

# IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

# 56

NUOVA  
SERIE

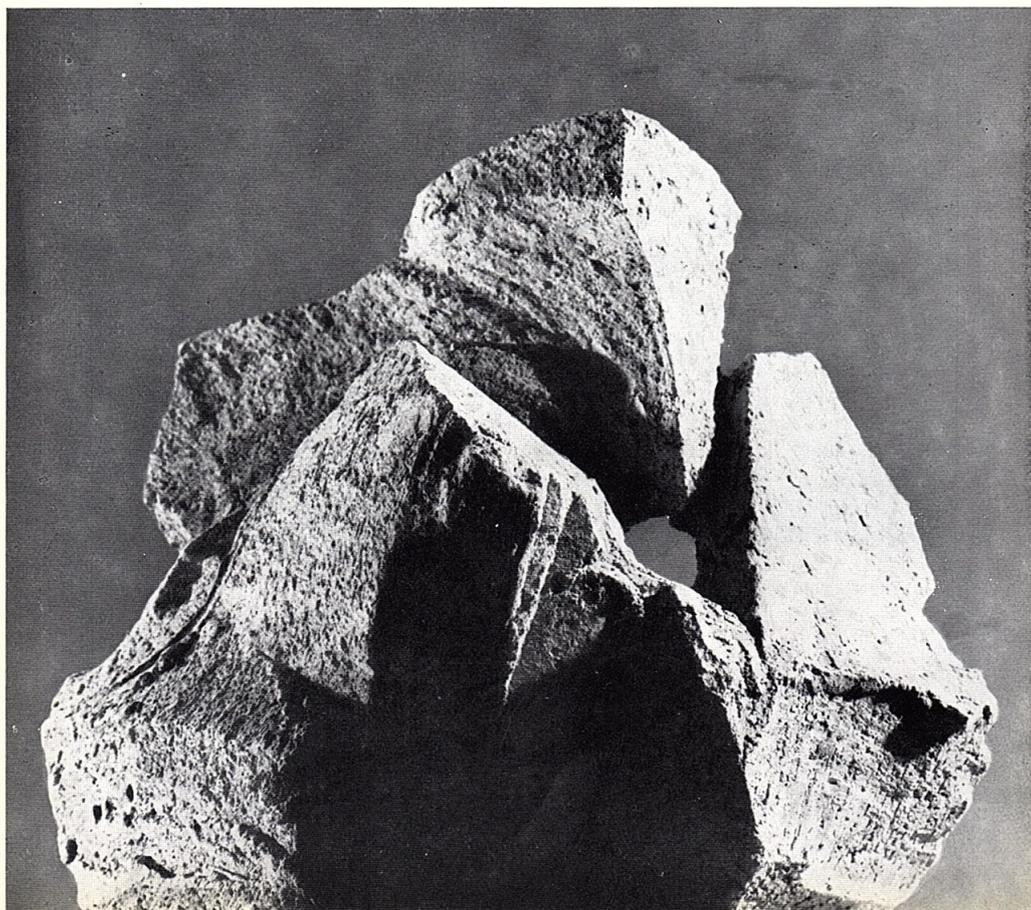
DICEMBRE 1960 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

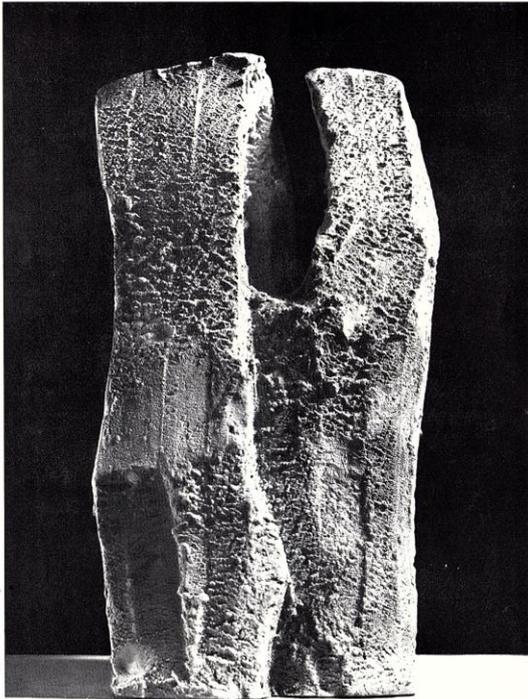
UNA MOSTRA PERSONALE DELLO SCULTORE

# MICHAEL NOBLE

CON OPERE DEL 1959 - 1960

Terra refrattaria 1960 • alt. cm. 40





Terra refrattaria 1959 • alt. cm. 31

tonica. Attraverso il tempo, i monumenti sono ricondotti "alla grande superficie che li reggeva" e come purificati di quanto era tagliente e fragile. E da leggere nella scultura più viva di oggi questa supremazia dell'architettura, ma in qual senso?

