυτή έχει τις ρίζες της στην έδρα και πρωτεύουσα του καθολικισμού, και ακριβέστερα της Αντιμεταρρύθμισης, τη Ρώμη*²⁵. Είναι χαρακτηριστική η φτώχεια της λογοτεχνικής παραγωγής και έμπνευσης στην Ιταλία του Μπαρόκ καθώς μόνο λίγα σπάνια ταλέντα θα είναι αυτά που θα ξεφύγουν από την μέγγενη της στείρας λογοτεχνικής εποχής, δίνοντας ένα στίγμα ανανεωτικής διάθεσης²⁶. Η *Commedia dell'Arte* θα αποτελέσει ίσως τη μοναδική γόνιμη διέξοδο στον συντηρητισμό και την αυστηρότητα του Μπαρόκ αφού μέσω του στοιχείου του αυτοσχεδιασμού, της ρήξης των κανόνων και του υψηλού επαγγελματισμού που προϋπόθετε αναδείκνυε έναν *μεγάλο, ώριμο, θεατρικό και λογοτεχνικό πολιτισμό*²⁷ που

²² “Tra il 1559 e il 1620, la Spagna mantenne il controllo di gran parte dell’Italia peninsulare; soltanto Venezia e i suoi territori della Terraferma, e in misura minore lo Stato pontificio, conservano un’autonomia sufficiente per condurre una politica estera autonoma e quindi tener testa al re di Spagna.”, **MILZA Pierre**, ο.π., σελ. 405

²³ **AZOP POZA Αλμπέρτο**, ο.π., σελ. 275

²⁴ **AZOP POZA Αλμπέρτο**, ο.π., σελ. 280

²⁵ **ΑΛΜΠΑΝΗ Τζένη, ΚΑΣΙΜΑΤΗ Μαριλένα**, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη – Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως το 18^ο αιώνα*, Έκδοση ΕΑΠ, Πάτρα 2008, σελ. 175 & 178

²⁶ “In piena apoteosi barocca, questa crisi delle lettere italiane si traduce in un rallentamento, in una mancanza di ispirazione e di rinnovamento cui sfuggono soltanto alcuni rari talenti, ad esempio Torquato Tasso.”, **MILZA Pierre**, ο.π., σελ. 484

²⁷ **AZOP POZA Αλμπέρτο**, ο.π., σελ. 292

δείχνει διάθεση να αντιτεθεί σε αυτό ακριβώς το κίνημα που δεν ταιριάζει στην ηγέτιδα και πρωτοπόρο Ιταλία.

Σε αντίθεση με την Ιταλία όπου η *Commedia dell'Arte* σημειώνει αργά βήματα, ίσως και στασιμότητα, στη Γαλλία, όπου η *Comédie Italienne* θα βρει πρόσφορο έδαφος, θα υπάρξει σημαντική παρέμβαση στην κλασική *Commedia dell'Arte* κι ιδιαίτερα στο χαρακτήρα και την εμφάνιση του *Αρλεκίνου*. “[...] κατά τη φάση της εξέλιξης της Κομμέντια στη Γαλλία, ο χαρακτήρας του έγινε λιγότερο πρωτόγονος κι άξεστος. Έγινε αστείος, ειρωνικός, λυπημένος και μελαγχολικός αλλά πάντα πηγαίος και ευέλικτος. Το κοστούμι του απέκτησε καλοσχηματισμένους ρόμβους και καπέλο με δύο γωνίες²⁸.” Ο Μολιέρος ευθύνεται για μία σειρά αλλαγών στον κλασικό *Αρλεκίνο* της *Commedia dell'Arte*. Ο Μολιέρος θα εμπνευστεί από το σενάριο του Φραντσέσκο Λεονί με τίτλο *Trufaldino medico volante* (1618) με αποτέλεσμα να προσαρμόσει το παραδοσιακό ιταλικό κανεβάτσο στα δεδομένα της γαλλικής σκηνής εμπλουτίζοντας το αρχικό κείμενο με πρόσωπα της γαλλικής κωμωδίας²⁹. Ο *Αρλεκίνος* της *Commedia dell'Arte* μετατρέπεται στη Γαλλία στον πολυδιάστατο *Σγαναρέλλο* του Μολιέρου³⁰.

Η μεγάλη όμως αλλαγή στην *Commedia dell'Arte*, θα έρθει μέσα από τις μεταρρυθμιστικές κινήσεις του Carlo Goldoni. Γιος Βενετού γιατρού, ξεκίνησε αρχικά ως μαθητευόμενος δικηγόρος μέχρι τη στιγμή που θα ακολουθήσει μία ομάδα ηθοποιών με στόχο να ικανοποιήσει το πάθος του για το θέατρο και τη σεναριογραφία³¹. Με τον Goldoni η *Commedia dell'Arte* περνά σε μία ξεχωριστή φάση. Τα σενάρια τα οποία γράφει για το θέατρο

²⁸ MÜLLER Werner, ο.π., σελ. 127

²⁹ ΜΟΛΙΕΡΟΣ, Μολιέρου άπαντα – Ο Ιπτάμενος γιατρός, σε μετάφραση Μίρκας Θεοδωροπούλου, εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 2002, σελ. 43

³⁰ «Η βασική καινοτομία του Μολιέρου βρίσκεται στην αλλαγή του Τρουφαλδίνου, του παραδοσιακού *Αρλεκίνου* της κομέντια ντελ άρτε, με τον Σγαναρέλλο. Είναι η πρώτη φορά που απαντάται το όνομα στη δραματολογία. Ο Σγαναρέλλος, που αναλαμβάνει να πάρει τη θέση του κατεξοχήν αυτοσχεδιαστικού ρόλου της κομέντια ντελ άρτε, θα εμφανιστεί αρκετές ακόμη φορές στις κωμωδίες του Μολιέρου, άλλοτε για να ενσαρκώνει τον πονηρό υπηρέτη (Ο ιπτάμενος γιατρός, Δον Ζουάν) και άλλοτε τον γελοίο γέρο (Σγαναρέλλος, Σχολείο συζύγων, Με το ζόρι παντρεία, Γιατρός με το στανιό). Το όνομα ανακαλεί την ιταλική καταγωγή του τόσο από τη γαλλοποιημένη ιταλική κατάληξη όσο και από τη λιγότερο φανερή παραπομπή στο όνομα του Σκαραμούτσα αλλά και από τη σημασία του ονόματος που προέρχεται από την ιταλική λέξη *sganarre*, δηλαδή το σκάω, την γλιτώνω.», ΜΟΛΙΕΡΟΣ, ο.π., σελ. 43

³¹ “Nato a Venezia nel 1707, questo figlio di un medico benestante ha inizialmente intrapreso la carriera di avvocato – si laurea a Padova, poi fa l'apprendista a Pisa – prima di seguire una troupe di attori che lo riconduce nella sua città natale, dove vivrà ormai esclusivamente la propria passione per il teatro, scrivendo pièces per questa compagnia, e seguito per i teatri di San Luca, San Giovanni Crisostomo e Sant'Angelo.”, MILZA Pierre, ο.π., σελ. 545

είναι απολύτως εμπνευσμένα από τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που συναντά και βιώνει στην καθημερινότητά του ο απλός πολίτης. Μέσα από τα σενάρια του ασκεί κριτική³² στα κακώς κείμενα της Βενετσιάνικης κοινωνίας εκείνης της εποχής. Αυτό που ζει στην καθημερινότητά του το μετατρέπει σε θεατρικό σενάριο και αυτό είναι ο κύριος λόγος που γίνεται ευρέως αποδεκτός από το κοινό που είχε βαρεθεί πλέον την αναπαραγωγή των ίδιων και των ίδιων έργων. Επίσης, σε σχέση με την *Commedia dell'Arte*, όπου το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού δέσποζε σε κάθε παράσταση, ο *Goldoni* επιτυγχάνει την πρώτη μεγάλη καινοτομία. Το σενάριο πλέον είναι γραπτό και ακολουθείται πιστά από τους ηθοποιούς. Ο δημιουργός παύει να υποτάσσεται στο ταλέντο και την αυτοσχεδιαστική ικανότητα του ηθοποιού της *Commedia dell'Arte*, αλλά ο ίδιος πλέον μπαίνει στο επίκεντρο της δράσης μέσα από το σενάριο και την πλοκή του έργου, όπως αυτός το έχει σχηματίσει. Τέλος, σημαντική καινοτομία του είναι η σταδιακή, και στο τέλος εξ ολοκλήρου, αφαίρεση της μάσκας από τους ηθοποιούς της *Commedia dell'Arte*. Ακόμα και ο *Αρλεκίνος* -που μετονομάζεται *Τρουφαλντίνος* από τον *Goldoni*- η ψυχή του συγκεκριμένου θεατρικού είδους, θα απωλέσει την μάσκα του αφήνοντας το πρόσωπο και τα μάτια του ελεύθερα μπροστά στο κοινό. Ο *Goldoni* με τις προαναφερόμενες καινοτομίες του, καταφέρνει να δώσει στην κουρασμένη *Commedia dell'Arte*, μία νέα ώθηση, αφήνοντας πίσω τον χαρακτήρα του λαϊκού θεατρικού είδους, επιτρέποντας να αναδύεται μέσα από τα σενάρια του και το στήσιμο των χαρακτήρων του, μία αίσθηση κουλτούρας.

Κατά την περίοδο της εξέλιξης του λαϊκού θεάτρου στη Γαλλία κατά τον 18^ο αιώνα, ο *Αρλεκίνος* μετατρέπεται σε εύθυμο χαρακτήρα, με ειρωνική διάθεση, συχνά λυπημένος και μελαγχολικός, απόρροια του έρωτά του για την *Κολομπίνα*. Κατά τον ίδιο τρόπο, αυτή η μεταβολή των συναισθημάτων που πηγάζουν από το ρόλο του *Αρλεκίνου*, συνοδεύεται από τη μεταβολή στην εξωτερική του εμφάνιση και ιδίως στην μάσκα του. Η αρχική μάσκα που χρησιμοποιούσε συμβάδιζε με τον άξεστο τύπο του, διατηρώντας αδρά και χοντροκομμένα χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν στην σκληρή όψη του *Βάρβαρου Ανθρώπου* (*Homo Salvaticus*), πρότυπο που χρησιμοποίησε και ο *Βοκκάκιος* στο έργο του *Δεκαήμερον*. Η χρήση του προτύπου αυτού εξυπηρετούσε στο να δώσει έμφαση στα ντελικάτα χαρακτηριστικά των ευγενών, μέσα από το έντονο κοντράστ εικόνων που προκαλούσαν τα άκομψα και χοντροκομμένα ρούχα, τα ατημέλητα γεμάτα με φύλλα μαλλιά, οι άθλιοι τρόποι και το μικρό

³² “La critica sociale e lo sguardo rivolto ai vizi grandi o piccoli, della specie umana sono onnipresenti nelle sue commedie, la cui molla principale è costituita, tuttavia, da un comico di situazione e di carattere, che si nutre dell’osservazione divertita della società veneziana, colta nei suoi aspetti quotidiani.”, **MILZA Pierre**, ο.π., σελ. 545

ρόπαλο που κουβαλούσε στη ζώνη του ο *Βάρβαρος Άνθρωπος*. Η μάσκα του *Αρλεκίνου* θα μεταμορφωθεί μέσα από την εξέλιξη του θεατρικού χαρακτήρα. Θα αποκτήσει πιο οικεία χαρακτηριστικά, με πιο μοντέρνα εμφάνιση, φτιαγμένη από ξύλο ή δέρμα, δίχως όμως αν αποχωριστεί το απαραίτητο, για την κωμικότητα του χαρακτήρα, κατάλοιπο της βάρβαρης καταγωγής του, καρούμπαλο στην κορυφή της.

Πάμπλο Πικάσο και Αρλεκίνος

Ο μεγάλος Ισπανός ζωγράφος, κατά τη διάρκεια της μακράς καλλιτεχνικής του ζωής, ζωγράφισε περισσότερους από πενήντα διαφορετικούς πίνακες με *Αρλεκίνους*. Εξετάζοντας κανείς προσεκτικά το σύνολο του έργου του Πικάσο θα παρατηρήσει πως η σχέση του με τη φιγούρα του *Αρλεκίνου* φτάνει σχεδόν στα όρια της εμμονής.

Ο Πικάσο, άγνωστος ακόμα στο ευρύ κοινό, θα επισκεφθεί το Παρίσι για πρώτη φορά το 1900 μετά την πρώτη του έκθεση ζωγραφικής στο διάσημο καφέ της Βαρκελώνης, *Els Quatre Gats*, ενώ θα εγκατασταθεί στην καλλιτεχνική συνοικία Montmartre του Παρισίου ένα χρόνο αργότερα. Στα δύσκολα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του ζωής στη Γαλλία, θα έρθει σε επαφή και θα αποκτήσει πολλές φιλίες με ηθοποιούς και ακροβάτες του διάσημου γαλλικού *Cirque Medrano*, γεγονός που θα αποτελέσει έμπνευση για πολλά από τα έργα του που θα περιλαμβάνουν σαλτιμπάγκους, χορεύτριες, αρλεκίνους, ακροβάτες. Πάντως φαίνεται πως ο Πικάσο, πριν έρθει ακόμα σε επαφή με τους ανθρώπους του τσίρκου γνώριζε ήδη για την *Commedia dell'arte* και τους ήρωές της. Το πρώτο του σκίτσο σχετικό με την *Commedia dell'arte*, όσο βρίσκεται ακόμα στην Βαρκελώνη, θα είναι αυτό του 1900 όπου για μία αγγελία για έναν μασκέ Πρωτοχρονιάτικο χορό θα ζωγραφίσει έναν *Πιερότο* που κρατά ένα



Εικόνα 2

ποτήρι σαμπάνιας στο χέρι, να γιορτάζει παρέα με μία μασκαρεμένη γυναίκα³³ [εικ.2].

Αυτό όμως που θα μας απασχολήσει, στα πλαίσια αυτής της εργασίας, είναι να ανακαλύψουμε τις ρίζες αυτής της ιδιαίτερης σχέσης του *Πικάσο* με την μορφή του *Αρλεκίνου*, πως αυτή διαμορφώνεται κατά τις καλλιτεχνικές του περιόδους και πως επηρεάζεται από τα ιστορικά και προσωπικά γεγονότα της ζωής του.

Ο *E.A. Carmean Jr.*, Αμερικανός ιστορικός τέχνης και επί δεκαετίας Διευθυντής του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης Νέας Υόρκης (MOMA 1974-1984)*, στο βιβλίο του *Picasso The Saltimbanques*, αναφέρεται σε μία από τις πολλές εκτιμήσεις που έχουν κάνει κατά καιρούς οι διάφοροι ιστορικοί τέχνης ή βιογράφοι του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη. Ο *Carmean* αναφέρει πως κατά την περίοδο της ακμής της *Comédie Italienne* στη Γαλλία, το 1650 ο *Καρδινάλιος Mazarin* θα φέρει στην αυλή του *Λουδοβίκου 14^{ου}* τον *Joseph – Dominique Biancolelli*, τον επονομαζόμενο *Dominique*, διάσημο ηθοποιό της *Commedia dell'arte* που ενσάρκωνε τον *Αρλεκίνο*. Ο *Αρλεκίνος* του, είχε γίνει πολύ διάσημος και αγαπητός στη βασιλική αυλή και απολάμβανε το μοναδικό προνόμιο να μιλάει ανοικτά και ελεύθερα στον ίδιο το Βασιλιά. Βρισκόμενος κάποια στιγμή σε ένα από τα γεύματα που διοργάνωνε ο *Λουδοβίκος 14^{ος}*, έμεινε να κοιτά επίμονα και με θαυμασμό τις πέρδικες που σερβίρονταν πάνω σε ολόχρυσες πιατέλες. Ο *Λουδοβίκος* βλέποντας το θαυμασμό του *Dominique* για τις πέρδικες διατάσσει να τις δώσουν στον *Αρλεκίνο*. Ο *Dominique* όμως, με περισσή έπαρση απαντά «Τι; Και τις πέρδικες μαζί;», υπονοώντας πως ήδη άξιζε και τις χρυσές πιατέλες. Η απάντησή του αυτή φάνηκε αστεία στον *Λουδοβίκο* αλλά όχι και στη δεύτερη γυναίκα του *Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon*, η οποία βρήκε την απάντηση του *Αρλεκίνου* άκρως προσβλητική. Έτσι το 1697 θα εκδιώξει το θίασο του *Dominique* από τη βασιλική αυλή. Μετά από αυτό, οι ηθοποιοί της *Commedia dell'Arte* σπανίως επέστρεφαν για νέες παραστάσεις ενώ σιγά – σιγά ξεκίνησαν να ξαναγυρνούν στην παλαιά δομή της *Commedia*, αυτής των σαλτιμπάγκων και θεατρίνων του δρόμου. Ο *Carmean* καταλήγει στο συμπέρασμα

³³ “While still in Barcelona, Picasso first used a *Commedia dell'arte* figure in the illustration for a carnival handbill, celebrating the New Year of 1900, known today from a preliminary sketch now in Spain and a more finished sheet in France. Pierrot is shown toasting the New Year with champagne glass in hand, accompanied by a masked woman clutching a bag at her waist.” *CARMEAN E.A., Jr., Picasso The Saltimbanques*, National Gallery of Art, Washington 1980, σελ. 25

πως αυτή η εκδίωξη – εξορία και η σταδιακή επιστροφή στην περιπλάνηση είναι τα στοιχεία εκείνα με τα οποία ο Πικάσο ταυτίζεται και ζωγραφίζει *Αρλεκίνους*³⁴.

Ο Γάλλος ποιητής, κριτικός και συγγραφέας, *André Salmon*, προσωπικός φίλος και θαυμαστής του Πικάσο, θέλησε να δώσει μία διαφορετική οπτική στη μορφή του Αρλεκίνου στα έργα του Ισπανού ζωγράφου. Μέσα από το πρίσμα της μεταφυσικής διάστασης και επηρεασμένος από την γαλλική εκκλησιαστική παράδοση που θέλει τον Αρλεκίνο ως μορφή μετεξέλιξης του δαιμονικού *Hellequin*, θα δώσει μία διαφορετική ερμηνεία στην εμμονή του Πικάσο για τη μορφή του Αρλεκίνου. *Ο Salmon αναγνωρίζει τον ενδιάμεσο ρόλο που διαδραματίζουν οι Αρλεκίνοι του Πικάσο και τους περιγράφει ως «ακροβάτες που ήταν επίσης μεταφυσικοί», «μάγους» ή «φιδούρες όπως ο Αρλεκίνος Τρισμέγιστος του Apollinaire», ως τον συγκριτικό συνδυασμό του Έλληνα θεού Ερμή και του Ρωμαίου θεού Ιανού, που θεωρούνται Ψυχοπομποί, ικανοί να οδηγούν τις ψυχές στην μετέπειτα ζωή*³⁵.

Ο Ελβετός ψυχίατρος, *Carl Gustav Jung*, είχε προβεί σε μία, λίγο – πολύ, αυθαίρετη διάγνωση για τον Πικάσο, στηρίζοντάς την στη συχνή απεικόνιση του Αρλεκίνου στο συνολικό ζωγραφικό έργο του Ισπανού καλλιτέχνη. Ο *Jung* χαρακτήρισε τον Πικάσο ως σχιζοφρενή, γεγονός που αναστάτωσε τους φανατικούς θαυμαστές του ζωγράφου. Ο *John Richardson*, υπερασπιζόμενος τον μεγάλο Ισπανό ζωγράφο και φίλο του, θα αναφέρει στο βιβλίο του τα παρακάτω: *Ο Jung ήταν ο πρώτος μη – ποιητής που έριξε φως στην σκοτεινή πλευρά του Πικάσο. Όταν, για παράδειγμα, συγκρίνει τον καλλιτέχνη με την «υπόκοσμη μορφή του τραγικού Αρλεκίνου», μία διφορούμενη φιδούρα που «ήδη φέρει στη στολή του τα σύμβολα του επόμενου σταδίου ανάπτυξης [...] του ήρωα που πρέπει να περάσει μέσα από τους κινδύνους του Άδη», ο Jung θυμίζει τον Apollinaire και τον Max Jacob. Όταν επικαλείται την Νέκυια – μία σημαντική κάθοδο στο σπήλαιο της μύησης και της κρυφής γνώσης [...] ταξίδι μέσα από την μεταφυσική ιστορία της ανθρωπότητας», ακούγεται σαν τον Bataille. Ο Jung, φαίνεται να αγνοεί πράγματα όταν υποδεικνύει τον Πικάσο να είναι «δαιμονικά ελκόμενος από την ασχήμια και το κακό». [...] από όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους, αυτός περισσότερο ως ψυχίατρος, θα έπρεπε να*

³⁴ “After this royal rejection, the commedia actors did occasionally perform for the court; however, they also began a gradual return to their origin as saltimbanques. As we shall see, this combination of exalted status and subsequent wandering may underscore the theme in Picasso’s work.”, **CARMEAN E.A. Jr.**, ο.π., σελ. 19

³⁵ “André Salmon acknowledged the intermediary role of Picasso’s harlequins, describing them as “acrobats that were also metaphysicians”, “sorcerers” or “figures like Apollinaire’s Arlequin Trismegiste,” the syncretic combination of the Greek god Hermes and the Roman god Janus, considered Psychopomps, capable of guiding souls to the afterlife” **MALLEN Enrique**, *The Myth of Narcissus: Themes of Life & Death in Pablo Picasso & Salvador Dalí*, February 2015, σελ. 9, Διαθέσιμο στο <https://thedali.org/wp-content/uploads/2016/01/MALLEN12.21.15.pdf>

έχει διαισθανθεί την εξορκιστική φύση του έργου του Πικάσο και αυτό, μακριά από κάθε ευχαρίστηση για οτιδήποτε «δαιμονικό», ο Πικάσο αισθάνθηκε πως ήταν σαμανιστικό του καθήκον να εξορκίσει το κακό, πολεμώντας το με το κακό. Δυστυχώς ο ψυχίατρος, δεν είχε ιδέα για την σαμανιστική φύση του Πικάσο ή για την πεποίθησή του πως η τέχνη είχε μία μαγική ιδιότητα³⁶.

Υπάρχουν πολλές μαρτυρίες σχετικά με την μεταφυσική πρόθεση του Πικάσο που εκφράζεται μέσα από το έργο του. Ο Roland Penrose έγραψε για τον μεγάλο Ισπανό πως το έργο του Πικάσο είναι πάνω από όλα μία έρευνα, με οπτικά μέσα, στη φύση αυτής της άπιαστης πραγματικότητας³⁷. Πράγματι ο ίδιος ο καλλιτέχνης θα επιβεβαιώσει αρκετές φορές τους μεταφυσικούς και συμβολιστικούς δεσμούς του έργου του. Ο Πικάσο δηλώνει για την τέχνη πως θα έπρεπε να είναι κανείς σε θέση να πει πως ένα έργο είναι αυτό που είναι (αυτό που βλέπεις), έχοντας την ικανότητα να μας συγκινεί γιατί είναι σαν να αγγίχθηκε από το Θεό. Αλλά οι άνθρωποι θα πίστευαν πως πρόκειται για ψέμα (απάτη). Και πάλι όμως, εκείνο είναι το κοντινότερο στην αλήθεια. Καμία εξήγηση δεν μπορεί να δωθεί με λόγια. Εκτός του ότι υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ ανθρώπου-δημιουργού και αυτού που το ανθρώπινο μυαλό αντιλαμβάνεται ως ύψιστο, συμβαίνει κάτι το οποίο δίνει αυτή τη δύναμη στην ζωγραφική πραγματικότητα³⁸.

Ο Πικάσο, καθώς και πολλοί συνάδελφοί του καλλιτέχνες ζωγράφοι, που γνώριζαν καλά το έργο και τις συνθήειές του, επιβεβαίωναν τη δέσμευσή του στο να μην εγκαταλείψει τελείως την πραγματικότητα αλλά και το δικαίωμά του στο να την ερμηνεύει με το δικό του τρόπο.

