

# IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

3

NUOVA  
SERIE

OTTOBRE 1953 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

## PAESAGGI DI MORLOTTI

1939 - 1953

Valletta Cascina S. Martino

1953





Maggio - 1942  
rec. Testori - Novati

## ENNIO MORLOTTI

Paesaggi 1936 - 1953

IL REFERTO PIÙ CHIARO che si ricava dallo studio della parabola che qui, per la prima volta, si ricompone, è che di tempo in tempo, di serie in serie (quattro, se si vuol designare, come mi par giusto, anello congiuntivo tra la serie del '42 e quella del '46, il gruppo minore di Forno Taro - 1945 - e riapertura sul tema, dopo un lustro di distacco, quella del '52) l'ottica del pittore si sia andata avvicinando all'oggetto, con scatti registrabili appunto di serie in serie, fino a cadere sull'oggetto medesimo e, nello stesso tempo che, con il progressivo restringersi del punto d'osservazione, la capacità poetica, se ne sia, inversamente, dilatata. Quasi che, partito da una strada, sulla quale era certo ancora installato il cavalletto nel momento in cui il pittore eseguiva la prima tela della parabola - 1939 - tagliata alla maniera dell'impressionismo cézanniano, quella strada sia andata poi, piano piano, riducendo la sua carrozzabilità, per immergersi nei campi, così da diventare prima sentiero, poi, tra grani e coltivi, viottolo e ora, nulla più di un prato su cui s'alzano e innestano altri prati.

Il significato del referto, sarebbe dunque la sostituzione del punto di vista con la determinazione del punto di contatto? Aiutiamoci con una comparazione: poniamo uno di fronte all'altro, il momento più lontano, di partenza, e il momento più vicino, che non diremo d'arrivo, perché la parabola sdegna d'essere conclusa, ma di sospensione. La serie del '39-40, chiaramente rintracciando il punto storico di applicazione in Cézanne, era impostata ancora come una serie di « vedute »; l'intavolazione

del paesaggio si effettuava, sia pure con scosse e soprassalti, da un punto d'osservazione preciso e distante, che era sempre il punto da cui il paese veniva sorpreso ed eseguito; da quel punto, i piani si graduavano con abbreviazioni veloci e fulminanti, ma sempre di controllo veristico: inoltre il medium di distanziamento e fusione delle varie parti, risultava sempre l'aria. A rivederli oggi, questi paesaggi, potrebbero definirsi soprassalti di una poetica impressionista in fase di estrema incandescenza: impressionistico era ancora il modo di accendersi delle luci e di spiovere, secondo il tema di un'ora (quasi sempre il tramonto o un punto cruciale del mezzogiorno). Passiamo ora ai paesaggi dell'ultima serie e vediamo un po' cosa è stato mandato avanti che era già nelle opere d'avvio. Forse la « veduta », approdata magari nel frattempo a un suo nuovo genere (perché esiste come intorno ben si vede, anche un vedutismo del puro colore e del puro spazio)? No, perché qui ogni punto di vista è scomparso e anzi, è come se i prati si alzassero direttamente e frontalmente dai nostri stessi piedi. Forse l'intavolazione? Neppure, perché qui il taglio non procede da una registrazione di piani veristici osservati e trasposti, ma da un raggiare di forze centripete da ogni punto della tela. Forse l'aria (e con essa la luce)? Nemmeno, perché ogni intermedio esterno al paesaggio, è risucchiato dalla linfa che, dal suo interno, il paesaggio promana. Si dovrebbe parlare, se mai, di qualcosa come il ronzare del lavoro sotterraneo dei prati (quando il paesaggio è colto nella maturazione del sole) o di una umidità umorale (quando il paesaggio è colto nel riposo dell'ombra). Dunque, quale punto s'è così condotto e precisato nei quindici anni che separano le due serie, per cui (ove pur mancassero le due serie intermedie e i due anelli congiuntivi) il discorso che, nei termini esternamente segnaletici (e in effetti più facilmente segnalati) del '39-40 trovava un continuo attrito, una continua resistenza e, alla fine, l'impossibilità stessa di precisarsi, qui proprio per il superamento (ameremmo meglio dire per il disfacimento, come si dice dei tronchi che cadono in strame) di quei termini attua la sua prima, autonoma realizzazione? Il punto (che è poi l'inizio di una poetica, anche se esso non pare a tutt'oggi così chiaro da determinare una sua precisa denominazione), lo potremo meglio scoprire osservando il modo con cui il pittore ha agito nei confronti delle poetiche a cui si è applicato, poetiche che erano già giunte a maturazione e, dunque, precisate: tralasciando i continui tentativi di coabitazione con il formalismo cubista, che hanno marcato i quindici anni in cui s'inserisce la presente parabola, soffermiamoci sul modo con cui Morlotti effettuò la sua, apparentemente anacronistica, ripresa del nucleo dialettico di Cézanne. Ritorniamo dunque al primo termine del confronto (la serie del '39-40): ora, in essa, di quel nucleo che crediamo non sia solubile se non sacrificando il suo stesso significato, non vien colta la soluzione in apparenze formali, ma inseguito e afferrato il punto in cui la materia preme la sua sostanza per apparire come forma: che è poi il punto per il quale Cézanne sopravanzò gli impressionisti:

non tanto un fatto di « solidificazione », come si disse, quanto di concussione diretta del momento di formazione fenomenico della realtà: anziché insomma limitarsi a contemplare o immergersi nelle conseguenze, coglierne lo stadio formativo (è evidente che dietro Cézanne, su questo punto, a premere è il colosso di Ormans). Che l'applicazione di Morlotti sia avvenuta in questi termini è tanto vero che la tacca cézanniana, così cara a chi vi lesse appunto un fatto di « solidificazione », è da queste opere completamente assente come elemento costruttivo e risulta invece presente come mezzo di approfondimento nell'interno dell'oggetto. Di Cézanne insomma si mostra colto il formidabile « ravvicinamento » alla natura per il quale il paesaggio degli impressionisti si porta da distanza a occhio, a distanza a mano. La serie seconda - 1942 -, non lascia, a proposito della strada intrapresa da Morlotti, più dubbi, anche perché la materia che già nella prima s'avvertiva pesare, più di ogni idea preconstituita di forma, sul quadro, vi comincia a diventare destino medesimo del quadro, in uno, naturalmente col precisarsi e restringersi dell'occhio osservante. Spostiamoci ora, di nuovo, al secondo termine del confronto e vediamo subito che a essere andato così innanzi, è proprio questo momento interno e formativo della materia: nell'ultima serie esso è anche così precipitato in sé stesso, da non offrirci più una rappresentazione accelerata (seconda serie) o ravvicinata al massimo (terza serie) di un paese, ma la stratificazione medesima della terra di cui il paese si compone: prati dissolti dalla vanga, aperti nelle loro viscere e toccati nella loro consistenza più segreta e brutale. La spina che ora appare non è più una costruzione sovrapposta al quadro perché regga, in qualche modo, un equilibrio, ma il dorso di quei pochi metri di prato che, a furia di ravvicinamento e di necessità di toccare, sono diventati il tema unico, forse sarebbe meglio dire la zona unica di contatto, del pittore. Dal visto degli impressionisti, attraverso il toccato di Cézanne, siamo dunque giunti a una sorta di partecipato? E siccome il termine di questo percorso è stata e continua a essere chiaramente la natura, siamo dunque a una nuova reviviscenza della poetica naturalista? E' chiaro che sì: e aggiungiamo che, anzi di un naturalismo d'osservazione, si tratta qui di un passo ulteriore, cioè di un naturalismo di partecipazione.

Che questa reviviscenza scatti in un momento in cui più di un dubbio sorge sugli esiti (che qualcuno vorrebbe addirittura denominare umanistici) dello scioglimento che, dell'ultimo nucleo naturalistico, quello cioè di Cézanne, hanno operato i grandi maestri della prima metà del secolo, è, con tutte le domande che nascono da una carriera ancora in aperto e drammatico svolgimento, il segno della sua tempestività storica. Perché se l'osservazione della natura nelle sue apparenze fenomeniche si è esaurita con l'esaurirsi dell'impressionismo, resta ancora da spiegarsi perché mai nella pittura venuta dopo, ad essere esaurito non si mostri tanto il libero metodo dell'osservazione, quanto la natura medesima.