Lo scultore d'oggi, nel rifiutare la descrizione dei particolari, non sembra peraltro avvertire "quel dominio e quel peso della natura per cui la natura ha in se stessa l'abbozzo della forma e l'unica rivelazione del bello". Egli si rifà piuttosto a una sua idea e all'abilità di dirigere la forma, di atteggiarla, di assumerla a puro emblema di suggestione fisica. Così potrebbe dirsi d'ogni scultura che si riconosca astratta nel sottomettersi alla sua ideazione, che voglia ripercorrere, descrivere, addentrare sulle superfici l'ansia della materia o che assuma addirittura quali simboli e quali sigilli di equilibrio statico gli ornamenti e il puro gioco dei segni.

Nel riconoscersi e nell'identificarsi con l'azione, lo scultore oggi cerca di edificare il significato della natura, risalendo alle cause oscure della materia. La forma è esposta all'autorità del suo dubbio, come un "luogo" che ha in sé il genio operante e segreto. Con le sue stesse mani egli si riporta dall'oggetto all'idea. La potenza dell'oggetto trasmuta nel soggetto implacabile: è la statua cieca, perspicua di vuoti e di pieni nell'allucinata fissità visiva che non la lascia vedere. L'uomo tenta l'architettura della sua scomparsa. È una calma tellurica.

Così lo scultore edifica la credenza stessa del vedere. Dal segno inventa le cose, dalle mani l'intelletto, dalla tecnica l'azione. La sua architettura è quasi un fossile estemporaneo. Egli veramente tenta di cominciare, non di "continuare" l'abbozzo naturale: parte da ciò che vuole, si lascia consigliare da quello che non ha fatto e che non ha davanti. Non esiste un rapporto tra scultura e monumento perché la scultura è tutta umiliata nel monumento e attinge alla stessa assenza dell'uomo la sua solennità di relitto ancestrale, il suo rozzo imperativo.

La nostra grandezza è nella nostra miseria. Mai lo scultore s'è lasciato aiutare tanto dalla sua paura nel prendere dominio di sé, nell'invecchiare subito tecnicamente la sua esperienza del nuovo.

Nel proporre il suo soggetto delirante, lo scultore oggi parte dalla stessa ricerca dell'oggetto che è all'origine di ogni immaginazione e fisicamente si riporta a edificare nella forma, come

## MICHAEL NOBLE

NON È UN CASO CHE DAVANTI ALLA SCULTURA —la più empirica delle arti e la più misteriosa— si rimettano in discussione tutte le estetiche e ci si ritrovi con Alain a considerare che "la pensée n'invente point; que c'est le corp, c'est-à-dire l'action, qui invente". Ancora aiutati dallo scrittore, ripensando più propriamente alla cosiddetta idea dell'opera, ci si troverà a riconoscere che l'artista è lo spettatore dell'opera sua nel momento che questa gli va nascendo tra le mani. Nell'assumere "l'ansia oscura della materia", nell'accertarla solidamente, lo scultore persegue tuttavia l'ambiguità del sensibile, del vago, dell'incerto, ma sulla traccia stessa di una costruzione che riporta allo stabile l'instabile, all'immobile il mobile e che mantiene "profondamente celato" lo stile. L'espressione non è un fatto primario, ma secondario.

Questi pensieri, appuntati da una lezione di Alain, precludono a ogni vero intendimento della scultura. "Il modello è ciò che si intravede nella cosa stessa, che sembra minacciare e sorridere". E ancora: "Non si scolpisce ciò che si vuole, direi piuttosto che si scolpisce ciò che la cosa vuole... La cosa inventa il segno", "Volere, partendo da ciò che si è fatto senza volerlo, è il volere stesso". Lo scultore, quale spettatore dell'opera che gli va nascendo, non può rimanere spettatore: è un essere che *possiede le mani* e le mani, come l'occhio, nel tentare l'aria, nel rifare segni su segni, dalla mimica alla declamazione, lo riportano all'oggetto, alla "potenza dell'oggetto". E l'azione che inventa.

