

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

137

NUOVA
SERIE

DICEMBRE 1969 - GENNAIO 1970 • 20121 MILANO • VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

FERNAND LEGER



OLII GUAZZI LAVIS DISEGNI



60. La fleur en noir et blanc, 1951
ceramica

pressoché esclusiva: "Senza Cézanne" confesserà ancora parecchi anni dopo "mi domando talvolta che cosa sarebbe la pittura attuale. Per un lungo periodo io ho lavorato con la sua opera. Non riuscivo a staccarmene, non smettevo d'esplorarla e scoprirla. Cézanne m'ha insegnato l'amore delle forme e dei volumi e mi ha fatto concentrare sul disegno. Ho presentato allora che questo disegno doveva essere rigido, per nulla sentimentale".

Ma questa accanita ricerca di un linguaggio netto, preciso, senza tremori e sensibilibismi, dopo le prime prove cubiste, era giunta, fra il '12 e il '14, ad una pittura quasi astratta. Nella ricerca del linguaggio stava cioè perdendo di vista ogni altra cosa. Fu l'esperienza della guerra che lo riportò energeticamente alla considerazione del reale. Egli stesso parla con efficacia di questo ritorno all'oggettività: "Ho lasciato Parigi ch'ero completamente impegnato in una maniera astratta, epoca di liberazione pittorica. Senza transizione mi sono trovato in mezzo al popolo francese. Assegnato al genio, i miei nuovi amici erano minatori, terrazzieri, artigiani del legno e del ferro... Nello stesso periodo fui abbagliato dalla culatta di un cannone da 75 aperta in pieno sole, magia della luce sul metallo bianco. Non c'è voluto molto di più perché mi dimenticassi l'arte astratta... La rudezza, la varietà, l'*humour*, la perfezione di certi tipi d'uomini intorno a me: il loro senso esatto del reale utile e della sua applicazione opportuna all'ambiente di questo dramma-vita-e-morte nel quale noi eravamo piombati; e, più ancora di questo, il loro essere poeti, inventori d'immagini poetiche quotidiane (voglio parlare del dialetto così mobile, così colorito). Quando io ho morso in questa realtà, l'oggetto non mi ha più abbandonato. Quella culatta di un cannone da 75 aperta al sole mi ha insegnato più cose per la mia evoluzione plastica che tutti i musei del mondo. Ritornato dalla guerra, ho continuato a utilizzare quello che avevo sentito al fronte".

Léger è diventato così il pittore della vita moderna. Egli è uno dei pochi, dei primi, che ha incominciato a vedere il reinserimento dell'artista nella società. In lui ritornano a manifestarsi alcuni motivi del sentimento positivo dell'esistenza, non tuttavia in senso positivistico, in quanto egli sa di dover creare le sue opere "in stato di guerra con la società". Una sorta di elementare umanesimo, che con l'andare degli anni si farà sempre più operante, anima il suo lavoro. È questo sentimento della vita, dell'uomo che produce meraviglie d'acciaio e di ferro con le sue mani, che spinge Léger a legarsi di viva amicizia con Blaise Cendrars, il poeta della *Prose du Transsibérien*, uscita già nel '13, e di *Le Panama*, pubblicato nel '18. In Cendrars si può ritrovare lo stesso amore per la vita moderna, attiva, fatto di una poesia che non può più essere quella del passato. Qualcosa del soffio democratico di Whitman e di Verhaeren è presente nei due amici, senza nulla però di quella eloquenza.

L'ULTIMA volta che ho visto Léger è stato a Venezia, sulla terrazza del nuovo Hôtel Danieli. Alto, massiccio, vestito come un marinaio bretone, fissava l'incanto serale della laguna: il crepuscolo pallido dietro le cupole, le isole, il mare grigio e, nel mare, i vaporette, i motoscafi, le gondole. Era il giugno del '52 e Léger si trovava a Venezia perché la Biennale aveva dedicato una sala alla sua opera. Sembrava un uomo forte, ricco d'energia, un uomo che avrebbe potuto lavorare ancora per un lungo periodo; invece, solo tre anni dopo, la morte lo coglieva di sorpresa fra le mura della sua casa parigina nel sobborgo di Gif-sur-Yvette. A quasi quindici anni dalla sua scomparsa quale è il peso della sua pittura e delle sue idee nel contesto dell'arte contemporanea?