GIOVANNI TESTORI

## ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. LA CHIESA DI MONDONICO. 1939. olio su tela 41 x 30. racc. C. Tosi, Milano. Opera mai esposta.
2. GIARDINI A S. MARGHERITA. 1939. olio su tela 40 x 30. racc. Testori. Novate. Opera mai esposta.
3. MERIGGIO. 1939-40. olio su tela 50 x 40. racc. Testori, Novate. Opera mai esposta. Pubblicata in «Paragone» n. 33, settembre 1952, tav. 10.
4. CASE A MONTICELLO. 1942. olio su tela 60 x 45. racc. Zanotelli, Milano. Opera mai esposta.
5. COLLINE DI NAVA. 1944. olio su tavola 60 x 50. racc. Fossati, Novara. Opera mai esposta.
6. SERA SULLE COLLINE. 1944. olio su tavola 60 x 50. racc. Fossati, Novara. Opera mai esposta.
7. ESTATE. 1946. olio su tela 65 x 50. racc. R. Longhi, Firenze. Opera esposta al Camino nel 1946. Pubblicata a colori in «Paragone» n. 33, settembre 1952.
8. I DOSSI. 1946. olio su tela 80 x 80. racc. Uselli, Milano. Opera esposta al Camino nel 1946. Pubblicata in «Paragone» n. 33, settembre 1952, tav. 14.
9. AGOSTO. 1946. olio su tela 60 x 50. racc. Pallini, Milano. Opera esposta al Camino nel 1946.
10. CAMPI DI GRANO. 1946. olio su tela 60 x 50. racc. Testori, Novate. Opera mai esposta.
11. SERA. 1946. olio su tela 60 x 50. racc. Cumani, Milano. Opera mai esposta.
12. I CAMPI. 1946. racc. Olcese, Milano. Opera esposta al Camino nel 1946.
13. PAESAGGIO DI BRIANZA I° 1946. olio su tela 90 x 70. racc. G. Locatelli, Lecco. Opera esposta al Camino nel 1946.
14. PAESAGGIO DI BRIANZA II° 1946. olio su tela 60 x 50. racc. A. Locatelli, Lecco. Opera esposta al Camino nel 1946.
15. L'ADDA AL TRAGHETTO D'IMBERSAGO (studio). 1952. olio su tela 80 x 60. racc. M. Levi, Torino. Opera mai esposta.
16. LAVANDAIE SULL'ADDA (studio n. 1). 1952. olio su tela 90 x 60 racc. M. Levi, Torino. Opera mai esposta.
17. LAVANDAIE SULL'ADDA (studio n. 2). 1952. olio su tela 88 x 65. racc. Testori, Novate. Opera mai esposta.
18. LAGO DI LECCO. 1939. olio su tela 50 x 50. Opera mai esposta.

19. IL BOSCO. 1953. olio su tela 90 x 90. racc. Testori, Novate. Opera esposta alla Mostra Italia Francia, Torino 1953.
  20. LA RAMPA. 1953. olio su tela 90 x 90. racc. G. Testori, Novate. Opera esposta alla Mostra Italia Francia. Torino 1953. Pubblicata nel catalogo.
  21. PRATI DI SERA. 1953. olio su tela 90 x 90.
  22. IL ROVO. 1953. olio su tela 90 x 90. Opera esposta al Premio Lissone, 1953.
  23. IL DOSSO D'IMBERSAGO. 1953. olio su tela 90 x 90.
  24. CAMPAGNA A VILLA D'ADDA. 1953. olio su tela 90 x 90.
  25. IL PRATO (frammento) 1953. olio su tela 90 x 90.
  26. LA SIEPE (frammento) 1953. olio su tela 90 x 90.
  27. VALLE A CASCINA S. MARTINO 1953. olio su tela 110 x 100. racc. Cumani, Milano.
  28. PRATI I° (frammento). 1953. olio su tela 110 x 100.
  29. PRATI II° (frammento). 1953. olio su tela 110 x 100.
  30. GLI STERPI. 1953. olio su tela 110 x 100. racc. Cumani, Milano.
- Quattro studi di paesaggio. 1953.

### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE (monografie e saggi critici):

Pittura Moderna Italiana di G. Ghiringhelli, edit. Orango Turati, Torino 1949 — Pittura scultura d'Avanguardia in Italia di R. Carriari, edit. Conchiglia, Milano 1950 — Pittori Italiani Contemporanei di R. De Grada, edit. Milione, Milano 1950 — Cartella con sei tavole a colori, edit. Milione, Milano 1951 - Paragone N. 33, edit. Sansoni, Firenze 1952 - Cahiers d'Art N. 2, Parigi 1952.

MOSTRE PERSONALI: 1946 Milano Galleria del Camino — 1949 Milano Galleria del Milione — 1951 Milano Mostra degli artisti d'Italia — 1951 New York Catherine Viviano Gallery.