La lezione dell'"arte primordiale", dice ancora lo scrittore, non può essere dimenticata: è il rispetto di una legge architet-

tonica. Attraverso il tempo, i monumenti sono ricondotti "alla grande superficie che li reggeva" e come purificati di quanto era tagliente e fragile. E da leggere nella scultura più viva di oggi questa supremazia dell'architettura, ma in qual senso?

Lo scultore d'oggi, nel rifiutare la descrizione dei particolari, non sembra peraltro avvertire "quel dominio e quel peso della natura per cui la natura ha in se stessa l'abbozzo della forma e l'unica rivelazione del bello". Egli si rifà piuttosto a una sua idea e all'abilità di dirigere la forma, di atteggiarla, di assumerla a puro emblema di suggestione fisica. Così potrebbe dirsi d'ogni scultura che si riconosca astratta nel sottomettersi alla sua ideazione, che voglia ripercorrere, descrivere, addentrare sulle superfici l'ansia della materia o che assuma addirittura quali simboli e quali sigilli di equilibrio statico gli ornamenti e il puro gioco dei segni.

Nel riconoscersi e nell'identificarsi con l'azione, lo scultore oggi cerca di edificare il significato della natura, risalendo alle cause oscure della materia. La forma è esposta all'autorità del suo dubbio, come un "luogo" che ha in sé il genio operante e segreto. Con le sue stesse mani egli si riporta dall'oggetto all'idea. La potenza dell'oggetto trasmuta nel soggetto implacabile: è la statua cieca, perspicua di vuoti e di pieni nell'allucinata fissità visiva che non la lascia vedere. L'uomo tenta l'architettura della sua scomparsa. È una calma tellurica.

Così lo scultore edifica la credenza stessa del vedere. Dal segno inventa le cose, dalle mani l'intelletto, dalla tecnica l'azione. La sua architettura è quasi un fossile estemporaneo. Egli veramente tenta di cominciare, non di "continuare" l'abbozzo naturale: parte da ciò che vuole, si lascia consigliare da quello che non ha fatto e che non ha davanti. Non esiste un rapporto tra scultura e monumento perché la scultura è tutta umiliata nel monumento e attinge alla stessa assenza dell'uomo la sua solennità di relitto ancestrale, il suo rozzo imperativo.

La nostra grandezza è nella nostra miseria. Mai lo scultore s'è lasciato aiutare tanto dalla sua paura nel prendere dominio di sé, nell'invecchiare subito tecnicamente la sua esperienza del nuovo.

Nel proporre il suo soggetto delirante, lo scultore oggi parte dalla stessa ricerca dell'oggetto che è all'origine di ogni immaginazione e fisicamente si riporta a edificare nella forma, come

un impossibile significato, l'assenza d'ogni significato finale: è il fare per l'essere. L'"informel", quale fenomeno ideologico che si traduce in una fenomenologia tecnica, si legittima nella ricerca di un "effetto" ancora visibile: l'uomo quale presente-assente della sua casa vuota, un nulla ancora da tramandare al lievito e all'eco di una vita che si spegne e va nascendo.

Non si tratta più di dare un'anima al corpo, la parola al silenzio, l'invito al passo, non si tratta di cogliere alla sorgente la statua che ha in se stessa il suo modello. Nel visibile dell'animazione, nel turbine dell'energia, tentiamo di dare un corpo all'anima, un occhio ancora umano al buio gremito dalle sue pupille, un tempo al raggio dell'assenza perpetua. La scultura, la grande scultura di oggi, fissa l'abitato dell'anima.

Ma gli innumerevoli imitatori, i manieristi, gli arcadi di questa pittura e di questa scultura che edificano la terrificante archeologia del futuro, come possono avvantaggiarsi nel gusto di una disperazione che non li tocca, come possono ridurre a ornamento il ferro della nostra età?

