

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

30

NUOVA
SERIE

GENNAIO 1958 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

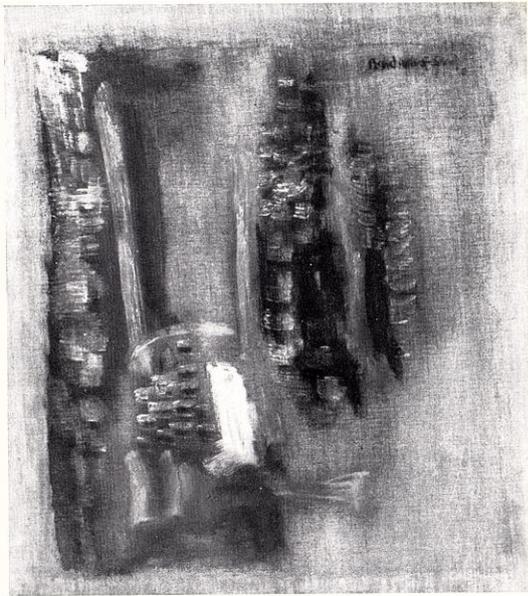
VASCO BENDINI

DIPINTI DI

IN MOSTRA
PERSONALE



VOLTO - 1952



TRACCE - 1956

olio su tela 90 x 100

VASCO BENDINI

«...ma il sole nascente la mutò in un semplice vapore scuro, un'ombra grave e indistinta, tremante nel caldo splendore...»

JOSEPH CONRAD

SOLTANTO SUI TRENT'ANNI BENDINI ha trovato una strada decisamente sua. Era pittore da tempo, ma con lunghe pause dovute alla guerra, o a dure necessità pratiche: forse, anche, a una sua disposizione per cui la vita doveva parergli, almeno a tratti, una vicenda spirituale bastevole a se stessa. Bendini ha maturato da qualche anno una qualità pittorica che a noi pare spessissimo di prim'ordine; ma per noi è evidente (dall'opera, e non solo perché lo conosciamo da tempo) che egli, prima che pittore, è un poeta, nel senso meditato e sofferto del termine. E' questa la ragione prima per cui, anche per la sua pittura recente, così conscia degli ultimi orientamenti dell'arte occidentale, i riferimenti culturali non sono legittimi se non per riaddurli a un nucleo personale già da tempo chiaramente prefigurato.

I duri approcci d'un uomo solitario con la poesia, con la pittura, furono la storia dei suoi tentativi di nutrire la sua fame spirituale, di dar corpo alle sue intenzioni religiose. La solitudine rese quasi casuali i suoi incontri; occasioni ch'egli colmava d'una dedizione quasi senza limite. Si potrebbe dire, per 'relazionare' il giovane Bendini, che a un certo momento egli si sentì alle spalle la 'metafisica' italiana, non nel senso letterale di quella poetica illustre; ma in quello più lato d'un'ansia di cose universali ed eterne, non angustiate nella contingenza di quel prodotto tecnico che è, anche, un'opera d'arte. Lo interessarono Guidi e Sironi, apparentemente nella loro cultura formale, in realtà nella loro aspirazione a infondervi un'alta luce o un dramma grandioso. Ma di quelle forme Bendini si sentì abbastanza presto prigioniero; e chi è vivo scuote le sbarre. Verso il '50 lotta con Masaccio, quasi in un ultimo scontro, naturalmente sfortunato, con una tradizione italiana ormai predicata da decenni e interrogata ora

nella sua fonte più illustre. Ma subito dopo, quasi che la vita non fosse più possibile se non in una liberazione sfrenatamente romantica, riempie grandi carte a pastello, di tempeste e diluvi: turbini che ricordiamo appena, spire agitate, neri che crollano a valanga su se stessi. Non ne resta più nulla: eppure l'abbandono a quella isolatissima e quasi assurda anarchia era, pure alquanto incontrollato nel mezzo, d'una schiettezza assoluta. (Fu in quel giro d'anni che Vedova, purtroppo frenato da uno stile geometrizzante, buttava generosamente le sue 'Esplosioni', 'Aspirazioni', 'Scontri', in una mischia che pareva senza domani).

