

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

32

NUOVA
SERIE

MARZO 1958 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

UNA MOSTRA DI
GINO MELONI CON TEMPERE
E DISEGNI



COMPOSIZIONE. 1957

GINO MELONI

MELONI HA NEGLI OCCHI UNA ATTONITA DOLCEZZA, quasi la continua meraviglia per la scoperta di "piccoli" misteri della natura e del mondo. Pare che le immagini più quotidiane siano subito travasate, attraverso quei limpidi schermi, in figurazioni favolistiche, in ingenue magie. E sorride, Meloni, a questo suo segreto spettacolo, in silenzio.

Ricordiamo quanto volle e seppe comunicarci, di tale vagare della sua fantasia: come da un mondo vicino, modesto, di semplice umanità, ricavò figurazioni di tenera, casalinga magia. Come inventò i suoi animali araldici, "imprese" di feudi campagnoli. Come riscoprì Venezia, in apparizioni suggestive, di immediata evidenza, risonanti e gremite di luci profonde, di colori intensi.

L'immagine, pur nel variare dei temi, sorgeva sempre spontanea, sgorgata da una capacità di lirismo *naïf*, in una trasfigurazione semplice, diretta, del dato narrativo o descrittivo in simbolo sentimentale. E il colore, caldo e corposo, veramente "lombardo" e alieno da raffinate elaborazioni, corrispondeva, nella sua sensuale e diretta naturalezza, a tale impianto immediato, scoperto, di fantasia "primaria". Si coglieva quindi nelle opere di Meloni un incontro assai straordinario di linguaggio naturalistico con i dati di una cultura figurativa aggiornata ai temi dominanti del tempo. Dal suo isolato posto di osservazione, senza rinunciare agli elementi costitutivi della sua lingua pittorica, (la forza e il canto pieno di



COMPOSIZIONE. 1957

carboncino e tempera 68,5 x 105

una materia cromatica densa di risonanze ad effetto), Meloni affrontava una figurazione emblematica e di sogno (o di contenzione fantasiosa). Dava una sua interpretazione, commossa e semplice, del problema di raccontare le proprie intuizioni e osservazioni, legate al proprio localizzato mondo, con uno stile "attuale", o viceversa.

Da questa ansiosa e sempre convinta e sincera attenzione alle ricerche di linguaggio più vive, doveva coerentemente esser portato a sentire la validità di un ricorso alle fonti prime del discorso pittorico, all'identificazione quindi del "contenuto" con la "materia" stessa, segno e colore. Nell'astrazione informale, aiutato anche dalla tendenza a risolvere nell'impasto cromatico i suggerimenti del sentimento e del senso, egli ha potuto versare il suo accorato naturalismo. E, anche, ha potuto dar sfogo al suo piacere per un libero canto del colore: Più che la dichiarazione estrema di "impossibilità" figurative, di crisi spirituali, Meloni ha sentito in questa espressione astratta, in questo espressionismo astratto, il richiamo di un romanticismo arrivato alle più liriche conclusioni. E l'ha affrontato con candido coraggio, con una schietta coerenza. La materia è restata quella luminosa e pastosa, tradizionale e lombarda, senza venature di inquietudine intellettualistica, senza brividi di malattia. È, ugualmente, ogni gioco di eleganze formalistiche è impensabile per una natura "diretta" e semplice come quella di Meloni. Proprio questa diversità tra l'arrischiata e complicata lingua informale, e la chiarezza sentimentale e poetica del pittore, ha potuto far dubitare dell'opportunità della sua scelta. Ma dobbiamo riconoscere che l'accordo trovato, per contrasto, fra semplicità di emozione e difficoltà di espressione, ha un suo particolare sapore poetico. Il candore lirico e la sostanza pittorica naturalistica danno, all'invenzione informale, un tono di racconto commosso e ruvido, dalla suggestione innegabile.