Essi ripetono, stampano, moltiplicano i propri relitti manuali in cui invano si cercherebbe una traccia della nostra presenza. Siamo stati attenti a tutte le ipotesi, in una dinamica dissolvibile di gesti, di profili, di somiglianze, sorpresi da una tecnica che non è più scienza del cuore umano. E loro?

Questi miei pensieri, riportati a un tentativo di chiarezza dalla lettura delle ultime opere di Michael Noble esposte in questa mostra, mi aiutano a dire subito che oggi, per un'arte avvantaggiata ormai dal suo *standard* manuale, il primo impegno di un critico dovrebbe essere quello di indicare i valori, i nomi. Altrimenti, ogni discorso si traduce eversivamente in un comune parallelo di intenzioni, in cui gli effetti e le cause, il "dopo" e il "prima" si confondono a pareggiare nello stesso spettacolo un fenomeno immaginativo affidato solo alle sue metafore e alle sue iperboli.

Dirò subito che Noble è un "valore" della scultura del nostro tempo. Egli non vive e non lavora di approssimazione sul suo spettacolo intellettuale. Vive e lavora invece alla sua origine fisica, ricerca l'oggetto, l'impossibile significato del fare per l'essere in cui consiste il nostro umanesimo, la nostra rischiosa naturalezza. Noble è un tentatore di immagini convinenti, di isole ancora affacciate sulla propria solitudine, di circoli preisto-

rici. Nel dire che la scultura, la vera scultura di oggi, fissa l'abitato dell'anima, io pensavo a queste ultime sculture di Noble in cui la terra refrattaria, più che dal fuoco, sembra arsa dalla alacrità di un'idea silenziosa che modula l'infinito e vario monumento della solitudine.

Slogati, in bilico, quasi senza peso, da una meditazione statica e penetrante, questi blocchi risalgono alla causa oscura della materia, sono l'anima e l'ambiente dell'anima, l'assenza specchiata in sé medesima. Sono ancora architetture di idee che mancano nel principio a un'idea ultima (è esclusa ogni parabola) e insieme oggetti che fissano una potenza segreta, inizi e ipotesi di natura. Noble, anche lui, ha edificato la credenza stessa del vedere.

Si potrebbe seguire la genesi delle opere esposte, partendo da quei primi bronzi e dalle prime terrecotte che io chiamerei "stratigrafie". Sono ancora figure che si saldano nel muro ininterrotto del proprio colloquio, assenti nel peso e nell'autorità del luogo, nello spazio che esse realizzano dentro e fuori di sé: la *falaise* sempre più scagliata, sempre più acuta, circoscrive un pozzo.

Osservatene la tenacia fragile, l'architettura sospesa alla sua altezza emotiva. La dimensione di questi piccoli bronzi, di queste terracotte, non inganni. Essi espongono all'intemperie visiva l'idea d'una superficie ancora più vasta. La plastica tagliente e diruta si assottiglia in una consunzione tacita, ideale, e rastrema la sua presa ferrea.

La potenza occulta dell'oggetto è lo stile profondo dell'opera. Ecco, nei blocchi di terra refrattaria, ancora l'assenza monumentale dell'uomo, la forma tagliata nella lontananza, grafita sull'erta parete dello strapiombo, appoggiata sul suo ascolto. Nel suggello di questa idea dell'uomo, l'animazione plastica riprende il suo segreto visibile, ne spunta tutti i cenni. Certo, avvera nella proporzione segreta lo sgretolo dell'invisibile: altre distanze, altri echi. E tutto questo è la fenomenologia di un fatto plastico alla sua origine nella materia ruinoso, il palpito che resta a finire e a suscitare l'idea dell'uomo nell'ossessiva arcaicità del suo futuro.

Scrivo sette anni fa per Noble: "Crediamo che in un clima avidamente cercato nella cultura, Noble mostri la costante

di sé proprio nella sua capacità di chiedere alla storia figurativa del tempo, più che i termini di un gusto, gli elementi liberatori di quel linguaggio plastico che restituisce in « oggetto » sia il lavoro soggettivo dell'artista, sia il fantasma dell'ispirazione che l'opera ha suggerito. E il postulato classico di tutta la vera scultura contemporanea uscita dai teoremi più romantici e disperati, e persino dalla sua *drôlerie* barocca e dalle sue deliranti metafore, con l'affermazione del « fatto plastico »: un atto di spirito, si direbbe, che è tale proprio in quanto non assume mai il suo prepotere ideologico". Credo di aver visto giusto.

