

ARTI FIGURATIVE

Ricordo di Maurice Vlaminck e di Osvaldo Licini

Nell'ottobre scorso hanno improvvisamente concluso la loro opera due pittori di portata europea: 82enne Maurice Vlaminck parigino e celebre « fauve », 64enne Osvaldo Licini marchigiano fino a ieri ignoto o quasi al pubblico e a parte della critica. Di Vlaminck la parabola è nota. La pittura di Van Gogh gli svelò la vocazione artistica e lo avviò alla convinzione cui doveva tener fede tutta la vita: « In arte due cose sono essenziali: il dono e l'istinto ».

Accoppiandosi con Maurice Derain in una medesima ricerca di colore puro e superficie bidimensionale, Vlaminck si giovò momentaneamente di una presenza acutamente intellettuale che gli interdiceva ogni truculenza, che era — come si vide in seguito — furore drammatico senza equivalente invenzione di stile. Ciò cui Vlaminck cedette già dopo la prima guerra mondiale con un richiamo all'ordine assai evidente fra i pur non rari casi del genere nella pittura moderna. Ma a quasi tutti i « fauves » doveva accadere un incidente simile, non ultimo a Derain.

È questo il periodo glorioso, polemico, che va dal 1905 al 1907 circa e che prende appunto il nome di « Fauvisme » ossia « pittura di belve » e che sotto il patronato di Van Gogh e di Gauguin scatena una pittura di colori puri, quelli dell'iride presi tali e quali dal tubetto e accostati con radianti effetti di complementari. « Fauve » di altra levatura che Vlaminck e antesignano del movimento, fu Matisse, già con accenni dal 1899, e Braque, entrambi provenienti in linea retta dall'esperienza impressionista, ma, sia pure in diversa misura, già al di sopra del movimento o meglio al di dentro, nel cuore dell'esigenza di un grande colorismo moderno fatto di potenziale luminoso, e qualche altro tra cui Marquet, Dufy, Valtat, ecc. Al confronto delle belve che dovevano percorrere rabbiosamente la giungla feconda della pittura moderna, queste della Costa Azzurra, di

Saint Tropez e di Collioure all'inizio del secolo sembrano, a distanza di cinquant'anni, felini domestici incantati a un sole che già l'Impressionismo aveva filtrato senza peraltro concentrarne in provette il tenero brillio. Nel piccolo museo di Saint Tropez se ne respira il battito di aperta felicità: Derain non è stato mai più così sontuoso e persiano, Matisse irradiava, Braque sceglieva le luci con dei violetti rosati che presagivano già i suoi interni di dopo; Vlaminck, il più « fauve » di tutti, il più schematico e il più irruento, certo dovette parere allora il più audace. Almeno quello che pretendeva tener testa al cubismo e a Picasso: uno dei primi — a suo dire il primo addirittura — ad esaltare l'arte negra e a collezionarla.

Ma il « Fauvisme » stretto già dal 1908 stava affossandosi in una « impasse » proprio per la sua unilaterale visione scarsa di elementi di sviluppo (avrebbe fruttato piuttosto in Germania nella rivoluzione tanto diversa e radicale degli espressionisti): Vlaminck e Derain se ne resero conto e si volsero a Cézanne e persino ai cubisti intraprendendo una dirottata pittura di forme (ultimamente una tela di questo periodo di Vlaminck, *Natura morta con mele*, è stata venduta a Bruxelles a lire 3.250.000, il quadro più pagato di tutta la stagione 1957-58!), pur continuando ad esserne acerrimo nemico: « Le cubisme c'est la guerre! », finché, dopo la gran fama dell'epoca « fauve », apparve sempre più in margine nell'evoluzione della pittura contemporanea.

