

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

60

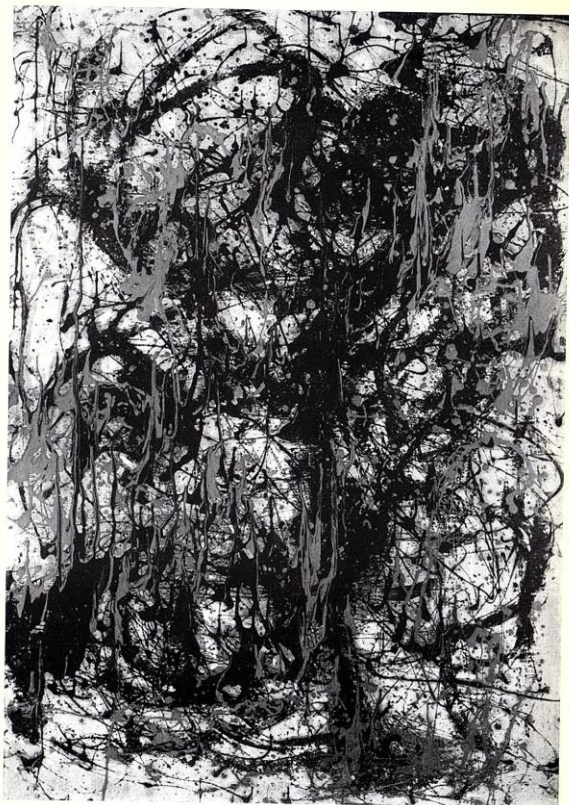
NUOVA
SERIE

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

L'OPERA PITTORICA DI

UMBERTO MILANI





Blu - rosso • 1947

olio 64 x 89

UMBERTO MILANI

IN QUESTI GIORNI INQUIETI DI TARDO INVERNO, nello spazio che s'apre e si chiude a ogni svolta d'una antica città rossa, penombre che trasudano dai crepuscoli su ogni muro come profondi sudari, febbre delicata e un pò torbida delle giornate che ancora sembrano perplesse d'allungarsi, a immaginare uno sfogo più aperto ogni accenno di vento sale nell'aria, e dal fragile velario di febbraio si profila un colloquio, ecco, sì, forse sono due figure, si allontanano si attraggono, entro un presagio d'aria serena: press'a poco in questa direzione intuitiva —col sapore acuto e chiaro del "dry martini" a filtrar l'immaginazione— Umberto Milani ha dipinto alcuni grandi quadri che mi paiono eccellenti. Poco prima, nella sua grigia moderna città, già un altro, ottimo, ne aveva dipinto. Lo studio dell'artista, il suo vecchio studio, è un posto non troppo grande, fra cortili non troppo vasti, vicino a una strada né nuova né antica, così usuale e così stregata, una vera strada di Milano. Lì dentro, se a uno vien fatto, di questa stagione, di pensare alla Lombardia, qualche cosa, intanto che la pittura procede, sale come un denso fumo dentro il cuore. Il colore cresce delicato, severo senza peso di materia, così è la brughiera d'inverno a vederla dal treno, o un pò lontana comunque, i rami e le terre s'intricano, pare s'impastino appena in una sordina solenne, e dentro alita, circola, lievita un rosa leggero, indescrivibile, a bucare, non è il verbo (ma come seguire la muta lingua del pittore?), a sfolire direi, quell'incrocio, quell'impasto: come se, cuore appena pulsante di primo sgelò, o già fermato di nuovo dal freddo, sotto giacesse neve dolcemente infusa di rosa, di pallido incarnato di speranza o d'aurora. Tutto questo che ho cercato di esprimere passa intatto nel quadro, eppure è come se, ad un tempo, niente vi fosse detto o descritto, come se tutto, anzi, non fosse più che un grande mormorio astratto. Tanto è vero che, sull'alto della tela, ogni accenno d'immagine si risolve in un bel grigio neutro, sottile: astratto, ripeto. Ma come continuare a dire astratto, se subito, questa mattina che piove, e per trovare la luce giusta portiamo la tela nell'androne di passaggio, al limite d'un cortile, quel grigio fonde perfetto entro l'infinito grigio di Milano qui attorno? E allora si pensa alle tante storie di sentimenti che può raccontare un vero pittore, a sottintenderli soltanto, sul tono