La mostra rimarrà aperta sino al 14 novembre 1953 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

**L'Eco della stampa** Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste  
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 53.335 - cas. post. 3549

## TEMPERATURE

Quattrocento invitati: scrittori, artisti, editori, giornalisti, belle signore, epperciò marsine, toilettes smaglianti, vini lussuosi, discorsi e discorsi, uno «brillante» del conte Paolo Marzotto, un altro non definito dalle cronache ma certamente «umanistico» del presidente Toffanini: e il terzo Premio Marzotto è giusto anche quest'anno in porto. Prima che si spengessero le luci, venne fuori anche il titolo della festa: il piccolo «Premio Nobel italiano»; e sospinto dal vento degli applausi il prestigioso emblema, come una nuvoletta vanitosa, lento salì sopra i lampadari di cristallo, si contemplò negli specchi, soffice e iridato al pari di una bolla di sapone. L'applauso svolò dalle finestre sulle fronde notturne del parco, riempì la valle di un fremito compiaciuto e l'indomani mattina lo vedemmo ripercosso, stampato, sulle colonne dei quotidiani, odorosi d'inchiostro e di cattiva cellulosa.

Confessiamo di aver atteso un fischio, anche un solo perforante fischio di dissenso frammezzo a quel fragore di battenti, che avesse almeno acceso un dubbio, nulla più che un piccolo tarlo in quelle coscienze soddisfatte. E ci dispiace che nessuno abbia consigliato di evitare quel penoso confronto, rammentando una piccola differenza per cui si distingue due modi e anzi due stili. Il signor Nobel, cresciuto agli scrupoli del rigido Ottocento, ebbe la riservatezza, avanti che aprissero il testamento in cui legava la sua sostanza ai «Nobelstiftelsen», di uscire di scena; e per non velare, nemmeno di un soffio, il decoro dei suoi premi, affidò la designazione dei meritevoli al maggior consesso culturale del suo Paese; sicché, gli onori di casa, li poteva assumere nientemeno che il suo Re.

Certo, nessun vuol negare che i trentatré milioni del conte Marzotto siano un bel gruzzolo. Ma con franchezza il ricco mecenate ci lasci chiedere se trova proprio giusto il sistema suggeritogli di turbare i già difficili lavori degli artisti e dei letterati con una «festa di famiglia» e con giurie così male assortite o così poco autorevoli, da distribuire i suoi tanti mi-

lioni in designazioni che non si sa bene se siano più ridicole o avvilenti. Basti osservare un Pea, un Palazzeschi, un Govoni, affiancati a un Gotta a un Civinini, a un Saponaro; o un poeta come Montale messo nel mazzo dei corrispondenti giornalistici non si sa se per castigo come poeta; o la mancata assegnazione del premio per i giovani scrittori, forse per ignorare i D'Arzo, i Del Buono, i Parise, i Maldini, per accorgersi che si è voluto, proditoriamente, confondere le carte.

Ma l'azione più trista, risoltasi in una dolorosa beffa, è stata giocata in danno della pittura italiana. «Mancata l'assegnazione del primo premio di due milioni — non senza l'esplicito riconoscimento della Giuria circa l'indubbio valore delle opere presentate — il secondo premio è stato attribuito ex aequo, nella misura di un milione ciascuno, a Carlo Levi e Fausto Pirandello e il terzo, nella misura di cinquecentomila lire, a Pasquarosa Bertolotti e Giovanni Omiccioli». Così ha scritto, testualmente, un grosso quotidiano milanese, che da troppo tempo finge di ignorare dove stia di casa la vera cultura e l'arte italiana e prestando mano a queste azioni, avalla la pietosa ipocrisia di quel verdetto. Se il valore delle opere era indubbio, perché allora si mancò di assegnare il primo premio? Traffici di corridoio? Bizzie di giurati? Fatto sta che si è finito per premiare un mediocre pittore, anche se eccellente scrittore, e due «generici» della pittura come Pasquarosa e Omiccioli.

No signor Marzotto, non è giusto; con tutta lealtà le diciamo che non deve permettere che queste palesi ingiustizie siano perpetrate con un pugno di carta morta da lei fornita. Gli artisti e gli scrittori lavorano per cogliere una verità di poesia e chiedono soltanto un po' di discrezione, di rispetto; e se proprio lei desidera giocare all'arte italiana, ha altri modi per farlo, senza ostentazioni e soprattutto evitando che si sfoghino personali, privatissime simpatie o risentimenti.

E ci dispiace che un maestro come Carlo Carrà, che vorremmo sempre vedere geloso del suo passato glorioso, abbia partecipato a quella gara, che non ha rispettato nemmeno la sua canizie.

