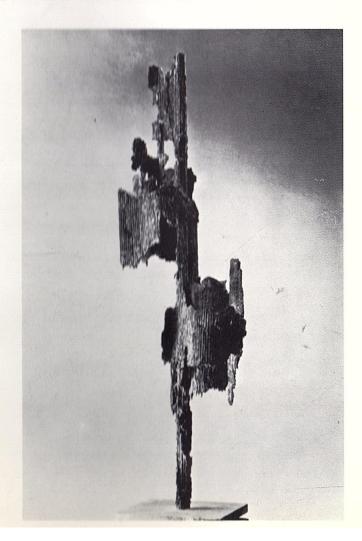
IL MILIONE BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

156

5 Aprile - 19 Maggio 1990 - MILANO - Via Bigli 19 - Tel. 781590 - 780879

UMBERTO MILANI



"I SEGRETI DEL LINGUAGGIO DI MILANI"

Nel mio lavoro attuale penso si possano individuare questi aspetti: a) una volontà di contenimento, di pensosità, di misura, di controllo; b) una grafia personale volta ad esprimere un pensiero o un sentimento con la composizione "elementare" di elementi plastici elementari: linee, piani, spessori, tratti;

c) una volontà di allusività, di umana partecipazione alla creazione di indefinività, nel proposito di sortire dai vincoli di una ricerca plastica freddamente razionale o addirittura sensoria.

Luglio 1958 (1)

Questo è il più esteso dei rarissimi scritti autografi sull'essenza del lavoro di Umberto Milani: brevi e sintetiche indicazioni dettate in un linguaggio quasi cifrato, come d'altronde era nello stile di un personaggio praticamente autodidatta che colmava le sue lacune con quel "dono di Dio" di saper fare arte, che molti suoi contemporanei gli riconoscevano (2). A noi oggi, così tocca il compito di decifrare quel linguaggio e, particolarmente, il grande ventaglio di esperienze artistiche che Milani ha "bruciato" in poco più di vent'anni, dalla sua prima personale nel '43, al '69, data della sua prematura scomparsa. In questa direzione, si tratta anche di scoprire il senso profondo di buona parte degli spunti che confluiranno nel cosidetto "informale" milanese, di cui i lavori di Milani sono alcuni

degli esempi più luminosi e stimolanti, non solo per la realtà italiana ma, attraverso una certa influenza che egli esercitò soprattutto in Germania, anche per quella internazionale.

Fin da quando Milano decise di allontanarsi dalla strada tracciata dai suoi primi "maestri" - Martini, Wildt e Medardo Rosso - , la critica si trovò concorde nell'attribuire il significato delle sue nuove opere alla costituzione di un alfabeto "segreto" o "iniziatico" (3), il cui senso, purtroppo, non è mai stato veramente investigato nelle sue origini, vale a dire nel suo reale "inizio", forse perchè ritenuto a torto trascurabile rispetto a questioni di carattere esteticamente e socialmente più ampio. Non si tratta certo di riaprire le polemiche che hanno accompagnato la stagione "informale", prima di tutte quella concernente la definizione stessa del termine, ma di constatare come le questioni ideologiche che hanno accompagnato l'immediato dopoguerra, soprattutto per ridefinire il ruolo dell'arte all'interno del mutato orizzonte politico-sociale, abbiano ulteriormente "nadel mutato orizzonte politico-sociale, abbiano ulteriormente "na-scosto" ciò che già prima era ben celato nell'esperienza interiore che gli artisti avevano tratto dall'epoca "fascista". Pare, infatti, che in campo culturale, una volta liberatasi dal "fascismo", si sia dovuto poi fare lo stesso dall'"antifascismo". Fatto sta che adesso si pone come impellente l'esigenza di ritrovare il senso originario di quelle riflessioni ed esperienze maturate nella Milano a cavallo della guer-ra, che hanno segnato non solo una stagione, ma huona parte della ra, che hanno segnato non solo una stagione, ma buona parte della vita artistica dell'Italia recente. Questo almeno fin tanto che si possa ancora disporre di testimoni diretti e qualificati, se il velo del tempo non ha già provveduto a tenere troppo per sé i fatti del passato. Umberto Milani fu un personaggio ermetico e sfuggente, conobbe tutti ma fu veramente legato a pochissimi. Molti hanno cercato di ritrovare il senso delle sue opere nella sua "educazione artistica", ma si sono voluti nascondere dietro al fatto che egli poco o nulla fre-quentò accademie e circoli artistici, soprattutto quelli più conosciuti. Gli anni della sua formazione, quelli più importanti e costruttivi, rischiano così di rimanere nell'anonimato "romantico" di uno studente assenteista e di un giovane artista schivo e sognatore, se non per un'unico "ambiente" culturale e artistico al quale egli certamente partecipò, con una adesione intellettuale ed emotiva pari al distacco che l'artista mantenne da tutti gli altri movimenti per il resto

Lo scrittore e critico Dino Campini definì la "sezione artistica" di questo ristretto e informale movimento di idee gli "iniziati del romanico" (4) e vi annoverava Milani e Chighine, Francese e Del Bon, sé stesso e, soprattutto, l'anima dell'intero movimento, il filosofoorganizzatore Franco Cilimberti. Soffermiamoci su questo punto.

