

Inaugurata ieri a Roma, a Villa Medici, una

# André Derain il colore come dinamite

Artista difficilmente classificabile, nel momento del grande prestigio, verso il 1918, apparve il "regolatore" fra Matisse e Picasso: in tempi recenti la sua immagine ha dato luogo a molti malintesi

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — Difficile è il muto linguaggio della pittura. Difficile cogliere il senso più vero e profondo delle sue irripetibili virtù associative di forme e di colori, analizzare un insieme ineffabile di elementi che, al contrario della poesia, sono irriducibili all'ultima realtà strutturale della parola o del fonema. Difficile orientarsi in quel magico campo di tensione fra idea e gesto, fra immagine e materia, che si concreta in pochi o in molti centimetri quadrati di superficie. E soprattutto difficile se si tengono d'occhio soltanto le intenzioni che a quelle virtù danno un corpo ideologico, siano esse reali o supposte, o se si mette a fuoco un'immagine etico-concettuale all'interno di una prospettiva anch'essa ideologica e si procede da questa, meccanicamente, per dedurre un giudizio sempre viziato dall'astrazione.

Un buon esercizio per avvicinarci con mente sgombra da presupposti alle qualità reali di quel linguaggio, nel tentativo di decifrare "come" esso si sia manifestato nell'ambito di situazioni culturali che caratterizzano alcuni momenti di grande rilievo dell'arte francese del primo cinquantennio del Novecento, l'offre la bella mostra dedicata a André Derain che si è inaugurata ieri a Villa Medici (aperta fino a tutto il gennaio prossimo).

Visitarla muniti di altri strumenti che non siano quelli della ricerca discriminante della qualità può far ricadere in vecchi preconcetti; non permette, in fondo, nemmeno di riconoscere quali furono i limiti di una personalità così difficile e complessa. E dico questo non solo perché Derain è un pittore che sfugge di volta in volta (meno forse che nel periodo Fauve) ad una definizione semplice, di tendenza, un pittore appunto "difficile", comunque mai facilmente classificabile, anche se nel momento del suo grande prestigio, verso il 1918, apparve come il "regolatore" fra Matisse e Picasso; ma perché la sua immagine, in tempi recenti, ha dato luogo a molti malintesi, soprattutto è stata schematizzata, quasi brutalmente.

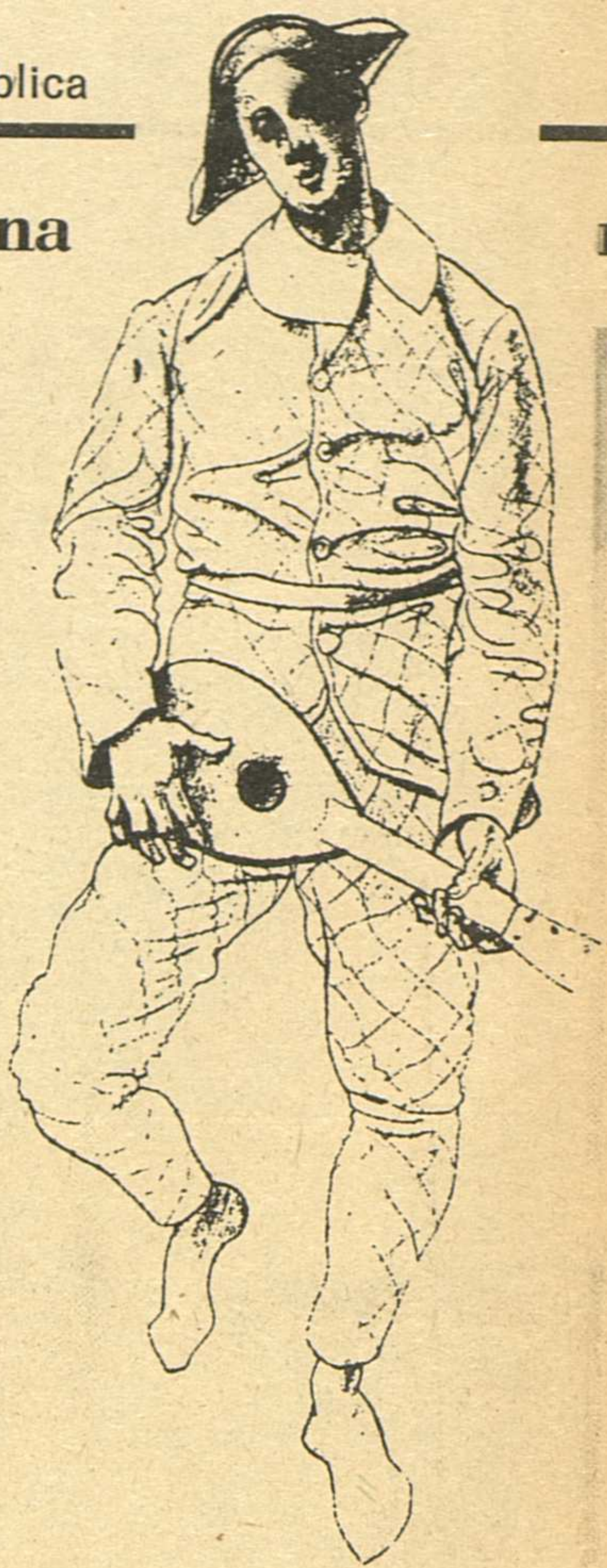
Di qui la necessità di una nuova lettura che questa mostra, con la scelta calibrata e intelligente, con la presenza di tante sue opere importanti quali da tempo non era dato veder riunite, indubbiamente favorisce. Perché, ancora oggi, due sono in fondo le immagini che la cultura corrente ci offre di Derain. La prima è quella del Derain fauve, che riduce cioè l'attualità del suo messaggio al solo periodo fauve, come se dopo l'altissima vetta toccata fra il 1905 e il 1908 l'artista fosse poi andato degenerando sino a sparire ben presto, verso il '20, da quella scena dove accade ciò che conta. La seconda, quella del Derain genio classico, risuscitatore dell'arte dei grandi maestri del passato, che l'elevatezza delle aspirazioni distacca da ogni moda contingente, il « pittore dell'armonia piena di beatitudine realista e sublime ». Due immagini deformanti nel bene e nel male.