di questi muri quotidiani, nè antichi nè nuovi, ma così veri, così toccanti. Allora, ci arrisichiamo ancora di sentire questa pittura sul diapason di quell'immagine di brughiera al morire d'inverno. Ho usato questa "letteratura" non a caso, buona o cattiva che sia, per dar conto di emozioni dirette suscitate in me dalla recente pittura di Milani, per dichiarare cioè la sua vitalità suscitatrice di emozioni: e anche, per tentare quasi sperimentalmente di seguire il quadro, di vedere cioè a che punto il quadro stesso mi porterà a sfociare criticamente. Dirò che, secondo il mio angolo di cultura e di comprensione, queste tele di Milani, oltre una generica iscrizione all'area ormai troppo vasta e indifferenziata dell'«informel», non appartengono propriamente né all'«ultimo naturalismo» né all'«impressionismo astratto». Non è Morlotti e non è Sam Francis; ma è Milani, quale una lunga umana esperienza di vita chiusa, appartata (anche se, spesso, singolarmente aperta sullo spazio degli architetti e dei grandi arredatori) ha maturato nell'arte. Senza accanirsi sul perno diretto dell'immagine in qualche modo verificabile, come è nell'«ultimo naturalismo» e nei suoi svolgimenti, Milani non arriva tuttavia nemmeno a colmare interamente con quella mira che fu avvistata alcuni anni fa, credo più chiaramente che da ogni altro, da Tadini: «... fermare il movimento intimo, il continuo e inesauribile farsi e vivere e subito corrompersi e rifarsi, non di un paesaggio, ma di una materia naturale riconoscibile volta per volta nelle sue mille apparizioni...». Che era, vorrei dire, una sorta di «impressionismo astratto», magari inteso, in quella occasione (per la pittura di Chighine), in chiave intimistica. Ma nessuna situazione che sia già stata ritorna mai allo stesso modo, in un artista vero; ed ora che Milani, nel modo lirico che gli è proprio, non teme di affrontare il rapporto con la sensazione, anzi si arrischia a fluirvi dentro come in sogno, a farne, per così dire, sogno presente, egli arriva a tirare nel modo più legittimo, e tale che merita la maggiore attenzione, certe sue lontane somme interne. Non dico siano somme definitive, perché la sua natura è ricca e il suo lavoro è in pieno corso; ma già i conti dovrebbero tornare anche per chi, ovviamente, è avvezzo e affezionato alla sua attività di scultore eccellente, sempre impreveduto e appartato, libero, elegante, intimo, generoso.

Tornano anche, e soprattutto, perché il lavoro di oggi non è senza precedenti interni, anzi porta a una conclusione più matura ed umana vecchi germi della sua attività. Fu, da ragazzo — è lui che me lo dice — ancor prima pittore che scultore; ed ora porta alla luce dipinti inediti del 1947. Il riferimento a Pollock è sorprendente e inevitabile. Nel corso del 1946 il grande americano era appena uscito dal suo (lo chiameremo così per brevità) picassismo surreale e, dopo la parentesi affascinante della «Shimmering Substance» e degli «Eyes in the Heat», proprio nel '47 aveva