Il Ciliberti non ebbe molta fortuna: alcune cronache lo ricordano più come un curioso personaggio della vecchia Milano che per altro, mentre le storie dell'arte lo hanno completamente dimenticato. Molto più fortunato, da questo punto di vista, fu certamente quell'Edoardo Persico (5), animatore del futuro gruppo di "Corrente". l'ppure anche Ciliberti, con la sua fin ossessiva "ricerca dell'Uno", con la sua ferrea volontà di collegare i suoi tempi alla veemenza creativa dei "primordi", è da considerarsi tra quelli che hanno maggiormente contribuito, in Milano, alla creazione di un fertile terreno di coltura per i germi del futuro "informale", anche più del realismo emotivo promosso da Corrente. La fertilità delle sue idee, soprattutto attraverso artisti del calibro di Milano e di Chighine, venne così al acquistare una centralità "di fatto" nella vita artistica del dopoguerra, anche quando, cioè, lo stesso Ciliberti era venuto a mancare. Ricostruire il suo operato che, per certa sintonia "utopistica" col regime, pare essere stato volutamente dimenticato da quanti ci hanno preceduto, equivale così anche a chiarire alcuni punti essenziali e finora nascosti della formazione di Milani, sorta di "iniziazione" cui l'artista rimarrà fedele per tutta la vita.

cui l'artista rimarra federe per tutta a vita.

Franco Ciliberti era di origine comasca, come Massimo Bontempelli, fondatore della rivista "900": tra i due correrà un legame non solo
umano, ma soprattutto ideale. Sposando, poi, Ponina Tallone, figlia di uno dei maggiori pittori dell'Ottocento lombardo, Ciliberti
entrava anche di diritto nell'ambiente artistico milanese, sentendosi
presto investito della responsabilità di affrontare il problema dell'arte moderna. Apriva così una piccola galleria-salotto musicale in
via Aurellio Saffi, che raccoglieva motti dei giovani che si avvicinavano all'arte nel periodo tra le due guerre. Bisogna presumere che

via Atreino Sairi, che raccogneva mont dei giovani che si avvennavano all'arte nel periodo tra le due guerre. Bisogna presumere che Milani, ancora molto giovane, fosse già in contatto con lui, anzi non si può escludere che fosse proprio la cerchia di Ciliberti ad incoraggiare e sostenere Milani che, nemmeno vent'enne e con alle spalle solo un approssimativo tirocinio scolastico, già nel 1931 riuscì a partecipare alla Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Padova e, successivamente, fu regolarmente presente, dal 1934 al 1942, in

successivamente, fu regolarmente presente, dal 1934 al 1942, in tutte le mostre del Sindacato Fascista Belle Arti.

Nel 1932 Ciliberti pubblicava per la Hoepli un libricino dal titolo significativo: "I Creatori, prospettive sul divenire spirituale di tutti i popoli e di tutti i tempi". Si tratta solo di una sorta di tabella comparativa tra filosofia, religioni, letteratura e arti, ma lo spirito è quello di fornire uno strumento alle arti che sono divise da abissi invalicabili, che pochissimi solcano: così i poeti raramente afferrano l'originario senso cosmico delle opere plastiche e i pittori poco intendono i magici numeri delle metafisiche. La sintonia tra pittura e scultura, che Milani praticherà nonostante tutti i tentativi di ridurlo al solo ruolo di scultore, la sua passione per l'antichità e per l'architettura romanica, il suo interesse per il suono e la musica, sembrano tutti elementi attinti da questo tipo di terreno. I progetti di Ciliberti erano di più ampio respiro.

Nel 1938, infatti, egli fondava, con Ghiron, Lingeri e Terragni, "Valori Primordiali orientamenti sulla creazione contemporanea". La voluminosa rivista, purtroppo limitatasi al primo numero, si apriva con un articolo di Massimo Bontempelli, il quale, citando il suo preambolo al primo numero di "900", creava un ponte ideale tra le due testate, ribadendo le sue lungimiranti intuizioni del 1926:

Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. (...) A questo punto potremo con sicurezza affrontare il secondo compito, che sarà il ritrovamento dell'individuo, sicuro di sè, sicuro d'essere sè e non altri, sè con alcune certezze e alcune responsabilità, con le sue passioni particolari e una morale universale: e in cima a tutto ritroveremo forse un Dio, da pregare o da combattere. (...) Tale compito sarà affidato all'arte.