Si vedano questi disegni, queste chine colorate. Non vi leggeremo certamente il geroglifico misteriosamente allusivo di

certa grafia che scandaglia gli spazi ossessivi dell'anima, né quello puramente ritmico o rabescato di una aggraziata calligrafia di un "niente" vagamente orientale, oggi tanto di moda. Ma vi sentiremo il peso e la presenza di forme naturali colte in una luce vera, quasi le orme di figure e di cose viste, ancora, attraverso lo schermo incantato di uno sguardo attonito. Nella trama vibrante e variata di una forma ricostruita nella sua sostanza luminosa, si inseriscono i tocchi del colore che evoca immagini di vero. Una composizione estremamente sintetica, ridotta ad architetture solenni nella loro semplicità, è tutta ravvivata da scatti improvvisi del segno, da teneri passaggi tonali, da accensioni timbriche. Sono disegni forti, talora scabri, senza concessioni al gusto. Con voluta e sentita parsimonia di elementi, ricreano spazi e movimenti. Sono i disegni di un pittore che crede agli aspetti del suo mondo, che ne esalta e trasforma le apparenze più dirette, ma non le nega, quale spunto della sua espressione più libera.

FRANCO RUSSOLI

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE (monografie e saggi critici):

Catalogo per la Personale alla Galleria 15 Borgonuovo, di Aligi Sassu, Milano 1946 - Catalogo ad una Mostra collettiva a Modena, di Raffaellino De Grada, 1950 - Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia, di Raffaele Carrieri, Ediz. Conchiglia, Milano 1950 - I galli di Meloni, di Raffaele Carrieri, Quaderni della Borromini, Milano 1950 - Cartella con sei tavole a colori, di Marco Valsecchi, Edizioni del Milione, Milano 1952 - Dodici pittori italiani, Bollettino n. 2 della Galleria del Milione, Milano 1953 - Catalogo per la Personale alla Strozina, di Marco Valsecchi, Firenze 1953 - Catalogo per la Personale alla Galleria del Cavallino, di Garibaldo Marussi, Venezia 1953 - Bollettino n. 5 della Galleria del Milione per la Personale dell'Artista con prefazione di Marco Valsecchi, Milano 1954 - Meloni, di Marcel Brion, Quaderni dell'Apollinaire, Alfieri Editore Venezia 1956 - 12 opere di Gino Meloni, di Guido Ballo, Edizioni del Milione, Milano 1956 - Catalogo per la Personale al Städtisches Museum Morsbroich, con prefazione di Pierre Restany, Leverkusen - Gino Meloni und der expressive Lyrisismus in der neuen Malerei, di Klaus J. Fischer, Das Kunstwerk Heft 5-6 - XI - 1957.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. Composizione. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 68,5 x 105
2. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
3. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 69 x 105
4. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
5. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
6. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
7. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
8. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 69 x 105
9. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 69 x 105
10. Composizione. 1957 carbone su cartoncino, cm. 65 x 105
11. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 69 x 105
12. Composizione. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 68,5 x 105
13. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 69 x 105
14. Composizione. 1957 inchiostro-carbone su cartoncino, cm. 105x68,5
15. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
16. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
17. Immagine. 1957 tempera-carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
18. Immagine. 1957 tempera-inchiostro su cartoncino, cm. 69 x 105
19. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
20. Immagine. 1957 tempera su cartoncino, cm. 105 x 69
21. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 105 x 69
22. Immagine. 1957 carbone su cartoncino, cm. 69 x 105

Gino Meloni è nato a Varese nel 1905. Vive fra Lissone e Milano. Ha studiato all'Istituto di Arti Decorative a Monza e frequentato i corsi liberi dell'Accademia di Brera. La sua prima Personale è del 1939 a Milano, seguirono quelle del 1940, del '46, del '48, del '52, del '54, del '56, e del '57. Ha partecipato alle mostre della Biennale di Venezia del 1948, del '52, del '54, e con una sala nel 1956. Nel 1957 sua mostra Personale al Städtisches Museum Morsbroich di Leverkusen (Germania). Nel 1951 gli venne conferito il Premio Taranto, che gli organizzò una personale nel 1952. Nel 1953 ex-quo il Premio Burano per il paesaggio libero. Opere sue si trovano in importanti raccolte private italiane ed estere, e in gallerie pubbliche quali: d'Arte Moderna di Milano, Nazionale di Roma, Palazzo Pitti di Firenze, d'Arte Moderna di Venezia, racc. Premio Taranto, racc. Premio Lissone e nei Musei di Grenoble e Rio di Janeiro.