Dopo questa parentesi di piglio quasi apocalittico, nel 1952 Bendini sembra riacostare altri precedenti di cultura. Ma ha appena avvistato Picasso o Matisse (una radice non troppo diversa, come significato, da quella guidiana o sironiana); ha appena scoperto il Morandi più segreto, che già questi spunti sono dissolti, riecheggiando appena entro un nuovo candore. A noi accade di accompagnarlo in una mostra fiorentina del giugno 1953; e, alla lettera, non è che ci fosse incomprensione della sua pittura, ma difficilmente avrebbe potuto esserci una coscienza piena della sua novità. Poiché alcune di quelle opere aprono, indispensabilmente, anche questa mostra, richiameremo l'inventario, steso allora, di alcuni temi che abitavano questo suo personalissimo limbo: «Nature morte dove gli oggetti alitano come baleni, ma fievoli, rallentati, spaziosi; poche forme di volti, quasi stupite veroniche, dove la canna d'un naso, l'orbita d'una fronte sembrano accennare a un ritmo grande e solitario d'architettura, o un occhio appena sbarrato lacrima ombre; vele languide e gonfie, tese sull'azzurro di acque agitate...». Ma anche prima, o al massimo contemporaneamente, Bendini dipinge alcune tempere decisamente astratte, che non hanno nulla a che fare, tuttavia, con le forme dell'astrattismo allora conosciute, non vorremo dire in Italia, ma in una città abbastanza defilata culturalmente com'era Bologna. Per immaturità di cultura non ne cogliemmo del tutto il significato, che era solo apparentemente astratto: troppo schietto vi era, infatti, il persistere della presenza umana, mediata in forme candidamente fluttuanti tra la coscienza e la visione; e direttamente, squisitamente emotive. Bendini era, per la prima volta, misteriosamente libero. La sua aspirazione interiore non si obbligava più entro vie a lui aliene, ma ormai concideva con il ricordo, o il sogno sul naturale. Talvolta tutto si allontanava fino a introdurlo direttamente entro un mondo personale dove non sono più che larve, impronte, parvenze. S'era

appena parlato, in Francia, di 'tachisme' (il nome nasce nel '51); e di quel momento esattamente è, spalleggiato da una cultura ben altrimenti continua e potente, il mutamento di Tal Coat. Si affaccia in quegli anni Sam Francis. Bendini non sa nulla di tutto questo, è solo. Nell'antica, bellissima, ma dura Bologna, nemmeno può procurarsi le tele, deve accontentarsi della tempera su carta. Guidi gli ha già dato, Morandi è ora un recupero da fare in segretezza; forse soltanto Mandelli gli è meno lontano nell'arpeggiare certe sue personali, fragili figure; ma sempre inguainate sensibilmente, entro un tremoto di verità. Bendini forma, invece, direttamente i suoi sogni, appena li permea di sostanza sensibile. Autoctono 'tachiste', realizza in macchie lievi, in chiarori, in strati vaganti o in pareti sensitive un raccolto dialogo tra mondo e coscienza, che talvolta sfuma in monologo, in presenza ineliminabile e individuali. Le sue opere, in apparenza così astoriche, così piovute dal cielo, sono, invece, uno dei pochi capitoli veramente personali d'una nuova visione, e, dialetticamente, di quella rivolta antiformalistica che è ormai, anno 1957, dilagata in mille rivi. Anche in Italia si comincia a fare i conti (talvolta, ahimè, confondendo e truccando) con una storia non più lunga che di quindici anni. Con Bendini il trucco è inutile, perchè i documenti, e l'indipendenza di questi documenti, son tuttora a disposizione. Preme anche subito affermare che in lui, sostanzialmente, non è traccia di quel tecnicismo, e di quella dialettica culturale sterilizzata nel suo meccanismo con cui troppi artisti moderni (sarà meglio dire, soltanto modernisti) voltano e rivoltano gli eventi; ma in loro l'arte si fa, come dice Dante, «...sommigliante a quella inferma - che non può trovar posa in su le piume, - ma con dar volta suo dolore scherma...». Per Bendini una certa maniera d'eseguire significa la conquista d'un mondo, la liberazione vera d'una sua aspirazione; e perciò non è evasiva al reale, ma, come presenza inevitabile di temperamento e di sogno, attiva rispetto al reale.