La risposta a questa legittima domanda scaturisce dall'intera vicenda di Léger, una vicenda dove l'uomo è inseparabile dall'artista, così come le sue idee e le sue immagini sono inseparabili dalla "modernità" del nostro tempo.

Di tutto il gruppo cubista egli è senz'altro l'artista che si è tenuto maggiormente in disparte, ma senza dubbio, insieme con Picasso e Braque, è anche l'artista che ne ha sviluppato più originalmente le premesse. Venuto alla pittura dal mestiere di disegnatore industriale, dagli *ateliers* d'architettura, il cubismo nelle sue mani è diventato qualcosa di duro, di tecnico. Dove Braque rivela una finezza quasi aristocratica, Léger appare di un vigore che forse potrebbe anche dirsi popolare; dove Picasso è veemente, egli s'impone con una monumentalità aliena da ogni espressionismo. È dall'inizio del 1909, dall'epoca dei suoi *Nudi nella foresta*, che prende un deciso avvio il suo itinerario d'artista. "Con tutte le mie forze" egli dirà più tardi "sono andato agli antipodi dell'impressionismo. Ero stato preso da un'ossessione, volevo disgiungere i corpi. Mi hanno chiamato *tubista*, non è vero? Ciò non accadeva senza scoraggiamenti. Mi sono battuto per due anni col volume dei *Nudi nella foresta*, che finì nel 1910. Io volevo accentuare i volumi il più possibile... Avevo sentito che non riuscivo a far stare insieme il colore. Il volume mi bastava".

Il volume e la struttura sono state dunque le sue due prime preoccupazioni. Eliminando l'atmosfera e la dolcezza della linea ondulata, egli cercò sin da principio di fare una pittura di rigore possente. Se per tutti i cubisti, in questo sforzo, le suggestioni di Cézanne erano ben presenti, in Léger acquistarono un'importanza

Ciò che caratterizza la vita moderna è la macchina e i rapporti dell'uomo con essa, è la macchina e il paesaggio, la macchina e la città. Léger dipinge le macchine come gli altri pittori dipingono i nudi femminili. Egli però non è come Duchamp, che ricopia fedelmente un'elica e afferma che la pittura è finita. Egli non copia le macchine, le *inventa*. L'elemento meccanico non è per lui un partito preso, non lo sceglie per un atteggiamento polemico o per un'astratta esaltazione attualistica di natura marinettiana. Solo Boccioni, per qualche aspetto e in anticipo sullo stesso Léger, ha espresso qualcosa di simile, quanto almeno alla sostanza del discorso. Per Léger l'elemento meccanico è un mezzo "per giungere a dare una sensazione di forza e di potenza".

Com'è possibile nel mondo moderno continuare a dipingere bottiglie, mele, tavolini a tre gambe, quando si è circondati da una concitata vita che nessuno ha ancora tentato di dipingere? L'uomo moderno vive dentro un ordine che non è più quello del passato, è un ordine industriale e tecnico, che ha trasformato la nostra sensibilità e la nostra visione; anche l'espressione artistica deve quindi mutare, cercare di farsi interprete di questa nuova visione reale: "Se l'espressione pittorica è cambiata, è che la vita moderna l'ha reso necessario. L'esistenza degli uomini creatori moderni è assai più condensata e più complicata che non quella degli uomini dei secoli precedenti. La cosa immaginata resta meno fissa, l'oggetto in se stesso si espone meno di una volta. Un paesaggio attraversato e rotto da un'automobile o da un treno rapido perde in valore descrittivo, ma guadagna in valore sintetico; lo sportello dei vagoni o il cristallo dell'auto, congiunti alla velocità acquisita, hanno cambiato l'aspetto abituale delle cose. L'uomo moderno registra impressioni cento volte di più dell'artista del secolo XVIII... La condensazione del quadro moderno, la sua varietà, la sua rottura delle forme sono il risultato di tutto ciò. È certo che l'evoluzione dei mezzi di locomozione e la loro rapidità c'entrano per qualcosa nel nuovo modo di vedere. Una pittura realistica nel senso più alto della parola comincia a nascere e non si arresterà tanto presto".