Oggi, per questa sua mostra, sciogliendo ogni riserva, puntando sul "valore" certo di cui parlavamo agli inizi, possiamo dire che nelle ultime opere di Noble è sicuro "quel segno di perenne fermezza che ogni vera ansia esprime". Direi che Noble, senza mai parlare della morte, ma sul suo lastrico, abbia dato alla scultura il presentimento che noi possiamo avere, come uomini, della nostra stessa vita. E la luce che solo può venire dalla scomparsa di ogni sole, sull'annuncio stesso del verso di Dylan Thomas: "Light breaks where no sun shines". Certo ha anch'egli sognato la sua genesi, una vicenda di vita e di morte, la virilità che si ravviva nel dolore.

ALFONSO GATTO

MICHAEL NOBLE ha 40 anni. È scozzese. Dal 1951 vive in Italia dove ha studio e domicilio sul lago di Garda. Ha tenuto mostre personali a Milano nella nostra Galleria nel 1953, 1957 e 1958 (v. bollettini 4 e 24), a Roma e a Torino nel 1954. Una monografia del suo lavoro, presentata da Gino Ghiringhelli, è stata pubblicata dalle edizioni del Milione nel 1955. Per una bibliografia essenziale delle opere di Noble sulle riviste e giornali italiani, riferirsi alle recensioni di Alfonso Gatto, di Franco Rusconi, di Raffaele Carrieri, di Costantino Baroni, di Ennio Francia, di Garibaldo Marussi, di Agnoldomenico Pica, di Leonardo Borgese, di Vincenzino Costantino, di Luciano Budigna, di Franco Miele, di Marco Valsecchi, di Luigi Carluccio, di Marziano Bernardi, di Renzo Guasco, di Giacinto Spagnoletti, di Franco Desideri, di Valerio Mariani.

## ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1 Terra refrattaria, 1959 h. 27	21 Terra refrattaria, 1960 h. 61,5
2 Terra refrattaria, 1959 h. 17,5	22 Terra refrattaria, 1960 h. 38
3 Terra refrattaria, 1959 h. 20,5	23 Terra refrattaria, 1960 h. 39
4 Terra refrattaria, 1959 h. 30	24 Terra refrattaria, 1960 h. 22
5 Terra refrattaria, 1959 h. 31	25 Terra refrattaria, 1960 h. 31,5
6 Terra refrattaria, 1959 h. 46	26 Terra refrattaria, 1960 h. 36,5
7 Terra refrattaria, 1959 h. 64	27 Terra refrattaria, 1960 h. 48
8 Terra refrattaria, 1959 h. 55	28 Terra refrattaria, 1960 h. 44
9 Bronzo, 1959 h. 54	29 Terra refrattaria, 1960 h. 38,7
10 Bronzo, 1959 h. 25	30 Terra refrattaria, 1960 h. 37,5
11 Bronzo, 1959 h. 26,5	31 Terra refrattaria, 1960 h. 89,5
12 Bronzo, 1959 h. 30	32 Terra refrattaria, 1960 h. 43,5
13 Bronzo, 1959 h. 25,5	33 Terra refrattaria, 1960 h. 40
14 Bronzo, 1959 h. 34,5	34 Bronzo, 1960 h. 28,5
15 Bronzo, 1959 h. 14	35 Bronzo, 1960 h. 17
16 Bronzo, 1959 h. 22	36 Bronzo, 1960 h. 20,5
17 Bronzo, 1959 h. 60	37 Bronzo, 1960 h. 27,5
18 Terra refrattaria, 1960 h. 35,5	38 Bronzo, 1960 h. 22,5
19 Terra refrattaria, 1960 h. 31	39 Bronzo, 1960 h. 26
20 Terra refrattaria, 1960 h. 25	40 Bronzo, 1960 h. 45

La Mostra inaugurata il 2 dicembre 1960 rimarrà aperta sino al 17 dicembre con orario 10-12,30 e 15,30-19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

**L'eco della stampa** Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista  
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