Pochi mesi dopo la solitaria mostra fiorentina di Bendini, Morlotti espone, proprio in queste sale del 'Milione', una serie di paesaggi: scoppia la questione 'naturalistica'. E' l'immagine d'una natura, non più vista, ma quasi corposamente e dolorosamente 'partecipata' (la definizione è di Testori) nella sua germinazione, nascita e crescita. La questione del sesso, fuor dell'ossessionante e gelida poetica del surrealismo, si stanza in natura, si fa umana senza perdere d'angoscia; ma, a nostro avviso, e per nostre personali precedenti e susseguenti ruminazioni, che pote-

vano battere da Wiligelmo fino a Monet, la questione andava e va scalata su una gamma di fatti che qui è inutile ricordare, dato che sono tuttora in corso. La natura, comunque, si presentava nuova, e 'ultima'. 'Autre', si direbbe più facilmente ora. Fu inevitabile, anche se rischioso, richiamarsi a una situazione 'lombarda', che frastornò molti: il discorso fu subito, più o meno volutamente, frainteso, e naturalmente tanto più da chi non sa, o non suppone, che cosa sia, e sia stata, 'lombardia'. Non si comprese che erano altre le cose che stavano naturalmente invecchiando: anzitutto il mito del superuomo, e una nozione olimpica ed estetica dell'arte. Dell'arte l'uomo moderno non si fa divinità e museo, che è un luogo di conservazione e di riposo utile soltanto per poterla meglio riimmergere entro il nostro logorio vitale. Non ci sarà da pentirsi, comunque, d'aver partecipato ad uno sforzo italiano per essere ancora vivi, già che questo sforzo perdura; e d'avervi partecipato dalla provincia, che vuol dire, quando è vera, un luogo di collaudo sottratto alle dialettiche troppo brevi, e spinto fino all'indagine ultima di noi stessi e delle cose. In questo senso Bendini è provinciale, e anche per questo non fu coinvolto nolente nella questione 'naturalistica', anche se essa non coincideva, nelle sue formulazioni essenziali, con la sua costituzione più intima. Già tra il '53 e il '54 aveva confrontato felicemente i suoi sogni a un respiro di natura; e anche se, tra il '54 e il '55, egli poté scegliere di frequente immagini di vegetazione fin troppo folta per il suo animo più personale, non è che non ne tralucesse quel senso segreto della visione, quella sua dialettica fra gli opposti del sogno e della materia, che è contrasto, ma anche sottofondo del sogno. Dall'immersione entro una visione paesistica Bendini seppe estrarre, talvolta, opere singolari: primavere gonfanti di aliti, quasi senza tempo, evocazioni medianiche d'autunno, inverni distanti, con poche tracce di vita entro un candore senza confine. Ma fu legittimo che nascesse in lui un'insoddisfazione, non tanto delle possibilità che dava la questione in sé, quanto della poetica che più vistosamente la rappresentò. Bendini era rimasto a lungo così solo, che fu ben comprensibile si illudesse per breve tratto di trovare aiuti negli inviti d'una cultura tuttora predominante; ma la pratica, del resto appena sfiorata, e con timbri cromatici personali, d'un postcubismo astratteggiante, non gli poteva giovare ad una nuova maturazione di quel suo 'spirituale', di cui già nel '52-'53 aveva dato segni così individui. Fu piuttosto l'allargarsi della questione naturalistica, per i nuovi contatti con la pratica della pittura di nucleo e di quella di materia, ad aiutarlo. Se la questione si sia allargata, approfondita o confusa, è fatto tuttora in uno svolgimento abba-

