

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

59

NUOVA
SERIE

FEBBRAIO 1961 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI DI

LANDO LANDINI



Caseggiato
controluce



Paese • 1959
tempera 95 x 67

LANDO LANDINI

SE QUALCOSA DISTINGUE LA GENERAZIONE A CUI APPARTENGO da quella che ha elaborato la propria opera nell'immediato dopoguerra, credo sia una situazione meno tesa e contraddittoria, tale da concedere un tempo più prolungato di meditazione, di disponibilità all'assestamento delle idee. Anche un'inclinazione personale può intervenire, e certo non potrei non riconoscermi in questa disposizione a chiarire i motivi e gli aspetti di una condizione.

In fondo il dramma degli ultimi decenni di arte europea sta nel contrasto fra una nozione della forma concepita come trasposizione spirituale dei dati dell'esperienza, e una condizione reale che ha implicato gli individui, senza possibilità di distacco, nel groviglio dei fatti. I nomi di De Stael, di Wols, di Pollock sono ormai diventati di ovvio riferimento, quando si accenna alle opere più significative nate da quel viluppo contraddittorio.

Io non vedo in questa contraddittorietà angosciata una costante, una fatalità da ereditare senza via di scampo. La forma è ancora per me un riflesso della ragione, anche se l'opera di quegli artisti mi ha reso consapevole degli impegni concreti che la coscienza individuale deve assumere. Essi mi hanno aiutato a diffidare da un atteggiamento di pura creatività, da una spiritualità che porti a sciogliere l'opera dai valori anche contingenti che il tempo introduce nella vita. Ma ciò mi ha indotto ad aver fiducia in una concretezza, sotto certi aspetti nuova, delle manifestazioni

della ragione e, di riflesso, della forma pittorica. Non so fino a che punto mi sia possibile definire in termini precisi il senso di questa concretezza, e temo di trovarmi a far uso di un frasario magari esatto nelle sue connessioni logiche, ma appunto perciò poco significativo di una condizione di vita. Quello su cui vorrei mettere l'accento è che l'interiorità, la coscienza individuale è venuta ad assumere nell'attività artistica un peso che non si era rivelato allo stesso grado nell'opera dei grandi artisti del primo mezzo secolo. Ma questa interiorità non assume per me quel carattere anarchico su cui alcuni mettono l'accento —con motivi particolarmente sentiti l'Arcangeli—. Anzi la ragione, il percorso del pensiero e delle azioni, l'elaborazione responsabile dell'opera acquistano un significato particolare proprio da un valore obiettivo, l'unico ammissibile, che si dà alla vita individuale. Non so fino a che punto loro stessi ne fossero consapevoli e convinti: ma un De Stael e un Wols mi hanno aiutato a rendermi sicuro che la coscienza individuale è l'unico e consistente dato di obiettività su cui possiamo contare. Da questa posizione tutto può ritrovare un significato; essa mi conferma in prospettive per cui l'epoca in cui vivo non rimane in balia di forze disgregatrici e di stati di animo che hanno assunto ormai l'abito della rinuncia.

A che cosa voglio alludere dicendo che la coscienza individuale è obiettiva? E in che cosa una simile affermazione ha un valore dal punto di vista del lavoro di un pittore?

E' evidente che il rapporto con la realtà ha un valore fondamentale per un artista, e che il rapporto con la realtà implica una particolare disposizione psicologica. D'altra parte l'opera di un pittore ha uno sviluppo particolare nel tempo, che riflette il carattere di quel rapporto. Se si considera la forma pittorica come un dato obiettivo distaccato dalla psicologia individuale, come puramente in relazione con un organismo pittorico da costituire, ne deriva che i quadri di un artista si susseguono senza che il tempo incida nello sviluppo come elemento costitutivo dell'opera:

giacché il tempo è strettamente connesso alla varietà dei fatti in cui la vita individuale è implicata. In questo caso la forma si determina come una spiritualità astratta dal tempo e dalle sue influenze: un esempio tipico è offerto dall'opera di Kandinsky, i cui quadri si giustappongono l'uno all'altro come momenti assoluti, distaccati e autosufficienti.

Un Wols, un De Stael hanno infranto quella astrattezza: in loro la forma è strettamente connessa con una particolare vita individuale che si definisce con piena evidenza come tale, in tutti gli aspetti psicologici e mentali. Tale forma si carica di una vita organica provocata dalla sostanza temporale che la concretezza della vita individuale costituisce.