Questo è il merito di Léger, d'aver posto il problema di un'arte dell'epoca moderna fuori dell'estetica positivistica del futurismo e del tecnicismo astratto del primo costruttivismo. La sua *Città* del '19 è un esempio parlante di questa sua poetica. Senza chiaroscuro, senza prospettiva, con colori piatti e puri, Léger è riuscito, utilizzando tutti i modi del cubismo sintetico, ma sciogliendoli dall'intellettualismo, a realizzare una tela dove la complessità urtante della vita moderna si ricapitola creativamente, dove le luci artificiali, i colori dei manifesti, le facciate delle case, le scritte delle insegne, lo scorcio di un ponte, l'entrata del *métro*, e scale, tralicci, ringhiere, figure, si compongono in un incastro dotato di ritmo e di energia rappresentativa. È una pittura ben lontana dalle città di

De Chirico. Qui non c'è sogno, non c'è allucinazione. Si sente che Léger traduce una serie di emozioni dirette. Ed è ugualmente ben lontana dalle città di Sironi. Qui non c'è ombra di fatalismo neoromantico. C'è casomai il senso di una nuova epica urbana.

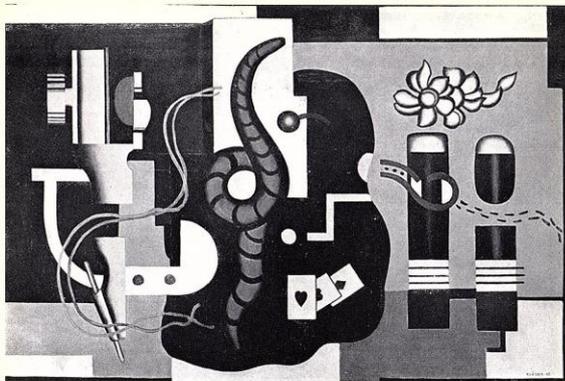
Questo stile, nell'evoluzione artistica di Léger, andò acquistando di anno in anno una maggiore evidenza, quasi una semplicità da meccano. La sua polemica contro l'arte rinascimentale non diminuì. Egli si sentiva più vicino alle grandi epoche dell'artigianato artistico. Essere un artigiano della pittura è stata la sua ambizione: fare il quadro, finirlo alla perfezione come l'artigiano finisce il suo oggetto. Naturalmente, in questo caso, doveva trattarsi di un artigiano moderno, cioè di un operaio specializzato. Sino all'ultimo Léger ha conservato questa ambizione e si potrebbero ricordare episodi commoventi dei tentativi di far vivere la sua opera in mezzo agli "artigiani contemporanei", come quello di quando portò le sue tele nel refettorio delle Officine Renault, restando ansioso in attesa di un giudizio di quegli uomini esperti nella costruzione d'automobili.

La poetica di Léger si è sviluppata senza uscire da questa linea. Se in qualche modo si dovessero trovare per lui, nella tradizione francese, a parte Cézanne, degli ascendenti, ci si dovrebbe fermare soprattutto su David. Egli stesso ha spiegato il perché: "Ho amato David" ha detto "perché è anti-impressionista. Egli ha realizzato il massimo di ciò che si può tirar fuori dall'imitazione ed è perciò che nei suoi quadri manca completamente l'atmosfera del Rinascimento... Amo la sechezza che c'è nell'opera di David e anche in quella di Ingres. Era la mia strada e questo mi ha subito colpito".

