

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

63

NUOVA
SERIE

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

UNA MOSTRA PERSONALE DEL PITTORE

GIOVANNI GIULIANI



È straripato
il fiume
olio su tela
70x100



Raffinatezze • 1960

olio su tela 60x100

GIOVANNI GIULIANI

RITROVARE UN PITTORE una ventina di anni dopo il primo incontro, senza nulla aver saputo di lui per un così lungo tempo, è un poco come lo stordimento dopo un sonno profondo; ricapitolare e riammagliare è complicato esercizio. Si guarda indietro senza ritrovare nessuno degli addentellati che si avrebbe piacere di mettere in ordine. Venti anni dei nostri tempi sono un'epoca. Mutano continuamente le poetiche, l'una così staccata dall'altra, senza legami, e con dichiarati ripudi. In venti anni siamo passati dal figurativo all'astratto; ci guardiamo trasecolati se sopra una tela compare un barlume di cosa che possa riferirsi al vero, e un nuovo linguaggio di macchie, geometrie, sfregi, puntinellature, colature di colore e stracci incollati, si sta articolando; e c'è già chi capisce, senza contare i nuovi avvocati, i quali ti inscenano una perorazione così calorosa e persuasiva da farci restare mortificati della nostra ignoranza nella nuova materia del non-figurativo.

L'imposizione della moda o delle circostanze che la moda suggerisce, la corrente che scarta il qualcosa che non si può più guardare senza sentirsene infastiditi, e quant'altre precipitazioni di gusti convogliarono la persona amica per cui scriviamo, nel gran fiume che vuol confondere in sé soltanto idee da lasciarsi solo in parte capire, sottintendere, appannare, e nascondere: un poco tutti partecipiamo di questo trapasso dilagante, desiderosi di enigmi, di ermetici interrogativi, di stravaganze. A volte ci prende il dubbio e, per via di paradosso, reclamiamo un sentimento qualsiasi in un viso, come per rifarci a una tradizione che ci sembra di aver troppo frettolosamente piantato in asso; ma si è che, talvolta, dobbiamo sforzarci per gustare di nuovo, per accordarci persino con certi maestri antichi prediletti, perché il figurativo

ci aveva diseducati dalla considerazione della maestria, spingendoci verso la tendenza della manica larga, fino a includervi i poveri diavoli, pittori che dell'arte non si erano mai dati pensiero.

Che cos'è dunque la crisi che ci ha messo dentro uno steccato che potremmo facilmente abbattere, e tuttavia ci piace sia intorno a noi? Qualcuno dei grandi maestri ci è venuto in soccorso, per facilitare la permanenza dentro la gabbia: in trenta anni l'espressionismo ha talmente ritrasformato e trasfigurato la verità «accademica» da sfociare naturalmente nell'abolizione d'ogni sintomo del reale. L'esempio Kandinsky serve a denunciare il fatto come preambolo alla situazione. Disgraziatamente questo pittore non ebbe in sé che l'estro dell'intuizione, e nella nuova fase dell'astratto l'opera mancò dell'afflato di cui la pittura abbisogna anche se muta di pelle; per paradosso diremo: anche se c'è da dipingere una semplice parete con un solo colore. Un maestro da indicare come significativo per questi trenta anni di logiche mutevolezze, e che può confortare la persuasione nella rinuncia al figurativo, forse dolorosa per chi non si confà a gettar via gli album di famiglia, è, per dare un esempio, Mario Sironi. Parliamo di un pittore di alto spirito, sempre in forse sulla stabilità e validità della formula «imitazione della natura», partecipe d'ogni sorta di polemica, e ora coscienziosamente portato nella sua recente fase verso forme di astrazione di una tale libertà nel pretesto pittorico, da far pensare a una sua adesione ai fatti della nuova espressività.