cominciato a intrecciare le liane del suo groviglio nella «Cathedral» e nei «Full Fathom Five». Concorde di impulsi sui più distanti orizzonti dell'arte o relazione diretta? Non vorremmo né sopravvalutare né sottovalutare questo episodio. Ché, anche ove si provasse (e non è obbligatorio che l'artista possa ora, puntualmente, ricordare) che Milani poté vedere qualche Pollock riprodotto (magari l'articolo di Greenberg, nell'«Horizon» del '47, ottobre, ma non ho avuto tempo di controllare se portava riproduzioni), questo non toglie che, soprattutto nel rapporto relativo coi movimenti giovanili italiani d'allora, Milani si trovasse in una precoce situazione «di punta». Prevaleva allora, o era largamente diffuso, o il picassismo nella sua accezione più corrente, o un clima di rigorismo formale da sfiorare il purismo (e Milani scultore fu, in parte e per qualche tempo, dentro a quel clima). Per questo i suoi dipinti del '47 testimoniano d'una precoce intuizione culturale, oltretutto d'un aspetto essenziale del suo temperamento. Ammesso ch'egli avesse veduto qualche Pollock riprodotto, quando si avverta la differenza profonda che passa fra la pittura dell'americano vista sulla pagina (dove risulta astratta, grandiosamente e genialmente meccanica) e riscontrata sugli originali, allora ignoti in Italia (e nell'originale essa esercita quasi sempre invece il fascino d'una dolcezza naturale terribilmente struggente) si concluderà come resti, in ogni caso, merito e qualità tutta propria di Milani questa schietta intuizione cromatica, questa capacità di intridere il groviglio, riccamente smaltato e acceso, di mezzi toni, di dolci atmosfere. E' certo insomma che queste tele sono un fatto vivo, in singolare avanscoperta, anche se rimasero segrete, delle prime vicende dei «nucleari», e del rilancio di Vedova sulla propria anarchia. Quanto alla vicenda «naturalistica», essa fu qualche anno più tardi, altra cosa; ché se mai, allora, Milani si dimostrava precocemente intimo all'appena pronunciati, e non ancor battezzato, movimento dell'«informel». Che queste sue opere non abbiano poi fatto storia, se non assai più tardi, nonché per gli altri, per Milani stesso, questo è dovuto in parte al temperamento dell'uomo, che, sempre chiuso nel suo riserbo, non ha mai cercato nessuno; ma soprattutto alla difficoltà che in Italia, dominata da una cultura critica di estetismo formale, ci fosse una sicura «presa di coscienza» di simili impulsi. E, quando la presa di coscienza non si verifica, le cose o deviano o si involgono.

E' già molto, anzi, che negli anni successivi al '47 Milani abbia ancora lavorato in certe grandi tempere, eseguite prima del '50, che abbiamo avuto occasione di vedere nella sua recente mostra alla «Loggia» di Bologna; e dove il liberissimo ritmo dei quadri precedenti si distende in spire più ampie, in bellissimi impasti di grigi, in un discorso pittorico che potrebbe, grosso modo, definirsi quasi come una forma di picassismo «autre»: dove il picassi-

simo è assorbito così in profondo da essere praticamente irriconoscibile. Ma nemmeno queste pitture furono conosciute; e, allora, entrerebbe qui l'argomento, che non è il caso di svolgere ora, su Milani scultore e « amico degli architetti ». Si rivelò in quel tempo, e ancora non è finita, la polarità presente nell'arte « cittadina » di Milani fra il sogno dell'« organico », delle sensazioni abbandonatamente naturali, e la calamita delle moderne strutturali formali. Perché egli è un « cittadino » della Milano moderna, la Milano della Triennale e dei grattacieli, ma con addosso una nostalgia intermittente ma intensa delle sensazioni di natura; tanto da risultare sensibile e sognante anche quando, scultore o pittore, intuisce nello spazio o sfoga sulla tela le ampie gettate della forma. Arp o Brancusi un tempo, Fontana o Kline più tardi, poterono, possono sollecitarlo anche direttamente; ma l'unità in questa sua dialettica (talvolta, a prima vista, sconcertante) resta sempre quel timbro profondamente sensibile, liberamente aristocratico; ma di intima, non formale aristocrazia. Si vedrà, nella tela in cui è presente il ricordo di Kline, come, alla rude potenza delle gettate in cemento nero del famoso americano, il milanese abbia insufflato la sua dolcezza: come se queste ampie strisciate, degradate dall'asprezza del nero alla sottigliezza dell'indaco, si animassero d'un impercettibile, soffocato fruscio. Del resto, in qualche pittura i due aspetti fondamentali dell'arte di Milani vengono felicemente a patti: ce n'è una, molto bella e abbastanza recente, dove certe nere strutture affondano entro una notte blu cupa, così intensa e vibrante, che il vago simbolo della città sembra naufragare nella tenebra del cosmo.

Più frequente resta, comunque, l'alternativa, d'opera in opera, tra gli aspetti formali e quelli sensibili della sua arte; e se, in questo momento, sotto l'impulso d'una vitalità misteriosa, che abbiamo già visto ben preannunciata nelle vecchie pitture di Milani, prevale quello organico, lirico, « naturale », non è detto che questa prevalenza duri in eterno. Anche nella scultura di Milani (che alcune serie e frettolose trattazioni generali non mi pare sottolineino a dovere) l'alternativa è presente: eppure non si tratta d'un eclettico. Credo fosse molto esatto Russoli, scrivendo: « ... per Milani ogni risultato è una tappa di un cammino senza traguardo visibile lungo il filo di una idea e di una intuizione lirica, si deve procedere, scandagliare, ampliare l'esperienza ».