³⁶ "Jung was the first non-poet to shine fresh light onto Picasso's dark side. When, for instance, he compares the artist to "the underworld form of the tragic Harlequin," an ambiguous figure who "already bears on his costume the symbols of the next stage of development ... the hero who must pass through the perils of Hades," Jung echoes Apollinaire and Max Jacob. When he invokes the Nekyia - "a meaningful descent into the cave of initiation and secret knowledge ... journey through the psychic history of mankind," he sounds a bit like Bataille. Jung is at his blindest when he indicts Picasso for being "demoniacally attracted to ugliness and evil." Of all people, Jung should have sensed the exorcistic nature of Picasso's work and that, far from delighting in the "demoniacal," Picasso felt it was his shamanistic duty to exorcise evil by fighting it with evil. Regrettably, the psychiatrist had no inkling of Picasso's shamanic nature or his conviction that art had a magic function", **RICHARDSON John**, *a life of Picasso – The Triumphant Years 1917 – 1932*, Alfred A. Knopf, New York 2007, σελ.: 655-656

³⁷ "The work of Picasso is above all an inquiry by visual means into the nature of that elusive thing reality", **Roland Penrose**, *Beauty and the Monster*, in **PENROSE Roland (Sir) GOLDING John & KAHNWEILER Daniel Henry**, *Picasso in Retrospect*, New York 1973, σελ. 157

³⁸ "You ought to be able to say that a painting is as it is, with its capacity to move us, because it is as though it were touched by God. But people would think it a sham. And yet that is what's nearest to the truth. No explanation can be given in words. Except that by some liaison between the man-creator and what is highest in the human spirit, something happens which gives this power to the painted reality", **BURGARD Timothy Anglin**, *Picasso and Appropriation by the Art Bulletin*, Vol 7, No 3, September 1991, σελ. 487

Κάθε φόρμα, η οποία μεταφέρει σε εμάς την αίσθηση της πραγματικότητας, είναι αυτή που απομακρύνεται πióτερο από την πραγματικότητα του αμφιβληστροειδή (του ματιού). Τα μάτια του καλλιτέχνη είναι ανοικτά σε μία υπέρτατη πραγματικότητα. Τα έργα του αποτελούν ανάκληση αναμνήσεων³⁹.

Ο Αρλεκίνος γενικότερα αποτέλεσε το *alter ego* του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη. Η μορφή του, στο συνολικό έργο του Πικάσο, αποτελεί προφανώς την πιο συχνά χρησιμοποιούμενη γεγονός που θα δούμε στη συνέχεια αυτής της μελέτης εκτενέστερα. Ο D.H. Kahnweiler, ο οποίος γνώριζε τον Πικάσο προσωπικά για περισσότερα από 60 χρόνια χαρακτήριζε το έργο του Ισπανού καλλιτέχνη φανατικά αυτοβιογραφικό. Αυτό είναι το ίδιο με αυτό που λέμε πως βασίστηκε μόνο στον εαυτό του, στην εμπειρία του. Ήταν πάντα ελεύθερος οφείλοντας τίποτα στον οποιονδήποτε εκτός από τον ίδιο του τον εαυτό⁴⁰. Ο Πικάσο έλεγε πως δεν είμαστε εκτελεστές, ζούμε το έργο μας ενώ συχνά χρησιμοποιούσε τη λέξη «ημερολόγιο», αναφερόμενος στο έργο του⁴¹.

Η Μπλε Περίοδος (Blue Period 1901-1904)

Η Μπλε Περίοδος ξεκινά στα τέλη του 1901 στο Παρίσι, συνεχίζεται στην Βαρκελώνη όπου ο Πικάσο επιστρέφει για λίγους μόνο μήνες, μετά στο Παρίσι τον Οκτώβρη του 1902 και πάλι στην Βαρκελώνη από τον Ιανουάριο του 1903 έως και τον Απρίλιο του 1904 οπότε και θα εγκατασταθεί μόνιμως στην γαλλική πρωτεύουσα, στο οίκημα με ονομασία «Bateau-Lavoir» (Βάρκα Πλυσταριό), στην διάσημη, για τον σύγχρονο καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής, περιοχή της Μονμάρτης, ξεκινώντας την επόμενη καλλιτεχνική του φάση, αυτήν της Ροζ Περιόδου.

³⁹ “Any form which conveys to us the sense of reality is the one which is furthest removed from the reality of the retina; the eyes of the artist are open to a superior reality; his works are evocations”, **BIRDSALL William F.**, *The Camusian reality of Pablo Picasso*, 16 Μαΐου 2019, διαθέσιμο στο https://www.researchgate.net/publication/333146846_The_Camusian_Reality_of_Pablo_Picasso, σελ. 22

⁴⁰ “D.H. Kahnweiler, who knew Picasso for over sixty-five years, wrote: “It is true that I have described his oeuvre as ‘fanatically autobiographical’. That is the same as saying that he depended only on himself, on his Erlebnis. He was always free, owing nothing to anyone but himself.” **PODOKSIK Anatoli**, *Pablo Picasso 1881-1973*, Parkstone International, Neew York 2019, σελ. 9

⁴¹ “We are not executors; we live our work”. That is the way in which Picasso expressed how much his work was intertwined with his life; he also used the word ‘diary’ with reference to his work”, **PODOKSIK Anatoli**, ο.π. σελ. 9

Η θεματολογία του επικεντρώνεται σε θλιβερές σκηνές της καθημερινότητας, ενώ η χαρακτηριστική γαλάζια απόχρωση κυριαρχεί στους πίνακές του. Η ζωγραφική του πριν από τη Γαλάζια Περίοδο ήταν διαφορετική με ζωνηρά στοιχεία και ποικιλία στη θεματολογία του. Ο *Alfonso Panzetta*, θα μιλήσει για την *Μπλε Περίοδο* του *Πικάσο* λέγοντας πως αυτή διακατέχεται από μία μελαγχολική χρωματική συμφωνία⁴².

Δεν ζωγραφίζει καμία νεκρή φύση, και η παρατήρηση υποκύπτει στη συνεχή θεματική επανάληψη. Τα θέματα μονότονα, θλιβερά: τυφλότητα, αποξένωση, φτώχεια και απελπισία. Συγχρόνως η φαντασία του Πικάσο αναπτύσσει ένα «Θίασο», μία ομάδα χαρακτήρων που εύκολα αναγνωρίζονται. [...] Πρόκειται για ζητιάνους, τρελούς, τυφλούς, μοναχικά ζευγάρια και παραμελημένες μητέρες. Όλοι αυτοί συναντιούνται με κεφάλια σκυφτά, κάθονται σε ερημικά καφενεία, μοιράζονται λιτά γεύματα. Οι μοναχικές φιγούρες «μαζεύονται», οι γυναίκες σφίγγουν ένα σάλι γύρω από τον ώμο τους, ενώ τα ζευγάρια, ο ένας στριμώχνεται πάνω στον άλλο σε μία ανέλπιδη προσπάθεια συντροφικότητας⁴³.

Τα έργα της Μπλε Περιόδου αποπνέουν μεγάλο συναισθηματικό φορτίο. Οι γερασμένοι εβραίοι, οι υποσιτισμένοι ζητιάνοι, οι μάνες με τα άρρωστα παιδιά, οι ιερόδουλες, σκηνές από τα γαλλικά καφέ, Αρλεκίνοι, είναι στοιχεία που βυθίζονται σε μία γλυκόπικρη γαλάζια τονικότητα. Ένας κόσμος βασανιστικής θλίψης, μετουσιωμένος από το μπλε στο οποίο ο *Picasso* αποδίδει μία ιερή διάσταση⁴⁴.

Το μπλε είναι το χρώμα της νύχτας, της θάλασσας, του ουρανού. Είναι ένα χρώμα βαθύ και ψυχρό, ένα χρώμα σε αρμονία με την απαισιοδοξία, τη φτώχεια (τη μιζέρια) και την απόγνωση ενώ το κίτρινο και το κόκκινο, χρώματα θερμά, εκφράζουν τη ζωή, τον ήλιο, τη θέρμη⁴⁵.

Ο Πικάσο εκείνη την εποχή ήταν περιτριγυρισμένος από φίλους από την ιδιαίτερη πατρίδα του, την Καταλονία, όπως τον ποιητή και συγγραφέα *Jaime Sabartès* καθώς και από πασίγνωστους Γάλλους όπως τους ποιητές *Guillaume Apollinaire*, *Andrè Salmon*, *Jean Cocteau*, *Pierre Reverdy*, *Paul Éluard* και τον ποιητή και συγγραφέα *Max Jacob*, ο οποίος τον

⁴² *La malinconica sinfonia cromatica del "periodo blu"*, **PANZETTA Alfonso**, *Picasso*, Elemond Arte, Milano, 1992, σελ. 9

⁴³ **ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ**, *Πικάσο*, σε μετάφραση Ανδρέα Ρικάκη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1982, σελ. 23

⁴⁴ **PANZETTA Alfonso**, *Picasso*, ο.π., σελ. 10

⁴⁵ *"Il blu è il colore della notte, del mare, del cielo; è un colore in armonia con il pessimism, la miseria e la disperazione, mentre il giallo e il rosso, colori caldi, esprimono la vita, il sole, il calore."* **BERNADAC Marie-Laure & DU BOUCHET Paule**, *Picasso – La ricerca e la Memoria*, Universale Electa/Gallimard, Trieste 1994, σελ. 29

κύησε στα κείμενα των «καταραμένων ποιητών», του *Baudelaire*, *Rimbaud*, *Verlaine* και *Mallarmé*. Σε αυτήν την περίοδο, η ιδέα του καταραμένου ποιητή ή καταραμένου καλλιτέχνη, καταλαμβάνει τον Πικάσο. Συνδέεται (η ιδέα) με τα πιστεύω του για την αυθεντική τέχνη, με το Παρίσι, με την εποχή του, με την ίδια του τη ζωή. Ο *Baudelaire*, ο *Verlaine*, ο *Rimbaud*, ο *Gauguin*, ο *Van Gogh*, ο *Toulouse-Lautrec* ήταν όλοι «καταραμένοι» - ήταν κάτι αδιαχώριστο από την μποέμικη ζωή και το αλκοόλ⁴⁶.

Γίνεται απόλυτα σαφές πως ο Πικάσο περνάει μία περίοδο έντονης μελαγχολίας που τον οδηγεί στην αναζήτηση ενός εντελώς διαφορετικού στύλ από αυτό της προ Μπλε Περιόδου. Η μελαγχολία και η θλιβερή πραγματικότητα, του γίνεται εμμονή, γεγονός που αποδεικνύεται από τη συντριπτική πλειοψηφία των έργων αυτής της περιόδου όπου η θεματολογία του είναι σχεδόν απόλυτα επαναλαμβανόμενη.

Αυτό όμως που θα πυροδοτήσει ουσιαστικά την επίσημη έναρξη της Μπλε Περιόδου, θα είναι το νέο του θανάτου του παιδικού του φίλου και συμμαθητή, ζωγράφου και ποιητή, του *Carlos Casagemas*.

Ο νεαρός φίλος του Πικάσο τον είχε ακολουθήσει στο ταξίδι του στο Παρίσι για μία έκθεση και τελικά έμεινε μαζί του, κάτω από την ίδια στέγη, για αρκετό καιρό. Θα ερωτευτεί παράφορα μία Γαλλίδα χορεύτρια, την οποία πολύ συχνά την χρησιμοποιούσαν και οι δύο νεαροί ζωγράφοι ως μοντέλο, την *Germaine Gargallo Florentin Pichot*. Ο νεαρός *Casagemas*, γευόμενος αρκετές φορές την απόρριψη της *Germaine*, θα εκμυστηρευτεί στον Πικάσο πως σκέπτεται ακόμα και την αυτοκτονία. Ο Πικάσο θεωρώντας πως το κλίμα στην πατρίδα τους θα ήταν ικανό να θεραπεύσει την μελαγχολία του φίλου του, παίρνει τον *Casagemas* και επιστρέφουν μαζί στην Βαρκελώνη. Αυτό όμως που ξεκίνησε ως σκέψη του παράφορα ερωτευμένου και απελπισμένου *Casagemas* θα γίνει τελικά πράξη στο Παρίσι. Ο *Casagemas* αυτοπυροβολείται σε ένα καφέ στην *Boulevard de Clichy*, τον Φεβρουάριο του 1901, γυρνώντας στο Παρίσι παρά τις προσπάθειες του Πικάσο να τον βοηθήσει να βρει μια δόση ηρεμίας κάτω από τον Ισπανικό ήλιο⁴⁷.

⁴⁶ “In this period the idea of the poète or artiste maudit preoccupied Picasso. It dovetailed with his ideal of authentic art, with Paris, with the contemporary, with his own life. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec were all maudit — it was something inseparable from bohemian life and alcohol.”, **PODOKSIK Anatoli**, ο.π., σελ.29

⁴⁷ “Casagemas shot himself in a café on the Boulevard de Clichy in February 1901, after returning to Paris despite Picasso’s attempts to help him find a measure of peace under the Spanish sun”, **PODOKSIK Anatoli**, ο.π., σελ. 25

Ο θάνατος του παιδικού του φίλου θα τον βυθίσει σε μεγάλη θλίψη και μελαγχολική διάθεση με αποτέλεσμα να επιδοθεί στην παραγωγή συνόλου έργων με θέμα το νεκρό του φίλο. Τη βαθιά του θλίψη, ίσως και μία δόση ενοχής⁴⁸, θα την διοχετεύσει σε πορτραίτα του Casagemas τον οποίον τον απεικονίζει είτε ως νεκρό στο φέρετρο είτε ως μεταφυσική φιγούρα κατά την άνοδό της, στον δικό της Παράδεισο, περιτριγυρισμένη από γυμνές πόρνες. *Ξεκίνησα να ζωγραφίζω στις αποχρώσεις του γαλάζιου σκεπτόμενος πως ο Casagemas ήταν νεκρός [...] Η Μπλε Περίοδος ανταποκρίνεται στην περίοδο της βαθιάς θλίψης για την απώλεια του Carlos, αλλά και στην οξεία μελαγχολία για την αντίληψη που οι παλιοί του φίλοι από τη Βαρκελώνη εξέφραζαν τώρα για την τέχνη του, και για την ζωή που τον οδήγησε σε δύσκολη κατάσταση με τον Max Jacob*⁴⁹.

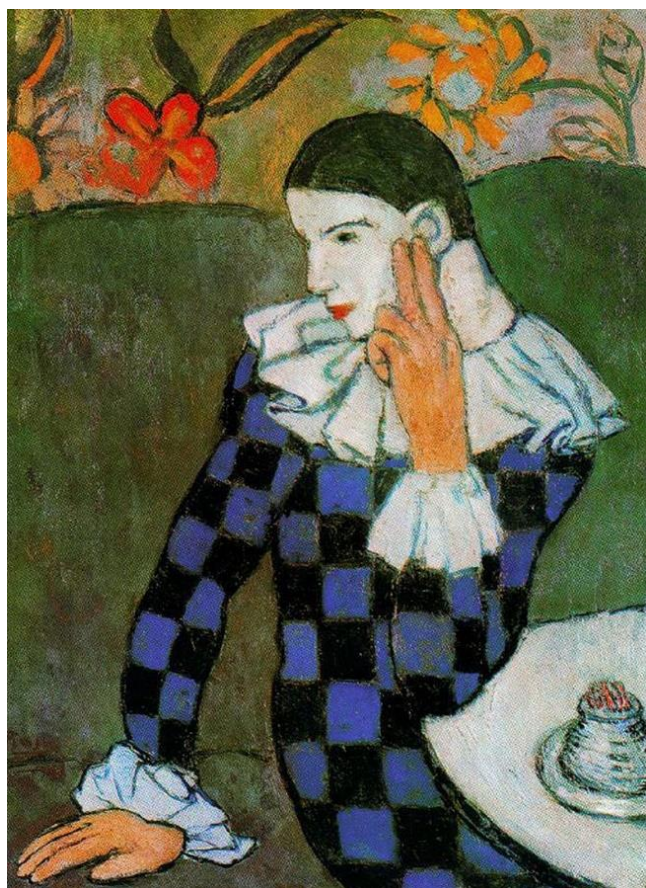
Η μορφή του Αρλεκίνου, η οποία αποτελεί την βάση μελέτης της παρούσας εργασίας, στην *Μπλε Περίοδο* δεν θα λέγαμε πως κυριαρχεί. Αν και η απεικόνιση του Αρλεκίνου στην συγκεκριμένη καλλιτεχνική φάση του Ισπανού δεν είναι τόσο συνηθισμένη, δεν παύει να αποτελεί για τον Πικάσο το *alter ego* του σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους και καταστάσεις, αφήνοντας πληθώρα συναισθημάτων να ξεπηδούν και εκπέμποντας πολλαπλά μηνύματα και συμβολισμούς.

⁴⁸ “Ramon had been a surrogate father to him back in Barcelona, and they had been further linked when Ramon married Germaine: Picasso’s onetime mistress and the cause of Casagemas’s suicide”, **RICHARDSON John**, *A Life of Picasso*, Vol.II 1907-1917, Random House, New York, 1996, σελ. 283

⁴⁹ “Mi misi a dipingere in blu pensando che Casagemas era morto [...] Il “periodo blu” corrisponde al tempo del dolore profondo per la perdita di Carlos, ma anche a quello delle malinconie acute, dell’incomprensione che i vecchi amici di Barcellona manifestavano ormai per la sua arte, della vita condotta in ristrettezze con Max Jacob”. **PANZETTA Alfonso**, *Picasso*, ο.π., σελ. 10

Leaning Harlequin (1901)

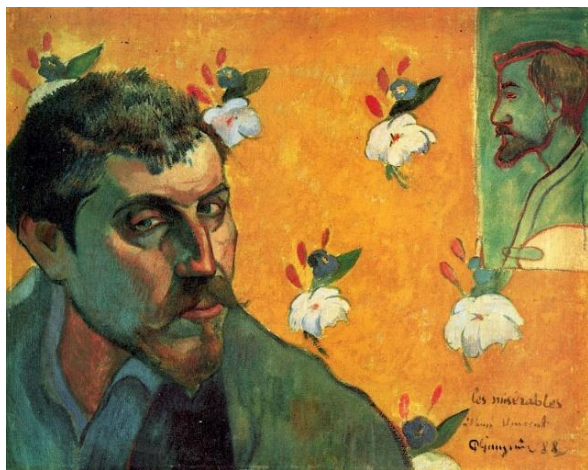
Ο θάνατος του στενού του φίλου Casagemas, στάθηκε σταθμός για την καλλιτεχνική πορεία που θα διέγραφε, από εκείνη τη στιγμή και μετά, ο Πικάσο. Βυθισμένος στην μελαγχολία του, ο Πικάσο θα δώσει στην τέχνη του μία διαφορετική όψη, μία νέα αντίληψη που θα γίνει εμφανής το φθινόπωρο του 1901, μέσα από μία σειρά έργων του.



Το πρώτο από τα έργα του είναι το εικονιζόμενο αριστερά, *Leaning Harlequin* (1901), το οποίο φυλάσσεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης. Πρόκειται ουσιαστικά για τον πρώτο Αρλεκίνο του Πικάσο, όχι όμως και για την πρώτη φιγούρα της *Commedia dell'Arte* που θα χρησιμοποιήσει ο Ισπανός ζωγράφος στην μακρόχρονη καριέρα του, αφού αυτή τη θέση κατέχει ο *Πιερότος* της πρωτοχρονιάτικης διαφημιστικής μπροσούρας του 1900, όπως έχουμε ήδη προαναφέρει στην ενότητα της παρούσας εργασίας μας, **Πάμπλο Πικάσο και Αρλεκίνοι**.

Στο Παρίσι, ο Πικάσο, μελέτησε το έργο των πρωτοστατούντων, των Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Denis καθώς και των ηλικιωμένων Degas, Renoir και των Ιμπρεσιονιστών. Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 1901, ζωγράφιζε παθιασμένα με μία πλούσια παλέτα και ιμπρεσιονιστικές πινελιές αντιστρέφοντας, αιφνίδια αλλά χαρακτηριστικά, το στυλ του σε μία σειρά από επίπεδα, διακοσμητικά μοτίβα, όπως στο έργο *Harlequin* (1901)⁵⁰.

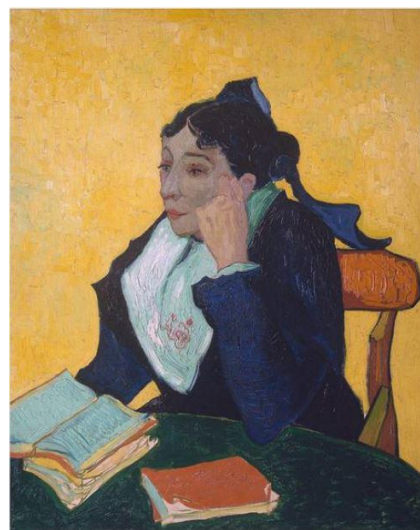
⁵⁰ “In Paris Picasso studied the work of the vanguard, of Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Denis, and of the older men Degas, Renoir and the Impressionists. During much of 1901 he painted lustily with a rich palette and impressionist brushwork, suddenly, but characteristically, reversing his style in a series of flat, decorative figure pieces such as the *Harlequin*”, BARR Alfred H. Jr, *Picasso – Forty years of his Art*, Museum of Modern Art, USA 1939, σελ. 24.



Εικόνα 3

δυνατά χρώματα, η εκφραστική γραμμή και η ξεκάθαρη ένδειξη της διάθεσης και των συναισθημάτων, ήταν κοντά στη δική του αίσθηση για το τί θα έπρεπε να είναι η ζωγραφική⁵¹.

Όσον αφορά στην επίδραση που δέχεται ο Πικάσο από τον Ολλανδό ζωγράφο, θα παρατηρήσουμε πως υπάρχει εκπληκτική ομοιότητα στον τρόπο που τοποθετεί το χέρι στο κεφάλι του σκεπτόμενου Αρλεκίνου, με αυτό που ο van Gogh απεικονίζει την σκεπτόμενη γυναίκα στο έργο του *L'Arlésienne* (1888-89) [εικ.4, δεξιά].



Εικόνα 4

Ο Πικάσο στο έργο του αυτό καθιστά σαφές πως οι χαρακτήρες του παύουν να αντικατοπτρίζουν μοντέλα της “*belle époque*” εποχής ενώ στην επιφάνεια αναδύονται έντονα συναισθήματα αυξανόμενης μοναξιάς. Σε αυτό τον πίνακα μπορούμε να διαισθανθούμε την ψυχολογική φόρμα μιας αυτοπροσωπογραφίας. Μπορούμε να εντοπίσουμε σιωπή, ενδοσκόπηση, απόσταση και εμφανώς, θλίψη και ίσως απογοήτευση και εξαπάτηση⁵². Όλα τα παραπάνω αισθήματα θλίψης και μοναχικότητας σαφέστατα οφείλονται στην απώλεια του φίλου του Πικάσο, Casagemas. Αυτό όμως που μας ωθεί να προβούμε σε εικασίες είναι το στοιχείο της εξαπάτησης που αναφέρεται στην κριτική θεώρηση του έργου από τον ιστορικό τέχνης *Juan-Ramòn Triadó Tur*. Τολμώντας να δώσουμε μία δόκιμη ερμηνεία, θεωρούμε πως

⁵¹ “Instinctively, it seems, the Spaniard was attracted to painters whose strong colors, expressive line and clear indication of mood and feeling were close to his own sense of what painting should be”, **WERTENBAKER Lael**, *The World of Picasso 1881-*, Time Life Books, 1967, New York, σελ. 24

⁵² “In this painting we can sense a psychological form of self-portrait. We can detect silence, introspection, distance and, evidently, sadness and, maybe, frustration and deception”, **TRIADÒ TUR Juan-Ramòn – MAS MARQUÈS Maria Josè**, *Geniuses of Art: Picasso*, Susaeta Mas VEGAP, 2000, σελ. 22

το λευκό που καλύπτει το πρόσωπο του Αρλεκίνου – Πικάσο, παραπέμπει στο άψυχο και στην έλλειψη συναισθηματικής έκφρασης. Άλλωστε σύμφωνα με τη θεωρία του χρώματος, στο άσπρο υπάρχει απουσία χρώματος, δηλαδή εκφράζει ουδετερότητα, κάτι το αφηρημένο⁵³.