Certo, gli anni di Collioure, quando Derain con Matisse e Vlaminck stabilì quella « relazione triangolare » dalla quale ebbe origine il fauvismo, furono anni di grande felicità espressiva. Nel ricordarli, più di vent'anni dopo, scriveva: « ... i colori diventano cartucce di dinamite. Dovevano far esplodere la luce. Era bella, quest'idea, nella

sua freschezza, che si poteva trasportare tutto al di sopra della realtà ». Le nove tele fauves qui esposte testimoniano molto bene quella felicità esplosiva e luminosa che gli scoppiò dentro nell'estate del 1905 e che alimentò il coraggio dell'anno seguente, a Londra, e di un altro anno ancora; il coraggio con cui continuò a far volare in pezzi tutte le regole della prospettiva, fra alberi azzurri, cieli arancione, prati garanza, marciapiedi a strisce come asciugamani dove si disseminano in disordine impazzito le figurine verdi, giocattoli di legno verniciato.

Ma già allora si lamentava: « Mi sono lasciato andare al colore per il colore. Ho perduto le mie vecchie qualità ». Il prepotente super Io cominciava una lotta che faceva prevedere molte vittorie. A quali qualità alludesse ce lo fa supporre la bella natura morta del 1904 con la quale si apre la mostra. Che è evidentemente un compendio di quanto, a quella data, un giovane bene impegnato avesse potuto imparare da Cézanne, da Gauguin e già da Matisse. Ma che rivela anche qualcosa di diverso: come un'inquietudine, una perplessità, un'incertezza che si accompagnano alla ferma decisione di raggiungere la realtà di uno stile. Sensazione trasmessa, forse, da quella luce violenta di un sole giallo, innaturale, e che, ancor più innaturalmente, illumina dal basso verso l'alto, proiettando sul fondo le ombre allungate degli oggetti e diffondendo una indecifrabile inquietudine.

Dopo essersi trasferito a Montmartre nel 1907 Derain si avvicina al gruppo del Bateau Lavoir, a Braque e a Picasso. Ma nella volontà di esprimere il senso materiale delle cose, il suo cubismo (se si vuol chiamare, cubismo) è di qualità più



mostra dedicata al pittore francese



In alto a sinistra: « L'Arlecchino » (1924)

Sopra: « Pierrot e Arlecchino » (1924)

Da sinistra a destra: « Autoritratto » (1914) e « Nudo davanti a una tenda verde » (1923)



moderata, fedele all'ortodossia cézanniana. Già da allora, evidentemente, qualcosa lo spingeva ad attenersi ad « opinioni più discrete » come scrisse nel 1928, a procurarsi una scorta di risorse che gli garantissero di assicurare al suo lavoro il ritmo di un lungo sviluppo. Ma sono anni in cui nascono ancora opere in cui l'elemento di liberazione fantastica prevale, opere fra loro diverse, talvolta quasi sperimentali, fra le quali si annoverano alcune delle sue realizzazioni più felici. Come il lirico, incantato suonatore di cornamusa del '14 (quasi un Carrà più arcadico) la serie di nature morte cubiste e il bellissimo ritratto di Iturrino del '14, forse il suo capolavoro.

E non vuol dire che, così presto, si dissociasse dalle ricerche violentemente innovatrici di Picasso e si avvicinasse, magari, più a Modigliani che a Braque. L'esplosione fauve gli aveva lasciato un sapore di polvere da sparo e un odore di

polfo che in fondo non amava. Il suo temperamento lo portava piuttosto ad sperimentare le gioie, le fatiche e i dubbi delle sensazioni intensamente approfondite. E anche i rischi, che corse con grande coraggio.