Di fronte alle disquisizioni teoriche che portavano a un ermetismo formale sempre più lontano dalle cose, Léger, sono ancora sue parole, ha "voluto segnare un ritorno alla semplicità con un'arte diretta, comprensibile a tutti, senza sottigliezze". Questa convinzione è anche quella che lo porterà di anno in anno ad impegnarsi sempre più anche nella figura umana, sino al ciclo capitale dei *Costruttori*. Tale percorso è indicato dai suoi ciclisti, dalle sue bagnanti, dagli acrobati, dai suonatori domenicali, dagli operai in gita nella campagna a pochi chilometri da Parigi, da tutto un mondo popolare ch'egli ha cercato di volta in volta di rendere con colori felici, con vigore costruttivo e schiettezza d'ispirazione. Il ciclo dei *Costruttori* è, appunto, il culmine di simile ricerca. Nel '53, a proposito di questa sua impresa plastica, Léger ha scritto: "Dall'inizio del mio lavoro ho utilizzato la figura umana. Essa si è sviluppata lentamente verso una figurazione più realistica, meno schematica. Ma, a misura che la figura diviene più realistica, i contrasti degli elementi, che sono la ragione della composizione, si accentuano... Se io ho potuto accostarmi, assai da vicino, ad una figurazione realistica è perché il contrasto violento tra i miei per-

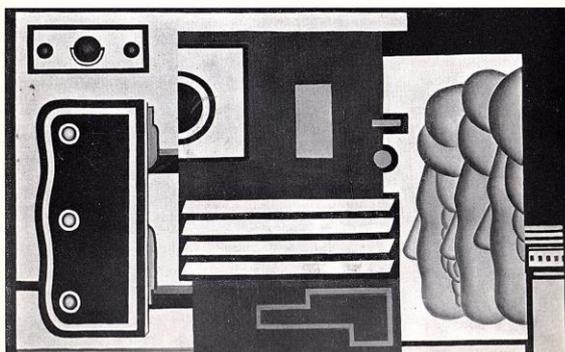


14. Le remorqueur, 1917
lavis et aquarelle

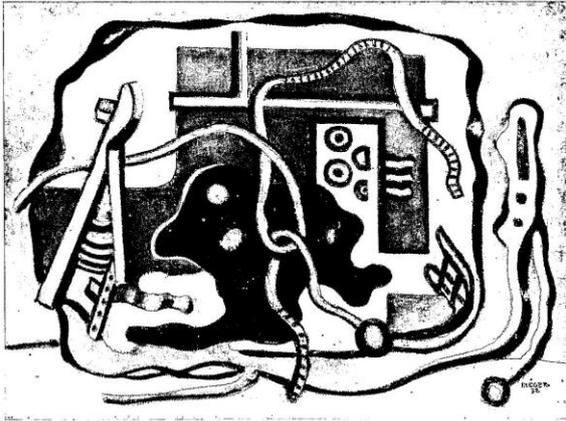


1. Le compas, 1926

2. Les trois figures, 1926



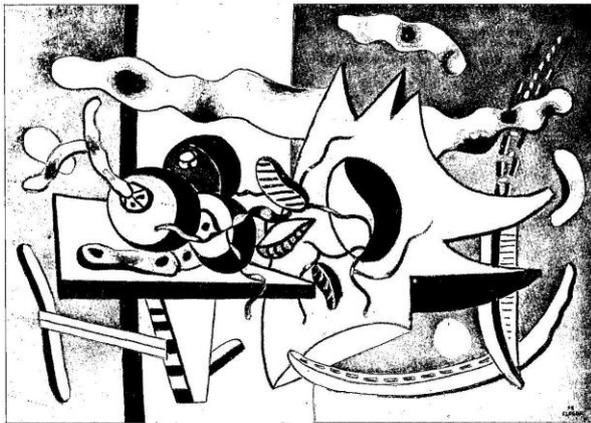
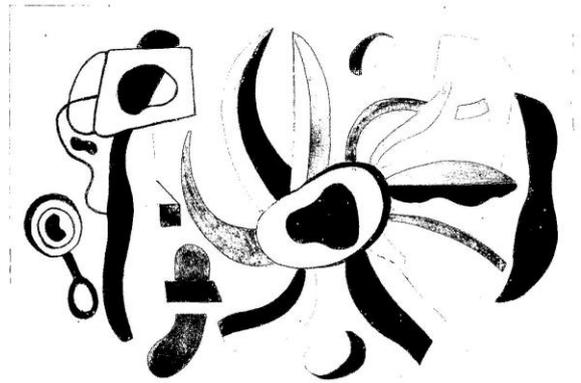
3. Nature morte, 1929