Il pittore nasce pittore. Forse, la crisi della pittura nelle confusioni che fanno perdere di vista un'arte facilmente riconoscibile da parte degli intendenti per sue precise qualità, è appunto la partecipazione nella palestra d'un eccessivo e pullulante sciame di estranei, forse bravi letterati e fedeli orecchianti, ma non pittori, cioè gente come diceva il Cennini non venuti alla pittura «con animo gentile»; per spiegarci, senza vocazione. Ancora per meglio farci capire: Chagall viene con la vocazione, Kandinsky no, anche se con lui l'arte guadagna un traguardo.

Per ritornare al nostro pittore, va detto che egli era uno dei primi fautori della novità dell'astratto in Italia, in tempi oramai dimenticati, quando a Milano un polemista di rarissima intuizione dei tempi proclamava, nel libro-vangelo «Kn», la necessità di un aggiornamento. La discussione si svolgeva sulla rivista

che allora dirigevo con Massimo Bontempelli, «Quadrante», editori gli amici del «Milione»; il discutitore era Carlo Belli. In quella rivista non conformista apparvero i primi astrattisti che ebbero nella vicenda del tempo la loro posizione: di taluni, oggi ben noti, si continuò a parlare, con la fortuna giusta o ingiusta che le cronache assegnano.

Il Giuliani era allora molto giovane, e con lo spirito franco dei giovani osservò lo spettacolo del mutamento di scena: il disarmo del teatro melodrammatico che si andava mantenendo in vita per le necessità extra-artistiche del contentutismo politico, la rinuncia alla tematica del diversivo tendente al frammentismo, la sparizione delle teoriche dei manifesti antichi e nuovi, il trasformismo di buoni maestri in mediocri pompieri, e tutto quanto avvenne sul gran palcoscenico della pittura italiana che da secoli vagava come un pellegrino senza bussola. Sono avventure ben note, né vale forse la pena di rievocarle; ma serve per dire che il nostro pittore aspettò non un momento opportunistico, ma il momento della decisione per iniziarsi e fermamente seguire una via. L'entusiasmo facilitò un lavoro spontaneo, i molti pensieri della prolungata meditazione poterono prendere vita infiammata senza alcun artificio attinto all'oggi troppo facile dizionario delle stravaganze.

Nato pittore, il Giuliani si compose e si compone un mondo in quest'arte ritornata alla bellezza dei suoi valori d'incanto dei colori e degli arabeschi, fuori e in contraddizione con le storie dai significati aneddotici. I temi non tentano di insinuare i turbamenti dell'infinito né le strategie per attingerlo: sono variazioni d'un unico pretesto immaginativo, se si vuole un divertimento di accordi tonali, con strappi nervosi per nutrire ed eccitare l'eccentrica costruzione. Sempre un comporre di sotto in sù, un comporre sulla verticale a chiazze sfuggenti ai lati ma tuttavia costrette a partecipare ad una sorta di stèle concertatrice. (Ricordo di fiori?).

L'animo sensibile del pittore, che nasconde una cultura e preferenze gentili, aggiusta sulle tele un insolito compiacimento formale, tenue di tonalità, mai aspro, mai secco, e ogni volta ragionato come si trattasse di restare al di qua d'un intimismo delicato. Il colore è combinato e appoggiato sulla tela con tratti decisi ma soavi, come di chi è talmente sicuro di sé da dubitare

della propria sicurezza: la felicità di dipingere è apparente, è il piacere che si ricava da una di queste tele suadenti.