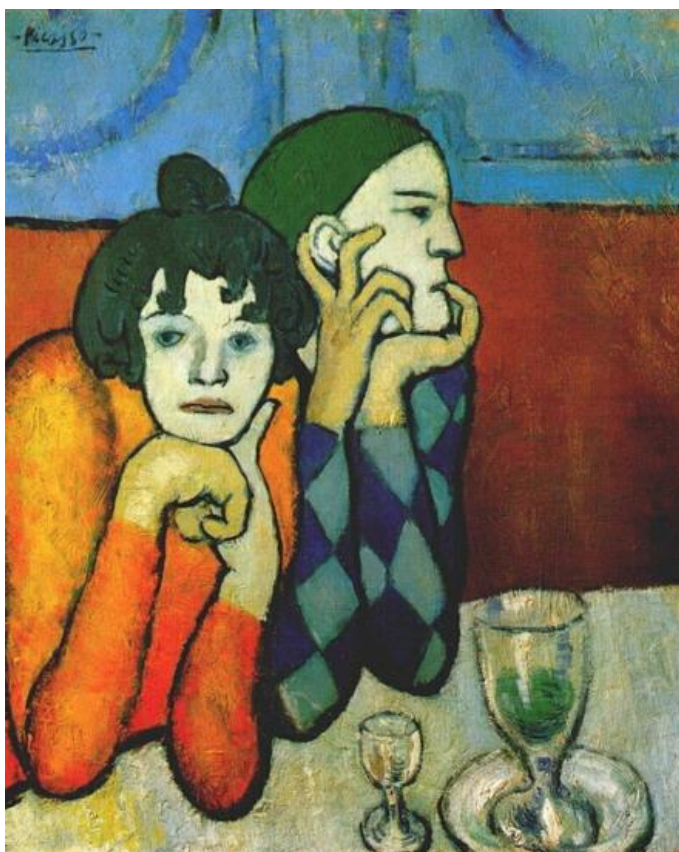
Ο Πικάσο, αν και με όλο το υπόλοιπο σώμα του Αρλεκίνου, αφήνει να βγει διάχυτη η θλίψη για τον χαμό του Casagemas, φαίνεται να μην επιθυμεί να γίνουν εμφανή τα συναισθήματα στο πρόσωπό του, εξαπατώντας κατά κάποιον τρόπο το θεατή. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στην *Commedia dell'Arte*, όπου ένα προσωπείο, μία μάσκα ή απλά το έντονο μακιγιάζ, δεν επιτρέπουν την ανάδυση άλλων συναισθημάτων στα πρόσωπα των ηθοποιών, πέραν αυτών που ορίζει ο ρόλος τους.

Το λευκό μακιγιάζ στερεί από το πρόσωπο – τον καθρέπτη της ψυχής – να βγάλει στην επιφάνεια τα αληθινά και έντονα συναισθήματα του Πικάσο, ακόμα και αυτά της προσωπικής του ενοχής, για το χαμό του φίλου του, αφού όπως θα δούμε και στην ανάλυση του αμέσως επόμενου έργου της Μπλε περιόδου, δικαιολογείται απόλυτα, τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο, η ύπαρξη τύψεων για το τραγικό τέλος του Casagemas.

⁵³ «Είδαμε ότι οι ανοικτές-σκούρες συγχωρδίες μπορούν να σχηματισθούν από τη λεγόμενη απουσία χρώματος του άσπρου, γκριζου και μαύρου [...] Το άσπρο και το μαύρο δίνουν στην παρουσίαση κάτι το αφηρημένο», **ΙΤΤΕΝ Γιοχάννες**, *Τέχνη του Χρώματος*, σε μετάφραση της Ιωάννας Ομορφοπούλου, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1998, σελ. 54 & 90

Harlequin and his companion (1901)

Το έργο αυτό αποτελεί το συνδυασμό δύο αγαπημένων θεμάτων του Πικάσο, του Αρλεκίνου και των ανθρώπων στα καφέ του Παρισιού. Ο πίνακας είναι της ίδιας ακριβώς εποχής με τον προηγούμενο, φθινόπωρο του 1901 και ανήκει στην αλλιώς αποκαλούμενη «περίοδο βιτρό»⁵⁴. Όπως αναφέρει και ο βιογράφος του μεγάλου Ισπανού καλλιτέχνη, *John Richardson*, ο Πικάσο με την επιστροφή του στο Παρίσι, ακριβώς μετά το θάνατο του *Casagemas*, θα συνάψει ερωτική σχέση με την *Germaine Gargallo*, την «μοιραία γυναίκα», όπως σπείδει ο



ίδιος να την χαρακτηρίσει, που στάθηκε η αιτία για την αυτοκτονία του *Casagemas*⁵⁵. Η *Germaine Gargallo*, θα αποτελέσει συχνά απεικονιζόμενο μοντέλο του Πικάσο γεγονός που εντείνει την άποψη του *Richardson* για την ερωτική σχέση των δύο⁵⁶.

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με την *Mary Ann Caws*⁵⁷, στον πίνακα αυτό έχουμε την απεικόνιση του ίδιου του Πικάσο και της *Germaine* σε ένα από τα καφέ της εποχής, όπου σύχναζαν

⁵⁴ “*Harlequin and His Companion and The Absinthe Drinker*. Both deal with one of the early Picasso’s favourite subjects: people in cafés. From the viewpoint of style, they are sometimes characterized as examples of the so-called Stained-Glass Period (because of the powerful, flexible dark line dividing the major colour planes, typical of work of that period)”, **PODOKSIK Anatoli**, ο.π., σελ. 27

⁵⁵ “On his return to Paris in 1901 Picasso did not resume sleeping with his former mistress Odette but switched to the femme fatale who had provoked Casagemas’s suicide, Germaine. Odette was furious, and so was Manolo; he had been carrying on an affair with Germaine ever since the shooting.”, **RICHARDSON John**, *A life of Picasso – Vol. I (1981 – 1906)*, Random House Inc. 1991 New York, σελ. 209

⁵⁶ “Certainly, Germaine appears in Picasso’s work frequently enough to suggest a possible relationship [...]”, **CARMEAN E.A. Jr.**, ο.π., σελ. 29

⁵⁷ “A later double portrait of the painter with Germaine Pichot has them both leaning on a table, grim”, **CAWS Mary Ann**, *Pablo Picasso*, Reaktion Books Ltd, London 2005, σελ. 28

καλλιτέχνες Β' κατηγορίας αναζητώντας δουλειά. Ταυτόχρονα, η Mary McAuliffe⁵⁸ θα επιβεβαιώσει, με τη σειρά της, το γεγονός που προαναφέραμε σχετικά με τον ερωτικό δεσμό των δύο, κάτι που προσδίδει επιπρόσθετη εγκυρότητα στην άποψη πως στον πίνακα απεικονίζονται ο Πικάσο και η Germaine.

Ο Πικάσο, ντυμένος και πάλι ως Αρλεκίνος, φαίνεται να είναι βυθισμένος στις σκέψεις του, σε έναν δικό του κόσμο, κρατώντας μία σαφή ουσιαστική απόσταση από την σύντροφό του, άσχετα αν οπτικά οι δύο παρουσίες απεικονίζονται η μία δίπλα στην άλλη. Η Germaine κοιτάζει απευθείας στα μάτια του θεατή προσπαθώντας να αντλήσει δύναμη μέσα από το βλέμμα του, όσο κι αν ακούγεται παράδοξο, αφού φαίνεται να στέκεται αποδυναμωμένη από την αδιαφορία του Αρλεκίνου – Πικάσο. Ο Anatoli Podoksik αναφέρει εύστοχα: [...] *Μα το καφέ του Πικάσο (στον πίνακα) δεν έχει όνομα, είναι ένα καταφύγιο για τους άστεγους. Ο Αρλεκίνος, αυτός ο καλλιτεχνικός, νευρικός ακροβάτης με το βαμμένο άσπρο πρόσωπο του τραγικού Πιερότου, και η σύντροφός του, της οποίας το πρόσωπο μοιάζει να είναι είτε ένα φάντασμα είτε μία γιαπωνέζικη θεατρική μάσκα (Noh mask) – αυτοί κατά κάποιον τρόπο δεν είναι άνθρωποι, αλλά περισσότερο η διχασμένη μποέμικη ψυχή που έγινε σοφή από το τετριμμένο της "commedia della vita"*⁵⁹.

Βασικό στοιχείο του πίνακα είναι το μισοτελειωμένο, μεγάλο ποτήρι με αφέντι που βρίσκεται μπροστά στον Αρλεκίνο – Πικάσο. Δεν είναι καθόλου τυχαία η τοποθέτησή του στον πίνακα από τον καλλιτέχνη. Το λαμπρό πράσινο αλλά και πικρό αφέντι έχει αλληγορική σημασία συμβολίζοντας τις πίκρες της ζωής. Ο Πικάσο ήδη ζει ένα μεγάλο δράμα, αυτό του χαμού του Casagemas, ενώ ο ίδιος, δεν έχει ακόμα βιώσει την ευρεία αναγνώριση που θα του έδινε τη δυνατότητα για μία ανέμελη ζωή. Το συμβολικό στοιχείο που προσδίδεται από το αφέντι έρχεται ως επιπρόσθετη μαρτυρία στην κατάρα που ο Αρλεκίνος κουβαλά στις πλάτες του, ακόμα από την αρχαία θεολογική παράδοση. Ταυτόχρονα ο Πικάσο εκείνη την εποχή έχει γοητευτεί από την ιδέα του «καταραμένου» ποιητή ή καλλιτέχνη. Ο ίδιος θα συνδυάσει την

⁵⁸ "In addition, Picasso now dumped his former mistress, Odette, for Casagemas's Germaine Gargallo. This enraged Picasso's friend Manolo, who had been sleeping with Germaine ever since Casagemas's death, resulting in a fight that brought in the police", **MC AULIFFE Mary**, *Twilight of the Belle Epoque – The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and their friends through the Great War*, Rowman & Littlefield, Maryland, 2014, σελ. 56

⁵⁹ "But Picasso's café has no name, it is a shelter for the homeless. Harlequin, that artistic, nervous gymnast with the white painted face of a tragic Pierrot, and his companion, whose face is that of either a ghost or a Japanese Noh mask — these are somehow not people, but rather the divided bohemian soul made wise by the banality of "commedia della a vita", **PODOKSIK Anatoli**, ο.π., σελ. 29

ιδέα αυτή με την ίδια του τη ζωή, επηρεασμένος από τους *Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Gauguin, Van Gogh* και *Toulouse-Lautrec* οι οποίοι ανήκαν στους «καταραμένους». Το ποτό και η μποέμ ζωή ήταν στοιχεία αναπόσπαστα της καθημερινότητας των καταραμένων καλλιτεχνών (*artist maudit*), στοιχεία συχνά προβαλλόμενα στα έργα τους.

Ο *Podoksik*, αναφέρει για τη σχέση του Πικάσο με το αλκοόλ τα εξής: *από νωρίς, όπως σε αυτό το έργο, ο Πικάσο θα βασιστεί στην ιδέα του αλκοόλ, πρώτον ως το μέσο αντικατάστασης του τετριμμένου της καθημερινότητας με κάτι διαφορετικό, εσωτερικό, πνευματικό· δεύτερον, το παραλληλίζει, λόγω της καυστικότητάς του, με το έργο και την ποίηση των «καταραμένων» καλλιτεχνών (ο Apollinaire που είχε πνευματικό δεσμό με τον Πικάσο, ονόμασε τον πρώτο τόμο των ποιημάτων, που εξέδωσε το 1913, Alcools) και τρίτον, ως ελιξίριο σοφίας αλλά και θανάσιμης μελαγχολίας*⁶⁰.

Όσον αφορά στη χρωματική του παλέτα, ο Πικάσο επιλέγει να χρησιμοποιήσει, ως επί το πλείστον, θερμά χρώματα στην *Germaine*, δίχως να υπάρχει απαραίτητα συμβολική διάθεση από την πλευρά του καλλιτέχνη, αλλά για χάρη της σύνθεσης του έργου. Ουσιαστικά ο πίνακας αποδόθηκε αριστοτεχνικά με τον συνδυασμό ενός βασικού χρώματος (μπλε) και του συμπληρωματικού του (πορτοκαλί), χρησιμοποιώντας διαφοροποιήσεις στην τονικότητα των δύο χρωμάτων.

Η Ροζ Περίοδος (Rose Period 1904-1906)

Ο Πικάσο το 1904 θα γνωρίσει την *Fernande Olivier*, μία όμορφη γυναίκα με δυνατό και ελκυστικό χαρακτήρα. Η *Olivier* είχε δραπετεύσει από τον γάμο της με τον ηλικιωμένο *Paul-Emile Percheron* και συζούσε με τον γλύπτη *Gaston de Labaume*, όταν γνωρίζεται με τον Πικάσο μέσω ενός τυχαίου γεγονότος. Κατά την περίοδο αυτή ήταν ερωμένη ενός καλλιτέχνη στο *Bateau-Lavoir*. Μία μέρα, βρήκε καταφύγιο από μία καταιγίδα στην ίδια είσοδο πολυκατοικίας με τον Πικάσο, και αυτός προσπάθησε να την φιλήσει αμέσως. Έγιναν εραστές και κοντά έναν χρόνο αργότερα άρχισαν να ζουν μαζί. Ήταν η πρώτη φορά που ο ζωγράφος συγκατοίκησε με μία γυναίκα. Και με την *Fernande* στη ζωή του, ο Πικάσο ξαφνικά εισήλθε

⁶⁰ “As early as this painting, Picasso hit upon the idea of alcohol, first as a means of replacing the banality of the everyday environment with a different, internal, spiritual one; second, as a parallel, in its burning quality, to the *maudit* artists’ art and poetry (*Apollinaire*, who had a spiritual bond with Picasso, called his first volume of poems, published in 1913, *Alcools*); third, as an elixir of wisdom, but also of mortal melancholy.”, **PODOKSIK Anatoli**, ο.π., σελ. 29-30

στην Ροζ Περίοδο⁶¹. Είναι γεγονός, πως το έργο του Πικάσο επηρεάζεται απόλυτα από τα προσωπικά του βιώματα, όπως θα δούμε και στις υπόλοιπες καλλιτεχνικές περιόδους που θα αναλύσουμε στην εργασία μας, αφού πάντα κάποιο σημαντικό γεγονός στη ζωή του θα είναι αυτό που θα πυροδοτεί την αλλαγή πλεύσης στις καλλιτεχνικές του περιόδους.

Την άνοιξη του 1904, ο Πικάσο θα δεθεί με τον ποιητή *Max Jacob* με τον οποίον και θα μοιραστεί το ίδιο δωμάτιο στο *Bateau-Lavoir*, ενώ το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς το στούντιό του στο *Bateau-Lavoir* θα μετατραπεί σε κέντρο συνάντησης καλλιτεχνών και ποιητών όπως του *André Salmon* και του *Guillaume Apollinaire*. Το φόρτε της Ροζ Περιόδου του Πικάσο εντοπίζεται μεταξύ του τέλους του 1904 και του Απριλίου του 1905. Σε αυτούς τους τέσσερις μήνες, πυρετώδους έντασης και πολυάριθμοι χαρακτήρες του τσίρκου εμφανίζονται στα έργα του [...] ⁶².

Ο ιταλο-πολωνός *Guillaume Apollinaire*, κατάφερε να έρθει πάρα πολύ κοντά με τον Πικάσο δημιουργώντας έναν ισχυρό πνευματικό δεσμό. Αυτό που τους έδεσε τόσο πολύ, μέχρι το θάνατο του *Apollinaire* το 1918, ήταν πως κατανοούσαν απόλυτα ο ένας τον άλλον όσον αφορά στις επιδιώξεις τους μέσα από την τέχνη. Αμφότεροι επιθυμούσαν, με κάποιον τρόπο, να αλλάξουν και να διευρύνουν το φάσμα της τέχνης τους [...] ⁶³.

Ο κόσμος του τσίρκου φαίνεται να ασκεί μία ιδιότυπη γοητεία στον Πικάσο και αυτό αποδεικνύεται από το συνολικό έργο της Ροζ Περιόδου, όπου κανείς ανακαλύπτει σειρά έργων με χαρακτήρες του τσίρκου, σκηνές και χρώματα από τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών. Αυτοί οι πίνακες, μακράν πιο ανοικτοί σε τόνο και διάθεση από τα πρότερα έργα, συγκινούν βαθιά. Δίνουν έμφαση στους καλλιτέχνες ως ανθρώπινα όντα, όχι επί σκηνής παρουσιάζοντας το νούμερό τους, αλλά εκτός σκηνής, επιλύοντας κατά κάποιον τρόπο την διένεξη μεταξύ της πραγματικότητας της καθημερινής τους ύπαρξης και του φανταστικού της δουλειάς τους. Αυτοί δεν είναι συνηθισμένοι πίνακες από σκηνές του τσίρκου, αλλά βαθυστόχαστες ψυχολογικές μελέτες των καλλιτεχνών που αποτελούν το τσίρκο. Σε αντίθεση με

⁶¹ “At that time, she was the mistress of an artist of the Bateau-Lavoir. One day, she took shelter from a storm in the same doorway as Picasso, and he tried to kiss her immediately. They became lovers and nearly a year later started living together. It was the first time that the painter cohabitated with a woman. And with Fernande in his life, Picasso suddenly entered his Rose Period”, **TRIADÒ TUR Juan-Ramòn– MAS MARQUÈS Maria Josè**, ο.π., σελ. 32

⁶² “These four months were of feverish intensity, and numerous circus characters appear in his works [...]”, **TRIADÒ TUR Juan-Ramòn– MAS MARQUÈS Maria Josè**, ο.π., σελ. 32

⁶³ “Both of these men in some way wanted to change and broaden the range of their arts [...]”, **GREENFELD Howard**, *Pablo Picasso, an Introduction*, Follett Publishing Company, Chicago, 1971, σελ. 67

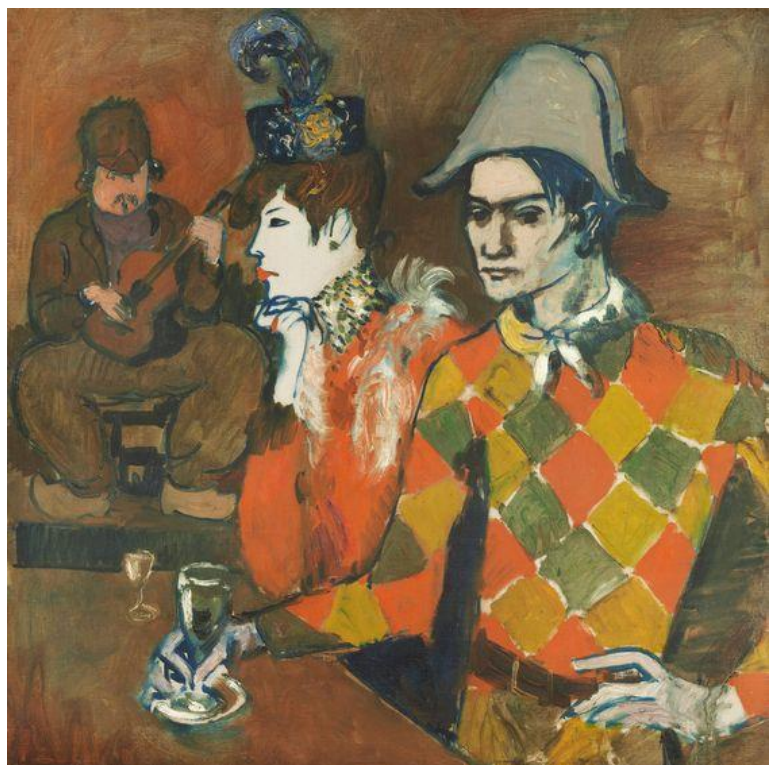
την Μπλε Περίοδο, όπου το τραγικό δράμα της αυτοκτονίας του *Casagetas*, γεμίζει τα έργα του με μελαγχολικά χρώματα και θλιβερές εικόνες της ζωής, η Ροζ Περίοδος κατακλύζεται από εικόνες νοσταλγίας και τρυφερότητας⁶⁴.

Κατά κάποιον τρόπο οι χαρακτήρες της Ροζ Περίοδου, μεταφέρουν στο θεατή τη γλυκιά μελαγχολία που τους διακατέχει. Τα έργα του Πικάσο καταμαρτυρούν μία εσωτερική προσωπική εξέλιξη, καθώς αντικατοπτρίζουν τη νοσταλγική του διάθεση μεταδίδοντάς την στο θεατή. Παρατηρούμε πολλές φορές πως σε μερικές περιπτώσεις έργων ο δραματισμός που εμφανίζεται, είναι ο ίδιος ή και πιο δυνατός από αυτόν της Μπλε Περίοδου. Ο Πικάσο φαίνεται πως έχει παρασυρθεί από την παράσταση και τη θεατρικότητα του κόσμου των περιπλανώμενων καλλιτεχνών του τσίρκου.

Αρλεκίνι της Ροζ Περίοδου

Au Lapin Agile (1905)

Πρόκειται για ένα από τα πιο δημοφιλή και ευρέως γνωστά έργα της Ροζ Περίοδου, το οποίο απεικονίζει μία σκηνή εντός του διάσημου καμπαρέ της Μονμάρτης, του *Le Lapin Agile*. Το έργο αυτό αποτέλεσε παραγγελία του ίδιου του ιδιοκτήτη του καμπαρέ, του *Frédé Gérard*, τον οποίον διακρίνουμε στο βάθος του πίνακα να παίζει την κιθάρα του. Με το έργο αυτό, ο Πικάσο κατάφερε να εξοφλήσει τα χρέη



⁶⁴ “These paintings, far lighter in tone and spirit than his earlier work, are immensely touching. They emphasize the performers as human beings, not on stage performing their acts, but offstage, somehow resolving the conflict between the reality of their daily existence with the fantasy of their jobs. These are not ordinary circus paintings, but profound psychological studies of the performers that make up a circus”, **GREENFELD Howard**, *Pablo Picasso... ο.π.*, σελ. 70

που είχε δημιουργήσει, ως θαμώνας, στο φημισμένο *Le Lapin Agile*⁶⁵. Το καμπαρέ αυτό, αποτελούσε στέκι της καλλιτεχνικής κοινότητας της Μονμάρτης. Ο ίδιος ο Πικάσο απεικονίζεται, για μία ακόμη φορά, ως Αρλεκίνος κρατώντας και πάλι ένα ποτήρι με αλκοόλ, πιθανόν ασπέντι, όπως παρατηρήσαμε και στον πίνακα της Μπλε Περιόδου, *Harlequin and his Companion* (1901). Ο ίδιος στέκεται κατηφής, απορροφημένος στις δικές του σκέψεις δίχως να κοιτά προς τη μεριά της συνοδού του. Η εικονιζόμενη γυναίκα, όπως ο ίδιος θα αποκαλύψει μετά από χρόνια, είναι και πάλι η ερωμένη της Μπλε Περιόδου, *Germaine (Gargallo) Pichot*⁶⁶. Ο περίφημος αυτός πίνακας διακοσμούσε τους τοίχους του *Le Lapin Agile*, από το 1905 έως το 1912, μέχρι τη στιγμή που πωλήθηκε σε έναν Γερμανό συλλέκτη έργων τέχνης.

Η *Germaine* φορά ένα μποά (φουλάρι από φτερά) γύρω από το λαιμό της καθώς και ένα κομψό καπέλο διακοσμημένο από έναν εκπλεπτυσμένο ταφτά με φτερά. Η αντίθεση στην εμφάνιση μεταξύ του Πικάσο, ντυμένου με τα πολύχρωμα ρούχα του Αρλεκίνου και της καλοντυμένης *Germaine* με την προσεγμένη εμφάνιση δίνει την εντύπωση αμφιθυμίας.

Κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί, γιατί ο πίνακας αυτός παρουσιάζει την μορφή της *Germaine* και όχι της ήδη πλέον ερωμένης του, *Fernande*. Ο βιογράφος του, *John Richardson*, δικαιολογεί την απουσία της *Fernande* από το έργο στο γεγονός ότι, η νέα ερωμένη του Πικάσο, ήταν ακόμα τυπικά παντρεμένη με τον *Paul-Emile Percheron* ενώ ήδη συγκατοικούσε με τον εραστή της *Laurent Debienne*, νεαρό γλύπτη ο οποίος της εξασφάλιζε στέγη και φαγητό με αντάλλαγμα να ποζάρει ως μοντέλο και να του προσφέρει σεξουαλικές χάρες⁶⁷. Έτσι, δεν θα ήταν μάλλον «πρέπον» να εμφανίζεται σε έναν πίνακα που βρίσκονταν στον τοίχο ενός μποέμ καμπαρέ, με έναν ακόμα εραστή, όπως της ήταν ήδη ο Πικάσο.

Το Au Lapin Agile ήταν το μοναδικό έργο αυτής της περιόδου που πραγματοποιήθηκε για συγκεκριμένο σκοπό και για συγκεκριμένο μέρος: να διακοσμήσει την σκοτεινή και βρώμικη μεγάλη σάλα (του Le Lapin Agile). Στο δωμάτιο αυτό κυριαρχούσε ένας τεράστιος θίασος του

⁶⁵ "By this painting, the artist paid off his debts at Le Lapin Agile", διαθέσιμο στο <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-35.php>

⁶⁶ "This is At the Lapin Agile. In the Montmartre cafe frequented by the artistic community is Picasso, looking grimly self-absorbed and dressed in a harlequin's costume. He does not look at his companion. Years later he identified her as Germaine Pichot", **HILTON Timothy**, Picasso, Oxford University Press – Thames and Hudson LTD London, 1975, Western Germany, σελ. 50

⁶⁷ "She was in dire straits when she met Laurent Debienne, a young sculptor for whom she agreed to pose and grant sexual favors in return for room and board", "Olivier, Fernande (1884–1966)" Women in World History: A Biographical Encyclopedia, Retrieved July 15, 2020 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/olivier-fernande-1884-1966>

Απόλλωνα με τη λύρα, ένα ανάγλυφο από σοβά και η φυσικών διαστάσεων Σταύρωση του Frank Wasley, (ένας Χριστός των καμπαρέ, σύντροφος Ιησούς με το σοσιαλιστικό πνεύμα της εποχής, σύμφωνα με το Salmon). Όπως οι Valadons, Poulbots, Girieuds και έργα άλλων λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών που κρέμονταν στον τοίχο, το έργο του Πικάσο έγινε σε αντάλλαγμα για πίστωση. Παρόλα αυτά, πήρε πολύ στα σοβαρά την παραγγελία του έργου, ιδίως από τη στιγμή που το έργο αυτό αποτελούσε λόγο για συλλέκτες και εμπόρους τέχνης να επισκεφθούν την ταβέρνα⁶⁸.

Ο Theodore Reff, έτερος βιογράφος και αναλυτής του Πικάσο, γράφει σχετικά με τους Αρλεκίνους και τον Ισπανό ζωγράφο, [...] ο Πικάσο πάντα ευφραίνονταν στην ιδέα να μεταμορφώνει την ίδια την πραγματικότητα σε ένα θεατρικό δρώμενο, στο οποίο παίζει έναν διακριτό ρόλο και συχνά φοράει μάσκα ή κοστούμι αυτοσχεδιάζοντας για την κάθε περίπτωση⁶⁹.

⁶⁸ “*Au Lapin Agile is the only work of this period to have been executed for a specific purpose and a specific place: to embellish the tavern’s dark and dingy grande salle. This room was dominated by a huge cast of Apollo with a lyre, a plaster relief from Java and a life-size Crucifixion by Walsey (“a Christ of the cabarets, comrade Jesus in the socialist spirit of the period,” according to Salmon). Like the Valadons, Poulbots, Girieuds and other works by little-known artists that hung alongside it, Picasso’s painting was done in exchange for credit; nonetheless he took the commission seriously—the more so since collectors and dealers made a point of visiting the tavern*”, **RICHARDSON John**, *A life of Picasso – Vol. I...*, ο.π. σελ. 372

⁶⁹ Theodore Reff writes, “... Picasso has always delighted in transforming reality itself into a theatrical event, in which he plays a definite role and often wears a mask or costume improvised for the occasion.”, **MALLEN Enrique**, *The Myth of Narcissus*, ο.π. σελ. 8

Family of Saltimbanques (1904 – 1905)



Πρόκειται για μία τεράστια σύνθεση με διαστάσεις 2,12 * 2,30 μέτρα που περιλαμβάνει έξι φιγούρες σε σχεδόν φυσικό μέγεθος και είναι το πρώτο μεγαλειώδες έργο του Πικάσο, το οποίο αποτελεί και σήμα κατατεθέν της Ροζ Περιόδου. Ο Πικάσο ξεκίνησε να δημιουργεί τον πίνακα κατά τα τέλη του 1904 ενώ τον τελείωσε το 1905 αφού το έργο πέρασε από διάφορα στάδια αναθεώρησης

του ίδιου του ζωγράφου. Ο Πικάσο εκείνη την περίοδο, αν και ζούσε σχεδόν σε οικονομική ανέχεια, αποφάσισε να δημιουργήσει αυτόν τον τεράστιο σε μέγεθος πίνακα για δική του ικανοποίηση, βάζοντας τον εαυτό του να προβεί σε πολλά έξοδα, τόσο για την κατασκευή του μεγάλου καμβά όσο και για τη χρήση πολλών χρωμάτων, γεγονός που αναδεικνύει και τη σημαντικότητα που απέδιδε ο ίδιος σε αυτό το έργο.

Ο E.A. Carmean Jr, αναφέρει πως το 1980, σε εξέταση που υπέβαλλαν τον συγκεκριμένο πίνακα με ακτίνες X, αποκαλύφθηκε πως κάτω από το τελικό έργο υπήρχαν άλλα τρία στρώματα με διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου, μέχρι να φτάσει στην μορφή που γνωρίζουμε. Αυτό και μόνο ως στοιχείο μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο Πικάσο δεν μπορούσε να καλύψει οικονομικά την ανάπτυξη καθεμιάς από τις ζωγραφικές του συνθέσεις σε ξεχωριστό καμβά⁷⁰.

Στο έργο απεικονίζονται έξι φιγούρες, πέντε μαζί και μία απομονωμένη στην άκρη κάτω δεξιά όπως βλέπουμε το έργο. Στον πίνακα κυριαρχούν «σπασμένα» ροζ, ώχρες και γαλάζια, χρώματα που ανήκουν στην τυπική παλέτα της Ροζ περιόδου. Οι χαρακτήρες σχηματίζουν μία κλειστή ομάδα που φαίνεται να είναι απομονωμένη από τον υπόλοιπο κόσμο. Η παρέα των Σαλτιμπάγκων στον πίνακα, αντιπροσωπεύουν, σύμφωνα με πληθώρα μελετητών, την

⁷⁰ “Furthermore, this unprecedented expense accounts for the three repaintings of the work revealed in the 1980 x-radiograph; Picasso could not afford to begin each composition on a new canvas”, CARMEAN E.A., Jr., ο.π., σελ. 10

λεγόμενη *La bande à Picasso*⁷¹ (*Η μπάντα του Πικάσο*), αναφερόμενοι στους μποέμ φίλους του, ποιητές και καλλιτέχνες. Στον πίνακα, πάντα σύμφωνα με τους μελετητές, αναγνωρίζεται ο ίδιος στο ρόλο του Αρλεκίνου, ως χοντρός γελωτοποιός δίπλα του στα κόκκινα – με το δεξί του πόδι, ως διά μαγείας να είναι εξαφανισμένο – είναι ο ποιητής *Guillaume Apollinaire*, ως νεαρός ακροβάτης με το τύμπανο στους ώμους του ο ποιητής *André Salmon*, ως νεαρό αγόρι ο ζωγράφος και ποιητής *Max Jacob*, ενώ η κοπέλα με την παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά της Μαγιόρκας, η ερωμένη του Πικάσο εκείνης της περιόδου, *Fernande Olivier*⁷².

Όσον αφορά στο μικρό κοριτσάκι, που ο Αρλεκίνος – Πικάσο κρατά με το δεξί του χέρι και το ίδιο στέκεται πλάτη στο θεατή χωρίς να δείχνει το πρόσωπό του, εντοπίσαμε τρεις διαφορετικές ερμηνείες: η πρώτη ότι πρόκειται για την μικρή του αδερφή *Conchita* που έχασε σε πολύ μικρή ηλικία λόγω ασθένειας, η δεύτερη ότι πρόκειται για το μικρό ορφανό κορίτσι που ο Πικάσο και η *Fernande* είχαν μόλις υιοθετήσει και η τρίτη που θέλει το κοριτσάκι να συμβολίζει το θηλυκό alter ego του Πικάσο⁷³.

Έχοντας πλέον αναλύσει τα πρόσωπα που απεικονίζονται στο παρόν έργο, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως η σύνθεση είναι σαν να ξεχωρίζει την Τέχνη από την Αγάπη, αφού η ερωμένη του βρίσκεται απομονωμένη από την ομάδα των Σαλτιμπάγκων. *Οι Σαλτιμπάγκοι ήταν η κατώτερη τάξη ακροβατών που περιπλανούνταν από την μία πόλη στην άλλη, δίνοντας αυτοσχέδιες παραστάσεις σε ανοικτούς χώρους· ο Αρλεκίνος ήταν φιγούρα της Commedia dell'Arte· οι γελωτοποιοί προέρχονταν από τις μεσαιωνικές και Αναγεννησιακές αυλές. Ο Πικάσο αναμειγνύει όλους αυτούς τους τρεις τύπους, όπως πραγματικά συνέβαινε στο τσίρκο*⁷⁴.

⁷¹ “In reply to Rilke, it has been proposed that the Saltimbanques represent la bande à Picasso with the artist (as harlequin in a lozenge patterned suit), his bohemian allies, the poets Max Jacob (as youthful acrobat) and Guillaume Apollinaire (as a rotund jester), and his mistress Fernande Olivier whose abstracted gaze is directed off the canvas”, **PENROSE Roland**, *Picasso*, Phaidon Press Inc. 1991, New York, σελ. 48

⁷² “There is an interpretation of it, a literary and biographical one, which claims that the picture represents, at a remove, the bande à Picasso. Apollinaire is the fat jester, Picasso the harlequin, Fernande Olivier the woman, and perhaps Salmon or Jacob the older of the two acrobats.”, **HILTON Timothy**, *Picasso...* ο.π., σελ. 59 και,

“The stout man next to him wearing a clown's outfit and cap is presumably Guillaume Apollinaire, a poet, while the young acrobat carrying a drum is André Salmon, another poet. The boy on the right of the group is most likely Max Jacob, a painter, while the sitting girl in a hat has to be Fernande Olivier, Picasso's love interest at the time”, διαθέσιμο στο <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-40.php>

⁷³ “Opinions differ as to the small girl the Harlequin is holding by the hand: some believe her to represent an orphan girl Fernanda and Pablo briefly adopted, others think she is Picasso's sister who died young, while a third opinion is the girl, whose face is turned away from the viewer, is Picasso's feminine alter ego, revealed in his work”, διαθέσιμο στο <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-40.php>

⁷⁴ “Saltimbanques were the lowest class of acrobats, who wandered from one town to another giving impromptu performances at fairgrounds; harlequin was a figure from the Commedia dell'Arte; jesters were descended from

Ο πλανόδιος βίος των αρλεκίνων και των ακροβατών εξισώνεται έτσι με την «θέση στην κοινωνία» των καλλιτεχνών. [...] Η «θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία» δεν αντιμετωπιζόταν από τον Πικάσο σαν μία αντίθεση ανάμεσα στην παρέα των μποέμ και ένα εχθρικό ή αδιάφορο κοινό, αλλά συνδεόταν με το να είναι κανείς ένας θαυμάσιος καλλιτέχνης. Αυτό είναι το νόημα της σχέσης ανάμεσα στον εαυτό του και τον Van Gogh, όπως φαίνεται και στην αυτοπροσωπογραφία (*Leaning Harlequin*, 1901)⁷⁵.

Ο Timothy Hilton, αναφέρει σχετικά με το έργο *Family of Saltimbanques*, πως αποτελεί το μοναδικό έργο στην καριέρα του Πικάσο που είναι ξεκάθαρα ανώτερο από οποιοδήποτε προηγούμενό του, μέχρι στιγμής. Έτσι, ο πίνακας αυτός μαζί με άλλους, θα αποτελέσουν εκείνα τα έργα που θα σηματοδοτήσουν το τέλος μιας μακράς και πολύπλοκης μαθητείας του μεγάλου Ισπανού⁷⁶.

Είναι σίγουρο πως ο Πικάσο έχει επηρεαστεί απόλυτα από τα ποιήματα του φίλου του Apollinaire, ο οποίος μελετούσε για χάρη του έργου του τους Σαλτιμπάγκους. Ο Πικάσο μάλιστα, του αφιέρωσε μία σειρά από εικόνες Σαλτιμπάγκων, με χειρόγραφες αφιερώσεις, γεγονός που μας οδηγεί μάλλον στο συμπέρασμα ότι οι δυο τους είχαν μάλλον σκοπό να εκδώσουν ένα έργο από κοινού που θα περιείχε ποιήματα και εικονογράφηση σχετική με αυτή τη θεματολογία⁷⁷.

Ας μην ξεχνάμε, ότι ο Apollinaire έχει αποδώσει στον Πικάσο την ονομασία *Harlequin Trismegistus*, (τρεις φορές μέγιστος) προσομοιάζοντάς τον με τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, τον θεό της αλχημείας. Ο Apollinaire, που ισχυρίζονταν ότι είχε μάθει την τέχνη της μαγείας από τα ξωτικά του Fagne (Φέϊν = δασώδης περιοχή στο νοτιοδυτικό Βέλγιο), μετά από έναν περίπου χρόνο φιλίας με τον Πικάσο, κρατούσε έναν καθρέπτη μπροστά στον Πικάσο, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας ενός ποιήματος, δείχνοντάς του την αντανάκλαση του εαυτού του, ως *Αρλεκίνος Τρισμέγιστος* (*Harlequin Trismegistus*), του δαιμονικού μάγου.

the medieval and Renaissance court. Picasso mixes all three types, as indeed happened in the circus”, **PENROSE Rolande**, *Picasso...*, ο.π., σελ. 48

⁷⁵ **ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ**, ο.π., σελ. 69

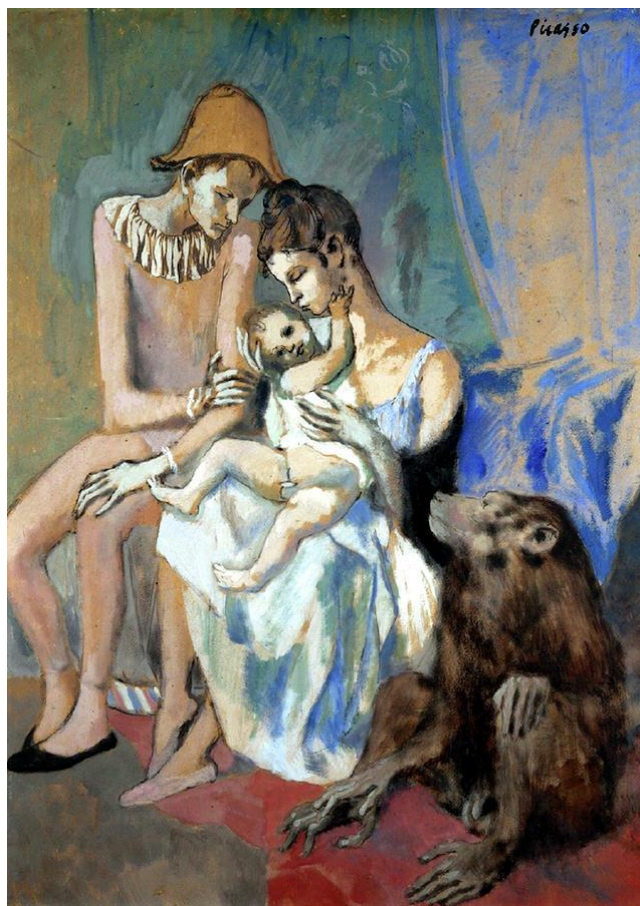
⁷⁶ “[...] but the *Saltimbanques* is the only picture of this sort in Picasso's career which is quite clearly superior to any of its previous components. For this reason, among others, it is considered here as the painting which finally closes his long and complex apprenticeship” **HILTON Timothy**, ο.π. σελ. 47

⁷⁷ “He was also no doubt influenced by the work of his poet friend Apollinaire, who frequented the subject of *Saltimbanques* in his own work. Picasso “dedicated a number of prints in the *Saltimbanques* series to Apollinaire with handwritten inscriptions,” leading to the assumption that the pair planned to jointly write and illustrate a book on the subject together” διαθέσιμο στο <https://news.masterworksfineart.com/2018/05/19/pablo-picasso-and-saltimbanques>

Ο ποιητής γνώριζε τους θρύλους της Βαλλωνίας για τον “*Her-lequin*”, την ψυχή που είχε δραπετεύσει από την κόλαση⁷⁸. Αυτό το σχόλιο του *Richardson* για τη σχέση μεταξύ των δύο καλλιτεχνών, δείχνει και τον τρόπο με τον οποίον ο *Apollinaire* αντιλαμβανόταν την ύπαρξη του Πικάσο, ως μία δαιμονική ψυχή που κατάφερε να ξεφύγει από την κόλαση.

Violinist (Acrobats’ family with ape (1905)

Ο Πικάσο συνεχίζει, σχεδόν με εμμονή, να ζωγραφίζει έργα με σαλτιμπάγκους, ακροβάτες, πλανόδιους κωμικούς και άλλες μορφές του τσίρκο Medrano που τον είχαν εντυπωσιάσει. Όλοι αυτοί οι «ήρωες» θα γίνουν οι πρωταγωνιστές των έργων του. *Ακόμα σε αβέβαιη οικονομική κατάσταση, ο αποξενωμένος κόσμος των κωμικών και των ακροβατών, αντιπροσώπευαν για τον Πικάσο μία αλληγορία της δικής του κατάστασης, του άφραγκου, μποέμ καλλιτέχνη*⁷⁹.



Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί σημείο καμπής για τον Πικάσο. Ο Αρλεκίνος αλλάζει, μετατρέπεται σε κάτι διαφορετικό από αυτό που μέχρι τώρα συμβόλιζε για τον Ισπανό ζωγράφο. Κι

αυτό οφείλεται στο ότι η ίδια του η ζωή έχει πλέον αλλάξει. Η σχέση του με την *Fernande Olivier* έχει προκαλέσει μία σειρά αλλαγών στην σκέψη και τα συναισθήματά του. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η *Fernande* είναι η πρώτη γυναίκα που θα τον συγκινήσει τόσο πολύ και θα συγκατοικήσει μαζί της, ενώ θα υιοθετήσουν μαζί και ένα μικρό ορφανό κοριτσάκι. Η συναισθηματική του αλλαγή είναι εμφανέστατη στον πίνακα αυτό αφού ο Αρλεκίνος – Πικάσο, παύει πλέον να είναι η δαιμονική ψυχή και μεταμορφώνεται σε έναν ευαίσθητο και

⁷⁸ **RICHARDSON John**, *A life of Picasso – Vol. I...*, ο.π., σελ. 334

⁷⁹ **PAPA Eleonora**, *Picasso under investigation: Condition Assessment of the Acrobat Family by Pablo Picasso*, Göteborgs Universitet, 2017

στοργικό πατέρα που κοιτάει με δέος το μικρό αγοράκι στα χέρια της γυναίκας του. Οι φιγούρες εδώ είναι εκλεπτυσμένες, φωτεινές γεμάτες χάρη. Ακόμα και ο πίθηκος φαίνεται πως παρατηρεί με θαυμασμό την στοργή που επιδεικνύει το ζευγάρι του τσίρκου⁸⁰. Χαρακτηριστική είναι η λεπτεπίλεπτη απόδοση της γυναικείας φιγούρας, η χάρη με την οποία στέκονται τα πόδια της, ο όμορφος μακρύς λαιμός της, τα περίτεχνα μαλλιά της και η στοργή με την οποία κρατά στα χέρια της το βρέφος.

Το πρόσωπο του Αρλεκίνου ήρεμο, στοργικό, κοιτάζει τρυφερά το μικρό παιδί στα χέρια της γυναίκας του. Σημαντικό στοιχείο που προδίδει την συναισθηματική αλλαγή του Πικάσο, είναι η απουσία του μακιγιαρισμένου προσώπου στον Αρλεκίνο, του οποίου την ιδιότητα την αναγνωρίζουμε μόνο από το κοστούμι, το καπέλο και το δαντελωτό κολλάρο στο λαιμό.

Όταν λέω πως η Ροζ Περίοδος είναι ανάλαφρη και χαρούμενη, αυτό είναι σχετικό: τα χαρούμενα πρόσωπα ήταν λιγάκι μελαγχολικά [...] παρόλα αυτά, από την οπτική του Πικάσο, ήταν μία περίοδος ανάλαφρη, χαρούμενη, εύθυμη, μία περίοδος κατά την οποία ικανοποιούνταν να βλέπει τα πράγματα όπως τα έβλεπε ο καθένας». Με αυτά τα λόγια, η Gertrude Stein, συνοψίζει την φάση του ζωγράφου που ανταποκρίνεται στην στιγμή της εισόδου στο προσκήνιο, στην ιδιωτική του ζωή, της νεαρής Fernande Olivier, την οποία αγαπούσε. Αυτός ο πίνακας φαίνεται ακριβώς ως το μανιφέστο της δικής του εσωτερικής γαλήνης που μεταφράστηκε σε εικόνες τρυφερής γλυκύτητας και ενδόμυχης οικειότητας⁸¹.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα μέρος που μάλλον αναγνωρίζεται ως ο χώρος στα παρασκήνια, κατά τη διάρκεια διαλείμματος ή ίσως ακριβώς μετά ή πριν από το νούμερό τους στο τσίρκο. Ο χώρος καθορίζεται από την μπλε-τουρκουάζ κουρτίνα των παρασκηνίων πίσω από το ζευγάρι.

Η Ροζ περίοδος ήταν και η τελευταία για 20 περίπου χρόνια που ο Πικάσο θα ενδιαφερόταν φανερά για την ιδεώδη εκείνη ομορφιά που προέρχεται από την μετά-αναγεννησιακή τέχνη. Τα λεπτά χαρακτηριστικά της μορφής αυτή μπορούμε να πούμε δίχως υπερβολή ότι θυμίζουν γραμμές της Φλωρεντινής τέχνης. Ο ιδεαλισμός αυτός έχει τη σημασία του στη Ροζ Περίοδο. [...] Στο δημοφιλέστατο εξάλλου έργο Η Οικογένεια του Ακροβάτη με μια Μαϊμού βρίσκουμε

⁸⁰ TRIADÒ TUR Juan-Ramòn– MAS MARQUÈS Maria Josè, *Geniuses of Art...*, ο.π. σελ. 32

⁸¹ “Quando dico che il periodo rosa è lieve e felice, questo è relativo: i soggetti felici erano un pò malinconici [...] tuttavia, dal punto di vista di Picasso, fu un periodo lieve, felice, gioioso, un periodo in cui si contentò di vedere le cose come le vedeva chiunque”. Con queste parole Gertrude Stein riassume la fase del pittore che corrisponde al momento dell’entrata in scena, nella sua vita privata, della giovane Fernande Olivier di cui si innamorava. Questi due dipinti paiono proprio il manifesto della sua quiete interiore che si traduce in immafani di tenera dolcezza e intimità domestica, PANZETTA Alfonso, *Picasso...*, ο.π., σελ.: 32

αναφορές σε μία παραδοσιακή Αγία Οικογένεια. Σε τελευταία ανάλυση, δεν συναντάει ποτέ κανένας ένα παιδί σε τέτοια στάση παρά μόνο στους Αναγεννησιακούς πίνακες⁸².