Questo riferimento della forma ad un'interiore struttura individuale ha avuto, negli artisti che ci hanno preceduto, un carattere di necessità ultima, definitasi con immediatezza più per l'incalzare di una situazione che per una scelta consapevole. Ma la loro opera costituisce un significato nuovo di fronte al quale non possiamo non porci con la chiara determinazione di una presa di coscienza. Assumere questa responsabilità significa appunto per me porsi in quell'ordine di razionalità concreta a cui facevo allusione più sopra. Insistere consapevolmente sul riferimento dello sviluppo della forma alla vitalità dell'interiorità individuale, significa per forza superare l'atteggiamento anarchico con cui in un primo momento quel riferimento si è manifestato, e porsi in una situazione diversa che implica l'assunzione precisa di una carica di moralità, che in quell'anarchismo era implicita. Operando su piani diversi e anzi opposti, tanto un Wols quanto un De Stael ci hanno insegnato a non fare nessun affidamento in valori che non siano garantiti dall'adesione incondizionata di una totale sostanza interiore. Non conta per me, di fronte al significato di positiva moralità che ciò implica, il fatto che quegli artisti abbiano operato in una posizione di distruttiva «ultima ratio». I dati esterni di questa «ultima ratio» mi appaiono quanto mai

provvisori: via via che il tempo passa, tutti i riferimenti di carattere formale —informalismo, scolature, macchie, automatismo, segni inconsci, pittura di gesto e di materia...— diventano inconsistenti e si esauriscono. La lezione morale, di disposizione di fronte alle verità ultime della convivenza, è quella che sussiste e merita sviluppo. Questa lezione, io credo, sta in questo: che la vita dell'individuo, costituendosi nel tempo, acquista dei riflessi obiettivi che la sottraggono alla casualità dei fatti esterni e la definiscono come nucleo concreto di realtà. Su questo piano la forma assume un valore nuovo: l'obiettività organica del vitalismo inconscio diventa obiettività del costituirsi della coscienza; e la forma è il riflesso di uno sviluppo della vita individuale che, attraverso le proprie scelte, si costituisce come realtà obbiettiva.

De Stael, più di altri, aveva vissuto e operato in una simile prospettiva di un ribaltamento di valori da negativi a positivi: è per questo che, al di là di ogni possibile riferimento formale, ho considerato nel passato la sua opera come la più carica di suggerimenti. Ed è soprattutto per una facoltà di interpretarlo e definire i termini della sua condizione, che ho sentito crescere in me una possibilità di sviluppare, per vie diverse dalle sue, quei suggerimenti.

Quel frasario concettuale a cui, presentandomi come pittore, avrei voluto sottrarmi, ha finito con l'imporsi di per sé stesso. L'opera, sia o no risolta, ha una semplicità di evidenza che le parole purtroppo non hanno. Spero però che, siccome la cultura di cui siamo partecipi tende a presentarsi con necessità nuove, si voglia ammettere come possibile necessità anche questa: che all'artista avvenga di parlare, per quanto possibile con consapevolezza, delle condizioni più o meno complesse che sono alla origine del suo lavoro. Non conosco parole logore e ormai prive di senso quanto il picassiano «je ne cherche pas, je trouve». Alla definizione di un pensiero, non solo di fronte al lavoro ma anche di fronte alle condizioni in cui il mio lavoro si svolge, sono stato portato anche da questa constatazione, che mi sembra d'inte-

resse fondamentale nei confronti del mondo contemporaneo e della cultura che lo informa: nulla, nemmeno la più sfrenata libertà creativa, ci garantisce più dal conformismo. Il senso della libertà è tutto da inventare momento per momento. Le idee invecchiano prima di esser nate, perchè immediatamente in balia di un'ufficialità che le logora. Nel campo più specifico delle arti, siamo alla mercé di un'accettazione incondizionata, di una banalizzazione programmatica di qualsiasi postulazione, sfrenata quanto si voglia: per cui ogni postulazione nasce, e muore immediatamente. E' anche questa una ragione per cui il riferimento alla necessità incontrovertibile della coscienza libera —al limite, lo riconosco, del moralismo— mi sembra l'unica scappatoia possibile.