Tra le altre collaborazioni vanno ricordate quelle di Quasimodo, Banfi, Carrà, Malipiero, Bragaglia, Prampolini e Rogers. La rivista, diretta dallo stesso Clilberti, sembrava proporsi come la continuazione e l'ampliamento ideale delle esperienze dei "Valori Plastici" e di "900", vantando una tradizione artistica che affondava nel passato e vedeva i suoi paladini moderni partire da Carrà, De Chirico e Morandi, passare per Soldati, fino agli astrattisti comaschi Radice e Rho; con aperture, da una parte, verso l'architettura di Lingeri e Terragni, e dell'altra, verso la scultura di Martini, Marini e Fontana. Ciliberti, nel suo contributo, sottolineava come:

La fondazione di uno stile che rifletta nell'età attuale l genesi primordiale ed eterna è possibile solo a chi muove da atmosfere desertiche, oltre le consuete emozioni, ombre nel tramonto del tempo. Una sete di trasfigurazione totale, un'aspirazione di fondamenta, è ora il solo esistere della nostra tenebra: ormai verso il nulla è il reale. In questo è la nostra oscurità, nel risalire all'Uno.

Il tono delle affermazioni e, forse, l'intero senso della pubblicazione acquistano una maggiore trasparenza se vengono visti in relazione ai risultati artistici che Milani andrà raggiungendo negli anni su guenti. Infatti, le opere della sua maturità rappresentavano propulamente quella "unità" degli elementi esteriori e di quelli interiori predicata dal "filosofo" comasco, vera e propria sintesi degli elementi cari ai "realisti" ed agli "astrattisti". Lo sforzio intellettuale di Ciliberti e di Bontempelli, insomma, fu quello di ricomporre le fratture che le "avanguardie" avevano aperto nel corpo unitario della cultura. Si predicava una maggiore universalità dell'arte, che nyrebbe dovuto elevarsi al di sopra delle divisioni che animavano il sociale. Sotto molti aspetti, la loro prospettiva fu quella che alla lunga risultò vincente, poichè le divergenze fra realisti e astrattisti, piuttosto che determinare vinti e vincitori, si conciliariono all'interno del cosiddetto "informale". Purtroppo all'atto pratico, più che illa sintesi, si assistette ad una sorta di omogeneizzazione, nel senso che molto informale rappresentò un accomodamento estetico-formale, una specie di nuovo accademismo, piuttosto che una vera e propria riscoperta di un concetto d'arte elevato ed unitario.

In questa prospettiva si può finalmente intendere come la maturazione artistica di Milani sia stata "non-formale" ma sostanziale. Itgli non arrivava solamente ad istituire uno "stile", ma stabiliva anche delle corrispondenze tra mondo delle idee e agire artistico, poichè uno dei suoi risultati fu quello di emancipare l'arte dalla sudditunza "fotografica" verso la realtà materiale, aprendole invece la porta del "profondo", del "magico" e del "mitico" (6).

In Milani, l'arcaismo mistico di Martini e il realismo cubista di Lipchitz e Zadkine, rispettivamente modelli per il movimento di "Novecento", da una parte, e di "Corrente", dall'altra, trovavano una prima sintesi nella solennità dei "Sassi" degli '50-51, in cui si recuperava una nuova dimensione di "Spazio" e "Tempo" dell'opera, che le conferiva un respiro universale e, per dirla come Ciliberto, uno stato di "deserto". Il riferimento a Brancusi è passeggero, poichè Milani doveva ancora recuperare, oltre alle radici universali dell'arte, anche quelle sue, individuali, di artista: lo farà quando, con i bassorilievi e le "Lesene", riuscirà finalmente ad integrare tute le esperienze precedenti con la sua matrice lombarda, quella, per intenderci, che riesce a guardare contemporaneamente alla grande scultura romanica ed al "carattere" di un Medardo Rosso. Questo

uno dei risultati più alti della "sintesi" di Umberto Milani. l'acciamo ora un passo indietro, recuperando, sia pure in maniera succinta, il filo della cronologia.

Molto si è discusso in passato sulle varie fasi dell'opera di Milani. Essa è stata in vari modi segmentata, ma con pochi risultati dal punto di vista della chiarezza interpretativa. Decisamente si è mostrato più acuto chi ha notato che: Milani camminava diritto verso un'idea, frantumata nel corso degli anni in varie esperienze, tutte venute dalla stessa radice(7).