Oltre il fatto che, di volta in volta, la sincerità, l'aristocrazia, la « classe » del gesto dell'arte è in lui quasi sempre evidente, le sue alternative sono da intendere, appunto, pur nei pericoli che talvolta non possono non presentare, sostanzialmente come il segno più chiaro d'un temperamento generoso; e una delle testimonianze più umane, sensibili, del nostro tempo difficile, delle sue direzioni profondamente combattute.

FRANCESCO ARCANGELI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|---|---|
| 1 Ispirazione notturna - 1947
olio su masonite 107x84 | 13 Piani orizzontali - 1960
olio su tela 150x50 |
| 2 Blu rosso - 1947
olio su compensato 64x89 | 14 Motivi neri - 1960
olio su tela 80x100 |
| 3 Visione - 1947
olio su masonite 90x47 | 15 Primavera - 1961
olio su tela 165x200 |
| 4 Frammento - 1947
olio su masonite 50x25x75 | 16 Composizione su tela grigia - 1961
olio su tela 195x170 |
| 5 Fondo giallo - 1947
olio su tela 66x45 | 17 Composizione - 1961
olio su tela 130x180 |
| 6 Composizione su fondo bianco - 1960
olio su tela 170x170 | 18 Parete gialla - 1961
olio su tela 145x145 |
| 7 Composizione su fondo blu - 1960
olio su tela 170x170 | 19 Macchie rosse - 1961
olio su tela 79x120 |
| 8 Composizione su fondo grigio - 1960
olio su tela 145x145 | 20 Grigio rosa blu - 1961
olio su tela 100x100 |
| 9 Ricordo di Bologna - 1960
olio su tela 145x145 | 21 Composizione rosa - 1961
olio su tela 100x49 |
| 10 Composizione con blu - 1960
olio su tela 145x145 | 22 Composizione murale I - 1961
olio su tela 100x49 |
| 11 Arancione con motivo nero - 1960
olio su tela 110x110 | 23 Composizione murale II - 1961
olio su tela 100x49 |
| 12 Motivo nero su tela grigia - 1960
olio su tela 110x110 | 24 Composizione rosa - 1961
olio su tela 49x100 |
| | 25 Nero seppia - 1961
olio su tela 60x80 |
| | 26 - 34 carte colorate |

La Mostra inaugurata il 2 marzo 1961 rimarrà aperta sino al 18 marzo con orario 10 - 12,30 e 15,30 - 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

Per le notizie biografiche consultare il nostro Bollettino n. 44.

TEMPERATURE

La critica, occupandosi della personale tenuta da Meloni nelle nostre sale nel febbraio scorso, è apparsa concorde nel riscontrare anche in questa sua ultima produzione « il segno inconfondibile del mondo proprio di Meloni ». Unica eccezione Giorgio Kaiserlian che, trovando « difficile individuare nel lavoro di Meloni un nucleo creativo ben personale », si affanna a cercare le origini nei vari Hartung, Fautrier, Rothko, ecc., fedele in ciò a quella « modernissima » scuola critica italiana che si sforza di nobilitare i pittori nostrani cercando oltretutto i loro maestri ideali.

Marco Valsecchi ne « Il Giorno » di Milano del 4 febbraio 1961 e Raffaele Uboldi nel « Avanti! » di Milano del 9 febbraio 1961, affermano, invece, l'inconfondibilità del mondo artistico di Meloni pur nel variare delle sue esperienze.

Scrivo Marco Valsecchi:

« Sono molti a ricordare un Meloni diverso da quello di questa sua personale al Milione; cioè delle « donne », dei « galli », delle « Venezie »; e quindi vederlo oggi dipingere in modo astratto-impressionista, farà un certo effetto. Ma intanto si rammenta che l'evoluzione è avvenuta lungo venti anni di attività, quindi non fu precipitosa. E le qualità liriche, di colore e di luce, sono rimaste le stesse. Non dirò quindi che Meloni si sia « liberato ». Liberato da che, se il vero artista, al di là dei soggetti e dei modi pittorici, esprime sempre l'autentica sua personalità? Dai tratti della realtà soggettiva? Ma anche prima questa realtà gli suggeriva immagini dove prevaleva un'emozione immaginativa. Ora la sua fantasia, che pur sem-

pre si regola sul cangiante colloquio col mondo naturale, si trova più a suo agio nelle scandite apparizioni degli effetti luminosi e atmosferici. Anzi, nei suoi nuovi dipinti, che potrebbero ricordare vasti orizzonti marini, aperti cieli, la luce ha assunto uno spicco maggiore, invade tutto lo spazio e basta una lieve modulazione di colore per indicarne la presenza. Meglio, è diventata essa stessa idea e concretezza di spazio, un'idea di universalità che invade tutte le cose ».