Certo, se Licini fu il tipo dell'artista isolato, non è da credere che fosse artista regionale chiuso nell'elaborazione di una tradizione ristretta, che anzi lo stupore della sua, diciamo così recente scoperta (sebbene partecipasse a esposizioni già dal 1935), è stato proprio nel constatare una produzione che nel suo percorso mostrava conoscenza tutt'altro che andante di molti audaci maestri della pittura europea come Malievich, Kupka, Kandinskij, Mondrian, Cézanne, Matisse, Klee e Picasso. Questo senza creare affatto quel

genere di pittura culturistica che procede sulle varie spinte esterne, anzi una pittura svolgentesi secondo premesse intime, flebili magari o timide, ma ben individuate e a loro modo inflessibili, che hanno avuto in sé la forza di accostarsi alle personalità più violente di cinquant'anni di pittura senza abdicare alla propria misura, persino a un proprio «ethos» che, se si nutriva di fantasie a marca europea, ne riduceva subito la portata superbamente intellettuale e universalistica perchè accogliessero in sé l'aria domestica affettuosa e un po' angusta di un raffinato signore che abitualmente, al ritorno dai frequenti viaggi, trovava stabile dimora in una piccola località delle Marche, Monte Vidon Corrado, suo paese natale.

Licini nel decennio dal '20 al '30 dipinse figurativo, un figurativo imbevuto di impasti pittorici densi di psicologia, ed è notevole come il passaggio all'astratto avvenga spontaneamente, senza ritorni e incertezze.

Non rimane molto spazio per analizzare da vicino l'opera di questo artista, tuttavia vorremmo accennare il carattere particolare della geometria di Licini, già allora così vicino a un insegnamento come quello di Klee (che in Italia fu scoperto, e da una minoranza, nella Biennale veneziana del 1948, la Biennale di Picasso). Geometria — al contrario di quella di Klee animata da una quasi invisibile scorrettezza che la riconduce per questa via al rango del vivente — estremamente precisa, classica, che, proprio ad onta di tale canone, finisce col generare particolari incontri lineari o coloristici a una estrema impensata del quadro, incidenti, ironie, paradossi che la caricano di una inquieta allusività.

In seguito, Licini fece tramite all'espressione personale, come prima la geometria, quella disposizione al mito che, soprattutto con Picasso e con Klee, l'Europa sviscerava per ritrovarne un lato autentico cui prendere appiglio nel tentativo di deviare quel processo di « comunicazione senza intermediari », da esistenza a esistenza, che adesso nella pittura « informale » sembra aver raggiunto il suo compimento. E se l'andatura interspaziale degli Angeli di Licini richiama analoghe inven-

zioni di Picasso e di Klee, e i contorni svolazzanti i prelievi attici di Braque, così come le sue Amalante inclinano la luna, pallida o accesa, per comunicazioni cifrate ancora alla maniera di Klee, tuttavia conservano insieme un'impronta di fantasmi fisionomicamente familiari, mentre la notte blu cupa, calma e senza vento è la notte che circonda un piccolo paese.

Donazione della collezione C. Grassi al Comune di Milano

Molto interesse ha suscitato a Milano e in tutta Italia la donazione della collezione Carlo Grassi al Comune di Milano compiuta dalla vedova dell'appassionato e intelligente raccogliitore di quadri e oggetti d'arte. Una donazione che, tradotta in cifre, è pari ad un miliardo circa di lire ripartita in 135 quadri soprattutto dell'800 e '900 italiano e francese, in un gruppo di sculture orientali, incisioni, litografie e disegni oltre a libri d'arte e tappeti. Un insieme di opere selezionate, preziose, che il Comune di Milano ha provveduto a collocare in un'ala superiore della Villa Reale debitamente adattata al nuovo scopo dall'architetto Gardella. Qui la collezione Grassi ha trovato un'adeguata e stabile sistemazione ed è oggetto di frequenti visite da parte del pubblico milanese e non milanese già sollecitato nella capitale lombarda dalla mostra di Modigliani.

Un gruppo cospicuo di dipinti riguarda la parte italiana: per l'800 con varie opere figura il pittore pugliese De Nittis che lavorò anche a Parigi influenzato dagli Impressionisti; Toma, Mancini e Spadini rappresentano bene le ricerche relativamente della scuola napoletana e romana; quella lombarda ha al suo attivo opere di Cremona, Ranzoni e Segantini. Fattori e Lega testimoniano del periodo macchiaiolo con due quadri di precisa fattura. Il '900 si apre con un nucleo assai raro di Balla futurista, con Boccioni, il primo Tosi e si svolge con due preziosi Morandi, De Pisis, Casorati, Rosai, Tosi maturo, Semeghini, Guidi, Cagli, Guttuso, Vespignani.

Una scelta che presenta un panorama organico