Tanto vale, allora, cercare piuttosto di sottolineare alcune delle pietre miliari che individuano il suo percorso artistico, viste questa volta alla luce di quel "vocabolario", ideale e segnico, che Milani ha avuto modo di tracciare durante la sua "formazione".

I primi lavori fortemente caratterizzati di Milani, in cui l'artista comincia a sgrezzare il suo mestiere, sono soprattutto la "Nobildonna al mare" e la "Fanciulla di Noto", due bronzi entrambi del 1938. Particolarmente nel secondo si è ormai persa ogni traccia del "goticismo" tipico di Wildt, mentre l'unico parallello che si può ancora fare è con Martini. Solo in parte, però, perchè, privando il busto della testa, Milani comincia a mettere in discussione anche i valori narrativi che sono propri del misticismo fiabesco del grande trevigiano. La "Fanciulla", in questo senso, non è più una donna, ma un corpo deliziosamente composto entro una salda geometria di piani, piuttosto che di volumi, (...) nella sua fermezza architettonica, nella precisione allucinata degli appiombi, in una sorta di squisita sensibilità mediata (8).

Milani comincia così a mettere in risalto le qualità intrinseche della materia grezza, piuttosto che quelle coloristiche date dai giochi della luce sulle superfici (9). da qui anche la sua preferenza per i materiali inerti, come il gesso ed il cemento, e la particolare tecnica realizzativa che si dispiega in colate successive, che si consolidano sempre più in blocchi squadrati: nulla di più lontano dal superficiale e vibrante atomismo dei modi impressionisti, nulla di più diverso dal colpo di pollice. Qui la modellazione è ottenuta quasi con la giustapposizione di blocchi, in una severa costruzione volumetrica, e più spesso con una singolare sovrapposione di piani che vengono formando la figura, il fantasma come sovrapposizioni successive (10). Questo tipo di esperienza non mira alla frantumazione emotiva dell'immagine, ma va vista anch'essa in una prospettiva sintetica, tanto che essa può dirsi virtualmente esaurita nel '44, con la "Bagnante", lignea, e la "Scultura", in pietra d'Angera, in cui il dettaglio umano è già quasi interamente assorbito all'interno della materia, sempre più solida e squadrata.

Dopo la fine della guerra, l'orizzonte mentale in cui Milani si era fino ad allora mosso muta profondamente. Una certa facilità accademica di fare arte ha mostrato tutti i suoi limiti: agli artisti spetta

ora il compito di tenere viva la stessa possibilità di esistenza dell'arte. L'uscita nel 1945 dell'opuscolo di Martini - "La scultura lingua morta" - colpisce infatti gli artisti quasi più dello stesso conflitto mundiale. Come poter pensare che proprio Martini avrebbe affermutto che mi sono accorto che nella scultura tempo e possibilità di miracolo erano chiusi per sempre?! (11) La guerra aveva così decreluto anche la fine di un'estetica, di utopie, di illusioni: Milani, che uia aveva sopportato nel '43 il suicidio della giovane ma debole moglie, deve presto affrontare anche quello "intellettuale" del Ciliber-II. I, esigenza di una ricerca più serrata e radicale si fa maggiormenle sentire, anche a costo di abbandonare strade fin'allora percorse. D'altronde Martini aveva chiaramente indicato come la figura umaun rappresentasse ormai un limite insostenibile per la scultura: Troppo umana, la statua, per raggiungere l'anonimo (12). Tale limite poteva essere superato solo in un incremento della sintesi pla-Mica, poichè certamente la scultura tradizionale è statica e se vuole vivere deve morire nell'astrazione (13). In questi anni una sintesi untratta viene tentata dagli artisti del MAC, ma anche questa non può essere per Milani una direzione da prendere, preoccupato, come lui stesso ha scritto, di evitare una ricerca plastica freddamento ruzionale. Egli allora intensifica la pratica della pittura, evidentenunte smanioso di superare ed aggirare i limiti e le difficoltà ed arriva così alle importanti tele del '47, incredibilmente analoghe a quelle che Pollock stava dipingendo in America e di cui Milani non può essere ancora a conoscenza. Di esse Arcangeli, presentandole per la prima volta in una mostra del 1961 al Milione, ha acutamente scritto:

('he queste sue opere non abbiano poi fatto storia, se non assai più turdi, nonchè per gli altri, per Milani stesso, questo è dovuto in parle ul comportamento dell'uomo, che, sempre chiuso nel suo riserlo, non ha mai cercato nessuno; ma soprattutto alla difficoltà che in Italia, dominata da una cultura critica di estetismo formale, ci lusse una sicura "presa di coscienza" di simili impulsi.