## LE EDIZIONI

### NOVITA

ALFREDO CHIGHINE di Guido Ballo - N. 2 della Seconda Serie della collana « PITTORI ITALIANI CONTEMPORANEI » in formato ridotto 24x33. Fascicolo in broccato con sopraccoperta a colori plasticata, 44 pagg. con testo critico e 17 tavole a colori. L. 2.500

### IN STAMPA

RENATO GUTTUSO di Elio Vittorini - N. 1 della stessa Collana. Fascicolo in broccato con sopraccoperta a colori plasticata, 44 pagg. con una "Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea" e 19 tavole a colori più 2 in nero. L. 2.900

Con questa nuova Serie di formato ridotto abbiamo inteso porgere ascolto alle richieste di una maggior praticità della Collana, richieste che da anni il nostro affezionato pubblico, e soprattutto i Librai ci rivolgevano. Ci siamo così lasciati convincere ad abbandonare il formato tradizionale che considerazioni di ordine estetico ci avevano finora suggerito.

È già nelle librerie il N. 2 della Serie dedicato ad Alfredo Chighine, artista del quale è appena terminata nelle nostre sale una personale che ha riscosso vivo successo. Nella sua introduzione alle tavole dell'Artista, Guido Ballo afferma la libertà della pittura di Chighine dagli "schemi precostituiti" della moderna critica d'arte, scrivendo:

"A chi osservi con occhio critico le immagini di Chighine non sarà facile definirle tra le usuali, generiche distinzioni. I contrasti degli schemi, nella critica d'arte, rientrano ormai in un costume che continua a generare equivoci: specialmente quando perdono il carattere

di concreta storicità e diventano miti di poetiche...

"La prima opposizione fondamentale, ormai da tempo, è stata fatta tra impressionismo ed espressionismo, tra visione ricettiva ed immagine sconvolta dalla partecipazione: le due tendenze di linguaggio, sorte da origini storicamente definite in ambienti particolari, divennero ad un certo momento astratte categorie; ogni interferenza tra le due concezioni di vita sembrava impossibile. Per una esigenza di schematico mitico si perdevano così infiniti passaggi di gradazioni nella varietà concreta del fluire dell'esistenza, dove impressione ed espressione non sempre sono in un contrasto così netto. In Chighine, per esempio, prevale la tendenza all'espressione, ma il colore non elimina una luce che può essere anche di origine impressionista: tenera a volte, sottile, evocante atmosfere remote nella memoria e tuttavia sensibili, quasi tattili. È chiaro che non si tratta di semplici premesse impressioniste: risolvono altre esperienze, più complesse; né c'è mai, in Chighine, l'accento ai complementari, alla simultaneità dissociativa, e tanto meno al tono locale. Ma la luce ha risonanze evocative, anche se violenta, che presuppongono lunghi contatti di visioni all'aperto, in orizzonti luminosi...

"Un'altra opposizione, ancora più generica, tra arte figurativa ed arte astratta, è sembrata addirittura inconciliabile. Da una parte la rappresentazione con oggetti, dall'altra i puri accostamenti di colori e segni senza figurazione. Oggi si è visto con chiarezza che tale contrasto non è determinabile con un taglio netto... "L'interferenza tra astratto e figurativo è continua: non basta la semplicistica distinzione della leggibilità più evidente del motivo. L'analogia, il ricordo, i valori allusivi, la trasposizione degli stati d'animo, la somma di diverse esperienze in una stessa immagine, il ribaltamento dell'impressione nella memoria, la corsività più o meno automatica dell'urgenza espressiva, la simbologia dei vari colori e dei vari ritmi: sono tutte interferenze

tra i due campi, figurativo e astratto...

"Proprio in Chighine è la memoria che diventa fantasia... L'immagine — poiché in pittura si tratta sempre di immagine, anche se non esternamente figurativa — assume interne leggi attraverso l'espressività dei colori negli spazi, nel ritmo sentito come vitalità di attuazione: ma la emozione nasce da un fatto concreto, da uno stimolo preciso, vissuto intensamente. Il risultato può valersi di mezzi che solo la libertà del metodo astratto può consentire: per esempio, l'uso di segni cromatici o addirittura incisi con la spatola, che hanno la funzione di fermare strutture ritmiche in un chiaro contrappunto.