Για να επιβεβαιώσουμε αυτό το οποίο εικάζει ο Τίμοθυ Χίλτον στην αμέσως προηγούμενη παράγραφο, αντιπαραθέτουμε έναν πίνακα της Αναγεννησιακής Ιταλικής τέχνης, του μεγάλου *Giorgio Vasari* με τίτλο *Sacra Famiglia con San Francesco in un paesaggio* – 1542 [εικ.5]. Παρατηρώντας τους δύο πίνακες, γίνεται προφανές το πόσο πολύ έχει επηρεαστεί ο Πικάσο από την Αναγεννησιακή τέχνη. Στον πίνακα του Πικάσο μπορούμε να πούμε πως η δύναμη της γραμμής μας παραπέμπει, χωρίς υπερβολή, στην ίδια δυναμική της γραμμής των έργων της Φλωρεντινής Τέχνης κατά την Αναγέννηση.



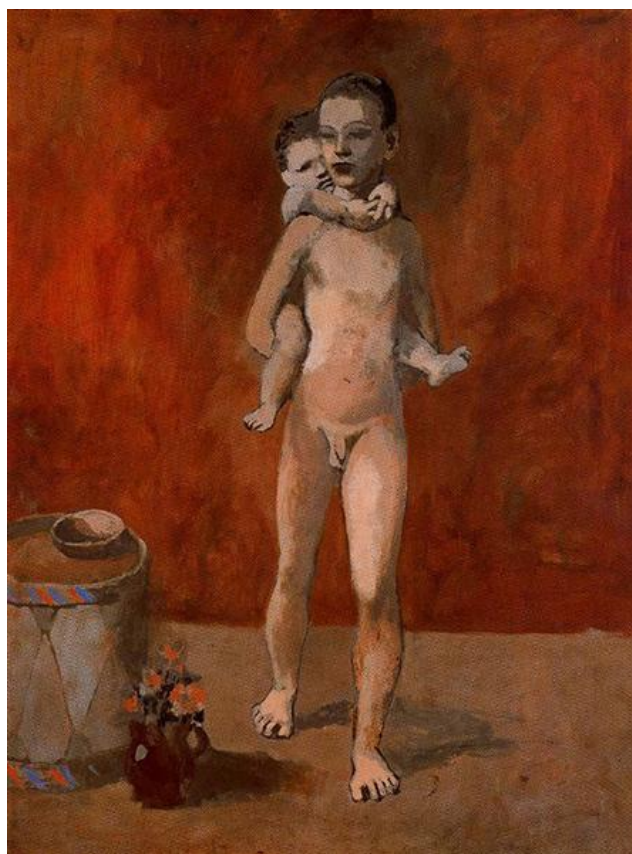
Εικόνα 5

⁸² ΧΙΛΤΟΝ Τίμοθυ, Πικάσο... ο.π., σελ 57

Κυβισμός (Cubism 1908 - 1920)

Το καλοκαίρι του 1906, ο Πικάσο μαζί με την *Fernande Olivier*, φεύγουν από το Παρίσι και εγκαθίστανται στην Ισπανία. Μετά από μία σύντομη επίσκεψη στη γενέτειρα του Πικάσο, στην Βαρκελώνη, το ζευγάρι θα εγκατασταθεί στο μικροσκοπικό χωριό *Γκοσόλ*, στα Πυρηναία όρη. Το χωριό ήταν σε τόσο δύσβατη περιοχή και δίχως ανέσεις, σχεδόν σε πρωτόγονη κατάσταση, που τα υπάρχοντα του Πικάσο και της *Fernande* μεταφέρθηκαν με μουλάρια.

Ο Πικάσο, ήδη από την άνοιξη του ίδιου έτους, ήταν απασχολημένος με το να δημιουργήσει το πορτραίτο της *Gertroude Stein*, φίλης και συλλέκτριας έργων τέχνης. *Η Stein αναφέρει ότι του είχε ποζάρει περισσότερες από 80 φορές, αλλά εκείνος ένιωθε όλο και πιο δυσαρεστημένος: «δεν μπορώ να σε δω πια όταν σε κοιτάζω»*⁸³. Ο Πικάσο δεν ολοκλήρωσε τον πίνακα παρά μόνο το φθινόπωρο του 1906, όταν πλέον αποφάσισε ο ίδιος να απορρίψει τον νατουραλιστικό του χαρακτήρα σβήνοντας όση δουλειά είχε κάνει ήδη σχετικά με την αποτύπωση των χαρακτηριστικών του προσώπου της.



Εικόνα 6

Στο μικρό αυτό χωριό των Πυρηναίων, θα συμβεί κάτι συγκλονιστικό, όσον αφορά στην εξέλιξη της τέχνης του Πικάσο. Αυτό γίνεται απόλυτα ορατό στο αξιομνημόνευτο έργο εκείνης της περιόδου, *Τα δύο Αδέρφια [εικ.6]* (*The Two Brothers/Les deux frères*, 1906), όπου ο Πικάσο επιδεικνύει τολμηρότητα στην επιλογή του θέματος όσο και στην συνθετική απόδοση του έργου. Ο *Τίμοθυ Χίλτον* αναφέρει χαρακτηριστικά πως μέσα από το έργο αυτό κατανοούμε πόσο εσώτερα γνώστης της πρωταρχικής φύσης της τέχνης ήταν ο Πικάσο⁸⁴. Ορμώμενος από τα παραπάνω, ο Χίλτον θεωρεί

⁸³ ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ, *Πικάσο... ο.π.*, σελ 76

⁸⁴ ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ, *Πικάσο... ο.π.*, σελ 77

προσωπικά πως ο πίνακας αυτός, σηματοδοτεί την απαρχή του *Κυβισμού*.

Πράγματι, για να οδηγηθεί ο καλλιτέχνης στην απόδοση ενός κυβιστικού έργου, θα πρέπει να έχει ήδη εκπονηθεί μία αντίστοιχη σπουδή του θέματος, του χώρου, των μορφών, των μετρήσεων, σύμφωνα με όσα επιτάσσει η θεωρία του κλασικού σχεδίου. Κατόπιν τούτου, ο ζωγράφος μπορεί να εξελίξει το έργο του, να «σπάσει» σε γεωμετρικές φόρμες το σώμα του αντικειμένου και να το αποδώσει με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Γίνεται σαφές πως όταν μιλάμε για τον Κυβισμό αναφερόμαστε σε ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα που επέφερε σημαντικές μορφολογικές αλλαγές.

Το *Γκοσόλ* αποτέλεσε για τον Πικάσο, σημείο αυτό-επανακαθορισμού, μία τεράστια απελευθερωτική δύναμη που τον κατέστησε ικανό να αποτινάξει από πάνω του τα παρισινά καλλιτεχνικά πρότυπα που μέχρι τότε είχε υπηρετήσει.

Το φθινόπωρο του 1908, με τον ερχομό του *Georges Braque* (1882 – 1963) από το θέρετρο του γαλλικού νότου, *L'Estaque*, για την έκθεση του *Φθινοπωρινού Σαλονιού* στο Παρίσι. Εκείνη την εποχή, ο *Braque* και ο Πικάσο δεν είχαν γίνει ακόμα στενοί φίλοι, παρόλα αυτά συζητούσαν συχνά και παρακολουθούσε ο ένας τη δουλειά του άλλου⁸⁵. Ως σημείο γένεσης του Κυβιστικού κινήματος θεωρείται η στιγμή που ο *Guillaume Apollinaire*, θα φέρει σε επαφή τον Πικάσο με τον *Braque* στο ατελιέ του Ισπανού. Οι δύο καλλιτέχνες θα γίνουν οι ιδρυτές του Κυβισμού και θα εργαστούν πολύ στενά μέχρι και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, δημιουργώντας την ιστορία του κινήματος.

Αργότερα, πολλοί άλλοι νέοι ζωγράφοι του Παρισιού εισχώρησαν στον Κυβισμό. Στην πραγματικότητα, ο όρος Κυβισμός ανακαλύφθηκε τυχαία από τον Γάλλο κριτικό τέχνης, *Luis Vauxcelles*, ο οποίος προσπαθούσε να δώσει ένα όνομα σε αυτήν την παράξενη ομάδα ζωγράφων που απεικόνιζαν τον απλό κόσμο μέσα από τον συνδυασμό γεωμετρικών σχημάτων και φορμών όπως ενός κύβου, μίας σφαίρας, ενός κυλίνδρου ή ενός κώνου. *Για να είμαστε πιο ακριβείς, ο όρος επινοήθηκε καθώς ο κριτικός περιέγραφε ένα έργο του Braque, στο οποίο ένα σπίτι απεικονιζόταν ως ένας κύβος και ένα δέντρο θύμιζε κύλινδρο*⁸⁶.

⁸⁵ ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ, *Πικάσο...* ο.π., σελ 111

⁸⁶ “To be more exact, the definition was invented when the critic was describing the painting by Braque, in which a house was portrayed as a cube, and a tree resembled a cylinder”, διαθέσιμο στο <https://cubismsite.com/category/definition-of-cubism/>

Αρλεκίνοι του Κυβισμού

Harlequin 1915

Το έργο αυτό αποτελεί επιστροφή για τον Πικάσο σε ένα από τα αγαπημένα του θέματα. Ο Αρλεκίνος εμφανίζεται στα έργα του, ως θέμα συχνά σχετιζόμενο με κάποιο σημαντικό γεγονός της ζωής του, καθ' όλη την καλλιτεχνική του πορεία, από το 1901 έως τα τελευταία του χρόνια, ενώ αποτέλεσε εμβληματική φιγούρα ιδίως κατά την *Ροζ Περίοδο* του καλλιτέχνη. Ο Αρλεκίνος, ως θέμα, θα παραμείνει στο περιθώριο για σχεδόν μία δεκαετία μέχρι τη στιγμή που επανεμφανίζεται το 1915.



Οι μέχρι τότε Αρλεκίνοι του Πικάσο εισήγαγαν στα έργα του τη μορφή ενός alter-ego του καλλιτέχνη. Στην προκειμένη περίπτωση, εικάζουμε πως και εδώ συμβαίνει το ίδιο. Ο Αρλεκίνος - Πικάσο εμφανίζεται και πάλι, με αφορμή ένα θλιβερό γεγονός στην ζωή του. Το 1915, η μετά *Fernande Olivier* σοβαρή σχέση του, η *Marcelle Humbert*, η “Eva” όπως ζητούσε να την αποκαλεί ο ίδιος, πεθαίνει από φυματίωση (κατά άλλους από καρκίνο) μετά από εβδομάδες νοσηλείας.

Η *Eva* αποτέλεσε έναν από τους πιο εμβληματικούς έρωτες του Ισπανού ζωγράφου γεγονός που ενισχύεται από δύο στοιχεία: το πρώτο είναι ο πίνακας *Woman with a Guitar* (1911-1912), στον οποίο ο Πικάσο αναγράφει με κεφαλαία γράμματα, σε εμφανές σημείο την

φράση “*MA JOLIE*” δηλαδή «*Ομορφούλα μου*», όπως ακριβώς προσφωνούσε την *Eva* του σύμφωνα με τον τίτλο ενός πολύ διάσημου ομότιτλου τραγουδιού της εποχής.

Το δεύτερο στοιχείο είναι η έγγραφη παραδοχή του Πικάσο, σε αλληλογραφία του προς τον *Daniel Henri Kahnweiler*, γνωστό Γάλλο έμπορο και τεχνοκριτικό, γερμανικής καταγωγής, για τον μεγάλο έρωτα που έτρεφε για την *Eva*. Ο Πικάσο έγραψε στον Κάνβαϊλερ ότι την

αγαπούσε πάρα πολύ και ότι θα το έγραφε πάνω στον πίνακά του⁸⁷. Ο ίδιος ο Πικάσο, σε γράμμα του προς τους Steins, περιγράφει με σκοτεινά χρώματα τα μεγάλα ταξίδια μέσα στο μετρό για να την επισκεφτεί και τη δυσκολία του να ζωγραφίσει παρόλο που «έχω τελειώσει όμως έναν αρλεκίνο που κατά τη γνώμη μου και τη γνώμη αρκετών άλλων είναι ό,τι καλύτερο έχω ζωγραφίσει»⁸⁸.

Η εικόνα του Αρλεκίνου, στο έργο του 1915, αναμορφώνεται αν και τα χαρακτηριστικά της ταυτότητάς του είναι εμφανή στον θεατή, λόγω της στολής που αποτελεί σήμα κατατεθέν. Η χρήση μονόχρωμων πλακάτ γεωμετρικών επιφανειών σηματοδοτούν το παρόν έργο, καθώς η φιγούρα του Αρλεκίνου μειώνεται δραστικά σε μέγεθος, τοποθετημένη στο κέντρο του πίνακα, με κεφάλι μικρότερο του σωματικού όγκου και δίχως λεπτομέρειες προσώπου. Όλα τα προηγούμενα είναι τοποθετημένα πάνω σε ένα τεράστιο μαύρο φόντο. Λόγω της συμβολικής κληρονομιάς της φιγούρας, στο έργο του Πικάσο, η επιστροφή του Αρλεκίνου θα πρέπει να ερμηνευτεί ως η απόπειρα του Πικάσο να αναθεωρήσει την καλλιτεχνική και κοινωνική του ταυτότητα⁸⁹. Ο Πικάσο στο έργο αυτό, επανεξετάζει και μετασχηματίζει τη φιγούρα του Αρλεκίνου με τη χρήση των Κυβιστικών τεχνικών, αναπλάθοντας έναν παλιό γνώριμο εαυτό, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα το κλείσιμο μιας ολόκληρης εποχής.

Ο Πικάσο, για πολλοστή φορά, επιδεικνύει την εμμονή του – ή και την ανάγκη του – να «εισβάλλει» ο ίδιος μέσα στα έργα του. Αυτή η συνήθειά του εξηγείται και με την παρατήρηση του Theodore Reff ο οποίος ισχυρίζεται πως ο Πικάσο είχε πάντα την ευχαρίστηση να μεταμορφώνει την ίδια την πραγματικότητα σε μία θεατρική παράσταση, εντός της οποίας παίζει έναν συγκεκριμένο ρόλο και συχνά φορά μάσκα ή κοστούμι φτιαγμένο για την περίσταση⁹⁰. Έτσι, ο Αρλεκίνος αποτέλεσε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο για τον Πικάσο, έχοντας την αποστολή να διαδραματίζει πάντα κάτι διαφορετικό.

Η Κυβιστική περίοδος κινείται από φύση της σε πιο τυπικά μοτίβα, μακριά από την συναισθηματική ανάγνωση των μηνυμάτων που εκπέμπει η Ροζ Περίοδος. Παρόλα αυτά, ο

⁸⁷ ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ, Πικάσο... ο.π., σελ 132

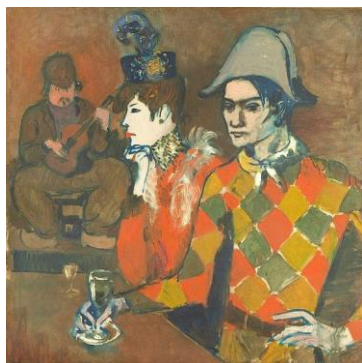
⁸⁸ ΧΙΑΤΟΝ Τίμοθυ, Πικάσο... ο.π., σελ 151

⁸⁹ "Because of the figure's symbolic legacy in Picasso's work, the return of the harlequin should be interpreted as Picasso's attempt to reconsider his artistic and social identities", WASSERMAN Aaron, Self-Identity and Picasso's Harlequin, 2005, διαθέσιμο στο <https://www.swarthmore.edu/writing/self-identity-and-picassos-harlequin>

⁹⁰ "...Picasso has always delighted in transforming reality itself into a theatrical event, in which he plays a definite role and often wears a mask or costume improvised for the occasion", REFF Theodore, Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools, Art Forum 10, October 1971, σελ. 30-43

Αρλεκίνος του Πικάσο, έχει τη δυνατότητα να γεφυρώσει τις δύο καλλιτεχνικές περιόδους και τους τρόπους με τους οποίους η κάθε μια από αυτές τον προσεγγίζει, διότι ως μοτίβο διαθέτει μεγάλο ψυχολογικό βάθος.

Ως παράδειγμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο κυβιστικός Αρλεκίνος του 1915 στον οποίον



Εικόνα 7

παρατηρούμε πως το κοστούμι του αναπαρίσταται ως επίπεδη επιφάνεια, με φωτεινά χρώματα και έντονα σχέδια, που κυριαρχούν στον καμβά. Το ίδιο ακριβώς παρατηρούμε και στο κοστούμι του Αρλεκίνου που απεικονίζεται στον πίνακα του 1905, *Ο Αρλεκίνος με ένα ποτήρι (Le Lapin Agile)* [εικ. 7]. Οι έντονοι πράσινοι, κίτρινοι και κόκκινοι ρόμβοι στο κοστούμι του δίνουν την εντύπωση πως δεν υπάρχει όγκος στο σώμα του

κάνοντάς το να μοιάζει επίπεδο.

Ο *Enrique Mallen*, συνεχίζοντας στο ίδιο μοτίβο σκέψης, αναφέρεται στο άρθρο του *Aaron Wasserman*, καθηγητή Ιστορίας Τέχνης του Πανεπιστημίου του Swarthmore Pennsylvania και σύγχρονου μελετητή του Picasso, με τίτλο *Self-Identity and Picasso's Harlequin* (2005), για να δώσει ακόμα μία μεταφυσική θεωρία γύρω από το λόγο για τον οποίο ο Αρλεκίνος χρησιμοποιείται από τον Ισπανό ζωγράφο. Επανεμφανίζεται στο έργο του Πικάσο το 1915, μετά από μία παύση, ως κυβιστική φιγούρα (*Αρλεκίνος*, 1915). Ο *Wasserman*, μελετώντας το κυβιστικό έργο του Πικάσο, *Αρλεκίνος* (1915), όπου η φιγούρα του επανέρχεται στο έργο του μετά από μία περίοδο παύσης, παρατηρεί πως ο Αρλεκίνος, αν και είναι αναγνωρίσιμος από το γνωστό μοτίβο ρόμβων στη στολή του, παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Φαίνεται πως υπάρχει εσκεμμένη παραμόρφωση των ρόμβων με απώτερο στόχο την γενικότερη παραμόρφωση της φιγούρας του Αρλεκίνου, γεγονός που μάλλον σηματοδοτεί την αποξένωση του καλλιτέχνη από το παλιό του alter ego. Ταυτόχρονα εμφανίζεται να έχει απειλητικά δόντια σε σχήμα ημισελήνου, στοιχείο που συναντούμε στις Αφρικανικές τελετουργικές μάσκες που αντιπροσωπεύουν τα εχθρικά πνεύματα. Ως εκ τούτου, θα μπορούσαμε να εξάγουμε το συμπέρασμα πως εδώ ο Αρλεκίνος πρόκειται να προβάλλει μία δαιμονική ενέργεια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως η φιγούρα του Αρλεκίνου στο έργο του Πικάσο μέχρι τώρα, δεν είχε φορέσει ποτέ τη μαύρη μάσκα της *Commedia dell'Arte*, πράγμα που κάνει στο συγκεκριμένο έργο⁹¹.

⁹¹WASSERMAN Aaron, *Self-Identity and Picasso's Harlequin*, διαθέσιμο στο <https://www.swarthmore.edu/writing/self-identity-and-picassos-harlequin>

Nous autres musiciens / Three Musicians (1921)



Το *Three Musicians* (1921), αποτελεί το έτερο εμβληματικό Κυβιστικό έργο όπου ο Αρλεκίνος κρατά πρωταγωνιστική θέση. Το έργο απεικονίζει έναν Αρλεκίνο αριστερά, όπως πολύ εύκολα αναγνωρίζεται από τη στολή με τους πολύχρωμους ρόμβους, από έναν Πιερότο στη μέση και έναν μοναχό στα δεξιά του πίνακα.

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται επιτακτικό να αναφέρουμε πως ο Πικάσο δεν ακολουθεί αποκλειστικά το Κυβιστικό κίνημα αλλά η διάθεσή του τον οδηγεί στην παράλληλη ενασχόλησή του με ρεαλιστικές απεικονίσεις. Αυτό το έργο, του λεγόμενου «μεγάλου Κυβισμού», είναι χαρακτηριστικό της ταυτόχρονης έρευνας που πραγματοποίησε ο Πικάσο πάνω σε μέτωπα, πολλές φορές εκ διαμέτρου αντίθετα. Συμπτωματικά αυτής της εσωτερικής ανάγκης για πανταχού παρουσία και εκλεκτικισμό, εν τούτοις παραδόξως συναφή, το ζωγραφικό έργο πραγματοποιείται κατά την ίδια περίοδο των έργων του νεοκλασικισμού και παράλληλα με

άλλα (έργα) στα οποία ο καλλιτέχνης ξαναπιάνει το θέμα των Αρλεκίνων και των Πιερότων, συγκεντρώνοντας έτσι όλες τις ώριμες εμπειρίες, μέχρι εκείνη τη στιγμή⁹².



Εικόνα 8

Παράδειγμα χαρακτηριστικό αποτελεί το έργο του *Three Women at a Fountain* (1921) [εικ.8], στο οποίο βλέπουμε την εικόνα τριών γυναικών που στέκονται σε μία βρύση με νερό πηγής, σε κλασικό αρχαιοελληνικό στυλ, το οποίο ταιριάζει στο παραδοσιακό θέμα της γυναίκας ως πηγή ζωής.

Επιστρέφοντας στο Κυβιστικό έργο, *Three Musicians* (1921), επισημαίνουμε πως εντοπίζεται στο σημείο καμπής μεταξύ Κυβισμού και Κλασικισμού, δίνοντας το στίγμα πως ο Ισπανός ζωγράφος δεν έχει απαρνηθεί το επαναστατικό κίνημα που ο ίδιος ανέδειξε, για χάρη της επιστροφής στον Κλασικισμό.

Το έργο αυτό αποτελεί στην ουσία ένα νοσταλγικό αφιέρωμα στα μεθυστικά χρόνια του προπολεμικού Κυβισμού⁹³. Ο Apollinaire έχει πέσει θύμα της πανδημίας της Ισπανικής γρίπης του 1918 ενώ ο άλλος στενός φίλος του, ο Max Jacob, απαρνήθηκε τα εγκόσμια και εντάχθηκε σε Τάγμα Καθολικών μοναχών. Αυτά τα γεγονότα τον κάνουν να νιώσει μεγάλη μοναξιά και το έργο αυτό αποτελεί αναβίωση των παλιών καλών στιγμών όπου τα μασκέ πάρτι αποτελούσαν μόδα για την καλή κοινωνία του Παρισιού. Πράγματι, ο Theodore Reff, αναγνωρίζει το τρίο ως την πρότερη *La bande à Picasso* (μπάντα του Πικάσο), με τον Jacob ως μοναχό στα δεξιά, τον Apollinaire ως Πιερότο στη μέση και τον Πικάσο, εμφανώς, με την αμφίεση του Αρλεκίνου. Το κενό που απέμεινε, από την αναχώρηση αυτών των συντρόφων, θα γεμίσει αργότερα από μία νέα γενιά σουρεαλιστών ποιητών⁹⁴.

⁹² “Quest’opera, del cosiddetto “grande cubismo”, è significativa della contemporanea ricerca che Picasso conduce su fronti talvolta diametralmente opposti. Sintomatica di quel suo intrinseco bisogno di ubiquità ed eclettismo, comunque paradossalmente coerenti, la tela viene eseguita nello stesso periodo di quelle neoclassiche ed in parallelo alle altre in cui l’artista riprende il tema degli arlecchini e dei pierrot, riassumendo così tutte le esperienze maturate sino a questo momento” PANZETTA Alfonso, ο.π., σελ.: 49

⁹³ TRIADÒ TUR Juan-Ramòn – MAS MARQUÈS Maria Josè, *Geniuses of Art...*, ο.π., σελ. 86

⁹⁴ “Reff identifies the trio with the former *bande à Picasso*, with Jacob as the monk on the right, Apollinaire as Pierrot in the middle and Picasso obviously in the guise of harlequin. The lacuna that was left by the departure

Cubism and Neo-Classicism (1920 – 1924)

Η περίοδος αυτή αποτελεί το μεταβατικό στάδιο κατά το οποίο ο Πικάσο, αν και εμφανίζει ροπές επιστροφής στον κλασικισμό, ο κυβισμός δεν παύει να τον απασχολεί και να αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι του καλλιτεχνικού του έργου.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο αίσθημα έλλειψης εμπιστοσύνης σε οτιδήποτε ξένο από τους Γάλλους, γεγονός που οδήγησε τον Πικάσο να εγκαταλείψει σιγά – σιγά, το επαναστατικό, κατά τα άλλα, κίνημα του Κυβισμού και να στραφεί στο κλασικό καλλιτεχνικό κίνημα, με το οποίο είχε έρθει σε επαφή στην Ιταλία.