stanza scottante; certo che in questo fluire degli eventi Bendini ha realizzato un profondo recupero di quel più vero se stesso degli anni '52 e '53. E' naturale che questa mostra, la quale tenta per la prima volta di presentare l'immagine più consapevole della sua persona, faccia ponte da quell'antico periodo a questo recente. Da un colloquio con la materia della pittura che s'era fatto, qualche mese fa, quasi soffocante, anche se sostenuto da un impegno accanito e sottile con l'esecuzione, riaffiorano, come un tempo, come sempre nei momenti più veri di Bendini, larve, reliquie. Troverete qualche consonanza, ora: Wols, talvolta Fautrier, in qualche raro e perdurante compiacimento persino l'ultimo Zao-Wou-Ki; ma son nomi che si fanno senza timore di schiacciare, implicitamente, l'artista di cui si parla. Bendini fa sentire, più che mai, una sua voce matura, si colloca in una situazione precisa. Come altri lottano per nuove immagini naturali, unica e possibile prefazione di nuove immagini reali, così egli lotta per nuove immagini dello spirito. Con una penetrazione quasi medianica Bendini ha ripreso una sua rievocazione. Quasi sbollando aria nascosta, o captando barbagli e fluorescenze egli fa riaffiorare dalla materia (che, con il fascino calamitante degli opposti, lo aveva attratto in un nero dialogo) la nuova immagine, ancora, d'un volto. Ma ormai, sempre più, reliquia, parvenza: traccia d'uomo, veronica d'una nostra condizione angosciata, simbolo reale, concretissimo, d'una nostra realtà più reale di troppi realismi. Virando entro la pasta, sottilmente brancolando, orientando maree di colore (le sue antiche e sfrenate tempeste, ora verificate, non più assurde), Bendini cerca il nuovo fantasma d'un nostro volto nascosto, eroso, quasi obliterato. Ancora lo portiamo in noi, come specchio d'una coscienza che a noi pare, talvolta, irrimediabile. L'immagine si forma, si amplia, esalando in soffocati baleni, trasudando in febbre dolenti. Sono le immagini d'una nuova poesia che non si saprebbe chiamare se non romantica, in un moderno senso esistenziale, compagna altrettanto che spina nel fianco della nuova ondata 'naturale'; ma, non meno, d'ogni eventualità astrattamente 'autre', d'ogni tecnicismo, d'ogni vacuità irresponsabile. E' un elemento ineliminabile, religioso nel senso primo e ingenuo del termine, entro la grande dialettica in corso. Queste immagini, spie autentiche d'una condizione spirituale, sono state pagate, da Bendini, fino al sacrificio. E' per questo che, quando affronta la tela, l'avviso d'una luce ignota, forse d'una speranza, baluginando lentamente entro gli spessori della materia, comincia a sfiorare pian piano nella sua stanza.

FRANCESCO ARCANGELI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. Immagine bianca n. 1. 1952 tempera 51x63 | 13. Larve. 1957 olio 50x60 |
| 2. Tracce. 1952 tempera 64x50 | 14. Reliquie. 1957 olio 65x80 |
| 3. Immagine bianca n. 2. 1950 tempera 50x64 | 15. Immagine. 1957 olio 50x60 |
| 4. Quasi azzurro. 1952 tempera 48x58 | 16. Reliquie. 1957 olio 56x60 |
| 5. Parvenze n. 1. 1952 tempera 63x49 | 17. Reliquie. 1957 olio 50x60 |
| 6. Larva nera. 1952 tempera 32x53 | 18. Parvenze. 1957 olio 65x75 |
| 7. Parvenze n. 2. 1952 tempera 55x49 | 19. Reliquie. 1957 olio 65x75 |
| 8. Mattino di vele. 1952 tempera 70x50 | 20. Reliquie. 1957 olio 65x75 |
| 9. Notte di vele. 1953 olio 61x50 | 21. Immagine. 1957 olio 65x75 |
| 10. Larva verde. 1954 olio 50x69 | 22. Immagine. 1957 olio 90x110 |
| 11. Immagine verde. 1956 olio 65x65
(racc. C. Zucchelli, Bologna) | 23. Immagine. 1957 olio 60x85 |
| 12. Reliquie. 1956 olio 65x75
(racc. F. Lodoli, Bologna) | 24. Immagine. 1957 olio 90x100 |
| | 25. Larva nera n. 2. 1957 olio 80x90 |
| | 26. Larva 1957 olio 80x90 |
| | 27. Sudario. 1957 olio 50x60 |

VASCO BENDINI è nato a Bologna nel 1922, dove risiede. Nel 1940 s'iscrive alla Facoltà di Architettura in Firenze e frequenta negli anni 1941-42 l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Dal 1943 al 1946 interrompe gli studi e dal 1946 al 1950 lavora come tecnico edile, partecipando come pittore ad alcune mostre nazionali e collettive. Nel 1953 Francesco Arcangeli gli cura in Firenze la prima mostra personale. Dal 1954 insegna all'Istituto Statale d'Arte di Bologna. E' presente alla Quadriennale di Torino e alla Mostra "60 Maestri..." di Prato, nel 1955; nel 1956 Rodolfo Pallucchini lo presenta alla Galleria "La Saletta" di Modena; nello stesso anno partecipa alla 7ª Mostra del Fiorino e alla 28 Biennale di Venezia. Nel 1957 è invitato alle Mostre Francia-Italia e di Lissone. Partecipa poi, presentato da Franco Russoli, alla Mostra del 1º gruppo di Pittori dell'ultima generazione, allestita nella Galleria Il Milione, e ad altre collettive: a La Bussola, Torino; a La Loggia, Bologna; a l'Attico, Roma. Nel 1957, gli viene conferito un premio dal Ministero della Pubblica Istruzione e vince un premio acquisto a Spoleto. Sue opere si trovano in raccolte pubbliche e private, italiane ed estere.