Soloccatosi dai traumi della fine di un'epoca e liberatosi, anche grazici alla pittura, dai vincoli del corpo umano, Milani affronta gli Anni Cinquanta con un deciso cambio di marcia: da una parte, infattunoraneamente approda ai "Sassi": plastiche masse levigate che ilchiamano gli spunti di un Arp e di un Brancusi, ma la cui origine deve piuttosto vedersi in quelle immagini cui si richiamavano i col-

labountori di "Vulori Primordiali". "Sette sassi" si intitolava infatti una mecolin del poeta Silvio Catalano:

Un filo d'erba ascolta, e le pietruzze riposano sul greto del cammino, dove divino appare ogni passaggio umano, umuno passagio il divino (14).

l suoi grandi sassi di gesso attirano l'attenzione di alcuni giovani e dinamici architetti del dopoguerra, come Luciano Baldassarri e Vittoriano Viganò, i quali intuiscono in Milani una sensibilità affine alla loro, che si esprime in volumi silenziosi e imponenti, nella cruda semplicità della pareti grezze.

Nascono così le opere per la IX Triennale milanese, del 1951: l'installazione dei "Sassi" sospesi nell'atrio e il grande "Sasso" per la sala dello Sport. Nel '52 Dino Campini, uno dei superstiti degli "iniziati del romanico", dedica alla scultura dell'amico un libretto, che è una sorta di testamento ideale del vecchio gruppo. In esso si legge:

Nella scultura di Milani i volumi si stabiliscono in rapporto all'anima e la statua si anima di sentimento. (...) Il sentimento della statua si pone così quale seme della statua. È lo spirito che insuffla la materia, è il gioco di Dio e quindi dell'artista.

Assegnare i volumi di questa statuaria a un verismo o a un astrattismo sarebbe banale impresa! (...) Le forme arcane del nostro sculture appartengono a un simbolismo che tenta direttamente le origine. (...) L'esoterismo nella sculura di Milani è dato dalla prevalenza della descrizione della forma colta nello spazio psichico. Se questa scultura è ancora incompresa è perchè il pubblico non sa vedere il proprio paesaggio interiore (15).

Milani si è ormai saldamente reinserito nell'ambiente culturale milanese, che lo accoglie apprezzando non solo la sua matura completezza e poliedricità d'artista, ma anche la sua naturale nobilità d'animo, che lo rende una figura quasi indispensabile, a cavallo tra la vecchia e la nuova Milano. La ritrovata serenità corrisponde ad una ulteriore precisazione della sua direzione di ricerca, che percorre con rinnovato coraggio. È così che arriva alla "trovata" forse decisiva della sua evoluzione: sperimentando con le materie più semplici ed elementari a disposizione dello scultore, arriva a trovare il modo di fare degli stampi "veloci" usando la sabbia umida, che incide, taglia

r nolca con strumenti improvvisati, nei quali poi cola il gesso o il ceniento. Il risultato è di una bruciante incisività e di grande impatto paziale, per via di quelle "lame" di materia sabbiosa, quasi il "positivo" dei tagli e dei vuoti di Fontana, che si protendono fuori dalla nuperficie piana, accennando geometrie aeree e alfabeti antichi. In questo modo arriva ai primi caratteristici "bassorilievi" - "Evoluzione del Suono", "Momento Cosmico", ecc. - in cui i valori architetunici dell'opera sono esaltati, pur rimanendo nell'ambito della più asciutta semplicità formale. Milani è riuscito a trasporre il plastico rigore del romanico in un linguaggio attuale, libero dagli schematinni accademici e profondamente ancorato alla tradizione artistica, cun la quale il contatto, per quanto ermetico, è ancora sentito come vivo ed essenziale:

l_{Al} mia scultura è un fatto plastico non disgiunto dalla tradizione. l_{Al} mia scultura è primigenio, è un atto di eversione. Da questo irrompere, da questo espandere, nascono nuove visioni e nuovi simholi (16).

l'inalmente uno "stile attuale" è stato raggiunto in cui nuovi valori, formali e spaziali assieme, vengono per la prima volta affermati. Nasce dopo la grande guerra, non dalle sue ceneri, però, ma dalla volontà di continuare un'esperienza estetica ed interiore che affonda le sue radici nel Novecento e nella tradizione, anche se è formulatta attraverso una nuova sensibilità, confacente ai tempi mutati. Il grande successo del "Plastico parietale" collocato all'ingresso della X Triennale del 1954 e della "Plastica orizzontale" della Triennale del 1956 sancirà l'importanza dei risultati raggiunti dall'artista e quindi la dovuta riconsiderazione di tutta la sua opera precedente. Ormai manca solo un ulteriore passaggio, quello dalle due alle tre dimensioni, ma Milani vi verrà ormai quasi sospinto dalla stessa situazione culturale che ha cominciato a capirlo e ad apprezzarlo.