Στις 17 Φεβρουαρίου 1917, με την συνοδεία του Jean Cocteau που γνώρισε το προηγούμενο έτος καθώς ο συγγραφέας ετοίμαζε το μπαλέτο Parade με μουσική του Erik Satie, για το θίασο του Diaghilev, ο Πικάσο θα πραγματοποιήσει το πρώτο του ταξίδι στην Ιταλία που θα αποδειχθεί αποφασιστικό για την παραγωγή του πρώτου μισού της δεκαετίας του 20'. Στην Ιταλία παρακολουθεί τους Φουτουριστές και παρατηρεί απευθείας την αναγεννησιακή και κλασική τέχνη των Michelangelo και Raffaello. Αυτή η εμπειρία μεταφράστηκε σε έργα που χαρακτηρίστηκαν από έναν μνημειώδη όγκο, προέλευσης Michelangelo, εμφανές τόσο στο "Reading the Letter" (1921) αλλά και σε άλλα στα οποία η πληρότητα των μορφών και η ατμοσφαιρική ακινησία συμφωνούν με την κλασική κουλτούρα. Είναι η περίοδος, κατά συνθήκην αποκαλούμενη «νεοκλασική» που αγγίζει το αποκορύφωμα στο "Pipes of Pan" (1923), όπου διακρίνονται επίσης αναλογίες με την σύγχρονη παραγωγή του Mario Sironi και με τον μαγικό ρεαλισμό του Carlo Carrà⁹⁵.

Παρόλα αυτά, ο Κυβισμός δημιούργησε μία εικόνα η οποία μετατράπηκε σε ορόσημο, μιας ολόκληρης γενιάς καλλιτεχνών, που κατόρθωσε να εισβάλλει και σε άλλους τομείς όπως στο σχέδιο, στην εικονογράφηση, στην αρχιτεκτονική και στη μόδα. Όλες αυτές οι εξελίξεις που

of these comrades would later be filled by a younger generation of surrealist poets", TRIADÒ TUR Juan-Ramòn – MAS MARQUÈS Maria Josè, Geniuses of Art..., ο.π., σελ. 86

⁹⁵ *"Il 17 febbraio 1917 in compagnia di Jean Cocteau conosciuto l'anno precedente mentre lo scrittore preparava il balletto Parade con musica di Erik Satie per la compagnia di Diaghilev, Picasso compie il suo primo viaggio in Italia che si rivela determinante per la produzione della prima metà degli anni venti. In Italia frequenta i futuristi ed osserva direttamente l'arte rinascimentale e classica, Michelangelo e Raffaello. Tale esperienza si traduce in opere caratterizzate da una volumetria monumentale di estrazione michelangiolesca, evidente ne La lettura della lettera ma anche in altre in cui la pienezza delle forme e l'immobilità atmosferica rimandano alla cultura classica. È il periodo convenzionalmente chiamato "neoclassico" che tocca il suo apice ne il flauto di Pan dove si scorgono anche evidenti analogie con la coeva produzione di Mario Sironi e con il realismo magico di Carlo Carrà"* PANZETTA Alfonso, Picasso..., ο.π., σελ.: 45

προκάλεσε ο Κυβισμός, συνηγορούν σε αυτό που συνηθίζουμε να αποκαλούμε «μοντερνισμό», προκαλώντας σημαντικές αλλαγές μέχρι και τις ημέρες μας.

Ο Πικάσο προσπάθησε να ακολουθήσει τις καλλιτεχνικές επιταγές της εποχής, κάνοντας μεταστροφή σε πιο κλασικές φόρμες οι οποίες εξέφραζαν ανάλαφρες εικόνες της καθημερινότητας. Μάλιστα, το 1918 κατά τις διακοπές του στο *Biarritz*, γνωρίζει τον *Paul Rosenberg*, ο οποίος θα γίνει ο ατζέντης του, απογειώνοντας τον Πικάσο εμπορικά, προσφέροντάς του μία άνετη οικονομικά ζωή. Με την επιστροφή του όμως στο Παρίσι, θα αποδείξει πως ποτέ δεν απαρνήθηκε τους χαρακτήρες της *Commedia dell'Arte* ζωγραφίζοντας τον *Πιερότο* (1918) [εικ. 9], ο οποίος κρατά την χαρακτηριστική μαύρη μάσκα του θεάτρου.



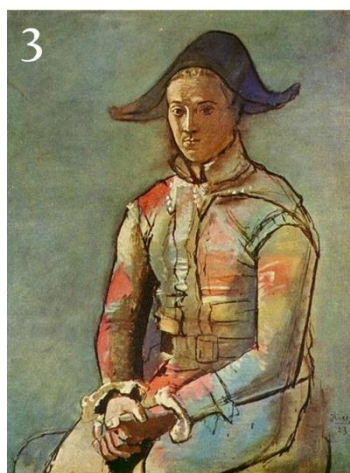
Εικόνα 9

Ο έρωτάς του, που θα καταλήξει σε γάμο το 1918, με την Ρωσίδα μπαλαρίνα των *Diaghilev's Ballets Russes*, *Olga Khokhlova*, θα τον οδηγήσει σε νέους ατραπούς που θα σχετιστούν με την οικογενειακή ζωή και το ρόλο του ως πατρική φιγούρα.

Αρλεκίνοι του Νεοκλασικισμού

Jacinto Salvadò as Harlequin - 1923

Σε αυτό το σημείο, θα παρουσιάσουμε ένα τετράπτυχο ζωγραφικών έργων του Πικάσο το οποίο αφενός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω θεματολογίας και αφετέρου, πίσω από τη δουλειά αυτή του μεγάλου Ισπανού, κρύβεται μία σειρά, όχι ευρέως γνωστών γεγονότων που ουσιαστικά αναδεικνύουν ενδιαφέρουσες πτυχές του χαρακτήρα του Πικάσο καθώς και αντιλήψεις του για την τέχνη.



Το τετράπτυχο του Πικάσο έχει ως θέμα τον νεαρό ζωγράφο *Jacinto Salvadò* ως Αρλεκίνο (*Jacinto Salvadò as Harlequin* - 1923). Ο Πικάσο ζει πλέον στο Παρίσι, παντρεμένος με την χορεύτρια του μπαλέτου, την Ρωσίδα *Olga Khokhlova* ενώ ήδη από το 1921, έχει γίνει πατέρας του μικρού *Paulo*. Η ζωή του πλέον έχει αλλάξει και από φτωχός ζωγράφος στην Μονμάρτη ζει μία άνετη και ανέμελη αστική ζωή.

Ο *Paul Rosenberg*, ο μεγάλος και διεθνούς φήμης έμπορος έργων τέχνης του Παρισιού, έχει αναλάβει ατζέντης του Πικάσο και φυσικά και άλλων μεγάλων της εποχής, όπως

του *Braque* και του *Matisse*.

Κατά το φθινόπωρο του 1923, ο Πικάσο προσπαθούσε να εξυπηρετήσει τον *Rosenberg*, ο οποίος είχε κλείσει μία μεγάλη συμφωνία με την φημισμένη γκαλερί τέχνης στην Νέα Υόρκη, την γκαλερί *Wildenstein*. Ο *Rosenberg* πίεζε τον Πικάσο για την παραγωγή νατουραλιστικών έργων, τα οποία θα ήταν «εύκολα» στην θέαση από τους συντηρητικούς πελάτες της Αμερικανικής γκαλερί. Ο *Rosenberg* ήταν πεπεισμένος πως οι Αμερικανοί δεν είχαν ακόμη

αναπτύξει το γούστο του μοντερνισμού⁹⁶, όντας άνέτοιμοι – ίσως και απαίδευτοι – ακόμα να αποδεχτούν τα έργα της πρωτοποριακής κυβιστικής φάσης του Πικάσο και άλλων σύγχρονών του Ευρωπαίων ζωγράφων.

Η ζήτηση για νέα έργα με θέμα τον Αρλεκίνο είχε αυξηθεί και ο Rosenberg προσπαθούσε απεγνωσμένα να εξυπηρετήσει την γκαλερί της Νέας Υόρκης. Ο Πικάσο, όντας ήδη στα 42 έτη του, αναζητούσε ένα νεαρό μοντέλο για να ποζάρει για αυτόν, ως Αρλεκίνος. Τη λύση τελικά θα του τη βρει ο Rosenberg στο πρόσωπο του νεαρού Καταλανού ζωγράφου, μόλις 22 ετών, *Jacinto Salvadó*. Όπως αναφέρει ο *John Richardson*, στον Πικάσο άρεσε ο *Salvadó*, για την καταλανική του όψη και επίσης γιατί διέθετε το ίδιο υπόβαθρο στην καλλιτεχνική σχολή της Βαρκελώνης, όπως και αυτός. Το μοντέλο θα χρησιμεύσει ως αντικαταστάτης της εικόνας του καλλιτέχνη (Πικάσο) ως Αρλεκίνου. Οι πίνακες θα μπορούσαν έτσι να θεωρηθούν ως αυτοπροσωπογραφίες (του Πικάσο) με την μεταμφίεση κάποιου άλλου⁹⁷.

Το ενδιαφέρον όμως σε αυτή την ιστορία δεν είναι τόσο αυτή καθ' εαυτή η αντικατάσταση του Πικάσο, ως Αρλεκίνος στα έργα του από τον νεαρό *Salvadó*, όσο στο χρονικό της προσπάθειας του νεαρού Καταλανού ζωγράφου να έρθει σε επαφή με τον Πικάσο, πολύ νωρίτερα από το 1923.

Ο *Salvadó* γοητεύτηκε από την παρουσία του Πικάσο και έτρεφε σεβασμό στο πρόσωπό του, από τη στιγμή που τον είδε να διαμαρτύρεται για την εκδίωξη του Γάλλου αναρχικού συγγραφέα και πατέρα της θεωρητικής διατύπωσης του μανιφέστου του *Υπερρεαλισμού*, *André Breton*, από την εκδήλωση του περιοδικού του ντανταϊστή *Tristan Tzara*, "*Le Coeur à barbe*", διότι ο *Breton* είχε προχωρήσει στη δημόσια αποκήρυξη του κινήματος του ντανταϊσμού, τον Απρίλιο του 1922.

Με την άφιξή του στο Παρίσι, ο *Salvadó*, θα προσπαθήσει να έρθει σε επαφή με τον Πικάσο αλλά ο νεαρός ζωγράφος κρατούσε στα χέρια του την πλέον ακατάλληλη συστατική επιστολή, αυτήν του πρώην ατζέντη του Πικάσο, του Καταλανού *Pere Manyac*, που τον εγκατέλειψε λίγο μετά το 1901. Αυτό στάθηκε η αιτία αρχικά να εκδιωχθεί από τον Πικάσο αλλά σύντομα, ο μεγάλος Ισπανός θα τον καλέσει και πάλι πίσω.

⁹⁶ "Rosenberg was convinced that Americans had not as yet developed a taste for modernism" **RICHARDSON John**, *a life of Picasso – The Triumphant Years...* ο.π., σελ.: 331

⁹⁷ "Picasso liked Salvadó for his Catalan look and also for having the same Barcelona art school background as himself. The model would serve as a surrogate for the artist's Harlequin persona. The paintings might thus be seen as self-portraits in the guise of someone else", **RICHARDSON John**, *a life of Picasso....*, ο.π., σελ.: 331

Ο *Salvadò*, αργότερα θα αφηγηθεί τα γεγονότα που τον έφεραν κοντά στον Πικάσο. Ως αποζημίωση για τη βοήθεια που παρείχε στους νεαρούς σπουδαστές των Τεχνών για την καρναβαλική διακόσμηση στην ετήσια παρέλαση, του δόθηκε ένα δωρεάν εισιτήριο συμμετοχής. Έτσι ο ίδιος, στο χορό μετά από την παρέλαση, πήγε ντυμένος Αρλεκίνος με νοικιασμένη στολή. Εκεί, γνώρισε τον *Andrè Derain*, Γάλλο ζωγράφο και για λίγο ακόμα, φίλο του Πικάσο. Ο *Derain* θα του προτείνει να ποζάρει για αυτόν, ως Αρλεκίνος, με τη στολή που είχε νοικιάσει και έτσι ξεκινά η συνεργασία τους, με τον *Salvadò* να δουλεύει ταυτόχρονα και ως βοηθός του. Ο *Derain* θα δημιουργήσει, το «κύκνειο άσμα» του, όπως αναφέρει ο *Richardson*, το τελευταίο αξιόλογο έργο του, *Harlequin and Pierrot* [εικ.10], χρησιμοποιώντας τον *Salvadò* ως Αρλεκίνο και τον Γάλλο έμπορο έργων τέχνης, *Paul Guillaume*, ως Πιερότο. Το έργο αυτό θα ολοκληρωθεί το 1924 από τον *Derain* ενώ ο *Salvadò* θα ισχυριστεί πως ο ίδιος βοήθησε στον πίνακα βάφοντας μεγάλο μέρος του απεικονιζόμενου ουρανού.

Όλα κυλούσαν ομαλά, μέχρι τη στιγμή που ο *Braque* θα επισκεφθεί το στούντιο του *Derain*, θα δει το έργο και θα γνωρίσει τον νεαρό *Salvadò*.



Εικόνα 10

Ο *Braque*, όντας στενός φίλος του Πικάσο, δεν θα μπορέσει να μην αποκαλύψει το έργο του *Derain* στον Ισπανό, ούτε να κρατήσει μυστικό πως ο *Salvadò* δούλευε ως βοηθός και μοντέλο του *Derain*. Αυτό θα οδηγήσει τον άκρως ανταγωνιστικό Πικάσο να στείλει γράμμα στον *Salvadò* ζητώντας του να ποζάρει για αυτόν ως Αρλεκίνος. Ο *Salvadò* θα του απαντήσει πως δεν έχει πλέον την στολή του Αρλεκίνου διότι ήταν νοικιασμένη. Η *Khokhlova*, θα θυμίσει στον Πικάσο πως στο σπίτι τους ήδη είχαν μία στολή Αρλεκίνου που ανήκε στον φίλο τους, τον διάσημο ποιητή και συγγραφέα, *Jean Cocteau*. Ο *Salvadò* δέχτηκε να ποζάρει για τον Πικάσο, φορώντας την παλιά στολή του *Cocteau* και έτσι ο μεγάλος Ισπανός θα ζωγραφίσει τα τέσσερα έργα με τον *Jacinto Salvadò* ως Αρλεκίνο.

Το πρώτο από τα τέσσερα έργα, θα είναι και το πιο προσεγμένο, αν και δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Για το πρώτο πορτραίτο «χρειάστηκε μόνο μία μέρα», ισχυρίστηκε ο Salvadò, «από τον πίνακα....έλειπε το φόντο αλλά ο Rosenberg ήρθε και το πήρε»⁹⁸. Το ίδιο ακριβώς έγινε και με τα υπόλοιπα τρία πορτραίτα.

Ο Richardson αναφέρει πως ο Πικάσο με αυτές τις πράξεις του «ξεπλήρωνε» τον πρώην φίλο του, Derain, για την απόπειρά του να του κλέψει το θέμα της *Commedia dell'Arte*, θέμα που ο Πικάσο το θεωρούσε δική του αποκλειστικότητα⁹⁹.

Αν και ο Derain θυμωμένος έδωξε τον Salvadò, ο Πικάσο στάθηκε αρωγός του και τον βοήθησε σε μεγάλο βαθμό. Μάλιστα ο Salvadò σε ερώτηση του Πικάσο για το πως θα μπορούσε να τον ξεπληρώσει για το ποζάρισμα, ο νεαρός ζωγράφος ζήτησε αρχικά από τον Πικάσο, τη μία από τις δύο εκδοχές του έργου του, *Three Musicians*. Ο Πικάσο αντί για αυτό, ζήτησε τρία έργα του Salvadò υποσχόμενος να τα πουλήσει ο ίδιος. Ο Πικάσο, όχι μόνο πούλησε τα έργα του Salvadò αλλά του βρήκε και ατζέντη με τον οποίο έκανε συμβόλαιο και του αγόρασε όλα τα έργα, χαρίζοντάς του μία πολύ άνετη ζωή.

Κανείς δεν γνώριζε καλύτερα από τον Πικάσο την δυστυχία να είσαι άφραγκος Ισπανός ζωγράφος στο Παρίσι¹⁰⁰. Ο Πικάσο – Αρλεκίνος, ακόμα και σε εκείνη την περίοδο οικονομικής ευμάρειας και κοινωνικής καταξίωσης που ζούσε, δεν γύρισε την πλάτη στον φτωχό νεαρό, δεν ξέχασε ποτέ από που ξεκίνησε, δεν λησμόνησε ποτέ τα βάσανα και την ταλαιπωρία που έζησε στα πρώιμα χρόνια στο Παρίσι, δίνοντας τη μάχη για επιβίωση και καταξίωση στον κόσμο της τέχνης. Αυτόν τον Αρλεκίνο τελικά θέλησε να τον λυτρώσει από αυτά που ο ίδιος βίωσε στο παρελθόν και ίσως τελικά μέσα από αυτή την κίνηση να λυτρώσει και τον ίδιο του τον εαυτό.

⁹⁸ “The first portrait “took only a day,” Salvadò claimed, “The painting... lacked background, but [Rosenberg] arrived and made off with it”, **RICHARDSON John**, *A life of Picasso....*, ο.π., σελ.: 332

⁹⁹ **RICHARDSON John**, *A life of Picasso....*, ο.π., σελ.: 333

¹⁰⁰ “No one knew better than Picasso the misery of being a penniless Spanish painter in Paris”, **RICHARDSON John**, *A life of Picasso....*, ο.π., σελ.: 334

Paul dressed as Harlequin (1924)

Ο γάμος του με την Olga, θα έχει ως αποτέλεσμα τη γέννηση του γιου του Paul, στις 4 Φεβρουαρίου 1921. Ο Πικάσο ήταν τρυφερός με όλα τα παιδιά. Ο δικός του πρωτότοκος τον είχε ικανοποιήσει πολύ. Έπαιζε μαζί του συχνά και αναπόφευκτα το παιδί έγινε το αγαπημένο του θέμα να ζωγραφίζει και να σχεδιάζει. Μερικές φορές, ο Πικάσο τον έδειχνε να τρώει, μερικές φορές να παίζει στα χέρια της μητέρας του και όταν ο Paulo μεγάλωσε, το έντυσε Αρλεκίνο. Η γαλήνη αυτών των εικόνων προσφέρει μία ενδιαφέρουσα αντίθεση με την νοσταλγική μοναξιά των μητρικών σκηνών της Μπλε και Ροζ Περιόδου¹⁰¹.



Το 1924, ο μεγάλος Ισπανός ζωγράφος θα φτιάξει έναν αριστουργηματικό Αρλεκίνο! Ο Αρλεκίνος αυτός δεν θα είναι άλλος από τον τρίχρονο γιο του, Paulo, ντυμένος στα ρούχα της εμβληματικής φιγούρας της *Commedia dell'Arte*. Το όμορφο και αθώο πρόσωπο του μικρού Paulo, με τα παιδικά, υπέροχα εκφραστικά μάτια έρχονται να ανατρέψουν την πονηριά του Αρλεκίνου. Το αθώο βλέμμα και οι σταυρωμένες, σχεδόν αμήχανα τοποθετημένες, μικρές παλάμες του χαρίζουν μία εκλεπτυσμένη εικόνα, μακριά από τις συνηθισμένες

¹⁰¹ “[...] with all children Picasso is tender. His own first born delighted him; he played with him often, and inevitably the child became a favorite subject to paint and draw. Sometimes Picasso showed his son feeding, sometimes playing in his mother's arms, and, when Paulo grew bigger, dressed as a harlequin (slipcase). The serenity of these pictures offers an interesting contrast to the wistful solitude of the maternal scenes of the Blue and Rose Periods”, WERTENBAKER Lael, ο.π., σελ. 82

για τον Πικάσο προσωπογραφίες. Ο ζωγράφος αποδίδει λεπτομερώς το ντελικάτο πρόσωπο του γιου του, δείγμα αθωότητας που του χαρίζει ανακούφιση.

Η επιστροφή στις κλασικότερες φόρμες είναι εμφανέστατη στην απεικόνιση του γιου από την πρώτη του σύζυγο, *Olga Khokhlova*. Ο *Αρλεκίνος* με τον *ασεβή* του μετασχηματισμό, θέτει σε εφαρμογή τον πιο ισχυρό εξορκισμό ενάντια στο θάνατο και διαφυλάσσει το μυστικό της γέννησης¹⁰². Αυτό το πλάσμα που ξεπήδησε από τους παλιούς θεολογικούς θρύλους και τις αρχαίες δεισιδαιμονίες της Γαλλίας, ο *Herlequin*, το ανίερο πνεύμα που οδηγούσε τους στρατούς της κόλασης για να συλλέξει τις ψυχές των ανθρώπων και να τις αιχμαλωτίσει για πάντα, αυτό το πλάσμα που μεταμορφώθηκε με το πέρασμα των αιώνων, στον πονηρό *Αρλεκίνο*, την ψυχή της *Commedia dell'Arte*, έρχεται να εξαγνιστεί μέσα από την γέννηση ενός αθώου παιδιού.

Surrealism (1925 – 1936)

Το 1925, ο Πικάσο, μέσα από τον πίνακά του, *Τρεις χορεύτριες* [εικ.11], θα προσφέρει διέξοδο στην ευρωπαϊκή τέχνη της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα η οποία είχε παγιδευτεί μέσα σε πνευματικές αμφιβολίες και προβλήματα που προκαλούσαν αμηχανία στον καλλιτεχνικό κόσμο. Το έργο του αυτό, θα αποτελέσει σημείο καμπής, αντικείμενο αλληπάλληλων συζητήσεων και δριμύτατων κριτικών για το θάρρος που επέδειξε για ανανέωση στην τέχνη.

Οι *Τρεις Χορεύτριες* θα σηματοδοτήσουν την επιστροφή στον κυβιστικό ρεαλισμό, για μια διανοητική κατασκευή του πραγματικού όπως το αντιλαμβάνεται ο καλλιτέχνης και όχι όπως το βλέπει. Αλλά αντί για τη λογική διαύγεια των προπολεμικών έργων του, τώρα βλέπουμε να επιβεβαιώνεται μία συγκινησιακή βιαιότητα και μία απεγνωσμένη εσωτερική ένταση. [...]



Εικόνα 11

¹⁰² ΦΑΡΜΑΚΟΡΗ Κορίνα, *Οι Αρλεκίνοι του Πάμπλο Πικάσο, Ένα αφιέρωμα στους εμβληματικούς αρλεκίνους του, και η ιστορία που κρύβουν*, διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/team/u43054/47680>, 11 Απριλίου 2014

πρόκειται για μια δραματική εσωτερική οπτασία, που ο καλλιτέχνης την υλοποιεί στον πίνακα¹⁰³. Ο Πικάσο απορρίπτει την επιστροφή στην παράδοση χαρακτηρίζοντάς της ως υπεκφυγή χωρίς διέξοδο¹⁰⁴ ενώ για την αφαίρεση και τον ντανταϊσμό υποστηρίζει πως δεν πρόκειται για τίποτα άλλο παρά προσπάθειες αποφυγής της διερεύνησης της πραγματικότητας που πρέπει πάντοτε να επιδιώκει ο καλλιτέχνης με το έργο του¹⁰⁵.