LANDO LANDINI

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Nato a Pistoia nel marzo 1925. Ha cominciato a dipingere nel 1942. Si è stabilito dal 1951 al 1953 a Parigi, per la convinzione che solo là fosse possibile intuire alle fonti — Impressionisti, Cézanne, Matisse — le ragioni del tessuto pittorico moderno. Ha elaborato per certo tempo il proprio lavoro con l'aspirazione ad inserirsi in una cultura « socialista », rinunciandovi per la constatata impossibilità di elaborare in quell'ambito, per ora, una vera e propria forma. Ha scritto d'arte e pubblicato soprattutto su « Paragone » (fra l'altro, nel giugno 1956 su De Stael). Mostre personali precedenti: nel febbraio 1954 a Firenze e nell'ottobre 1955 a Roma.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- 1 Paese con tetto arancione - 1958
olio su tela 80x60
- 2 Paese - 1958
olio su tela 80x60
- 3 Composizione in verde - 1959
olio su tela 60x70
- 4 Caseggiato contro luce - 1959
olio su tela 75x98
- 5 Caseggiato - 1959
olio su tela 60x80
- 6 Composizione con macchia gialla - 1959
tempera su cartoncino 58x46
- 7 Composizione azzurra - 1959
tempera su cartoncino 66x51
- 8 Composizione verticale - 1959
tempera su cartoncino 48x66
- 9 Verde con macchia rossa - 1959
tempera su cartoncino 66x46
- 10 Luce d'aria aperta - 1959
tempera su cartoncino 96x66
- 11 Caseggiati grigi - 1959
tempera su cartoncino 96x66
- 12 Paese - 1959
tempera su cartoncino 95x67
- 13 Interno - 1959
tempera su cartoncino 66x96
- 14 Omaggio a Wols - 1959
tempera su cartoncino 66x96
- 15 Interno con finestra gialla - 1959
tempera su cartoncino 96x66
- 16 Paesaggio - 1960
olio su tela 123x92
- 17 Composizione - 1960
olio su tela 80x100
- 18 Giardino - 1960
olio su tela 100x130
- 19 Luci azzurre e rosa - 1960
olio su tela 130x100
- 20 Collina - 1960
olio su tela 130x100
- 21 Pannello decorativo « Matisiana » - 1960
olio su tela 170x154
- 22 Composizione ocra - 1960
tempera su cartoncino 96x66
- 23 Composizione di luci azzurre - 1960
tempera su cartoncino 66x96
- 24 Composizione trasversale ocra 1960
tempera su cartoncino 96x66
- 25 Luce di interno rosso - 1960
tempera su cartoncino 96x66
- 26 Composizione - 1960
tempera su cartoncino 96x66
- 27 Macchie verde e blu - 1960
tempera su cartoncino 66x96
- 28 Composizione - 1960
tempera su cartoncino 66x96
- 29 Composizione su fondo grigio 1960
tempera su cartoncino 96x66
- 30 Composizione in blu - 1960
tempera su cartoncino 96x66

La Mostra inaugurata il 15 febbraio 1961 rimarrà aperta sino al 28 febbraio con orario 10 - 12,30 e 15,30 - 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

La personale dello scultore scozzese Michael Noble, del dicembre scorso, rappresenta la quarta esposizione di questo artista alla Galleria del Milione. Abbiamo già avuto occasione di illustrare, nella monografia sul Noble da noi pubblicata fin dal lontano 1955, il forte temperamento di questo artista, che accompagna a una notevole sensibilità una volontà decisa ed una lucida intelligenza. Di questo avviso appare anche Luciano Budigna che nell'articolo apparso sulla « Settimana Incom Illustrata » di Torino del 22 dicembre 1960 sotto il titolo « Michael Noble, maggiore scozzese lungo la strada della scultura », dopo aver ricordato le tappe della vita di Noble dalla sua prima apparizione in Italia quale maggiore di fanteria dell'esercito inglese scrive:

« L'arte di Noble, sin dalle prime prove positive, è apparsa il singolare, felice impasto di uno spontaneo, assai vigoroso empito creativo e di una eccezionale capacità di intendere e di assumere in proprio le esperienze e i risultati della cultura contemporanea. Nel processo evolutivo del suo linguaggio gli elementi culturali vanno lasciando sempre più largo margine alle ragioni della sua, talvolta angosciata, vitalità ».

Raffaële Carrieri su « Epoca » del 8 gennaio 1961 e Mario Lepore sul « Corriere d'Informazione » di Milano del 6 dicembre 1960 giudicano caratteristiche essenziali dell'opera del Noble la primordietà e la monumentalità.

Scrivono R. Carrieri:

« A forza di lavorare, Noble è arrivato a forme laconiche e squadrate, piene e bloccate. Ha rifatto la remota storia della scultura andando più indietro possibile nei millenni: ai monoliti bretoni, alle pietre chimeriche appoggiate nei deserti della Sardegna. Il primordiale ha affascinato più di uno scultore. La scultura in fun-

zione di masse, di corpi solidi, di volumi che bloccano lo spazio. Una geometria drammatica e irrazionale: una geometria di natura mineraria composta da una quantità di incidenti e accidenti. La maggior parte dei titoli di queste sculture corrispondono ad una unica specificazione: Terra refrattaria. Né caldo né freddo può alterarle. Il fuoco primigenio che vi sta dentro è conservato per sempre. Un'eternità immaginaria come è permessa, nella sua estrema debolezza, all'uomo ».