4. Composition au fond bleu, 1932



5. Composition au tire-bouchon, 1935
6. Composition, 1937



7. Nature morte sur fond bleu, 1938

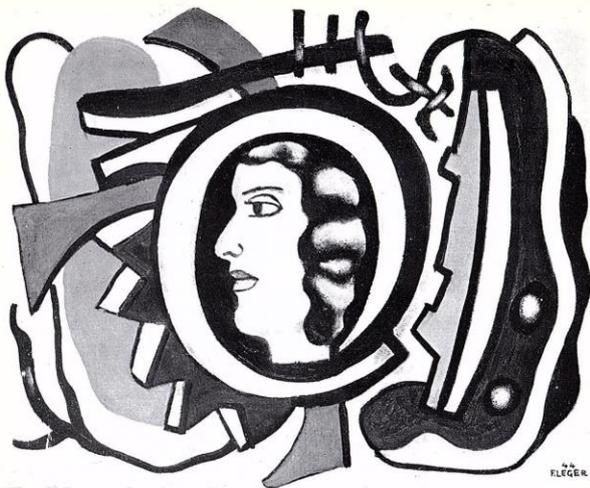


8. L'araignée bleu, 1938



9. Composition polychrome, 1939

10. Nature morte aux fruits, 1939



11. Le médaillon, 1944



17. Paysage américain, 1945
guazzo



13. Paysage d'hiver, 1953

OPERE ESPOSTE

- 1 Les compas. 1926
olio su tela 146,5 × 96,5
- 2 Les trois figures. 1926
olio su tela 147 × 97,5
- 3 Nature morte. 1929
(primo stato)
olio su tela 50 × 65
- 4 Composition au fond bleu.
1932 (primo stato)
olio su tela 65 × 50,5
- 5 Composition au tire-bouchon.
1935
olio su tela 65 × 50
- 6 Composition. 1937
olio su tela 92 × 65
- 7 Nature morte sur fond bleu.
1938
olio su tela 91,5 × 65
- 8 L'araignée bleu. 1938
olio su tela 65 × 91
- 9 Composition polychrome.
1939
olio su tela 73 × 92
- 10 Nature morte aux fruits sur
fond bleu. 1939
olio su tela 89 × 130
- 11 Le médaillon. 1944
olio su tela 61 × 51,5
- 12 Homme assis dans le paysa-
ge. 1953
olio su tela 65 × 92
- 13 Paysage d'hiver. 1953
olio su tela 92 × 65
- 14 Le remorqueur. 1917
lavis 24 × 29

30-59 29 litografie dalla Cartella *La Ville, Triade*, éditeur, Paris 1959.
54 × 70 tirées sur les Presses de Mourlot Frères. Les pierres ont été effacées après tirage... 180 exemplaires sur vélin d'Arches et 20 exemplaires hors commerce... Toutes les estampes sont revêtues de la griffe de l'Artiste.