Αυτή ακριβώς η καλλιτεχνική μεταστροφή και σουρεαλιστική προσέγγιση του Πικάσο, έρχεται να ενισχυθεί από την καθημερινή του επαφή και συναναστροφή με τον *André Breton* και τον ποιητή, *Paul Éluard*. Συγκεκριμένα ο *André Breton*, το 1924 συνέταξε το πρώτο «Σουρεαλιστικό Μανιφέστο», εμπνευσμένος από το ψυχαναλυτικό έργο του *Sigmund Freud* και από την ποίηση των *Arthur Rimbaud*, *Stéphane Mallarmé*, *Comte de Lautréamont* και του *Apollinaire*, από του οποίου το έργο, ο τίτλος του νέου κινήματος, εμμέσως προήλθε¹⁰⁶. Για τον Ισπανό ζωγράφο, ο Σουρεαλισμός θα είναι το όχημα που θα του προσφέρει διαφυγή από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές δομές, απελευθερώνοντας την σκέψη του και οδηγώντας τον σε μία ενδοσκόπηση, σε μία ενδόμυχη εξερεύνηση, σε ένα ταξίδι στο προσωπικό του υποσυνείδητο.

Ο σουρεαλιστής Πικάσο θα προσφέρει ένα μάθημα έκφρασης για τους έτερους του κινήματος, ιδίως για τον *Μιρό* και τον *Μαξ Ερνστ*, αντιλαμβανόμενος την πραγματικότητα ως κατ' εξοχήν πνευματική. *Η πραγματικότητα που κατέχουμε είναι μονάχα εκείνη που υπάρχει μέσα μας, ενώ καθετί που είναι έξω από μας μπορεί να γίνει γνωστό μόνο μέσα από μια παραστατική διαδικασία. Στον Πικάσο η διαδικασία αυτή δεν εκφράζεται στην φαινομενικότητα των αντικειμένων, παρά στην πνευματική και συγκινησιακή λειτουργία τους*¹⁰⁷.

Με αυτόν τον τρόπο, ο Πικάσο, μεταμορφώνει το κάθε του έργο ως έναν εσωτερικό μονόλογο, μία παθιασμένη ανάλυση των συναισθημάτων του απέναντι στα καθημερινά γεγονότα της ζωής του, καθώς και απέναντι σε ανθρώπινες πτυχές της ζωής όπως τη γέννηση, το θάνατο, την αγάπη, τη βία. Το ρεαλιστικό, το ορατό, θυσιάζει ένα μέρος του για να επιτρέψει να βγουν

¹⁰³ ΧΑΤΖΗΣ Τάσος, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι ζωγράφοι 20^{ου} αιώνας*, Μέλισσα, Αθήνα 1977, σελ. 94-95

¹⁰⁴ ΧΑΤΖΗΣ Τάσος, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι...*, ο.π., σελ. 95

¹⁰⁵ ΧΑΤΖΗΣ Τάσος, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι...*, ο.π., σελ. 95

¹⁰⁶ “In 1924 Breton published the first Surrealist Manifesto. [...]He was inspired by Sigmund Freud's psychoanalytic writings, and by the poetry of Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme, Comte de Lautreamont and Apollinaire, from whose work the label of the new movement was indirectly derived” **WARNCKE Carsten Peter**, *Pablo Picasso, 1881 – 1973*, Taschen, Bonn 1997, σελ. 121

¹⁰⁷ ΧΑΤΖΗΣ Τάσος, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι...*, ο.π., σελ. 95

στην επιφάνεια, άλλες όψεις πιο εσωτερικές, και να φανερωθεί ότι δεν γίνεται αντιληπτό από τα μάτια, αλλά κατακτάται από τις αισθήσεις μας και γίνεται ορατό στα μάτια της ψυχής.

Αρλεκίνοι του Σουρεαλισμού

Harlequin 1927



Η παρουσία του Αρλεκίνου σε αυτήν την αινιγματική εικόνα, που σηματοδοτείται από το δίκωχο καπέλο και τα ρομβοειδή σχήματα στο κάτω δεξί μέρος, αναγνωρίζεται ως αυτοπροσωπογραφία του Πικάσο αφού γνωρίζουμε πολύ καλά πως ο Αρλεκίνος αποτελούσε το alter ego του καλλιτέχνη. Στο αριστερό περιθώριο, διαγράφεται το προφίλ του καλλιτέχνη, χωρίς τη χρήση γραμμών και χρωμάτων πάνω στο ίδιο το προφίλ αλλά με τον χρωματισμό του περιβάλλοντα χώρου εντός του πίνακα. Έτσι φαίνεται να έχουμε την απεικόνιση

δύο προφίλ, το ένα αντίκρυ στο άλλο, με το αριστερό να είναι αυτό του καλλιτέχνη και το απέναντι να είναι αυτό του alter ego του. *Ο Πικάσο ζωγράφισε τη σκιά του δικού προφίλ, σαν να παρατηρούσε τον αποπροσανατολισμό του Αρλεκίνου και κατ' επέκταση του εαυτού του*¹⁰⁸. Κατά την περίοδο που ζωγράφιζε τον πίνακα, ο Πικάσο ήδη ένιωθε παγιδευμένος σε έναν αποτυχημένο γάμο με την Olga Khokhlova, η οποία μάλιστα είχε δείξει σημάδια ψυχολογικής αστάθειας. Ταυτόχρονα, ο καλλιτέχνης θα συναντήσει την δεκαεπτάχρονη τότε Marie-Thérèse Walter, με την οποία, μετά από ένα εξάμηνο χρονικό διάστημα έντονου φλερτ, θα γίνουν τελικά εραστές στην επέτειο των δεκαοκτώ της χρόνων, ενώ αργότερα θα γίνει η μητέρα της κόρης Maya του Πικάσο.

¹⁰⁸ “[...] Picasso painted the shadow of his own profile, as if he were observing the disorientation of Harlequin and, by extension, himself”, Διαθέσιμο στο <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486843>

Επιπρόσθετα, θα επιχειρήσουμε να προχωρήσουμε σε μία περαιτέρω ανάλυση του έργου, βασισμένοι στη θεωρία των γραμμών, των σχημάτων και χρωμάτων στην τέχνη.

Ξεκινώντας από την οπτική γωνία των βασικών σχημάτων και γραμμών που χρησιμοποιεί, ώστε να δομήσει τη μορφή του Αρλεκίνου, παρατηρούμε πως η καμπύλη γραμμή που σχηματίζει το καπέλο του Αρλεκίνου, εκφράζοντας ταυτόχρονα *ελευθερία, ρευστότητα και ευελιξία*¹⁰⁹, έρχεται σε αντίθεση με δύο τεμνόμενες μαύρες ευθείες, έκφραση *σύγκρουσης και οξύτητας*¹¹⁰.

Συνεχίζοντας την ανάλυσή μας, αυτή τη φορά από την πλευρά των χρωμάτων, το καπέλο του Αρλεκίνου δίνει την εντύπωση μιας λευκής φόρμας, αφού πολύ επιδέξια την έχει τοποθετήσει δίπλα σε ένα απόλυτο μαύρο. Σύμφωνα με την ψυχολογία των χρωμάτων, το άσπρο χρώμα εκφράζει την ισορροπία, την αγνότητα και γενικότερα τη ζωή, σε αντίθεση με το μαύρο που εκφράζει απειλή, το κακό και στην πλειοψηφία του Δυτικού πολιτισμού, το θάνατο.

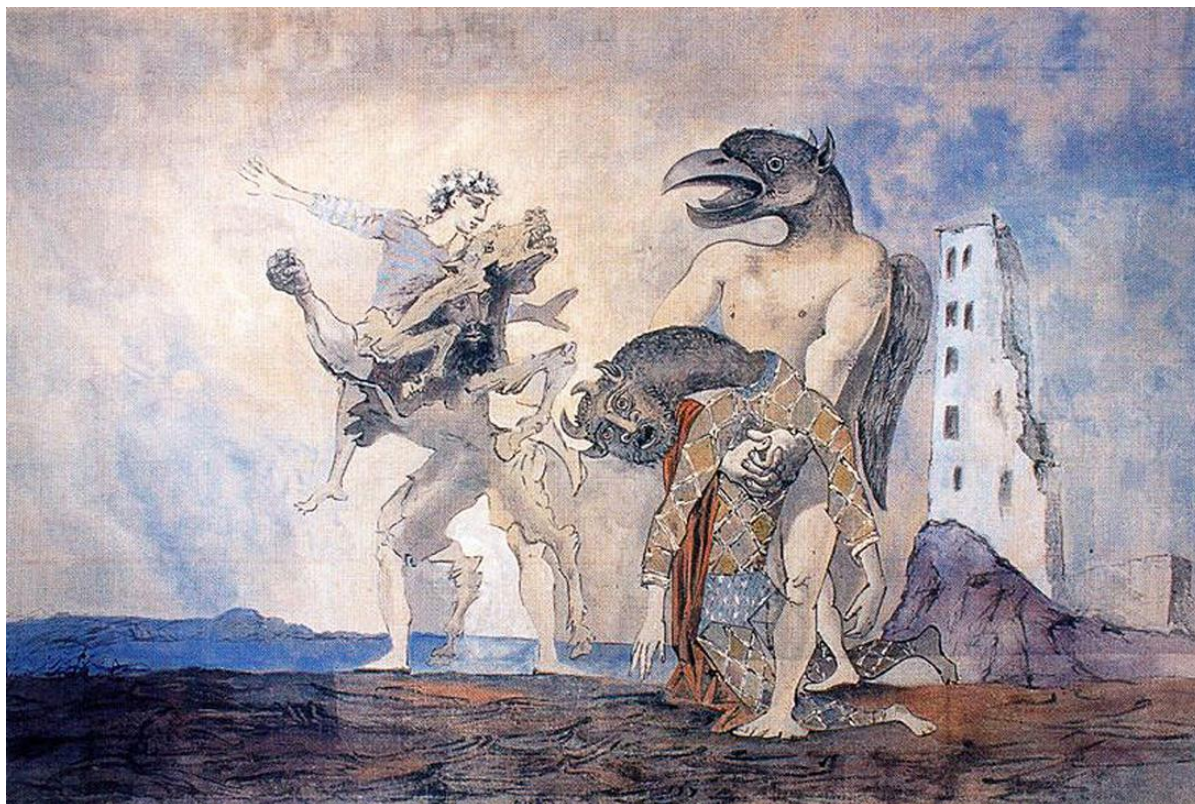
Βασισμένοι στα προαναφερόμενα περί σχημάτων, γραμμών και χρωμάτων, και σε συνδυασμό με τα ήδη γνωστά γεγονότα της ζωής του κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, μπορούμε να προβούμε στην ερμηνεία πως κάθε κομμάτι του επιζητά να δραπετεύσει από έναν γάμο που έχει ήδη πεθάνει για αυτόν και να μεταπηδήσει σε μία νέα σχέση – μια καινούρια ακτίδα φωτός – με την νεαρή, ακόμη αγνή, δεκαεπτάχρονη *Marie-Thérèse Walter*. Ο Πικάσο, ως γνωστόν, ερωτικά ήταν άκρως ενεργός, με τις γυναίκες να παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην ψυχική του ισορροπία και διάθεση. Τα χρόνια του έγγαμου βίου με την *Olga*, αν και αρχικά φαίνονταν να είναι ευτυχισμένα και για τους δύο, αργότερα θα πάρουν άσχημη τροπή. Η συγγραφέας, *Emilia Philippot*, έγραψε πως η *Olga* ήταν γνωστή για την ζήλεια της και προφανώς υπήρχαν μερικές πραγματικές εντάσεις μέσα στη σχέση. Αλλά πιστεύω πως ο Πικάσο είχε αγάπη και σεβασμό για αυτήν. Ήταν και αυτός ένας φυλακισμένος της κατάστασής τους, το οποίο εξέφρασε συγκρίνοντας τον εαυτό του με τον Μινώταυρο, τον φυλακισμένο μυθολογικό, μισό άνθρωπο, μισό ταύρο¹¹¹.

¹⁰⁹ «Η καμπύλη γραμμή εκφράζει ταυτόχρονα κίνηση και ελευθερία, ρευστότητα και ευελιξία», **ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης / ΔΟΥΚΑΚΗ Μαρία**, *Εικαστικά Γ' Γυμνασίου*, ΟΕΔΒ Αθήνα 2005, σελ. 43

¹¹⁰ «Οι τεμνόμενες ευθείες υποβάλλουν την σύγκρουση και την οξύτητα», **ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης / ΔΟΥΚΑΚΗ Μαρία**, *Εικαστικά*, ο.π., σελ. 43

¹¹¹ “She was known for her fits of jealousy and obviously there were some real tensions within the relationship [...] But I think Picasso had love and respect for her. He too was a prisoner of their situation, which he expressed in comparing himself to the Minotaur, the imprisoned mythological half-man half bull”, **PHILIPPOT Emilia** inside, *Olga Khokhlova, Pablo Picasso's tragic first wife, is a mystery no more*, 29 March 2017, διαθέσιμο στο:

The Remains of Minotaur in a harlequin costume – 1936



Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και με το γάμο του με την *Olga Khokhlova*, ο Πικάσο πέρασε σε ένα νέο, μεγαλοαστικό στύλ ζωής που μοιραία τον απομάκρυνε λίγο από τις έντονες καλλιτεχνικές ανησυχίες σχετικά με τα παγκόσμια κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα. Ο δεσμός αυτός μεταξύ του Πικάσο και της κοινωνίας αποκαταστάθηκε μέσα από την επαφή και αλληλεπίδραση με τους εκπροσώπους του Σουρεαλιστικού κινήματος στη Γαλλία.

Μόνο η επαφή του με τον ριζοσπαστικό περίγυρο των Σουρεαλιστών, με μορφές όπως ο *Luis Aragon*, ο *André Breton*, ο *Georges Bataille*, ο *Michel Leiris*, ο *Christian Zervos*, ο *Tristan Tzara* και ιδίως ο *Paul Eluard*, τον επανάφεραν πίσω στη σφαίρα της αριστερής πολιτικής σκέψης. Ο *Eluard*, συγκεκριμένα, ο πρώτος ανάμεσα στους Σουρεαλιστές που εντάχθηκε στους Κομμουνιστές το Σεπτέμβριο του 1926, μετέδωσε στον Πικάσο την αντίληψη της ευθύνης και του στρατευμένου ρόλου του καλλιτέχνη στην κοινωνία. Ήταν ο *Eluard* που σύστησε τον Πικάσο στην σουρεαλίστρια φωτογράφο και αργότερα ζωγράφο, *Dora Maar*, της οποίας η οξύνοια και

<https://www.hindustantimes.com/art-and-culture/olga-khokhlova-pablo-picasso-s-tragic-first-wife-is-a-mystery-no-more/story-vxuOKaobKM5B4K8QpZgLIM.html>

οι στενοί δεσμοί με τα αριστερές ριζοσπαστικές ομάδες σίγουρα επηρέασαν την πολιτική σκέψη του Πικάσο ¹¹².

Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης του Πικάσο αποτέλεσε το έργο *The remains of the Minotaur in a Harlequin costume* (1936), το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως σκηνικό στο θεατρικό έργο του Romain Rolland, *14^η Ιουλίου* (*Le 14 juillet*), έργο αφιέρωμα στην πρόσφατη νίκη του *Λαϊκού Μετώπου* (*Front Populaire*) στη Γαλλία, τον Μάιο του 1936. Το έργο του Romain Rolland δεν φέρει τυχαία τον τίτλο αυτό αφού πραγματεύεται τις ημέρες της *Άλωσης της Βαστίλης*, στις 14 Ιουλίου 1789. Η νίκη αυτή του *Λαϊκού Μετώπου* τον Μάιο του 1936, παρομοιάστηκε ιδιαίτερα με το γεγονός της Άλωσης της Βαστίλης, αυτή την κατατρεγμένη δύναμη που επέδειξε ο λαός της Γαλλίας κατά τη διάρκεια της *Γαλλικής Επανάστασης*.

Στο έργο του Πικάσο, διακρίνουμε στην κεντρική θέση έναν τεράστιο άνθρωπο πουλί – θυμίζει τον μυθικό *Γρύπα* σύμβολο δύναμης και σοφίας – ο οποίος κρατά στα χέρια του το φαινομενικά άψυχο κορμί του Μινώταυρου ντυμένος με τη στολή του Αρλεκίνου, λυρική μίξη των δύο πασίγνωστων alter egos του Πικάσο. Αριστερά στον πίνακα, και δίπλα στις δύο ανθρωπόμορφες φιγούρες, διακρίνεται ένας γενειοφόρος άνδρας που κουβαλά στους ώμους του μία νεανική μορφή με τα χέρια ανοικτά. Ο άνδρας προσιδιάζει στον Ηρακλή με την λεοντή στο κεφάλι του, έχοντας υψωμένη την δεξιά του γροθιά, σύμβολο χαιρετισμού τόσο των Κομμουνιστών όσο και των Ισπανών Ρεπουμπλικάνων, το οποίο αναπτύχθηκε ως αντίδραση στον ρωμαϊκό χαιρετισμό, των Φασιστών του δικτάτορα Franco, με την τεντωμένη παλάμη.

Το έργο του Πικάσο χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία από το θεατρικό του Rolland. *Η εικόνα της νεαρής στους ώμους του γηραιότερου άνδρα είναι παρμένη απευθείας από το τέλος του έργου του Rolland, όπου η παιδούλα Julie – επονομαζόμενη ως η μικρή μας Ελευθερία – περιφέρεται με δόξα στους ώμους του χαρακτήρα του έργου Hoche, με τα χέρια της ορθάνοικτα προς το λαό του Παρισιού*¹¹³. Το τέρας με τη μορφή του αρπακτικού πουλιού, συνδέεται με τα λόγια του

¹¹² “Only his contact with the radicalized milieu of the surrealists, with figures such as Louis Aragon, André Breton, Georges Bataille, Michel Leiris, Christian Zervos, Tristan Tzara, and in particular Paul Eluard, led him back into the sphere of left-wing political thinking. Eluard in particular, the first among the surrealists to join the Communists in September 1926, transmitted to Picasso his conception of the responsibility and the militant role of the artist in society. It was Eluard who introduced Picasso to surrealist photographer and later painter, Dora Maar, whose sharp intelligence and strong connections to left-wing radical groups certainly influenced Picasso’s political thought.”, NASH Steven A. - ROSENBLUM Robert, *Picasso and the War years 1937-1945*, Fine Arts Museum of San Francisco, 1998, σελ. 69

¹¹³ “[...] the image of the youth on the shoulders of the older man is taken directly from the ending of Rolland’s play, where the child Julie, “our little Liberty”, is carried in triumph on the shoulders of the character Hoche,

χαρακτήρα του έργου, *Saint-Just*, ο οποίος δηλώνει πως η *Δημοκρατία* δεν θα είναι ποτέ αγνή μέχρι τη στιγμή που όλα τα αρπακτικά δεν θα υπάρχουν πια¹¹⁴.

Επιλέξαμε να προβούμε σε όλη αυτή την εισαγωγή, για το εν λόγω έργο του Πικάσο και να επικεντρωθούμε στο τέλος στην αναφορά που γίνεται στον Αρλεκίνο, διότι δίχως την λεπτομερή επεξήγηση και την αφήγηση των ιστορικών γεγονότων της εποχής του '36, οι δοθείσες ερμηνείες θα μπορούσαν να είναι πολλές και στην πλειοψηφία τους, μάλλον εντελώς άστοχες. Στην προκειμένη περίπτωση θεωρούμε πως η καταλληλότερη ερμηνεία που μπορεί να δώσει κανείς για τον Μινώταυρο – Αρλεκίνο, που ξεψυχά στα χέρια του τέρατος, συμβολίζει ακριβώς αυτήν την ευθύνη και τον στρατευμένο ρόλο που πρέπει να έχει ο καλλιτέχνης μέσα στην κοινωνία για το καλό της. Ο Πικάσο, βάζει τα δύο του αγαπημένα και παντοδύναμα *alter egos* – και κατ' επέκταση τον ίδιο του τον εαυτό – που τον συνόδευσαν σε πολύ δυνατές στιγμές της καλλιτεχνικής του πορείας, σε ένα αλτρουιστικό κρεσέντο να θυσιάζονται μαζί για το κοινό καλό. Πρόκειται για ένα έργο ισχυρού συμβολισμού, ένα προσωπικό πολιτικό маниφέστο του μεγάλου Ισπανού ζωγράφου.

Το έργο του *Rolland* παρουσιάστηκε στο κοινό την 14^η Ιουλίου 1936 στο Παρίσι. Τέσσερις μέρες αργότερα, στις 18 Ιουλίου, θα ξεσπάσει ο *Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος*, βρίσκοντας τον Πικάσο ενάντιο στη δικτατορία του *Franco*.

her arms stretched out to the people of Paris”, NASH Steven A. - ROSENBLUM Robert, *Picasso and the War...*, ο.π., σελ 70

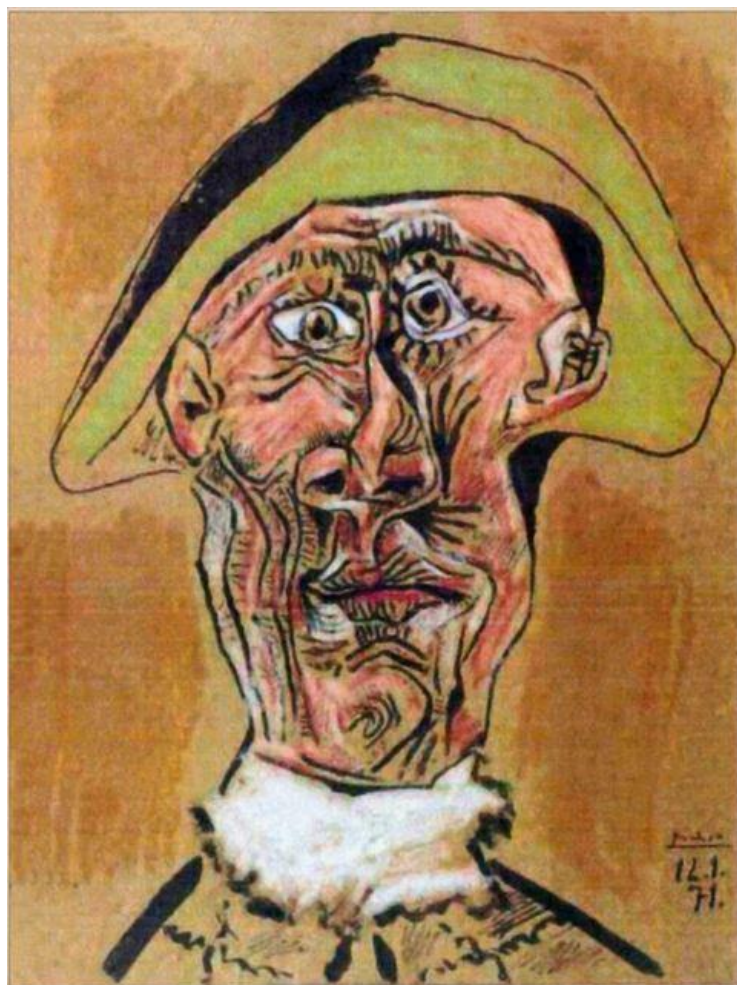
¹¹⁴ “*The Republic will never be pure until the vultures are no more*”, NASH Steven A. - ROSENBLUM Robert, *Picasso and the War...*, ο.π., σελ 70

Τα τελευταία χρόνια του Πικάσο

Ο Πικάσο σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του ζωγράφιζε κυρίως έργα που τα εμπνεύστηκε από τα προσωπικά του βιώματα. Το 1971, ήδη ο Πικάσο έχει αρχίσει να χάνει τις δυνάμεις του, λόγω και του ιατρικού προβλήματος που τον ταλάνιζε για αρκετά χρόνια. Παρόλα αυτά, από το 1968 έως το 1971, δημιούργησε περισσότερα έργα από οποιαδήποτε άλλη συγκρινόμενη καλλιτεχνική περίοδο της ζωής του. Το ένστικτο της ζωής μετατράπηκε σε σφοδρή επιθυμία και ορμή για να συνεχίσει να ζωγραφίζει. Τα σχήματά του με ατέλειες και η παλέτα των χρωμάτων σχεδόν παιδική. *Ροζ και απαλό μπλε αναμεμειγμένο με γαλακτώδεις σκιές μεταξύ του μπεζ και της ώχρας, και μετά ξανά, καθαρά χρώματα απευθείας από τη συσκευασία, απλωμένα με ένα φαρδύ πινέλο. [...] Είναι αξιοσημείωτο σε τί έκταση ο Πικάσο εγκατέλειψε την αίσθηση του χρώματος, περιφρόνησε την κουλτούρα της παλέτας του και απαίτησε την πιο αυστηρή άρθρωση και θέση για τις μορφές του. Αποδόμησε μέλη του σώματος σε άμορφα σχήματα, μύτες ζουλιγμένες επίπεδες σαν καρικατούρες, αστεία μάτια [...] πρωτόγονοι αλλά μοναδικοί, αυτοί οι πίνακες, είναι ανώτεροι από τους εκφραστικούς απογόνους του σήμερα. Θυμίζοντας μέλη ενός μπουρλέσκ θιάσου, απαιτούν την προσοχή όλων. Ποιος ζωγράφος δεν είχε κέρδος από αυτόν που συνέβαλλε σε κάθε μορφή έκφρασης του αιώνα μας;*¹¹⁵.