Umberto Milani incontra, sulla sua via di scultore, l'architettura, v noi architetti siamo felici di trovare un artista con cui tentare di rlsolvere il comune problema (...) un unico corpo organico che nasve sano ed equilibrato in ogni sua parte (17).

Quasi per una scommessa formulata con un giovane amico, l'architetto Viganò, Milani si cimenta nel tentativo di far "stare in piedi" le sue "lame" (18). Nascono così, tra il '57 e il '58, le prime "Forme uscensionale", che si protendono verso l'alto come dei cactus in quel "deserto" primordiale che forse da sempre è stato il luogo dove Milani ha meditato e creato le sue opere. Si arriva così al più alto riconoscimento ufficiale conseguito da Milani, il primo premio alla

Biennale di Venezia del 1962.

Ormai è un artista conosciuto e seguito, ma forse è la stessa notorietà che arriva a mettere in crisi un carattere che è per natura schivo e riservato. Eppoi si dimostra anche un successo effimero, dato che lentamente ma insesorabilmente l'attenzione del sistema dell'arte disposta dell'altra parte dell'Atlantico causa anche l'endemica debolezza del mondo artistico italiano. Si viene a scoprire che i riconoscimenti non risolvono nemmeno i più essenziali problemi di sopravvivenza. Ci si mette anche un pizzico di sfortuna, come quando Milani è incaricato dal Porcinai, famoso architetto di giardini, di preparare le sculture per la villa dei Riva a Gignese: la morte improvvisa del magnate priva l'artista di un consistentissimo aiuto economico. Milani si chiude sempre più in sè stesso: ormai frequenta quasi esclusivamente l'amico Chighine, e si lascia ulteriormente andare al vizio del bere. La seconda metà degli Anni Sessanta vede così alcune delle sue tele più drammatiche, come i "Notturni", in cui si riversa una sensibilità che egli non sente più di imbrigliare nell'attento rigore della ricerca. Nel campo della scultura, dopo le "Battaglie", ricavate da un modello di cartone ondulato immerso nella sabbia, fuse poi in bronzo con un procedimento che ricorda quello "a cera persa" e che ancora rimangono perfettamente fedeli alla grammatica creativa dell'artista, tra i suoi ultimi lavori si trovano i pochi esemplari del ciclo "Orientamento della Cosa Interna", dove l'atteggiamento individuale di chiusura diventa il soggetto dell'opera, assumendo la forma come di una tinozza di metallo slabbrato, di un crogiuolo logoro. Vero protagonista sembra essere diventato il vuoto dell'"atmosfera" piuttosto che il pieno e il volume. Milano sente che la materia rischia di sfuggirgli di mano ed ha negli ultimissimi mesi uno scarto improvviso, tornando ad una figurazione direttamente connessa alle sue opere religiose dei primissimi Anni Cinquanta - 1 "Annunciazione" e la "Pietà" - densa di richiami al dinamismo di Boccioni. Vengono così alla luce i "Movimento di ginocchia n. 1 e 2" e alcuni piccoli ed eleganti modelli di figure sottili e danzanti, in plastilina, che rimangono sul banco da lavoro del suo studio, incompiuti.

Purtroppo la sorte non gli lascia il tempo di portare oltre quest'ultima, forse disperata, forse veggente, ricerca.

Marzo 1990

Gian Piero Vincenzo

NOTE '

- (1) Mario De Micheli, Scultura italiana del dopoguerra, Ed. Schwarz, Miluun, 1958, pp. 241-242.
- (2) L'architetto Agnoldomenico Pica ci ha gentilmente fornito molte indigazioni su Milani e la sua epoca.
- t li cfr., per esempio, M. De Micheli, cit., e Roberto Salvini, Scultura italiana moderna, Ed. Silvana, Milano, 1961, p. 48.
- (1) Dino Campini, Scultura di Milani, Ed. PG, Milano, 1952.
- (1) Non è questo il luogo per mettere in luce le affinità, le differenze e le reviproche influenze tra Ciliberti e Persico; come anche non si possono espludere dei rapporti tra Persico, prima, Corrente, poi, ed il giovane Milanil, Qui va rilevato unicamente che il legame tra Milani e Ciliberti è il più littito e documentato.
- (h) Il redazionale di "Valori Primordiali", che porta l'incisivo titolo "Prenngi", insiste su questi concetti, oltre ancora a "Primitivo", "Uno" e "Originaticià".
- (7) Pier Angelo Soldini, Corriere d'Informazione, Milano, 1 marzo 1967.
 (8) Angoldomenico Pica, Umberto Milani, Edizioni del Milione, Milano,
- (1) crf, Marco Valsecchi, Umberto Milani, Edizioni del Milione, Milano, 19.
- (10) Agnoldomenico Pica, cit. p. 10.
- (11) Arturo Martini, La scultura lingua morta, Jaca Book, Milano, p. 102.
- (12) Arturo Martini, ib., p. 111.
- (1.3) Arturo Martini in R. Palucchini, "Sculture Italienne Contemporaine I'Arturo Martini à nos jours, Musée Rodin, Paris, 1960.
- (14) Valori Primordiali, 1938, p. 76.
- (15) Dino Campini, cit. pp. 64-65, 73 e 108.
- (16) Catalogo della mostra della "Rome New York Art Foundation", Roma 1959.
- (17) in Giovanni Torre, Bollettino del Milione, Temperature, n. 11, novembre 1954.
- (IX) Tale episodio, insieme ad altri, ci è stato narrato dallo stesso Viganò.