60 La fleur en noir et blanc. 1951
ceramica 22,5 × 24 (pezzo unico)

- 15 Paysage normand. 1937
guazzo 32 × 24,5
- 16 La tête et la main. 1939
guazzo e inchiostro di china
33 × 46
- 17 Paysage américain. 1945
guazzo 38 × 30
- 18 Constructeurs. 1950
guazzo 45 × 37
- 19 Les bûches. 1951
lavis 56 × 38
- 20 Composition aux bûches. 1953
guazzo 28 × 24
- 21 Visage et main. 1953
guazzo 18,5 × 27,5
- 22 Etude pour la Grande para-
de. 1953
guazzo 131 × 103

DISEGNI E LITOGRAFIE

- 23 Composition aux plumes. 1930
disegno 30,5 × 22,5
- 24 Troncs d'arbres. 1931
disegno 47 × 60
- 25 Nature morte à la guitare.
1950
inchiostro 37 × 27
- 26 Femme aux cheveux noirs.
1952
inchiostro 23 × 31
- 27 Partie de campagne. 1954
inchiostro 50 × 32,5
- 28 Le mécanicien. 1920
litografia 24 × 29
- 29 Objet dans l'espace. 1930
acquaforte 28 × 38

sonaggi operai e la geometria metallica nella quale sono inscritti, è al massimo".

Un tale rapporto tra l'uomo e la tecnica è visto però da Léger con la coscienza precisa che devono essere gli uomini a dominare la tecnica, e non gli uomini genericamente intesi, bensì gli uomini che le macchine le creano con le loro mani, i "costruttori" appunto della civiltà tecnica moderna. E' assai significativa in questo senso la poesia che egli, nel periodo in cui lavorava ai *Costruttori*, scrisse e dedicò a Majakovskij. Tra gli altri, vi si leggono questi versi:

*Leurs mains ressemblent à leurs outils,
Leurs outils à leurs mains,
Leurs pantalons à des montagnes, à des troncs d'arbre,
Un pantalon est vrai quand il n'a pas de pli.
Leurs mains sont présentes,
elles ne ressemblent pas à celles de leur patron,
pas à celles du prêtre béneux.
Mais les temps approchent où la machine
travaillera pour eux.*

È anche per questa ragione che Léger sognava sempre di una pittura di vaste dimensioni: "Ottenere il massimo di potenza e anche di violenza su di un muro: ecco il mio scopo finale". Nel '25, quando Le Corbusier l'aveva chiamato a eseguire delle pitture murali, si era sentito finalmente a suo agio. Fare una pittura che fosse un discorso aperto e fermo, senza inutili dettagli e senza effusioni sentimentali: tale era la sua concezione; una pittura accesa, abbagliante nei suoi rossi, nei gialli, negli azzurri, negli arancioni puri e campiti: una pittura di tensione e di energia, una pittura di grandezza. Ma in verità non si tratta neppure di dimensioni. Tale concezione infatti è presente in tutta l'opera di Léger: anche un suo piccolo foglio infatti è *grande*, è concepito cioè con grandezza di visione e d'impostazione figurativa. Diciamo anzi che è proprio questo il carattere fondamentale di tutta l'arte di Léger.

Dal complesso di questi motivi deriva dunque l'incidenza che la lezione di Léger continua ad avere nella situazione dell'arte d'oggi. Bene quindi ha fatto la Galleria del Milione, che forse per prima in Italia, fin dal 1932, presentò un gruppo di sue opere, ad ordinare una mostra che, pur nella sua inevitabile brevità, riassume pressoché tutti i momenti tipici della ricerca legeriana, almeno a cominciare dal 1926. È un'occasione per rinnovare un incontro e per verificare sulle immagini i termini di una riflessione tutt'altro che conclusa.

MARIO DE MICHELI

LE NOSTRE MOSTRE

Nel Bollettino precedente non avevamo trovato posto che in parte per le citazioni dalla critica intervenuta sulla Personale di Enzo Brunori. Dell'articolo di MARCO VALSECCHI in *Il Giorno* del 5 novembre erano addirittura mancate le conclusioni: ... Se i termini ideali [delle opere di B. ora esposte a Milano] sono ancora appartenenti a quella esperienza, l'evoluzione si nota nella maturità delle immagini e nella finezza della realizzazione pittorica. Non è solo questione di affinamento tecnico, ma di accrescimento di spessore pittorico e poetico. Lo so' che parlare di poesia oggi dà fastidio a più di uno; ma è ancora un termine adeguato a dire in che senso si è attuata e si è sviluppata in Brunori la coerenza di cui si parla in principio.