Scrivo Raffaele Uboldi:

« Presentato da Marco Valsecchi, Gino Meloni espone al « Milione » le sue opere più recenti, quelle per intenderci che si muovono nell'ambito della pittura « informale », ma indubbiamente con problemi di ricerca propri a Meloni, inconfondibili. Parlando di una sua recente mostra, abbiamo già sottolineato quali siano gli elementi unitari del mondo pittorico di Gino Meloni pur nel variare dalle esperienze (i suoi lontani inizi dell'attività pittorica, attorno al 1935, poi il periodo delle « donne » e infine i « galli », le « Venezie », i personaggi di Portofino, e le tele d'oggi); e come proprio questi elementi unitari permettano a Meloni di muoversi con scioltezza e proprietà di linguaggio anche nell'ambito dell'informale ».

Questa mostra, tutto sommato, conferma il discorso che già si era fatto. Ogni tela presente al « Milione » reca inconfondibile il segno di quel mondo così intessuto di riflessioni umane che è proprio di Meloni. Ora sarà interessante vedere se Meloni vorrà considerare questa sua esperienza « informale » come un modo per avvicinarsi a forme più moderne e più libere di scrittura, o se ad essa si fermerà per approfondirla ».

LE EDIZIONI

UN LIBRO DI LANZA NEL GIUDIZIO DI BRAGAGLIA è il titolo di un articolo apparso lo scorso novembre in « Arcoscenico », il giornale degli Autori drammatici dove Giuseppe Luongo prodiga il suo spirito diritto e battagliero.

Il libro è ALFIERI, ISEN, PIRANDELLO di Giuseppe Lanza che noi abbiamo pubblicato l'estate scorsa e già presentato a suo tempo al nostro lettore. E non è certo senza una viva commozione per noi questo incontro di due Amici carissimi e preziosi di due diversi tempi della nostra attività: l'Autore che ci siamo guadagnato solo ora, e il glorioso vecchio Amico « agli Avignonesi », il « Bragaglia fuori commercio » col quale si spartivano le prime mostre astrattiste in Italia, e che solo ci aveva preceduti nella miglior parte delle nostre scelte di via Brera. « Qualche mese prima della sua immatura scomparsa » premette all'articolo la Redazione del foglio romano « Anton Giulio. Bragaglia ci aveva inviato lo studio che riportiamo solo oggi per esigenze di spazio su una notevole pubblicazione dello scrittore ed autore drammatico Giuseppe Lanza ». Ed ecco infine, integralmente, l'articolo stesso di Bragaglia.

« Il chiarissimo studioso di letteratura drammatica Giuseppe Lanza pubblica per le Edizioni del Milione le sue conferenze su Alfieri, Ibsen, Pirandello; tre tipi diversi: matto furioso il primo, furbissimo il secondo, melanconico ingenuo il terzo. « Impazzire o scoppiare » è il vertice acrobatico dell'ammirevole astigiano. A noi ragazzi Alfieri sembrava noioso perchè ne conoscevamo solamente i testi, non le lettere e la vita e gli scritti minori. Oggi ci sembra genialmente estroso, intelligenza teatrale assoluta perchè convalidata dalla pratica e, in tutto, italiano quadruplo. Lanza mette in luce aspetti poco ri-

levanti dell'uomo e del poeta tragico, aumentandone il prestigio ai nostri occhi. Alfieri era già considerato grande, oggi è anche simpatico.