La mostra rimarrà aperta dal 12 marzo al 26 marzo 1958 con orario dalle ore 10,30 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 di tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

Su «IL GIORNO» dell'11 dicembre Marco Valsechi:

«A breve distanza da una mostra del genere, la Galleria del Milione presenta tre giovani pittori tedeschi. Due sono già stati visti la volta scorsa, e cioè Rupprecht Geiger e Fred Thiel, di Monaco, e il terzo è il nuovo Emil Schumacher, della Vestfalia.

Sono tutti e tre non-figurativi, e ciascuno con una sua apparizione propria. Il Geiger, forse perché architetto, si mostra assai sensibile ai problemi di spazio, di illusoria prospettiva, di volumi imminenti. C'è nei suoi dipinti un senso di infinito, quasi un ricordo della sospensione silenziosa della pittura «metafisica», ma senza manichini, senza «piazze d'Italia»; le presenze sono invece figure della pura geometria: sul nero profondo si distaccano improvvisi rettangoli di colore o gravitano poliedri e sfere, con un curioso effetto di levitazione.

A questo senso statico il Thiel risponde con una vivacissima struttura dinamica. Sulle diagonali dei suoi dipinti avvengono fratture intese di colore, scoppi di cristalli, secondo un'indicazione che risale ai Futuristi tedeschi, specialmente a Franz Marc, e che in Italia ha un buon esempio nelle pitture di Emilio Vedova. Rispetto alla mostra precedente, la geometria di Thiel si è maggiormente frantumata e pare di assistere agli sprazzi delle colate incandescenti o delle saldature autogene; e il timbro del colore aggiunge contrasto a contrasto: fulgori di rossi, di blu, di gialli, di bianchi.

Schumacher è al di là di questi aspetti architettonici e geometrici; la sua pittura tende a esprimere il lussureggiante caos di una ispirazione «informale»: grumi di colore, strappi, efflorescenze, ghirigori, come se la materia che costituisce il mondo si animi, si coaguli, si raffreddi dopo l'eruzione lavica. Klee, che voleva rappresentare le fibre segrete dell'universo, è il profeta di questa pittura; ma la sua lucida geometria, le sue capillari catene di segni e di ragnatele sono state travolte come da un frotto oscuro. Non sempre si riesce a superare il senso brutale della materia di questi dipinti; e se ne scopre l'artificio, una certa retorica. Tuttavia la grande composizione in rosso determina un effetto ossessivo, come una vasta ferita che sanguini.

Quattro maestri che non è il caso di riscoprire, dunque, ma che fa piacere ritrovare in così intensa e selezionata antologia ».

Sulla MOSTRA DEI PITTORI GEIGER, SCHUMACHER E THIELER, che abbiamo ordinato nelle nostre sale lo scorso dicembre, e di cui il nostro Bollettino n. 29, riportiamo alcuni commenti della stampa:

Su «L'USURÀ» del 14 dicembre Mario de Micheli:

«...espongono tre pittori tedeschi: Geiger, Thieler, Schumacher. Dei tre il più interessante è l'ultimo, che fa una pittura informale, di sapore letterario; una pittura che agisce per vaghe suggestioni, suggerendo, attraverso il colore e la figurazione, terre desolate, crateri, paesaggi lunari, spazi astrali. Pittori di questo tipo ormai ce ne sono molti e la formula sta avendo una veloce fortuna. In alcuni tuttavia c'è un nucleo autentico di angoscia e di disperazione cosmica. Non mi pare il caso di Schumacher, che però dimostra qualità indubbe».