Scrivono Mario Lepore:

« In questa mostra odierna Noble presenta la sua produzione più recente, che segna una evoluzione rispetto alla precedente, nel senso di una compatta architettonicità e di una essenziale primordietà. V'è anche in questi bronzi e in queste terre refrattarie, quali che siano le dimensioni, un carattere fortemente monumentale. Blocchi che si equilibrano con ampie scansioni di piani e volumi, attraverso ritmi elementari e sostenuti, come suggerisce sovente la materia stessa, si costituiscono in immagini plastiche allusive di figurazioni. Figurazioni che popolano il mondo segreto della materia stessa nella quale opera l'artista e che l'artista scorge ponendone in luce valori più intimi e necessari e tralasciando ogni fatto descrittivo ».

Giorgio Kaiserlian sul « Popolo » di Roma del 21 dicembre 1960 trova nella scultura del Noble un « senso di musicalità plastica ».

« Quello che sembra invece muovere lo scultore scozzese Michael Noble è un senso di musicalità plastica. Esso l'ha tolto da ogni facile descrittivismo figurativo e gli ha permesso di cercare delle difficili armonie in forme complesse che stanno in uno sviluppo di blocchi sovrapposti.

Sulla personale tenuta dal pittore inglese Swan nelle nostre sale, il gennaio di quest'anno, abbiamo già avuto occasione di scrivere in sede

polemica, né ci pare occorra ripetere i motivi per i quali ci sembra di non poter in nessun modo essere accusati di adeguamento all'imperante conformismo espliciti nell'adorazione per tutto ciò che è straniero. Vorremmo piuttosto ricordare che presentando un artista straniero, mai siamo stati tentati di considerarlo «internazionale», come fa sovente la critica nostrana con argomentazioni che tutto farebbe pensare come dettate da un complesso di colpa, suscitato dal dubbio (peraltro legittimo) che l'estero ad ogni costo non sia nullo che manifestazioni del peggior provincialismo. Siamo, anzi, orgogliosi di poter dire, che la nostra estrema fiducia sulle possibilità del giovane Swan è dettata in gran parte dal suo carattere «specificamente inglese» come scrisse Arcangeli nella sua presentazione all'Artista sul nostro bollettino del gennaio di quest'anno, e come i più attenti dei nostri critici hanno visto, primo Marco Valsecchi.

Scrivere appunto Marco Valsecchi sul «Giorno» di Milano del 19 gennaio 1961:

«Il giovane spinge le sue ricerche nella zona più inquieta della moderna problematica. Astrattismo, figurativo: una dialettica che i giovani lasciano alla noia dei ritardatari e hanno superato non perché indifferenti alla realtà, ma perché più utilmente impegnati a esprimere una nuova figurazione della realtà, gremita non tanto di profili e di fisionomie note, quanto di memorie, di sentimenti e di sensazioni, magari anche di imprecise percezioni, che dettano, come sempre è avvenuto anche in passato, nuove immagini poetiche. E riesce persino facile, sulla scorta dei titoli non generici, anzi diaristici, messi dall'autore ai suoi dipinti, ritrovare una storia privata di incontri col mare, sul filo dei venti, in una sottile scoperta di sensazioni che possano originarsi da un colore o da un «segno», che percorre tutto lo spazio del dipinto. E' doveroso però avvertire, come ha fatto l'Arcangeli nella sua pre-

fazione al catalogo, che il pittore poggia su una cultura squisitamente inglese, in un ambito di equivalenze e di estremi rapporti analogici che la poesia di Eliot, di Thomas e di Auden hanno diffuso nella sensibilità inglese.