Queste sembrano voler rammentare a quanti assalgono la superficie con irruenza e diciamo pure con maltrattamenti e appetimenti di colore schizzato, che l'arte del dipingere è forse ancora un tattilare, una fase senza impeto, un appassionarsi e destreggiarsi riflessivo e cauto, solitario, privo di sciabolamenti. Pensiamo alla pittura di Van Eyck o di Giorgione con lo stesso piacere; al Tintoretto come a un manifatturiere un poco scomposto, a Modigliani con piacere, a Soutine come a un artista che mescolava alla pittura un tormento. Senza dubbio un'arte degna e vera. Può darsi che la nostra preferenza sia per il colore steso con diligenza e sapienza, con la persuasione e la coscienza che ci fa dichiarare Giorgio Morandi il maestro per eccellenza della pittura contemporanea. Forse, finite le agitazioni polemiche reagenti ai ragù post-impressionistici, e reagenti per via di eccessi giunti al polimaterico e alla mortificazione d'ogni elemento tecnico tradizionale, l'incontro con una pittura pacata, che non voglia « stordire », vorremmo dir naturale come questa dei Giuliani, è indice di un nuovo momento più cortese per la pittura; segno anche d'un desiderio di fare ordine?

Ecco dunque che un altro nome viene ad aggiungersi alla lista dei buoni pittori italiani di oggi; un nome nuovo che sta ancora in disparte: non autobandiera, ma che per essere ritrovato ha fatto attendere decenni chi oggi lo presenta per la prima volta come un inedito. L'arte è pazienza; con saggia pazienza Giuliani lavora alla sua pittura, da mettere senz'altro nel novero della Pittura.

P. M. BARDI

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

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- 1 Ritmi e colori - 1959
olio su tela 35x70
- 2 Ai margini del torrente - 1959
olio su tela 50x70
- 3 Composizione in azzurro - 1960
olio su tela 80x100
- 4 Il sole a picco - 1960
olio su tela 70x100
- 5 Ritorna il sereno - 1960
olio su tela 70x100
- 6 Composizione - 1960
olio su tela 70x100
- 7 Lo sterpeto - 1960
olio su tela 80x100
- 8 Le alte erbe - 1960
olio su tela 80x90
- 9 Le rocce del Drago - 1960
olio su tela 60x80
- 10 Ritmi e colori - 1960
olio su tela 40x70
- 11 Ritmi e colori - 1960
olio su tela 40x70
- 12 Estate - 1960
olio su tela 80x90
- 13 Dopo la vendemmia - 1960
olio su tela 80x90
- 14 Sassi nel torrente - 1960
olio su tela 70x80
- 15 Volo nuziale - 1960
olio su tela 60x80
- 16 Fantasia - 1960
olio su tela 60x80
- 17 E' straripato il fiume - 1961
olio su tela 70x90
- 18 Fiori di brina - 1961
olio su tela 70x80
- 19 Cielo di lavagna - 1961
olio su tela 70x90
- 20 L'oro verde - 1961
olio su tela 45x95
- 21 Valle in ombra - 1961
olio su tela 70x90
- 22 La malga - 1961
olio su tela 70x90
- 23 Acqua chiara - 1961
olio su tela 70x100
- 24 Pascolo alpino - 1961
olio su tela 70x90
- 25 Vegetazione palustre - 1961
olio su tela 70x90
- 26 Preziosità - 1961
olio su tela 80x90
- 27 La scultura rossa - 1961
olio su tela 45x95
- 28 Stile - 1961
olio su tela 50x70
- 29 Giapponese - 1961
olio su tela 40x70
- 30 Capriccio - 1961
olio su tela 50x80
- 31 La tela rossa - 1961
olio su tela 50x70
- 32 Azzurra orlatura - 1961
olio su tela 70x90
- 33 Tremona luci - 1961
olio su tela 80x90
- 34 Azzurra l'acqua - 1961
olio su tela 70x90
- 35 Raffinatezze - 1961
olio su tela 60x100
- 36 Fantasia in viola - 1961
olio su tela 70x100
- 37 Le macchie blu - 1961
olio su tela 80x100

La Mostra inaugurata il 20 aprile 1961 rimarrà aperta sino al 6 maggio con orario 10 - 12,30 e 15,30 - 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

LA RIVISTA «DU» di Zurigo del marzo 1961 porta un lungo articolo dedicato a Giorgio Morandi e firmato Lamberto Vitali, in questo saggio il noto critico con profonda acutezza colloca l'arte del Nostro in posizione eudacea, contrastando coll'attualità quale viene concepita dalla critica moderna. Accompagnano il testo numerose belle riproduzioni anche a colori. Di detto articolo riportiamo la traduzione italiana.