Di un'altra recensione seguiva un ampio squarcio:

[MARIO LEPORE] nel *Corriere d'informazione* del 5 novembre:

... Oggi... [B.] sembra aver raggiunto la fase della maturazione. Difatti, nei dipinti ora presentati la armoniosa e dozziosa tessitura del colore tonale, molto raffinato nelle scelte cromatiche, nella sonorità e nella limpidezza tanto della nota singola quanto degli accordi, coincide con la bella materia bene elaborata, avvertita con tattile sensibilità, e con lo sviluppo ritmico della immagine la quale appunto attraverso la vicenda ritmica si concentra nello spazio adatto senza dispersione. Ne risulta una pittura nella quale le diverse componenti si equilibrano e si uniscono concorrendo a un finale suggestivo raggiungimento. Ch'è poi quello di una lirica e personale espressione comunicativa, dei propri stati d'animo, del proprio poetare sulla natura cui libero da ogni fatto imitativo, idealmente si ispira.

Aggiungeremo ora recensioni apparse successivamente.

GIORGIO MASCHERPA nell'*Avvenire* di Milano dell'8 novembre "Un racconto a bassa voce".

Che i documenti di una costante crescita della "vecchia" pittura anche nel nostro secolo sperimentale vadano cercate nelle opere dei solitari, di coloro che, pur marciando al passo coi tempi, sfuggono al costante consumo critico-pubblicitario, risulta, sul pia-

no logico, perfino ovvio. Ovvio, ma anche consolante, in quanto è segno indubbio di un continuo evolversi intimo, poetico, dell'uomo a dispetto dei *mass-media* e delle ideologie accademiche. È quanto accade alla pittura di Enzo Brunori, da quasi un ventennio fra i migliori artisti italiani e da quasi altrettanti felice riscoperta ad opera delle sue rare Personali: uno dei pochi artisti, insomma, per cui ai giudizi formulati sulle sue prime prove si legano coerentemente e in crescendo quelli che si possono pronunciare oggi.

I suoi mezzi, apparentemente, sono semplici, essenziali: il colore e le sue componenti di luce e di spazio s'assommano nelle immagini d'una natura e d'una umanità contemplate dapprima, rinvientate poi, con tutte quelle accensioni e stratificazioni proprie della memoria quando torni a far rivivere la realtà, anzi, l'insieme della medesima. Si vuol dire, insomma, che Brunori costruisce il suo quadro procedendo dall'oggetto alla fantasia, ma con continui scambi e ritorni all'uno all'altra e viceversa, tenendo d'occhio, nel compiersi del quadro, una costante armonia, una coerente equilibrio tra valori pittorici e valori espressivi. Di che, sul piano visivo, diventa accordo — spesso prodigioso — tra la libertà espressiva consentita dall'astratto e l'ordine imposto al quadro dalla figurazione: un accordo insomma che, nella sostanza, sviluppa direttamente il messaggio giuntoci dall'ultimo De Stael.

In effetti, Brunori è passato indenne tra le esperienze astratte, quelle informali e strutturali dell'ultimo quindicennio, pur condividendone, più che le ideologie, la sostanza e cioè un ricupero, prima della materia-colore, quindi la riconquista della libertà espressiva del linguaggio, infine lasciando il campo ad una emozione sfrenata nel suo ritmo ma saldamente condotta all'ordine nel quadro. Un ritmo che s'esprime in una costante maturazione del colore dominante in una serie di mobilissime, perfino illusorie, varianti del tessuto pittorico. Si prendano, ad esempio, certi suoi vasti quadri dell'ultimo biennio, in cui il colore si lega in un continuo contrappunto alle sue componenti, ai suoi toni, alle sue accensioni. Sono quadri talvolta modulati su intensi registri notturni, altre volte su gamme chiare, squallanti addirittura o svariati in effetti di congiantimento illusori quanto le tracce di un ricordo che sia melanconico e gioioso

al tempo stesso. Qui il dissidio di fondo dell'uomo contemporaneo, l'elusività ai suoi brevi momenti — chiari o scuri che siano — di vita vera, si placano in un equilibrio che è arduo raggiungere sia per il pittore, sia per il visitatore, ma che, una volta raggiunto, assicura un contemplativo silenzio, ricco di echi e di vibrazioni umane e poetiche.