Così il « rappel à l'ordre » degli anni Venti, che coinvolse tanta pittura europea segnando la fine delle avanguardie storiche, non lo colse impreparato. Nel '21 si recò addirittura a Roma, in una sorta di pellegrinaggio per ritrovare, sulle orme di Poussin e di Corot, l'antica mitica fonte del classicismo. Fu, allora, considerato un apostata, sconfessato dalla critica, abbandonato da quanti sino a quell'anno lo avevano sostenuto. Seguirono lunghi anni di isolamento e di solitudine in cui lottò strenuamente per tentare di salvaguardare l'ordine profondo della pittura senza dissodare artificiosamente la visione estetica dalla visione comune » (Leymarie). Noi italiani sappiamo

bene cosa significhino questi propositi ai quali si ispirò non solo, nel suo isolamento, Giorgio de Chirico ma che diedero luogo a tanti episodi deleteri del nostro non sempre accettabile "Novecento". Sta di fatto però che Derain nelle due « tavole imbandite » del '21 e del '22, così italianizzanti, caravaggesche quasi, o in certi suoi nudi o in certi suoi paesaggi, fin verso il '30 e anche oltre, mostra, anche se non sempre, una qualità che supera quella dei suoi compagni di strada.

Questa mostra che raccoglie opere provenienti da collezioni e da musei di tutto il mondo è dovuta soprattutto all'iniziativa del direttore dell'Accademia di Francia, Balthus, al quale siamo debitori di una lunga serie di manifestazioni che si sono tenute, in questi ultimi anni, a Villa Medici e al quale, nel momento in cui si appresta a lasciare Roma, va tutta la nostra riconoscenza.

## Scomparso Alexander Calder Tra i "mobiles" e il circo in camicia rossa

di DANIELA PASTI



NEW YORK — I due piani del Whitney Museum dedicati alla grande retrospettiva di Alexander Calder sono pieni di bambini che fanno circolo attorno alle sue opere, allungano le mani verso i « mobiles », sostando ammirati davanti alle figurine del circo. I visitatori che fanno la coda alla biglietteria del museo non sanno ancora che Calder è morto da poche ore, a 78 anni, per collasso cardiaco, in casa della figlia che l'ospitava a New York. La notizia è appena arrivata con un flash dalle agenzie di stampa.

Con la sua testa bianca da leone imbronciato e la sua irrinunciabile camicia rossa, Calder è però presente alla mostra in un filmato che richiama grappoli di scolaresche: non per una conferenza sulla sua opera, ma in veste di domatore. Con le grandi mani srotola tappetini minuscoli, quadratini di stoffa colorata, annuncia con un versaccio che è un ruggito: « le lion », e sul tappetino avanza uno smilzo



leone in filo di ferro appesantito da una folta criniera. Altro tappetino, e questa volta si esibiscono gli acrobati: Calder spinge un tasto su una tavoletta ed ecco che un omino leggerissimo viene catapultato in alto, ricade sul trampolino per rimbalzare e finire sulle spalle del compagno. Congegni rudimentali, complicati e affascinanti, comandano i movimenti degli omini di ferro alti pochi centimetri. Da queste prime figurine nacquero le sculture meccaniche, e in seguito, i « mobiles » (la parola fu inventata da Duchamp) nel 1930.

Questa per i visitatori del Whitney è l'ultima di una serie di rappresentazioni che Calder ha fatto dal 1925, portandosi appresso i suoi personaggi sempre più numerosi, nei suoi spostamenti tra Parigi e New York. In quelle occasioni la moglie Louise, nipote di Henry James, metteva su un vecchio grammofono i dischi con la musica che facevano da colonna sonora. Fu il circo in miniatura a far entrare il trentenne Alexander Calder, chiamato « Sandy », corpulento giovanotto di Filadelfia molto

dotato in ingegneria meccanica, n. artistico parigino. Gli incontri con Mondrian lo conquistarono all'arte. « Mondrian viveva al numero 26 part », ha ricordato Calder in una biografia. « Era una stanza molto e luce entrava da sinistra e da destra, tra le finestre, erano dei rettangoli di cartone. Dissi a Mondrian sarebbe stato divertente far oscillare i colori. E lui, molto serio, rispose: « necessario, la mia pittura asciuga molto ». Quella visita mi dette un grande. Prima non avevo mai avuto una precisa del termine "astratto". Così volli fare lavori astratti. E per quattimane dipinsi degli "astratti" mobili. Alla fine tornai al lavoro plastico, astratto ». La visita a Mondrian gli un'altra rivelazione: « Sentii che troppo statica per riflettere il nostro movimento ».

« Calder fa parte di quella gen