Su «IL POPOLO» di Roma del 5 dicembre Giorgio Kaisserlian:

«Alcuni noti pittori tedeschi non figurativi—Geiger, Schumacher, Thieler—espongono assieme opere recenti alla galleria del Milione. Nella scorsa stagione ci siamo già occupati di Geiger e di Thieler a proposito di una mostra di pittori tedeschi contemporanei, sempre alla galleria del Milione e le loro opere attuali rappresentano poche varianti nei confronti di quelle che abbiamo già recensito. A proposito di Thieler non sappiamo bene perché gli ripugni tanto di appartenere a quella schiera di artisti *tachistes* ed *informels* nel cui ambito indubbiamente egli si muove. Egli ci disse infatti l'anno scorso: «Dica e scriva di me quello che vuole, ma la prego di non considerarmi tale». Poiché le classificazioni sono fatte solo per ragioni didattiche, noteremo solo che le sue composizioni rappresentano scoppi, esplosioni con tonalità intense e scure. L'artista italiano che più gli è vicino è forse Vedova, con il suo post futurismo attuale che va incontro alle lezioni di Pollock e di Riopelle».

Geiger tenta con pertinacia lodevole di rinnovare l'astrattismo geometrico, concentrato in una atmosfera estatica, un po' surrealista ed un poco metafisica, strani accordi di segmenti timbrici assai decisi. Schumacher poi appartiene a quella corrente «organica» che ha trovato la sua migliore espressione, tra gli artisti tedeschi d'oggi, nel non figurativismo lirico di Wols. Tutto sommato, la mostra attuale della galleria del Milione fa onore alle ricerche attuali degli artisti non figurativi tedeschi.

Della MOSTRA di VASCO BENDINI da noi allestita in gennaio e alla quale è dedicato il nostro Bollettino n. 30, riportiamo qui l'eco della stampa che vi si è impegnata:

Su «IL GIORNO» del 28 gennaio Marco Valsecchi:

«Presentato da Francesco Arcangeli, al Milione espone il giovane bolognese Vasco Bendini, che a Milano si fece conoscere un paio di anni fa in una mostra collettiva di giovani pittori bolognesi. Del suo gusto pittorico di allora, è ancora testimonianza nei dipinti, della prima sala di questa sua larga esposizione: un alludere leggero e trascinante, un barbaglio, vaghe impronte, vaporosità di paesaggi, di oggetti, di figure dissolventesi in aloni. Una natura che si materializza soltanto nell'estrema apparizione di una luminosità colorata; un diradarsi lirico del luminismo impressionista. Fosse stato più fitto di misteriosità letterarie e di preziosismi immaginativi, si poteva in qualche modo indicare all'origine il simbolismo di Odilon Redon».

Bendini deve aver sentito tutto il rischio imminente di uno sfilarsi esangue, sia di immagine che di colore; e con uno strappo s'è buttato da tutt'altra parte. Ora ha di fronte un mondo lacerato e raggiunto; dove c'erano prima aloni vaporosi c'è oggi un raggrinzirsi di superfici e di materie ruvide, bruciate, polverose. Qualcosa che sembra raffigurare le piume di pomiche degli astri spenti, o le contrazioni dolorose di una sensibilità irritata da presentimenti e da angosce esistenziali. E più che averlo di fronte, questo mondo disfatto e cartilagineo, vi è dentro confitto, con un gusto acre della «partecipazione» diretta. E' l'accento più battuto, e con risonanze anche drammatiche, di un certo romanticismo che da diverso tempo si è manifestato tra alcuni giovani pittori. Non ne misconosco la dolorosa verità e acuta presenza. Mi fa perplesso certa eccessiva interiorità, quasi da viscere più che di intelligenza e l'informe aggraviarsi dei mezzi espressivi, quasi fossero travolti da un oscuro fiotto. Dentro il quale tuttavia si possono anche scorgere artifici di laboratorio pittorico, e una certa facile suggestione di patetismi».