Un vivo ringraziamento agli architetti Agnoldomenico Pica e Vittoriano Vigunò, per il loro prezioso contributo, e soprattutto a Marzia Aceti Miluni, che ha permesso la consultazione dell'archivio dell'artista.

A (lignese (Stresa) (No) Tel. 0323/20041,

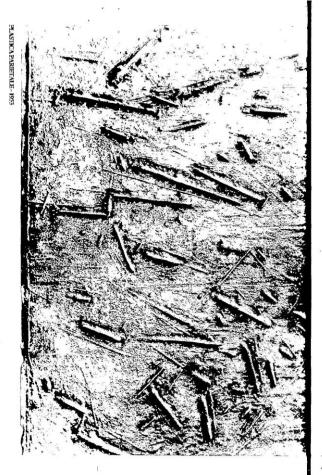
al trova, curato da Marzia Aceti Milani, l'Archivio fotografico, biografico e hibliografico dell'artista Umberto Milani, aperto alla consultazione dei l'rilici d'Arte e Collezionisti.

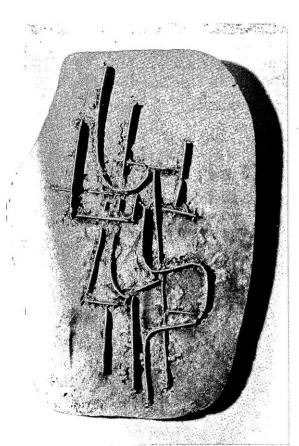


I'ANCIULLA DI NOTO - 1938

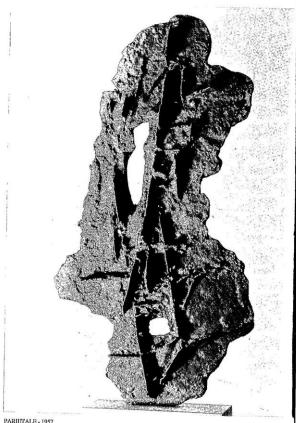


*** \$ 1 PMMINII IS - 1948



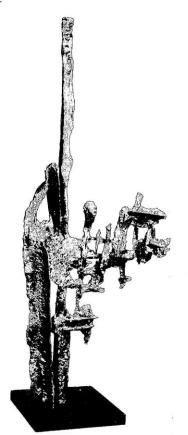


н ≈нэ† инст : 1954



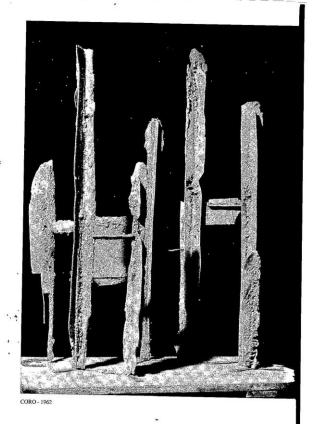


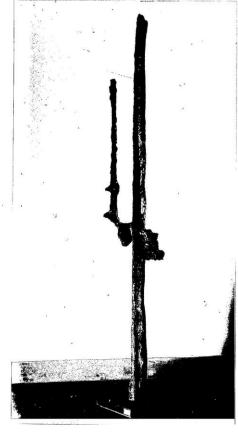




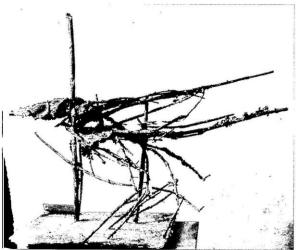
ESPANSIONE - 1959





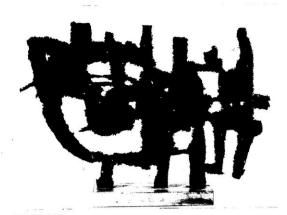




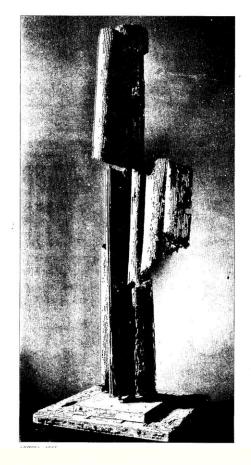


ANDANTE - 1964

BATTAGLIA N° 4 - 1964









ORIENTAMENTO DELLA COSA INTERNA Nº 1 - 1967



COMPOSIZIONE - 1960





DIALOGO POMERIDIANO - 1964

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

- e segg. Mostre sindacali lombarde Milano Concorso nazionale del Presepio «Sacra notte» 1928
- Padova Mostra Internazionale d'Arte Sacra 1931
- Roma Concorso della Regina, Palazzo del Quirinale 1934
- Parigi Exposition Universelle et Internationale 1937
- New York World Exibition 1939
- Venezia XXII Biennale Internazionale d'Arte 1940
- 1947 Ginevra - Exposition d'art contemporain italien
- Venezia XXIV Biennale Internazionale d'Arte
- Venezia XXV Biennale Internazionale d'Arte 1950
- Milano IX Triennale 1951
- Milano X Triennale 1954
- Milano XI Triennale 1957
- Milano «Cinquant'anni d'arte a Milano dal Divisionismo ad oggi», 1959 Palazzo della Permanente
- Dallas Italian Sculpture of Today 1960
- Torino Mostra delle Regioni 1961
- Livorno «L'informale in Italia fino al 1957» 1963
- Campione d'Italia IV Premio Internazionale di pittura e I premio Internazionale del bronzetto 1964