¹¹⁵ “[...] pink and pale blue mixed with milky shades between beige and ochre, and then again, pure colors straight from the bucket, applied with a wide brush. [...] It is remarkable to what extent Picasso abandoned his sense of colour, mocked the culture of his pallet, and demanded the coarsest articulation and position of his figures. Deformed members of the body amorphous forms, noses squashed flat and caricatured, buffoonish eyes [...] Primitive but matchless, these paintings are superior to their expressive descendants of today. Resembling members of a burlesque troupe, they demand everyone's attention. What painter has not profited from this one, who contributed to every form of expression in our century?”, *Pablo Picasso's final years*, διαθέσιμο στο: <https://www.pablopicasso.org/final-years.jsp>

Harlequin's head – 1971



Χαρακτηριστικό έργο αυτής της περιόδου, στο οποίο απεικονίζεται και πάλι η φιγούρα του Αρλεκίνου, είναι το *Harlequin's Head* (1971), το οποίο αποτελεί μία από τις τελευταίες αυτοπροσωπογραφίες του μεγάλου Ισπανού ζωγράφου. Αυτή τη φορά, ο Αρλεκίνος – Πικάσο απεικονίζεται περισσότερο ρεαλιστικά, όπως η σκληρή πραγματικότητα της περασμένης ηλικίας του, το ορίζει. Ο Πικάσο το 1971 γίνεται 90 ετών. Το πρόσωπό του στο έργο, ρυτιδιασμένο, κουρασμένο από τα γεράματα με τον αδυσώπητο χρόνο να του έχει

ρουφήξει κυριολεκτικά κάθε σημάδι ικμάδας και ζωντάνιας. Ακόμα και ο υπέροχος και πλούσιος, σε εμφάνιση, φραμπαλάς που συνόδευε άλλοτε τους Αρλεκίνους της νιότης του, φαίνεται ταλαιπωρημένος, φθαρμένος από το χρόνο, όπως ακριβώς και το παραμορφωμένο και άσχημο, πια, πρόσωπο του alter ego του. Μία από τις τελευταίες ματιές στον κόσμο με αυτά τα μάτια που συνήθιζαν να καθηλώνουν το φιλότεχνο κοινό, όσο και τους ανθρώπους γύρω του.

Ο Πικάσο, πράγματι, είχε αφιερώσει όλες του τις δυνάμεις στην ζωγραφική του. Έγινε πιο τολμηρός και εκφραστικός. Τα έργα των τελευταίων ετών, *απορρίπτονταν περισσότερο ως πορνογραφικές φαντασιώσεις ενός ανίκανου γερασμένου άνδρα ή ως τσαπατσούλικες δουλειές ενός καλλιτέχνη που είχε περάσει η ακμή του. Μόνο αργότερα, μετά το θάνατο του Πικάσο, όταν ο υπόλοιπος καλλιτεχνικός κόσμος προχώρησε από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, η κριτική*

κοινότητα ήρθε να δει πως ο Πικάσο είχε ήδη ανακαλύψει τον νέο-εξπρεσιονισμό, και πως ήταν, όπως πολύ συχνά στο παρελθόν, μπροστά από την εποχή του¹¹⁶.

Τελειώνοντας την παρουσίαση, κρίνουμε άξιο λόγου να αναφέρουμε πως το εν λόγω έργο εκλάπη το 2012, από το Μουσείο *Kunsthal* του Ρότερνταμ, μαζί με έργα των *Henri Matisse*, *Claude Monet*, *Lucian Freud* και *Paul Gauguin*, συνολικής εκτιμώμενης αξίας 150 εκατομμυρίων δολαρίων. Δυστυχώς, αν και βρέθηκαν και συνελήφθησαν οι κλέφτες των έργων, τα ίδια τα έργα καταστράφηκαν από την μητέρα του επικεφαλής της συμμορίας, στην προσπάθειά της να μην ενοχοποιηθεί ο γιος της, πετώντας τα στην πυρά όπου και κάηκαν.

Συμπεράσματα

Αδιαμφισβήτητα, ο μεγάλος Ισπανός καλλιτέχνης, ήταν αυτός που τάραξε τα νερά του καλλιτεχνικού κόσμου του 20^{ου} αιώνα, όσο κανείς άλλος μεγάλος σύγχρονος ζωγράφος. Το ταλέντο του ήταν τέτοιο που δεν άφηνε το περιθώριο να μείνει απαρατήρητο, από τον απλό λάτρη της ζωγραφικής μέχρι τον πιο ιδιότροπο και απαιτητικό κριτικό τέχνης. Κάθε καλλιτεχνική περίοδος αποτελούσε σταθμό, όχι μόνο για το δικό του έργο αλλά και για το έργο αυτών που προσπάθησαν να τον ακολουθήσουν σε αυτήν την φρενήρη πορεία στον αστερισμό της τέχνης. Ο ίδιος βρισκόταν σε έναν αέναο πειραματισμό, σε μία διαρκή ανησυχία η οποία έβρισκε διέξοδο στον καμβά και στα χρώματα. Συνιδρυτής του επαναστατικού *Κυβισμού*, με τον *Braque*, και πρωτοπόρος σε οτιδήποτε διέφευγε του συνηθισμένου.

Εκατοντάδες τα έργα του, κατακερματισμένα ανά τον κόσμο και τις ιδιωτικές συλλογές, καταμαρτυρούν την προσπάθεια του καλλιτέχνη, να μετατρέψει τους πίνακές του σε αιώνιους μάρτυρες των γεγονότων που σημάδεψαν την προσωπική του ζωή καθώς και γεγονότων που συγκλόνισαν όλο τον κόσμο. Κατάφερε να αποδώσει την αλήθεια της ζωής του, ωμή και ξεκάθαρη, να αφήσει αυτούς που το επιθυμούσαν, να διαβάσουν τον εσωτερικό του κόσμο σαν ανοικτό βιβλίο και να τους κάνει μέρος της αλήθειας αυτής.

Η τέχνη στάθηκε η μόνη σύντροφος στην οποία έμεινε πιστός μέχρι τέλους. Ποτέ δεν την πρόδωσε αλλά και αυτή δεν τον εγκατέλειψε ποτέ, χαρίζοντάς του απaráμιλλη καταξίωση.

¹¹⁶ “[...] works were dismissed by most as pornographic fantasies of an impotent old man or the slapdash works of an artist who was past his prime. Only later, after Picasso’s death, when the rest of the art world had moved on from abstract expressionism, did the critical community come to see that Picasso had already discovered neo-expressionism and was, as so often before, ahead of his time” , *Pablo Picasso’s final years*, διαθέσιμο στο: <https://www.pablopicasso.org/final-years.jsp>

Ήταν αυτή που τον οδήγησε στο ταξίδι της ζωής, από την Μονμάρτη και το μικρό διαμέρισμα στο *Bateau Lavoir*, στα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά σαλόνια και την διεθνή αναγνώριση.

Κι ο Αρλεκίνος, αυτός ο διαβολάκος της *Commedia dell'Arte*, ήταν πάντα μέσα του, έτοιμος να διαδραματίσει τον ρόλο που κάθε φορά ο Πικάσο του ανέθετε. Άλλοτε να εκφράσει τη θλίψη και τη μελαγχολία του και άλλοτε την αισιοδοξία του για τη ζωή, άλλοτε να σηματοδοτήσει το τέλος μίας εποχής και την έναρξη μιας νέας, άλλοτε να εξορκίσει το κακό κι άλλοτε να αποχαιρετήσει τη ζωή και τον έρωτα που τόσο αγάπησε και τίμησε, όσο κανείς άλλος καλλιτέχνης της γενιάς του. Ο Αρλεκίνος που πενθεί (*Leaning Harlequin – 1901*), ο σκεπτόμενος, αυτός που αναπολεί (*Harlequin and his companion – 1901*), ο πατέρας (*Violinist, Acrobat's family with ape – 1905*), ο Σαλτιμπάγκος (*Family of Saltimbanques – 1905*), αυτός που θρηνεί για τον χαμένο του έρωτα (*Harlequin – 1915*), ο Αρλεκίνος που μιλάει για τη φιλία (*The three musicians – 1921*), αυτός που ξορκίζει το κακό (*Paul dressed as Harlequin – 1924*), ο Αρλεκίνος στην αναζήτηση της προσωπικής του ελευθερίας (*Harlequin – 1927*), ο πολιτικοποιημένος (*The remains of the Minotaur in a harlequin costume – 1936*), αυτός που γερνάει και παραμορφώνεται από τα σημάδια του χρόνου (*Harlequin's head – 1971*). Αχώριστος με το alter ego του, προχώρησε στην κάθε μία από τις φάσεις της ζωής του. Ακόμα κι όταν για μερικά χρόνια τον άφησε στην άκρη, ο Πικάσο δεν τον ξέχασε ποτέ και πάντα γυρνούσε σε αυτόν για να επανακαθορίσει την πορεία του.

Εύλογα, όμως, προκύπτει στον αναγνώστη το ερώτημα, γιατί ο Πικάσο, μέσα από τους τόσους χαρακτήρες της *Commedia dell'Arte*, επέλεξε να υιοθετήσει τον Αρλεκίνο; Σίγουρα, μία πρώτη εξήγηση θα μπορούσε να δοθεί με το να πούμε πως ο Πικάσο, αρχικά επιλέγει τον Αρλεκίνο, ως alter ego του, παρακινούμενος από την ορμή των πρώιμων χρόνων της τέχνης του, όταν ο ίδιος και η παρέα των καλλιτεχνών που τον περιτριγύριζαν, μπολιάστηκαν με την ιδέα των καταραμένων καλλιτεχνών. Να θυμίσουμε σε αυτό το σημείο, τον λαϊκό μεσαιωνικό θρύλο της κολασμένης στρατιάς του *Herlequin*, της ψυχής που κουβαλούσε στις πλάτες του αιώνια κατάρρα, αφού θα ταίριαζε απόλυτα προσδίδοντας επίσης μία, χρήσιμη για τη συγκεκριμένη εποχή, δόση μυστηρίου στον ίδιο τον Πικάσο. Αυτό όμως θα αποτελούσε το ένα μέρος της απάντησης.

Εάν επιχειρούσαμε να προβούμε σε μία αισθητική αποτίμηση των έργων που μας απασχόλησαν κατά τη διάρκεια της μελέτης μας, θα επιλέγαμε να σταθούμε σε δύο έργα: *Paul dressed as Harlequin – 1924* και στο *Harlequin's head – 1971*. Τα δύο αυτά έργα έχουν παραχθεί σε περιόδους έντονης σημασιολογίας για τον Πικάσο. Το πρώτο έχει να κάνει με το πρωτότοκο παιδί του, το οποίο αποτέλεσε για τον ίδιο, μία σαφής επιστροφή στην αθωότητα

και στην παιδική αγνότητα. Έργο έντονου εικαστικού ενδιαφέροντος, που ενώ είναι μισοτελειωμένο ζωγραφικά, σχεδιαστικά είναι απόλυτα ολοκληρωμένο. Ο Πικάσο, με το έργο αυτό, εξαγνίζει τον ίδιο του τον εαυτό, ξορκίζει κάθε κακό παρελθόν μέσα από την αλήθεια της ύπαρξης του παιδιού του.

Το δεύτερο έργο, αποτελεί την πικρή παραδοχή πως κανείς δε μένει άφθαρτος αντιμέτωπος με τον χρόνο. Το πρόσωπό του τσακισμένο από τη ζωή και τα μάτια κουρασμένα, αδίστακτα αποτυπωμένα χωρίς φόβο και ενδοιασμό. Ο Πικάσο επιλέγει να μην απεικονίσει, στο εν λόγω έργο, το υπόλοιπο σώμα και τον περιβάλλοντα χώρο, αφού θεωρούνται πλέον περιττά στοιχεία για αυτό που θέλει ο ίδιος να αποδώσει. Αντιθέτως, τον μικρό του Paulo τον απεικονίζει ολοκληρωμένα, καθώς και τον περιβάλλοντα χώρο, ως ένα παιδί που συστέλλεται ποζάροντας για τον πίνακα.. Στο *Harlequin's head*, οι έντονες ρυτίδες διασχίζουν το πρόσωπό του καλλιτέχνη – μοντέλου, σε αντίθεση με το *Paul dressed as Harlequin*, όπου το ροδαλό, φρέσκο πρόσωπο και η ζωντανή νεανική ματιά του μικρού Paulo, αποτελούν στοιχεία που συνειρμικά μας οδηγούν στη αναπόφευκτη σύγκριση των δύο έργων, ως τη ζωή με το θάνατο. Γεγονός πάντως είναι, πως χαρακτηρίζονται και τα δύο ως αξιοθαύμαστα έργα, όπου αριστοτεχνικά η πινελιά του καλλιτέχνη μεταφέρει στο θεατή, ακριβώς αυτό που θέλει να αποδώσει.

Αυτό που μπορούμε να διακρίνουμε, στο σύνολο των δώδεκα έργων του Πικάσο που μελετήσαμε και μέσα από το διαχωρισμό των καλλιτεχνικών περιόδων του, είναι πως ο Αρλεκίνος του εξελίσσεται, αλλάζει, μεταβάλλεται, δεν παραμένει στάσιμος όπως ακριβώς και ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Ο Αρλεκίνος ακολουθεί την ψυχική διάθεση, τους έρωτες, τα θέλω, τις επιθυμίες, τις μεταβολές, τα γεγονότα και τα προσωπικά βιώματα του Πικάσο και την ίδια στιγμή γίνεται η διακριτική φωνή του καλλιτέχνη, η έντονη ένστασή του για το παγκόσμιο γίνεσθαι, η απεικόνιση των ιδεών του. Τίποτα δεν μένει ίδιο στον Αρλεκίνο, ωριμάζοντας στο πέρασμα του χρόνου μαζί με τον Πικάσο. Ο καταφερτζής κατεργαράκος, ερωτιάρης, αλλά και πολλές φορές αιχμηρός στο λόγο του, χαρακτήρας της *Commedia dell'Arte*, ο Αρλεκίνος, θα αποτελέσει αντανάκλαση του αληθινού χαρακτήρα ενός ανθρώπου που κατάφερε να δώσει στην τέχνη ένα νέο ξεχωριστό νόημα και να ζήσει τη ζωή και τον έρωτα στο έπακρο.

*Ο Πικάσο, είναι μία δύναμη της φύσης· οι μουσαμάδες και τα πινέλα του είναι τα εργαλεία της δράσης του, τα έργα του τελειωμένα είναι οι μαρτυρίες της δημιουργικής ζωτικότητάς του*¹¹⁷.

¹¹⁷ MARTINI Alberto εντός του ΧΑΤΖΗΣ Τάσος, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι...*, ο.π., σελ. 97

Βιβλιογραφία

- ALIGHIERI Dante**, *Inferno – La Divina Commedia annotate e commentate da Tommaso Di Salvo con illustrazioni*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna 2009-2010
- BARR Alfred H. Jr**, *Picasso – Forty years of his Art*, Museum of Modern Art, USA 1939
- BERNADAC Marie-Laure & DU BOUCHET Paule**, *Picasso – La ricerca e la Memoria*, Universale Electa/Gallimard, Trieste 1994
- BURGARD Timothy Anglin**, *Picasso and Appropriation by the Art Bulletin*, Vol 7, No 3, September 1991
- CARMEAN E.A., Jr.**, *Picasso The Saltimbanques*, National Gallery of Art, Washington 1980
- CAWS Mary Ann**, *Pablo Picasso*, Reaktion Books Ltd, London 2005
- GREENFELD Howard**, *Pablo Picasso, an Introduction*, Follett Publishing Company, Chicago, 1971
- HILTON Timothy**, *Picasso*, Oxford University Press – Thames and Hudson LTD London, 1975, Western Germany
- LANG Peter**, *Making time – Picasso's suite 347*, Peter Lang publishing, New York 2006
- LE GOFF Jacques**, *Ἡρώες και θαυμαστά του Μεσαίωνα*, Κέδρος, Αθήνα 2005
- LE PREVOST Augustus**, *Orderici Vitalis, Historiae Ecclesiasticae*, Julium Renouard et Socios, Parisiis 1845
- MC AULIFFE Mary**, *Twilight of the Belle Epoque – The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and their friends through the Great War*, Rowman & Littlefield, Maryland, 2014
- MILZA Pierre**, *Storia d'Italia, dalla Preistoria ai giorni nostri*, Casa Editrice Corbaccio s.r.l., Milano 2005
- MOLAND Luis**, *Molière et la Comédie Italienne*, Didier et C^{le}, Libraires - Editeurs, Paris 1867
- MÜLLER Werner**, *Θέατρο του σώματος & Commedia dell'arte*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996
- NASH Steven A. - ROSENBLUM Robert**, *Picasso and the War years 1937-1945*, Fine Arts Museum of San Francisco, 1998
- National Gallery of Art, Washington**, *Picasso – A guide for teachers*, Department of Education Publications – Education Division – NG of Art, Washington 1997
- PANZETTA Alfonso**, *Picasso*, Elemond Arte, Milano, 1992
- PAPA Eleonora**, *Picasso under investigation: Condition Assessment of the Acrobat Family by Pablo Picasso*, Göteborgs Universitet, 2017

- PENROSE Roland**, *Beauty and the Monster*, in **PENROSE Roland (Sir) GOLDING John & KAHNWEILER Daniel Henry**, *Picasso in Retrospect*, New York 1973
- PENROSE Roland**, *Picasso*, Phaidon Press Inc. 1991, New York, σελ. 48
- PODOKSIK Anatoli**, *Pablo Picasso 1881-1973*, Parkstone International, New York 2019
- REFF Theodore**, *Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools*, Art Forum 10, October 1971
- RICHARDSON John**, *A life of Picasso – Vol. I (1981 – 1906)*, Random House Inc. 1991 New York
- RICHARDSON John**, *A Life of Picasso, Vol.II 1907-1917*, Random House, New York, 1996
- RICHARDSON John**, *A life of Picasso – The Triumphant Years 1917 – 1932*, Alfred A. Knopf, New York 2007
- TRIADÒ TUR Juan-Ramòn – MAS MARQUÈS Maria Josè**, *Geniuses of Art: Picasso*, Susaeta Mas VEGAP, 2000
- WARNCKE Carsten Peter**, *Pablo Picasso, 1881 – 1973*, Taschen, Bonn 1997
- WERTENBAKER Lael**, *The World of Picasso 1881-*, Time Life Books, 1967, New York
- AZOP POZA Αλμπέρτο**, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1998
- ΑΛΜΠΙΑΝΗ Τζένη, ΚΑΣΙΜΑΤΗ Μαριλένα**, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη – Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως το 18^ο αιώνα*, Έκδοση ΕΑΠ, Πάτρα 2008
- ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης / ΔΟΥΚΑΚΗ Μαρία**, *Εικαστικά Γ' Γυμνασίου*, ΟΕΔΒ Αθήνα 2005
- ΔΗΜΗΤΡΟΥΚΑΣ Ιωάννης, ΙΩΑΝΝΟΥ Θουκυδίδης, ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ Κώστας**, *Ιστορία του Μεσαιωνικού και του Νεότερου Κόσμου 565-1815*, ΙΤΥΕ – ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ, Αθήνα 2016
- ΙΤΤΕΝ Γιοχάννες**, *Τέχνη του Χρώματος*, σε μετάφραση της Ιωάννας Ομορφοπούλου, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1998
- ΜΟΛΙΕΡΟΣ**, *Μολιέρου άπαντα – Ο Ιπτάμενος γιατρός*, σε μετάφραση Μίρκας Θεοδωροπούλου, εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 2002
- ΧΑΤΖΗΣ Τάσος**, *Τα αριστουργήματα της τέχνης – Οι μεγάλοι ζωγράφοι 20^{ος} αιώνας*, Μέλισσα, Αθήνα 1977
- ΧΙΛΤΟΝ Τίμοθυ**, *Πικάσο*, σε μετάφραση Ανδρέα Ρικάκη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1982

Δικτυογραφία

BIRDSALL William F., *The Camusian reality of Pablo Picasso*, 16/5/2019, διαθέσιμο στο: https://www.researchgate.net/publication/333146846_The_Camusian_Reality_of_Pablo_Picasso

LUNDAY Elizabeth, *Η μουσική ζωή των μεγάλων ζωγράφων – Pablo Picasso*, χ.χ., διαθέσιμο στο: <https://www.lecturesbureau.gr/1/pablo-picasso-1991/>

MALLEN Enrique, *The Myth of Narcissus: Themes of Life & Death in Pablo Picasso & Salvador Dalí*, February 2015, Διαθέσιμο στο <https://thedali.org/wp-content/uploads/2016/01/MALLEN12.21.15.pdf>

MEGALE Teresa, *Naselli Alberto*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 77 (2012), Διαθέσιμο στο [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-naselli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-naselli_(Dizionario-Biografico)/)

"**OLIVIER Fernande** (1884–1966)" *Women in World History: A Biographical Encyclopedia*, Retrieved July 15, 2020 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/olivier-fernande-1884-1966>

Pablo Picasso's final years, διαθέσιμο στο: <https://www.pablopicasso.org/final-years.jsp>

PHILIPPOT Emilia inside, *Olga Khokhlova, Pablo Picasso's tragic first wife, is a mystery no more*, 29 March 2017, διαθέσιμο στο: <https://www.hindustantimes.com/art-and-culture/olga-khokhlova-pablo-picasso-s-tragic-first-wife-is-a-mystery-no-more/story-vxuOKaobKM5B4K8QpZgLIM.html>

WASSERMAN Aaron, *Self-Identity and Picasso's Harlequin*, 2005, διαθέσιμο στο <https://www.swarthmore.edu/writing/self-identity-and-picassos-harlequin>

ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία, *ΙΤΑΛΙΑ, 17ος αιώνας: Commedia dell'arte*, Διαθέσιμο στο <https://spiridopoulou.files.wordpress.com/2011/04/commedia-dellarte.pdf>

ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία, *Το λαϊκό θέατρο στην Ιταλία: Κομέντια ντελ Άρτε (Commedia dell'arte)*, Διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2930/3/02-chapter03.pdf>

ΦΑΡΜΑΚΟΡΗ Κορίνα, *Οι Αρλεκίνοι του Πάμπλο Πικάσο, Ένα αφιέρωμα στους εμβληματικούς αρλεκίνους του, και η ιστορία που κρύβουν,* διαθέσιμο στο:
<https://www.lifo.gr/team/u43054/47680>

<https://cubismsite.com/category/definition-of-cubism/>

<http://mythology.net/norse/norse-concepts/the-wild-hunt/>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486843>

<https://news.masterworksfineart.com/2018/05/19/pablo-picasso-and-saltimbanques>

<https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-35.php>

<https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-40.php>