Però Bendini non è un improvvisatore. Almeno nelle prove date, esclude questo

sospetto ed è giusto attendere gli sviluppi. E' in una fase di evoluzione, non facile; gli si deve riconoscere questo ardire».

Del fascicolo su GIORGIO MORANDI di P.M. Bardi, edito da noi, G. Luigi Verzellesi prende l'occasione per scrivere un ampio saggio sulla pittura del nostro Maestro, scritto apparso nel numero di gennaio della «Nuova Rivista di Varia Umanità» che la Libreria Dante di Verona pubblica trimestralmente.

Crediamo opportuno stralciare qui il saggio di Verzellesi per la sua chiarezza e aderenza alla pittura morandiana:

«Le quadricromie, di cui si compone la parte illustrativa di questo misurato omaggio, integrano cospicuamente la serie non numerosa delle opere del pittore bolognese già riprodotte a colori e costituiscono una piccola antologia, certamente utile per una prima individuazione e caratterizzazione della pittura morandiana. Sono riproduzioni particolarmente notevoli per la stringente fedeltà agli originali, di cui rappresentano, se non proprio l'immagine specchiata, l'approssimazione più minuziosa... queste copie assumono il valore di traduzioni felicissime, tali da reggere bene alla prova del confronto diretto con i testi autografi: un confronto che qualcuno potrà eseguire di persona, alla luce filtrante di una mattina di settembre, quando Morandi, con quella sua signorile lentezza di modi discreti, accostò alla tetracromia, che riproduce un incantevole paesaggio del 1921. l'opera originale: una piccola tela conservata affettuosamente da una sorella in quella casa di Via Fondazza (ultimamente rievocata con fine maestria da Lorenzo Montano), dove la quiete fattiva dell'uomo assomma da anni una ricchezza spirituale che pare essersi condensata intorno alle cose e lascia in ognuno che abbia avuto la ventura di riscoprirlo un ricordo indelebile...»

e dopo di avere sottolineato come Morandi verso il 1910 si orientò decisamente verso Cézanne

«...come si riscontra ammirando anche questi «Fiori di campo» del 1913, già pubblicati e commentati nel 1951 da Giuseppe Raimondi eppure ora soltanto godibili nell'inimmaginabile densità dei toni verdibruni messi in ri-

salto da incavature d'ombra felpata, non desunte dal probabile modello ma addensate per rinterzare lo spessore della composizione, per rendere più vivo per contrasto il partito tonale. Così, più tardi, quando (prima del '20) si ebbe la fioritura fantasmagorica e arcana della pittura metafisica, il pittore bolognese seppe sottrarsi alla malia dello sguardo da basilisco di De Chirico, e, se adottò qualche oggetto della carpenteria di Carrà, fu per trasferirlo in una visione nuova (vedi la «Natura morta» del 1918) dove acquista una forma tondeggianti e incorruttibile, bloccata nel fulgore d'una concretezza lapidea che, così severa d'ogni sottinteso psicologico o letterario, non consente una generica ascrizione del pittore alla scuola metafisica».

Tra il modo araldico del '16 (esemplificato da una natura morta con bottiglia tortile) e il modo tattile del '18, le opere del '17 tolgono ogni aspetto di discontinuità della ricerca pittorica con una resa dell'oggetto figurato non più riducibile ai pur sottili incastri delle pezzature cromatiche. E quando alla fine, esplorato quel mondo apollineo e incommosso, la tensione scrutante dell'occhio morandiano comincia ad allentarsi, ecco che l'involucro compatto delle forme perde ogni evidenza troppo levigata, si scerpola minutamente e si copre come d'un velo di rugiada».