La frase d'attacco di uno scritto su Morandi potrebbe essere questa: Morandi non è un pittore attuale. Non c'è nulla di più lontano dal suo gusto degli impulsi incontrollati dell'*action painting*, degli schemi manieristici del realismo o meglio dello pseudorealismo dei pittori *engagés*, delle squisitezze *fatsandées* degli informali, delle ambigue secche dove l'ultimo Surrealismo sfoga tutti i *refoulements* dei suoi complessi sessuali. E si potrebbe aggiungere, rincarando malignamente la dose: Morandi non è mai stato un pittore attuale.

Quando Balla, Boccioni, Severini, Carrà si davano alle estreme esperienze del Divisionismo italiano, eredi di Segantini e non di Seurat, Morandi guardava già altrove ed oltre; allo stesso modo, le dilaganti raffinatezze del Secessionismo erano per lui lettera morta. E quando, poi, cominciò il gran temporale del Futurismo, accompagnato e sorretto dai grossi calibri dei manifesti, ed il gruppetto dei fondatori s'andò via via ingrossando dei rinforzi toscani e non toscani, Morandi continuò a pensare a una pittura che non avrebbe potuto esser maggiormente lontana dalle invenzioni di questi rivoluzionari...

Venne infine il momento della pittura metafisica e del sodalizio ferrarese De Chirico-Carrà: pittura metafisica che non s'immagina senza l'apporto determinante di Morandi. Ma, mentre Carrà s'appropria

dei motivi che l'ironia di De Chirico scovava nelle vecchie rebbotte della città delle cento meraviglie, e li ricomponeva con una pittura smaltata, lentamente, quasi faticosamente costruita, senza ombra delle acidità e delle dissonanze monacensi dell'amico, Morandi era avviato per tutt'altra strada. Non era questione soltanto di differenti elementi chiamati a comporre il quadro; qui non carte geografiche, non teste di panno portaparacchi, non manichini da sarta con il vitino stretto, e non palline colorate, nè scatole di fiammiferi, nè variopinti ami da pesca, nè biscotti e non lavagne nere con impossibili calcoli matematici tracciati dal gessetto. E, soprattutto, non accostamenti improvvisati per creare di colpo un clima d'eccezione e di stupore (procedimento che non andrà perduto per i giochi proibiti dell'imminente surrealismo).

La pittura metafisica di Morandi, fra il 1918 e il 1920, è tutt'altra: è una pittura grave, nutrita di esperienze geometriche, per certe composizioni di nature morte — bianche compostiere ripiene di frutti dai toni e fortemente segnati profili, ed appoggiate, accanto a panni bianchi, al piano della credenza — non dimentica dei motivi *cézanniani* oppure addirittura al limite dell'astrazione... La sua tavolozza tende ora ad effetti severi: è quella di un pittore che vuol castigarsi: bianchi, gialli e bruni delle terre, neri pieni. Nessun allettamento sensuale e, in tutto, un rigore fondamentalmente puristico, con nostalgia da primissimo Rinascimento; decenza formale, scriveva in quegli anni il Cardarelli rondista. Soltanto alla fine del periodo, nel 1920 e non in tutti i pochissimi quadri che ci sono rimasti di quell'anno, il rigore si attenua, non nella composizione, sempre orchestrata con perfetta sapienza di spazi e di interspazi, ma con l'apparire di un linguaggio pittorico, che — se pure si indovinava già agli inizi del 1911 — sarà poi e sempre quello vero e unico di Morandi: pittura di