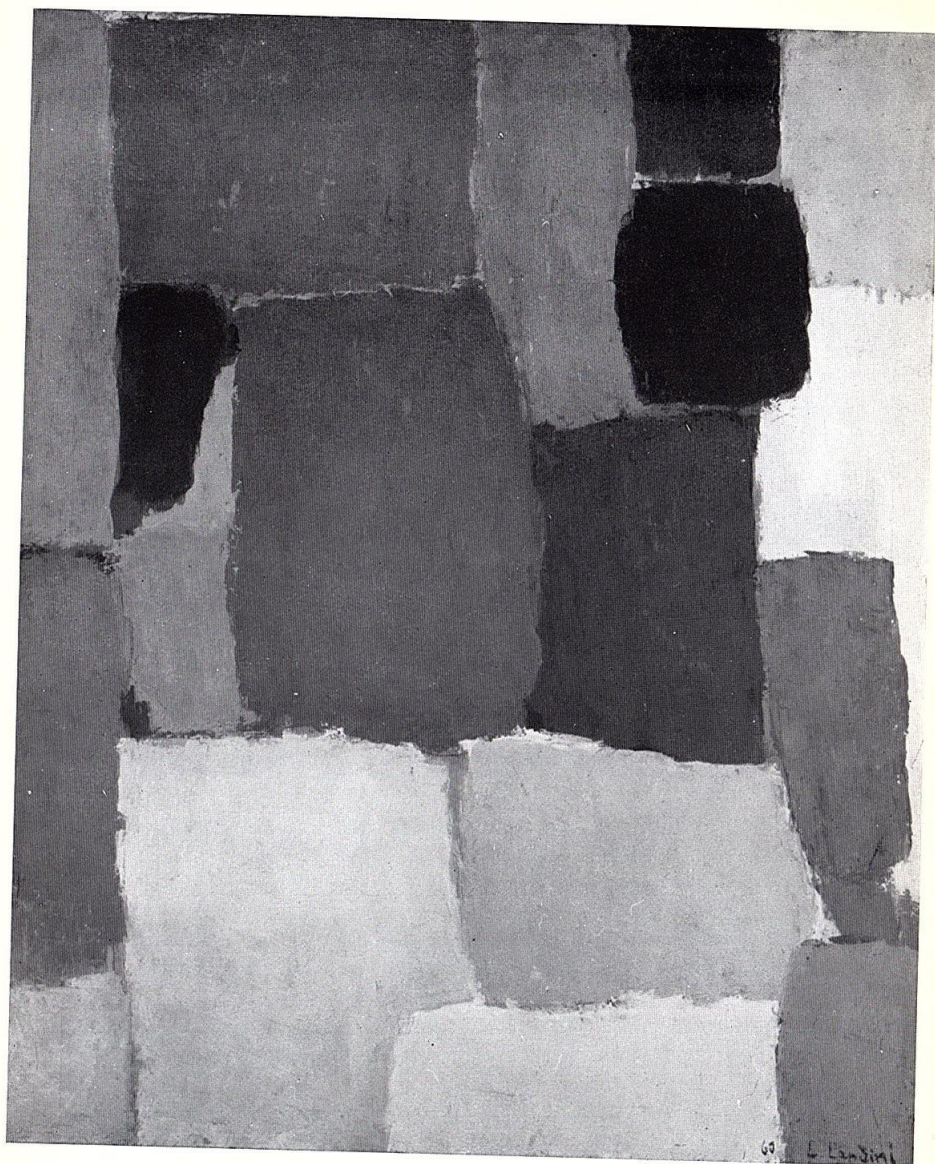
Tutti i critici concordano nel ritenere grandissime le possibilità del giovane pittore inglese.

Scrivere Giuseppe Curonici sul «Corriere del Ticino» del 6 febbraio 1961:

«Douglas Swan è il giovane pittore inglese che ha aperto in gennaio una personale di qualità molto buona, oltre che promettente, nelle sale della Galleria del Milione di Milano. Il Milione si è direttamente impegnato nel presentare Swan con tutta la fiducia che si conviene di attribuire a una forza giovane e sicura: dove la sicurezza, possiamo osservare qui, ha la sua solida base in un effettivo valore d'artista. Swan costruisce i suoi quadri con campiture di pochi toni principali: bruni, grigi, ocra, con a volte qualche altro colore, limitatissimo (quasi mai diverso dal viola). Un elemento essenziale è la striscia o la riga colorata, qualche volta in funzione compositiva, di impostazione di base della struttura, e qualche altra volta librata invece come un gioco spontaneo. In alcuni casi, nei quali l'opera è pensata dinamicamente, con concitazione, si arriva ad una specie di fusione dialettica di quegli elementi, sia perché le campiture si aprono in pennellate libere, in gesto, sia perché la linea tende a diventare insieme struttura e movimento. Si tratta di una mostra succosa; bisogna almeno accennare a qualche carattere peculiare dell'artista: la morbidezza materica delle superfici, l'impiego dello spazio in aperture larghe, l'analoga assottigliata ma sensibile che ricollega la pittura di Swan a valori naturali, presi non come natura ma come rispondenza lirica, sentimentale a determinare situazioni che, mancando vocaboli più adatti, si vorrebbero dire ambientali.



Composizione ocra
1960 • tempera 96x66



Composizione 1960 • olio 80 x 100