Si apre allora la ricca serie delle opere per cui Morandi resterà nella storia dell'arte contemporanea quale creatore di un'equilibratissima poesia in figura concresciuta su se stessa, nel giro degli ultimi decenni, con una fedeltà formale sempre esente dalle remore della ripetizione. Alla perfetta calettatura degli oggetti tirati a pulimento e folgorati nelle scatole magiche subentra la palpazione lenta di tenere creme di colore sulle quali il pennello ha segnato minutissime strie, porosità minuscole atte a rendere più vibrante l'armonia luminosa dell'insieme. Così nella «Natura morta» del 1920 (vedi la riproduzione che porta il n. 5) gli oggetti rappresentati su quel massiccio piano di posa, che non teme l'usura del tempo, rivelano tutti la medesima caratura, la stessa esecuzione compatta e riduttiva: donde quell'incantato senso di affinità per cui mela e pane, coltello e bicchiere si rispondono a perfezione e sembrano stare lì, su

quel tavolino, da tempi immemorabili: come masselli di pietra dura scoloriti dal sole di cento estati.

Un anno dopo, nel 1921, un finissimo incremento della poesia morandiana (questa *romance sans paroles*: come scrive Brandi) è individuabile nel «Pae-saggio» (vedi fig. 6) di cui si diceva all'inizio: una pittura dove la solennità misteriosa d'una stinta casa giallina domina contro la massa del verde con un risalto che colpisce come un patetico accordo musicale retto da un ritmo solenne. Qui la pasta del colore si è fatta lieve come una pellicola oltre la quale si intravede la grana della tela. Le forme sono smangiate ai bordi, rese spiranti e antiche, avvolte e imbevute d'una specie di nebbia luminosa; eppure si impongono allo sguardo con una presenza architettonica conclusa, e sono vere, poeticamente perfette, proprio perché trattenute così in quella vaghezza parlante, in quel luogo incomparabile proprio perché cresciuto nella memoria e redento da ogni accidentalità geografica.

Ma su codesta difficile via il cammino di Morandi doveva procedere ancora toccando altre mete senza mai essere determinato da ravvedimenti e senza incorrere nelle plaghe della monotonia. Si ripetono talora i soggetti, i contenuti figurati più consentanei al temperamento del pittore; tornano alla ribalta oggetti come attori già noti: ma la parte che realizzano è sempre diversa, diverso il timbro delle tonalità cromatiche; e bisogna affisarsi al variare delle luci, al gioco sottile delle ombre e a tutti gli elementi sensibili di cui dispone la sottile regia, per cogliere il senso più intimo di quel vario spettacolo visivo che non ha nulla di spettacolare...

...Nella raccolta ora pubblicata si può riscontrare abbastanza agevolmente il variare dei toni di una pittura che si pone come esempio altissimo, testimonianza lirica d'una vita interiore rivolta a costruirsi (come nota il Bardi nella sua breve introduzione) «*in mondo visivo rifuggente da fattori estranei a una esclusiva considerazione pittorica*» e tutt'altro che chiusa alle sfumature sentimentali. Dalla severa, contenuta malinconia della «*Natura morta*» del '41 alla pacatezza serena dei «*Fiori*» del '50: è tutto uno svariare di risultati la cui pe-

culiarità o quiddità formale-sentimentale è solo parzialmente precisabile. Ne segue il senso d'una sorta di insufficienza e di sfiducia che s'ingenera nel riguardante, sensibile alla voce muta delle immagini, e dubbioso sulla possibilità di attingere il pregio con logore parole quotidiane. Ma, ovviamente, si tratta di un dubbio benigno; che si fa più forte dopo aver contemplato a lungo l'ultima stupenda opera riprodotta («*Natura morta*», 1957), così radiosa di colori sereni, lieti come nessun lilla, nessun giallo furono mai.

Finché codesti colori durano, non c'è da temere per la stima che della pittura d'oggi faranno i posteri e i critici futuri, cui toccherà in sorte di fare il bilancio dell'arte novecentesca.