rapporti, pittura tonale, tutta sottigliezze, l'unica che s'addicesse e che si addica al mondo di Morandi. Quando venne il momento del Novecento e, in contrapposito, di Strapaesa, Morandi fu presente materialmente fra gli uni e gli altri, ma neppure allora mutò la sua posizione, anche se dal gruppo toscano-emiliano, Longanesi, Soffici, Maccarri, gli vennero i primi veri riconoscimenti. E qui va messo in chiaro, se già non lo si è capito, che la non attualità costante dell'arte morandiana deve essere intesa soltanto in un senso: che essa arte non ha mai ceduto alle mode contingenti o, in un dato periodo, alle pressioni esterne, perchè come ogni artista autentico egli possiede la propria verità ed a quella è rimasto fedele senza sbandamenti. Inattualità, non atemporaneità, come stanno a dimostrare la stessa sua alta civiltà pittorica e l'aver riconosciuto i propri maestri, non soltanto negli antichi, da Giotto a Masaccio e Piero, ma in Seurat e in Cézanne. Non potrebbe essere altrimenti per un artista la cui immaginazione non ha il benché menomo interesse per i soggetti tratti dallo spettacolo quotidiano della vita, per tutto ciò che è transitorio e mutevole...

Il bisogno di vivere a lungo dinanzi ai motivi dei propri quadri, di farseli familiari, di approfondirli e meditarli prima o tradurli pittoricamente, la necessità stessa della presenza fisica del modello rispondono all'intima natura dell'artista, per il quale non esistono scatti impennati, ma un lavoro di lenta maturazione mentale che sfocia in una immagine poetica limpida, compiutamente realizzata, così da sembrare di una semplicità addirittura elementare. E' chiaro che una simile immutabilità di motivi rischierebbe di creare una monotonia d'effetti se ad essa non si accompagnasse una sempre rinnovata soluzione pittorica; così, la storia della pittura di Morandi è, forse, soltanto una storia del suo lin-

guaggio, tanto vario nella sintassi dagli inizi ad oggi.

C'è chi ha parlato di Morandi come di una sorta di Mondrian italiano; l'accostamento non regge neppure ad un esame superficiale. La freddezza razionalista, lo scoperto rigorismo che viene in linea diretta dal Protestantismo nordico, la ricerca di purezza che nell'uno si confonde con la frigidità non hanno nulla a che fare con l'essenza della poetica morandiana. Morandi ha il dono di sbrogliare nel modo in apparenza più ovvio i problemi maggiormente complessi e se nella sua arte l'uomo non compare mai, essa tuttavia è profondamente umana, soprattutto semplicemente umana.

Al tempo della pittura metafisica e dei *Valori plastici*, Morandi teneva ad isolare gli oggetti dai contorni segnati forte, a farli vivere in una luce piuttosto cruda e risentita; dal 1920 in avanti, non soltanto si precisa il mondo poetico tipicamente morandiano, ma la scena sulla quale s'affacciano via via le bottiglie, le scatole, i mazzetti di fiori, le rose, le conchiglie, è bagnata da una luce che li lega in un tutto con il fondo nella molteplicità dei rapporti tonali. Così gli accenti più teneri si alternano ai racconti tragici delle nature morte cupe, il cui blocco compositivo si regge secondo un ordine meditatissimo (ancora una volta la lezione, non la pittura di Cézanne), l'ordine per il quale ciò che tu muovi, si discorda tutta quella musica. In quanto al colore, verso il 1928 e fino al 1938 all'incirca, si accentua sempre più il predominio delle terre fortemente impastate, spesso con grossi spessori, mentre la forma tende a perdere la solenne consistenza d'una volta. Poi, press'a poco fra il 1936 ed il 1938, come una ripresa di purismo accompagnata da ricerche coloristiche del tutto nuove; ma sarà un'esperienza breve e, in sostanza, senza seguito. I paesaggi di Grizzana del tempo di guerra sono fra i più felici che Morandi abbia mai dato: un sentimento sereno e pur malinconico

della natura, una visione che si compone per grandi masse e nella quale il motivo principale è tenuto di solito in secondo piano, una perfetta musicalità di rapporti cui non disdice il ricordo dei Corot d'Italia, e una luce (la luce calda, quasi appannata dei vapori dell'estate) che palpita con uguale intensità in ogni parte in apparenza la più trascurabile dell'immagine e tutto imprimendo, al cielo come al cespuglio, l'identica pulsazione profonda (Gruadi).