Un altro brutto episodio, che a quanto ci consta un solo giornale milanese, il TEMPO, ha rilevato, è quello del Premio Lissone di quest'anno, finito in un ballottaggio fra sei nomi infilati in un cappello, lasciando che a decidere fosse la sorte. Anche qui si chiede se, per fare il proprio gioco, sia giusto creare dei premi a invito, cioè a liste chiuse, con alleanze di fortuna, feticci, con giurie internazionali dai nomi rotondi che poi non sanno prendere le proprie responsabilità e si occultano dietro il giuoco del caso. Non sarebbe ora, per la nostra dignità, smettere con questi sistemi e ritornare a un minimo di serietà? Altrimenti si creerà un'aria irrespirabile, avvelenata, favorevole solo ai maneggi delle camarille e delle cabile.

La mostra dei «Dodici pittori italiani» presentata nel nostro bollettino precedente (Afro, Ajmone, Birolli, Carmassi, Cassinari, Meloni, Moretti, Morlotti, Romiti, Santomaso, Vacchi e Vedova) ha raccolto un bel fascio di ritagli di stampa. Che siano tutti elogi, non si può pretendere. C'è stato, persino, chi ha potuto parlare di «un momento di stanchezza della pittura italiana»: ed è senza dubbio un madornale errore. Basti infatti considerare che questa «stanca» pittura italiana sta incontrando il massimo interesse dei musei stranieri, che ne fanno mostre a spese proprie, o di mercanti europei e americani. Ci piace quindi riferire le parole scritte da Mario Radice, critico d'arte milanese, su quella nostra mostra:

«Si rimane di stucco a pensare a tanto accanimento contro la pittura di oggi e non rimane, a molti artisti che tengono duro e lavorano poverissimamente in silenzio, che pregare assiduamente Iddio perché un raggio di luce alimenterà la speranza di un miglioramento della situazione. Le pagine di Marco Valsecchi mi sembrano un contributo ad una chiarificazione invocata.

La mostra dei dodici artisti alla galleria del Milione può essere considerata un'af-

fermazione di vitale importanza. Si può dire qualsiasi cosa contro Afro, Birolli, Cassinari, Morlotti e Santomaso ma è impossibile negare — se non per ignoranza o mala fede — che sono artisti autentici. Fuori d'Italia questi pittori, con altri otto o dieci, sono ritenuti i migliori della generazione che viene dopo il «novecento», quella degli artisti fra i trenta e i cinquant'anni. Posso ampiamente documentare questa affermazione e la documenterò se mi si presenterà l'occasione. Credete forse che siano veramente sciocchi o ciechi o «venduti» i più noti artisti e critici francesi, inglesi, tedeschi e americani che «ricominciano» a guardare all'arte italiana con molto interesse perché si sono accorti che dopo il «novecento» di Martini e di Carrà, di Casorati, De Chirico, Morandi e Sironi non c'è il vuoto?

Il vuoto è fatto da arte, qui in casa nostra purtroppo, intorno alle più vivaci manifestazioni di oggi».

STELLA BIANCA

La morte ci ha privati, a breve distanza di tempo, di due carissimi amici: Attanasio Soldati e Raffaele Calzini.

Soldati ci accompagnò fedele negli anni della nostra Galleria di via Brera e le sue opere apparvero già nella prima mostra di pittura astratta in Italia. Ricordiamo ancora la sua figura di pittore limpido e sottile lirico, corrente con la sua pura e discreta natura morale.

Scrittore forbito e giornalista vivace, lombardo nella sua intima eleganza e curvatura sentimentale, fu Calzini, amichissimo di artisti e fervente animatore di manifestazioni d'arte in Italia e all'Estero. Alla sua appassionata attività doversi le grandi mostre di Parigi e di Londra e in altre capitali straniere, che fecero apprezzare l'arte moderna italiana. Alle nostre Edizioni concesse alcune delle sue pagine più acute e sensibili, per illustrare l'arte dei maestri dell'Ottocento nella raccolta Stramezzi.

Esprimiamo alle Famiglie dei due cari Amici il nostro profondo rampianto.

## LE EDIZIONI

### NOVITÀ

GEORGES DE LA TOUR, di Vitale Bloch: volume 16 x 22 pp. 64 con 21 tavole f.t. delle quali 1 a colori, 8 ill. nel testo, brossura e coperta a colori. Unica traduzione italiana autorizzata dalla edizione originale olandese di J. H. de Bussy di Amsterdam edita nel 1950. L. 800.