La mostra rimarrà aperta dall'11 gennaio al 25 gennaio 1958 con orario dalle ore 10,30 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

LE DISCUSSIONI sulla crisi della Biennale veneziana e il suo riordinamento hanno avuto risonanza anche all'estero. Ci piace riportare qui un interessante articolo apparso sulla rivista tedesca «Kunst Cronik» del settembre 1957, relativo a un nuovo criterio di raccolta e presentazione delle opere d'arte, provenienti da qualsiasi Paese.

Non ci si può aspettare alla Biennale un quadro veramente obiettivo dell'arte contemporanea, perché i commissari nazionali tendono a mettere in luce solo un determinato aspetto dell'arte del loro paese.

La visione generale tuttavia rimane valida, tanto più che, passando da nazione a nazione, si possono stabilire i necessari confronti dai quali la crescente convergenza dei diversi stili nazionali appare in tutta la sua evidenza.

Oggi non possiamo più ordinare secondo precisi criteri geografici le opere d'arte, come era possibile fare fino a poco tempo fa. Questo riguarda non solo le diverse sfere culturali, le nazioni e le province, ma anche le città.

Abbiamo forse in passato esagerato talvolta queste separazioni, come ad esempio certe costanti particolari alle città olandesi del XVII secolo, quando un pittore poteva attraversare in un sol giorno a cavallo l'intera pianura, per cui l'influenza dei singoli grandi maestri era più forte del rispettivo genius loci. Ciononostante, questi raggruppamenti secondo criteri di geografia culturale hanno avuto fino ad ora la loro funzione.

Ma oggi ad esempio le sculture di Ueki e Yamamoto nel padiglione giapponese, come le pitture di un Suda o di un Wakita, danno una impressione del tutto europea e tutto al più i lavori premiati di Manukata realizzano una certa sintesi fra Oriente e Occidente. Una mostra di pittura astratta giapponese, che sta attraversando l'Europa e parte da antichi ideogrammi dell'Asia orientale, sfocia in definitiva nel «tachisme» europeo.

Fin verso l'India si avverte un influsso picassiano in lotta con la tradi-

zione locale, mentre nel Messico agisce tuttora una certa tradizione indigena, la quale però viene soffocata in Rivera dalla pittura murale europea ed in Tamayo dall'esotismo occidentale. Anche a Cuba, nel Brasile, in Argentina e nel Venezuela dominano incontrastati influssi europei, avvertibili anche, nonostante altre reazioni, in India, Ceylon, Vietnam ed Iran, dove purtroppo la tradizione indigena ne viene quasi del tutto appiattita. Nel bacino del Mediterraneo Orientale, in Egitto, come in Grecia, l'antica grande tradizione sopravvive in pochissimi casi.

Ovunque si tentano possibili sintesi del vecchio e del nuovo mondo, ma di rado si trovano a questo riguardo dei risultati autentici. Soltanto forse nell'architettura giapponese (si sfoglia il più importante rivista di architettura di questo paese) si sono realizzati risultati che hanno destato poi l'ammirazione di un Gropius o di un Neutra, i quali trovarono in una architettura puritana e per così dire poeticamente uniformata un modello per le costruzioni europee.

Se quindi oggi si osasse tentare l'esperimento di ordinare geograficamente questo confuso complesso di figurazioni anonime, ci si troverebbe di fronte a un problema difficilissimo.

I vari centri artistici sono oggi poco isolati. Un ductus delle diverse forme nazionali, delle lingue, delle particolarità biologiche dei vari popoli e delle usanze locali, continua ad agire nel fondo; ma viene fortemente influenzato dalla risonanza delle esposizioni che vanno di paese in paese, dalle riproduzioni sparse ormai in tutto il mondo e che, come tavole a colori, riescono perfino a rendere gli accenti cromatici degli originali. Conoscendo così ogni artista tutti gli altri, si verificano ovunque delle diosmosi culturali ed i particolari tratti regionali di un tempo impallidiscono.

Fu perciò proposto da alcuni osservatori che la Biennale ordinasse eccezionalmente il suo immenso materiale secondo criteri di stile. Tali raggruppamenti riuscirebbero fenomenologicamente più fedeli delle solite separazioni per paesi, divenute oggi quasi artificiali.

Sulla traccia di questo pensiero, che potrebbe condurre a nuovi risultati, si vedrebbe che queste più naturali sfere

stilistiche vengono a coincidere con l'influsso che irradiano i grandi maestri contemporanei.