MARIO DE MICHELI nell'Unità del 16: ...Ciò che si può notare subito, è nei confronti delle opere di qualche anno fa, un maggiore condensarsi o solidificarsi della forma. I suoi quadri, in altre parole, stanno assumendo una fisionomia più definitiva e taluni di essi presentano chiare strutture di paesaggio, scandite articolazioni. La vocazione di fondo non è mutata: una vocazione di "poeta della natura", ma dove prima la macerazione informale intriccava gli impasti cromatici, li sfaldava in effetti di vaghe suggestioni, ora si riconosce un processo, un muovere voglio dire verso una limpidezza espressiva che dà conto più oggettivamente della rappresentazione. A mio avviso con un risultato positivo, che mette in più esplicito rilievo le doti di Brunori, le qualità del suo temperamento e la finezza del suo "esercizio figurativo".

e.c.s. [ELVIRA CASSA SALVI] in Il Giornale di Brescia del 13 novembre accentua il rilievo del distacco dalle prove precedenti di B.; pur avvertendo il rigore e la coerenza che caratterizzano la sua storia.

...il suo itinerario pittorico si è concesso con totale abbandono al gusto della variazione coloristica e della

evocazione di stati d'animo. Si direbbe ora che — non per sollecitazione estrinseca, ma per processo interno di approfondimento — la poetica puramente emozionale e sensiblistica vada assumendo una consistenza strutturale e abbozzi — come per un lento affiorare di una ragione fin qui sommersa nel canto — l'articolazione di un discorso formale più impegnativo. Questa nuova insorgenza coincide, si può dire, con quell'incanto lirico cromatico che fa di Brunori una indiscutibile presenza poetica nel panorama italiano d'oggi.

MANIFESTI

di Mostre allestite nelle nostre sale e al 21 di via Bigli dal 1966, ancora disponibili per la vendita

* Da Morandi * dipinti e disegni di RENATO GUTTUSO alla Galleria del Milione aprile 1966: cm 34 x 48 L. 500

BONNARD alla Galleria del Milione aprile-maggio 1967: cm 34 x 48 L. 500

Mostra di PAUL KLEE alla Galleria del Milione dicembre 1968 - gennaio 1969: cm 50 x 70 L. 1.500

Testimonianza per MORANDI al Milione al 21 di via Bigli marzo 1969 (Mostra di acquarelli e incisioni di M.): cm 50 x 70 L. 1.000

Mostra di RAOUF DUFY alla Galleria del Milione marzo-maggio 1969: cm 50 x 70 L. 1.000

Mostra di lito per 2 libri di JUAN MIRÓ con gli originali al Milione al 21 di via Bigli giugno 1969 500 esemplari num. cm 58 x 76 L. 2.500

La prossima mostra: Sculture di Ernesto Ornati

AL 21 DI VIA BIGLI

ANDRÉ MASSON con 31 disegni dal 1923 al 1969, e acqueforti e litografie dal 1941 al 1968, è succeduto il 22 novembre ad ATTILIO FORGIOLI. SUTHERLAND GIACOMETTI DE CHIRICO FRONTALISTI, il volume di GIORGIO

SOAVI in stampa per l'editore Longanesi, è in ritardo, e si è dovuto pertanto sostituire la Mostra di lito dei 3 Maestri interessati con quella dell'orafa Pao Vico, dal 12 dicembre all'8 gennaio, gioielli e oggetti d'uso: collane, bracciali, anelli in oro bianco e giallo, pietre dure e preziose; piatti, vassoi e scatole in argento.

L'eco della stampa Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni 28 - MILANO - Telefono 723.333 - Casella postale 3549

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



11. Homme assis dans le paysage, 1953