

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 accogliersero 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 Amalasunte 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

e ad un livello qualitativo di impegnativo confronto con altre gallerie italiane, pubbliche e private. Ma il settore della collezione Grassi che veramente ha scosso l'opinione pubblica ed ha posto alcuni interrogativi circa l'opportunità con cui i musei italiani in passato hanno composto i loro acquisti nei confronti dell'arte straniera, è stato quello riguardante l'800 francese. In virtù del quale la collezione Grassi, un tempo privata, oggi pubblica, si pone come la pinacoteca italiana più qualificata ad offrire una scelta dell'arte francese al tempo dell'Impressionismo. Una constatazione che anche il grosso pubblico ha finito col fare, rimanendo piuttosto perplesso. Com'è possibile che questo gruppo, per quanto squisito, di Corot, Jongkind, Boudin, Manet, Renoir, Cézanne, Sisley, Morisot, Gauguin, Van Gogh, Marquet, Vuillard, Bonnard, Utrillo, Toulouse-Lautrec, rappresenti davvero in tutta Italia il centro più cospicuo di raccolta dell'Impressionismo francese? Dove convergevano le richieste dei musei italiani quando la Germania, il Belgio, l'Olanda e la Svizzera se ne spartivano le ambite spoglie, e quando se le spartivano gli Stati Uniti d'America oggi possessori di una metà circa se non più della produzione impressionista e post-impressionista, e quando buon ultimo arrivava il Brasile? Evidentemente le richieste dei musei italiani convergevano altrove; a cose fatte possiamo dire con certezza (e basta fare il giro di detti musei e magari rovistare nei depositi) che l'errore in cui caddero fu enorme, testardo e irrimediabile.

Le ragioni di ciò non vanno cercate nell'immediato passato e tanto meno nel presente: risalgono piuttosto a qualche decennio. Val la pena tentarne una traccia.

Gli Impressionisti in Italia non solo non ebbero mai un mercato, ma neppure fortuna critica. Passati gli anni della contemporaneità che vedono all'altezza della nuova situazione pittorica solo il critico Diego Martelli, per sentir ventilare aria di apertura sui fatti pittorici francesi bisogna aspettare gli scritti di Soffici dal '09 al '12 su «La Voce» di Firenze, finché non giunge Boccioni a sintetizzare una situazione dandone giudizio pre-

ciso: tutto ciò che di nuovo e di valido oggi si fa in pittura deriva dall'Impressionismo, da Manet a Cézanne. Ma le condizioni non premevano per un riconoscimento generale dell'Impressionismo: da un lato il prevalente interesse per il Futurismo e le avanguardie negli ambienti più avanzati, dall'altro la rivalutazione critica del Fattori e dei Macchiaioli nelle cerchie che risentivano maggiormente dell'impostazione nazionalistica della cultura (a cui si univano precisi interessi di mercato interno, sempre più chiuso), fecero sì che il problema dell'Impressionismo venisse accantonato. In che modo? Non solo tagliando i rapporti culturali e di mercato e instaurando il metodo dell'ignoranza presuntuosa ed autosufficiente, ma impostando un parallelo di parità nel migliore dei casi, tra i due movimenti (l'impressionista e il macchiaiolo), tra loro assai diversi per ricerche pittoriche e per livello di cultura, o postulando addirittura la superiorità di quello italiano. Nel '20 la mostra di Cézanne ebbe un netto insuccesso ribadito dagli articoli di Oppo, Ojetti, Thovez.

In una situazione di questo tipo si collocano gli studi e le ricerche di Lionello Venturi «Les Archives de l'Impressionnisme» e le due grosse monografie su Cézanne e Pissarro, che costituiscono per l'Italia un serio invito a reintrodursi nella corrente della civiltà figurativa moderna. Ma, salvo sporadiche apparizioni di Manet, Monet, Degas, Courbet, Cézanne, Renoir, del resto passate quasi inosservate per i più, è con la prima Biennale veneziana del dopoguerra che gli Impressionisti, in una grande mostra, fanno la loro comparsa ufficiale in Italia, una rivelazione che suscita quel fermento critico e organizzativo la cui mancanza era stata scontata e pesantemente in quasi un secolo di distacco. Ma ormai era tardi, e i prezzi del mercato lo confermarono in maniera inequivocabile, per tentare di colmare una sì vasta lacuna. Rimane l'ammonimento che deriva dallo scotto pagato: ogni epoca ha i suoi Impressionisti, cioè i suoi pittori nuovi, coraggiosi e veramente creativi di civiltà, i pittori degni dei posteri i quali hanno il diritto di trovarli in giusto valore nei musei nazionali.