"Per questa continua interferenza dei linguaggi figurativi ed astratti, l'altra distinzione, più sottile, tra arte di contemplazione visiva e arte di percezione, ci riporta ad un nuovo contrasto: tra immagine guardata con distacco, dominata nella sua organicità, ed arte che non ammette la visione, ma un contatto percettivo in cui l'organicità dell'immagine può non esistere più: i ritmi possono ripetersi all'infinito...

"Se guardiamo però il linguaggio di Chighine, non c'è un contrasto tra arte di visione e arte di percezione: le sue immagini nascono sempre da visioni, ed anche quando sembrano risolversi astrattamente, eliminando ogni spazialità prospettica, hanno un nucleo organico, presuppongono una chiarezza plastica. La preistoria di Chighine infatti è nell'attività plastica. Ma le sue immagini si proiettano in uno spazio senza fughe prospettiche: il ritmo stesso sembra risolversi in pura vitalità, che può essere colta come "percezione". Non sono immagini da contemplare con distacco: ma da vivere nel contatto immediato...

"Le immagini, in verità, possono anche sembrare evasive, perchè rifuggono dai particolari descrittivi e non denunciano uno stato di cose dell'ambiente circostante: implicano però nuovi impegni, nell'indagare dentro le emozioni dell'individuo... Non il singolo particolare, in uno spazio naturalistico, ma la somma

di esperienze, e quindi il tempo nel suo divenire: il tempo della coscienza soggettiva.

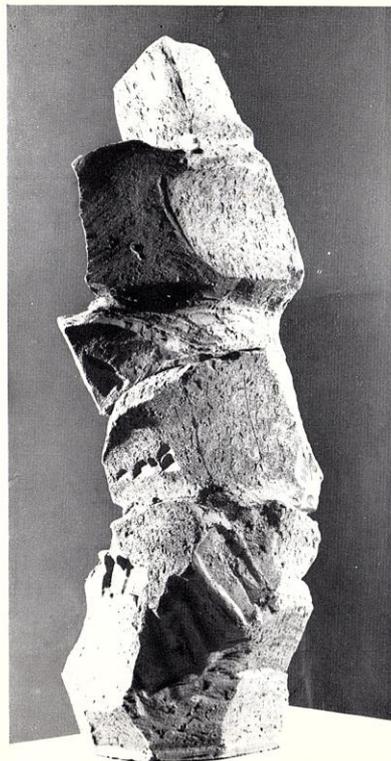
"Chighine, in un modo tutto particolare, offre un esempio di questo processo: la sua formazione culturale, lombarda agli inizi, diventa europea attraverso il superamento di esperienze plastiche, di esperienze impressioniste e post-cubistiche. Col suo temperamento impetuoso, con la capacità di comunicativa immediata, è portato già inizialmente alla carica dell'emozione, all'aggressività di parola: eppure, per chi ha modo di frequentarlo un poco, Chighine appare taciturno, schivo fino alla scontroosità, con un fondo di ruidità timidezza, momenti di abbandono e riprese improvvise...

"Si può capire così come egli passi da periodi di intenso colore, di un cromatismo esaltato nella luce e discordante, ad altri periodi di tonalità più sottili, più castigati — anche nello spessore più lieve della materia — in modulazioni d'infiniti grigi e bruni. Sono i due aspetti della sua personalità, che si muove in questo interno contrasto e lo supera, quasi che la vitalità del ritmo non fosse solo nella singola opera, ma in tutto l'insieme delle opere: violenza e rigore, slancio di abbandono e castigazione, foga e misura severa in un divenire dialettico...

"Usare dunque il termine di naturalismo per Chighine mi pare, se non altro, equivoco: o almeno, bisognerà chiarirne criticamente le possibili analogie ma soprattutto le differenze coi vari processi naturalistici tradizionali.

"Un temperamento volto agli umori segreti del fluire cosmico è chiaro che parli alla natura, che la viva. Ma il suo è un processo inventato, dove la natura è solo un momento di stimolo...

"Per questa continua libertà da schemi precostituiti e per la carica emotiva sempre in azione, filtrata da controllo critico anche quando l'effetto sembra suggerito solo dall'impulso, Chighine, tra gli artisti nuovi di questo dopoguerra, emerge con chiarezza: l'urgenza di voce poetica è risolta nella vitalità della immagine..."





Terra refrattaria 1960 • alt. cm. 44