Che cosa aggiungere dell'ultima produzione, di quella che va ancora oggi maturando sotto i nostri occhi? L'opera pittorica di Morandi — esempio davvero raro — ha continuato a svolgersi secondo un procedere regolare, senza la minima incertezza, senza il più piccolo segno di stanchezza; Morandi non è mai stato il manierista di se stesso. Le sue espressioni si sono, semmai, come decantate, tanto è vero che la materia si è andata facendo sempre più leggera, con un'economia di mezzi che non potrebbe essere maggiore, di pari passo con lo schiarsi della tavolozza, ora dai bianchi, dai gialli, dai rossi, dai grigi più sottili e squisiti, nei quali s'innesta talvolta l'improvvisa nota alta d'un rosso corallo...

Scrivo quindici anni fa e mi piace ripeterlo, perché nulla è mutato da allora: l'arte di Morandi, che s'esprime con variazioni di pochi motivi dominanti, è un'arte di allusioni, non di illusioni plastiche. Così Morandi, riesce a creare tutto un mondo sentimentale, aperto nel medesimo tempo ai godimenti della speculazione intellettuale. In lui una grazia ineffabile si unisce ad una ragione sempre lucida e rigorosa, e il dono delle evocazioni liriche, delle apparizioni della realtà, vale a dire l'espressione della realtà più fonda, si accoppia ad una logica organizzativa. Arte nella quale tutto è consumato, tutto si traduce senza lasciare residui, tutto è reso sensibile.

LE EDIZIONI

NOVITÀ

ARDENGO SOFFICI di Giovanni Papini, 2ª edizione, nella collana «PICTORI ITALIANI CONTEMPORANEI», fascicolo in folio (30x40), con 16 tavole f.t. (di cui 7 inedite) e 4 nel testo tutte a colori, sopraccoperta a colori. L. 3.250

Scopo di questa seconda edizione è il desiderio di rendere più completo il fascicolo dedicato ad Ardenigo Soffici, uscito nell'aprile del 1945, da un lato colmando alcune lacune nella riproduzione delle opere, lacune che ci è sembrato ravvisare in quella edizione, dall'altro completando il fascicolo con riproduzioni di opere del periodo 1943-'60, così da dare al lettore un panorama completo dell'opera dell'Artista. Dal testo di Giovanni Papini stralciamo alcuni brani nei quali lo scrittore interpreta il mondo pittorico del Soffici:

«... Soffici non è soltanto pittore ma anche poeta. Il che non vuol dire che egli faccia pittura letteraria per i letterati o vada in cerca di quel lirismo romantico o abracadabrante che poi non è, in fondo, che manierismo riscalducciato nei gallinieri dell'«avanguardia» ma in ogni suo quadro c'è un'aura di poesia, di sobria e pudica poesia, di quella poesia che a tutto da interno lume senza esibirsi nei primi piani con archieci demiurgici o sentimentali-pittoresche...»

«Tutta la pittura di Soffici — così austera nella sua toscana asciuttezza e schiettezza — fa sentire il tepore di sani e giusti affetti, sia che descriva le opere silenziose d'Ididio, sia che narri qualche episodio della vita degli uomini. Nelle sue opere non troverete né bassa sensualità né sciocca sentimentalità e tanto meno pretenziosa cerebralità. Sempre, invece, la sicura gioia della contemplazione amorosa del vero che innalza le anime ben disposte ai non separabili amori del divino e dell'umano.»





Le rocce del Drago • 1960

olio su tela 60×80