In quasi tutti i paesi di cultura si trovano infatti pittori che continuano la luciferina e semiastretta scomposizione delle forme proprie di Picasso; altri, che, in una vaga memoria delle cose, si rifanno ai più delicati e trasognati ritmi delle strutture di Paul Klee; altri ancora, che continuano la monumentalità di un Léger, passato attraverso il cubismo; altri, inoltre, che riprendono il chiaro mondo dei colori di Matisse e la sua intimità con la natura; ed altri infine che trasformano il leggendario e folcloristico mondo di sogno di Chagall.

In mezzo a questi pittori oggettivi ed astratti sta l'influsso internazionale di Miro. Nel campo dell'astrattismo puro la situazione non è diversa. Una « scuola » del primo e del medio Kandinsky abbraccia tutto il globo, quando si tratti di forme astratte, ricche di contrasti dinamici. Ciò che si poteva sviluppare dalle forme più costruttive e più puritane di un Mondrian o di un Doesburg rimane oggi relativamente nell'ombra, ma se ne sente la eco in diversi punti del globo con l'uso ristretto della geometria piana e delle tensioni elementari di superficie.

Persino la solenne psicografia di un Hugo Hartung, che si sviluppa oscura su fondi di luce, sembra diventare un fattore di ampia portata; mentre la stessa pittura *tachiste*, estrema reazione a Mondrian, perché intuisce l'esistenza come un infinito, fluttuante *élan vital* che si può definire un impressionismo cosmico divenuto astratto, può farsi risalire a poche personalità, come Pollock, Wols.

Tali forme di espressione sono oggi accanto a talune altre predominanti ed in lotta tra loro, determinano più che non le costanti nazionali, i possibili ulteriori sviluppi, assicurando così una felice polifonia di possibilità.

Non sono qui in gioco i programmi artistici o intellettuali, che sono apparsi sempre soltanto più tardi e sempre come forma di difesa nei confronti degli avversari. E' soprattutto la continua e dominante individuazione di eminenti singoli artisti ciò che in questa sempre crescente convergenza degli stili nazionali ci salva da una monotonia delle espressioni artistiche.

Franz Roh

LE EDIZIONI

NUOVA COLLANA GIOVANE PITTURA ITALIANA diretta da Marco Valsecchi.

Un segno della fertilità dell'arte italiana contemporanea è dato anche dal succedersi delle generazioni artistiche, senza stanchezze e interruzioni di intenti poetici, anche se ciascuna generazione ha svolto con rigorosa coerenza le sue premesse ideali. Dopo la generazione dei maestri, che ha avuto la sua evoluzione nel periodo cosiddetto del Novecento; dopo la generazione di mezzo, che oggi si afferma in ogni Paese nella pienezza della sua maturità, ora si affaccia la terza generazione dei giovani, ed anzi già incalza con le sue ricerche ansiose, i suoi propositi e il suo travaglio.

Il Milione, come ha sempre accompagnato con interesse vivissimo le generazioni precedenti, così intende sostenere le nuove personalità artistiche con una nuova collana di brevi monografie, dove ogni giovane artista sarà studiato da un critico; sicché i volumetti, oltre a confermare il valore pittorico delle nuove personalità, riusciranno a rendere il clima di pensiero culturale che accompagna il fiorire di questo particolare momento, tra i più fertili e acuti di questi ultimi decenni dell'arte italiana.

Secondo la nostra tradizione, la collana non affermerà stretti principi di tendenza. In un clima di moderno pensiero e di attenta intelligenza ai moti della spiritualità contemporanea, terrà aperte le clausole di una cultura dialettica, criticamente vigile, ma non soffocante, persuasi come siamo che la poesia, anche in pittura, rifugge dagli schemi preconcepiti, dalle preclassificazioni teoriche, ma splende e si alimenta da un suo continuo confrontarsi con la vita e con la libera evoluzione del pensiero.

I volumetti conterranno ciascuno dodici tavole, tutte a colori, ricavate con la maggiore fedeltà dai dipinti originali, e anche da questo lato la collana, che si inizia col volume dedicato a Giuseppe Ajmone, stabilirà una nuova consuetudine nell'editoria italiana moderna. Tutti i volumetti, oltre all'edizione italiana, appariranno anche in edizione inglese.

In stampa:

1 - GIUSEPPE AJMONE, di M. Valsecchi.





RELIQUIE - 1957

olio su tela 65 x 75