- Winterthur Fünf Mailänder Künstler Padova XVI Biennale d'Arte Triveneta -VI Concorso Internazionale del bronzetto 1965
- 1966
- Milano Mostra di opere dal '50 al '59 Galleria del Milione Cunardo III Mostra Artisti contemporanei Seregno Il Premio Nazionale di scultura F.A.S. 1967
- Milano Sal Moroni «La casa: sculture spirituali» Padova XVII Biennale d'Arte Triveneta Carrara V Biennale di sculturra Città di Carrara Firenze Museo Internazionale d'Arte Contemporanea
- Venezia XXXIV Biennale Internazionale d'Arte Parigi- Quaranta scultori italiani a Parigi 1968
- «I nudi di Milani», in «Pittori e scultori che recitano a soggetto», 1971
- Palazzo della Permanente Venezia - Omaggio nell'ambito della XXXVI Biennale Internazionale d'Arte Milano - «Omaggio a Milani, Bacon e Rosenquist», Galleria del Milione 1972

- 1983 Bologna - «L'Informale in Italia»
- 1987 Lucerna (CH) - «L'informale in Italia»
- Roma «Il cemento nella scultura» Piazza dei Cavalieri di Malta 1989

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

SCULTURE

- 1. Fanciulla di Noto 1938 Bronzo h. cm. 80
- 2. Figura femminile 1948 Gesso cm. 50x70
- 3. Plastica parietale 1953 Gesso e bronzo cm. 115x75
- 4. Dinamismo lirico 1954 Gesso cm. 77x115
- 5. Parietale 1957 Bronzo cm. 45x82
- 6. Forma a X 1958 Bronzo cm. 159x55x55
- 7. Espansione 1959 Bronzo h. cm. 225
- 8. Ascensionalità 1961 Bronzo h. cm. 52

- 9. Coro 1962 Bronzo cm. 150x115x75
- 10. Incontro 1963 Bronzo cm. 281x40x40
- 11. Battaglia N° 4 1964 cm. 43x58x35
- 12. Andante 1964 Bronzo cm. 70x95x43
- 13. Bifrontale 1965 Bronzo cm. 75x49
 - 14. Ascesa 1966 Bronzo cm. 162x42x35
 - 15. Orientamento della cosa interna N° 1 1 m Bronzo cm. 104x79x99

DIPINTI

- 1. Composizione 1960 Inchiostro su tela cm. 170x170
- 2. Composizione rosa 1964 Olio su tela cm. 80x120
- 3. Dialogo pomeridiano 1964 Olio su tela cm. 145x200
- 4. Notturno 1964 Olio su tela cm. 144x200
- 5. Piani orizzontali 1960 Inchiostro su tela cm. 150x150



La mostra inaugurata il 5 aprile 1990 rimarrà aperta fino al 19 maggio 1990. Con orario 10-12,30 — 15,30-19,30 tutti i giorni esclusi la domenica e il lunedì mattina.