LE EDIZIONI NOVITÀ

E' in vendita il:

volume secondo delle **LETTERE SULL'ARTE DI PIETRO ARETINO**, commentate da *Fidenzio Perille* e rivedute da *Carlo Cordiè*, a cura di *Ettore Camassasca*.

Questo volume di pagg. 476, contenente le 513 lettere del periodo dal 1543 al 1555, con 64 tavole f.t., brossura, in formato 15,5 x 23,5.

L. 2.600

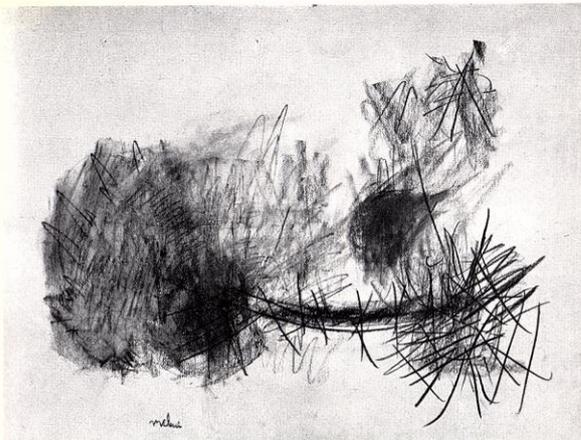
è il seguito del

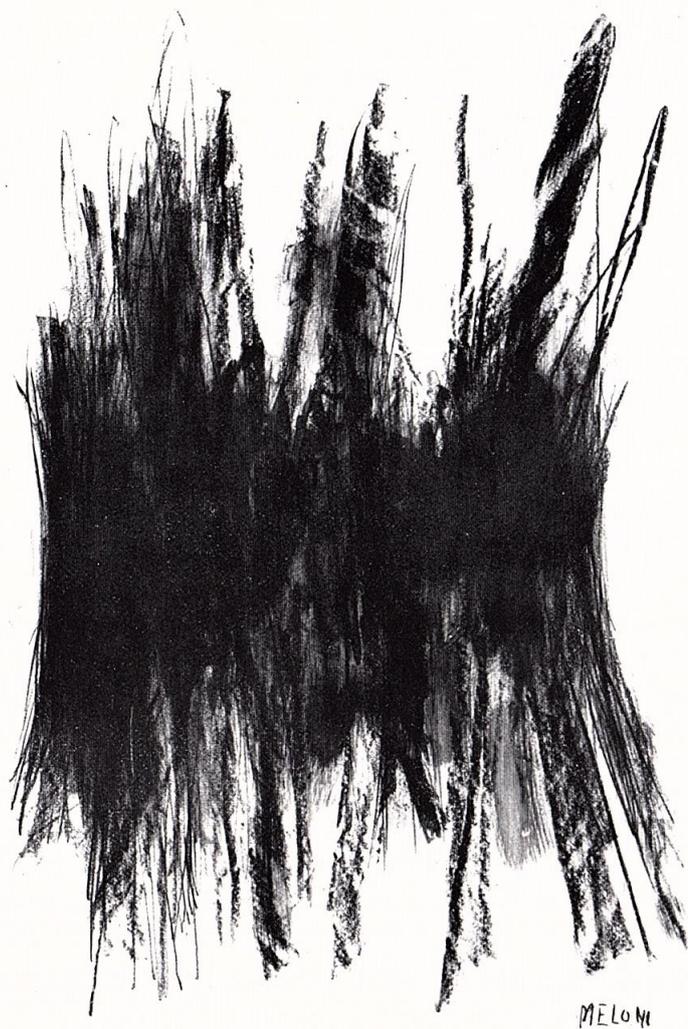
volume primo, già pubblicato, di pagg. 258, contenente le 169 lettere del periodo dal 1526 al 1542, con 32 tavole f.t., brossura.

L. 1.500

L'eco della stampa

Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 723.333 casella postale 3549





MELOM

COMPOSIZIONE. 1957

carbonecino e tempera 68,5 x 105