L'Autore vi dedica un saggio informativo e critico con una prosa che Roberto Longhi, nella prefazione scritta per questa edizione italiana, definisce piana e leggibile, tono ideale per la buona divulgazione. Pertanto la figura e l'opera di questo misterioso e incantevole pittore caravaggesco lorenese, operante sul principio del XVII secolo, appaiono al lettore chiaramente inquadrati nel loro momento storico e tutt'ora validamente vive. Il saggio è preceduto da un catalogo delle opere.

FRANCESCO CRISTOFANETTI di Cesare Silvagni: vol. in 16° (14,55x20,5) pp. 24 con 1 disegno, e tavole 48 f.t. delle quali 4 a colori, brossura e coperta a colori. Edizione in lingua francese.

E' il VI° volume della Collana Piccole Monografie di Artisti Italiani Contemporanei, già annunciato nel nostro ultimo Bollettino, edito in occasione della prima mostra postuma ordinata nelle nostre sale nel maggio scorso, mostra che ha confermato la personalità di questo pittore e quindi la ragione di documentarla con questa edizione. L. 600.

GIUSEPPE VIVIANI di C. L. Ragghianti, nella Collana «Cartelline con sei tavole a colori», tavole su cartoncino sciolto e inserito con testo, raccolti in cartella 15,5 x 21 con altra tavola a colori sulla coperta. L. 400.

Segue le ultime pubblicate nella serie, su Chagall e Paulucci.

Il testo bilingue italiano e inglese di Ragghianti con una prosa efficace, rende elevato omaggio alla fantasia di questo pittore pisano il quale, accostando cose e sentimenti più elementari, trae motivi di impreviste immagini poetiche, immergendo quell'acuta ironia tutta toscana entro una luce d'intima malinconia.

SAMBONET 22 Cause + 1, parole di Emilio Villa, pagine di Max Huber; volume in 1/4 foglio (23 x 30), pp. 56 con

23 disegni, leg. tela e sopracoperta a due colori. Edizione di 500 esemplari di cui 20 su carta a mano numerate da 1 a XX. Edizione normale L. 2.000

Il libro è nato dal felice incontro in Brasile del giovane pittore milanese con lo scrittore Emilio Villa. I disegni a penna sono interpretazioni grafiche della flora brasiliana condotti come indagini per cercarvi quel ritmo che, specie nella esuberante natura tropicale, muove da un ordine geometrico e arriva alle scatenate fantasie più impreviste. Le parole del Villa rivestono il grafico dell'Artista con quei riflessi poetici per i quali l'immagine investe il sentimento. L'edizione impaginata da Huber costituisce un saggio su quanto può la tipografia se guidata da un vigilante senso estetico nell'ordine del testo.

INTRODUZIONE ALLA ARCHITETTURA ALPINA, di Mario Ceraghini; volume 18x23, pp. 20 di testo con due disegni, f.t. 64 tavole con 78 illustrazioni, brossura e coperta a colori. L. 1.000

E' il primo della nuova serie di Quaderni Il Dittamondo. L'Autore dopo il successo del suo volume Costruire in montagna da noi edito nel 1950, ritorna sul tema alpino con uno scritto di rapida indagine storica e una scelta di esemplari fotografici e fa viaggiare il lettore nelle superbe regioni delle alpi ponendogli davanti quali opere dell'uomo si armonizzano con la natura.

### RISTAMPE

800 ITALIANO, di Raffaele Calzini; fascicolo in foglio (30x40) con 12 tavole in quattricromia 20x25 c. e due nel testo con un disegno, sopracoperta con quattricromia. Ristampa della 1ª ediz. 1948. L. 2.000

Sollecitati da richieste della 1ª ediz., da tempo esaurita, ci siamo indotti a questa ristampa che esce con la stessa cura per i colori che ne determinò il successo. Contiene riproduzioni di Piccio, Fontanesi, Ranzoni, De Nittis, Fattori, Lega, Sernesi, Signorini, Zandomenighi, Boldini, Mancini, Gola, Dell'Ami e Favretto, opere tutte della rassa Stramezzi.

Il testo di Calzini è un sereno esame dell'800 italiano attraverso le altalene della critica di oltre mezzo secolo che ne determinarono le sue sfortune e fortune, e quest'ultima molto per merito del migliore collezionismo che affrancò tempestivamente le opere valevoli.



OPF.604P, ESPIRIA-MILANO

Maggio - 1945  
Longhi - Firenze