« Di Ibsen, per vizio sempre dei complicati studi critici, ognuno s'è fatto un'idea contorta e astrusa. Io mi sono chiarito la veduta del suo teatro, per gli insegnamenti ricevuti dal decano dei registi europei, il norvegese Otto Norman, amico e metinscena dell'autore di « Peer Gynt ». I miei viaggi in Norvegia, l'edizione paesana di questo poema drammatico che ho sentito recitare in lingua ny-norsk (la parlata dei contadini), le confidenze del venerabile Norman, mi hanno orientato in modo nuovo chiarificando le torbide influenze. Lanza scrive « Con Ibsen possiamo essere almeno certi che non corriamo il rischio di essere mistificati ». Lo corriamo invece, per colpa dei suoi esegeti assai più realisti del re. Ibsen potrebbe pronunciare le parole di Pirandello che Lanza cita nello studio sul siciliano: « Si è cercato sempre di dare alla mia opera il significato che io non avevo dato e lo scopo che non mi sono mai proposto di raggiungere ». Per essere più bravi del poeta i critici usano ampliare approfondire inventando, con inganno dei lettori. Nel proprio caso Ibsen, sorridendo tra i baffi, lasciava fare e ci si divertiva da furbo sornione quale era. Mentre scrivo questo pezzetto mi arriva L'Observateur e leggo una nota di Jean Selz che dice « Ciò che è più interessante in Ibsen, assai più che il suo gusto per le tesi, è la sua inclinazione a non crederci ». Proprio questo spiego in una sua ampia conferenza e chiari in privato a me, Otto Norman regista del presunto Nebbioso. I soggetti terrenamente umani di Pirandello vennero, a volta loro, sofisticati dalla critica e l'agrigentino ci si ribellava con sommosso lamento. Giuseppe Lanza rileva la contrarietà col suo acume e con la natura cordiale e modesta del suo raro intelletto ».

Vogliamo inoltre riportare la più recente recensione di G. Pacuvio nella «Nuova Antologia», Roma, Gennaio 1961.

«Il volume raccoglie tre discorsi commemorativi che l'autore ha tenuto in diverse occasioni. Lanza, scrittore e commediografo che ha lungamente esercitato, l'attività di critico drammatico, si rivolge a questi tre grandi scrittori con un impegno critico unitario, cogliendo in sintesi, con un disegno ad un solo tratto, la fisionomia più intima delle loro personalità creatrici. Dall'Alfieri egli cerca di spogliare la figura dalla retorica, sia detto senza alcun senso di dispregio, moralistica e politica, per vedere piuttosto l'immagine di un uomo che ha già rinunciato a specchiarsi negli altri e che è ripiegato su di sé; e cercando di ripercorrere l'itinerario ideale della vocazione alfierriana, vede in lui l'affermarsi di una intesa e totale liricità, che supera anche il senso immediato dell'azione politica: non gli importa che lo slancio da cui scaturisce, la moralità che la determina e governa, insomma l'eternità a cui dovrebbe tendere, non il suo effimero concretarsi.

E questo slancio lirico conduce l'Alfieri secondo il Lanza, a quel bisogno assoluto di libertà interiore, in cui si concreta la sua famosa dispe-

rata volontà; sforzo di trascendere il caos della vita senza scopo nella misura, tutta umana, della conquista di una individualità eroica. L'esigenza di ritrovare nel fatto poetico la profonda radice di un moto umano sottintende tutta la posizione critica del Lanza; e ne fa fede l'orazione in commemorazione di Luigi Pirandello, dove il Lanza si sofferma appena su alcune lucide osservazioni critiche e mira piuttosto a definire che cosa ancor oggi significhino per noi i motivi più profondi della crisi morale, crisi di un tempo, che si rispecchia nell'opera pirandelliana. Lanza rifugge dal definire i temi espressivi del poeta attraverso formule dialettiche e razionali; e proprio nel caso di Pirandello si rende interprete preciso di una sentita esigenza critica mettendo in guardia dai pericoli di attribuirgli problemi di ordine logico e concettuale, che fanno perdere di vista, la viva sostanza della sua poesia che si irradia da una inaudita esperienza di dolore.

La dialettica dei suoi personaggi, che gli ha fatto attribuire intenti di filosofo, è l'istintivo respiro espressivo dello scrittore. Il che è definire, sia pure in termini intuitivi, come comportano i limiti occasionali dello scritto, le basi di una versione critica di Pirandello limpida e chiara.



L'eco della stampa

Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista

Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO

Grigio - rosa - blu • 1961

olio 100 x 100



Macchie rosse • 1961

olio 79 x 120