

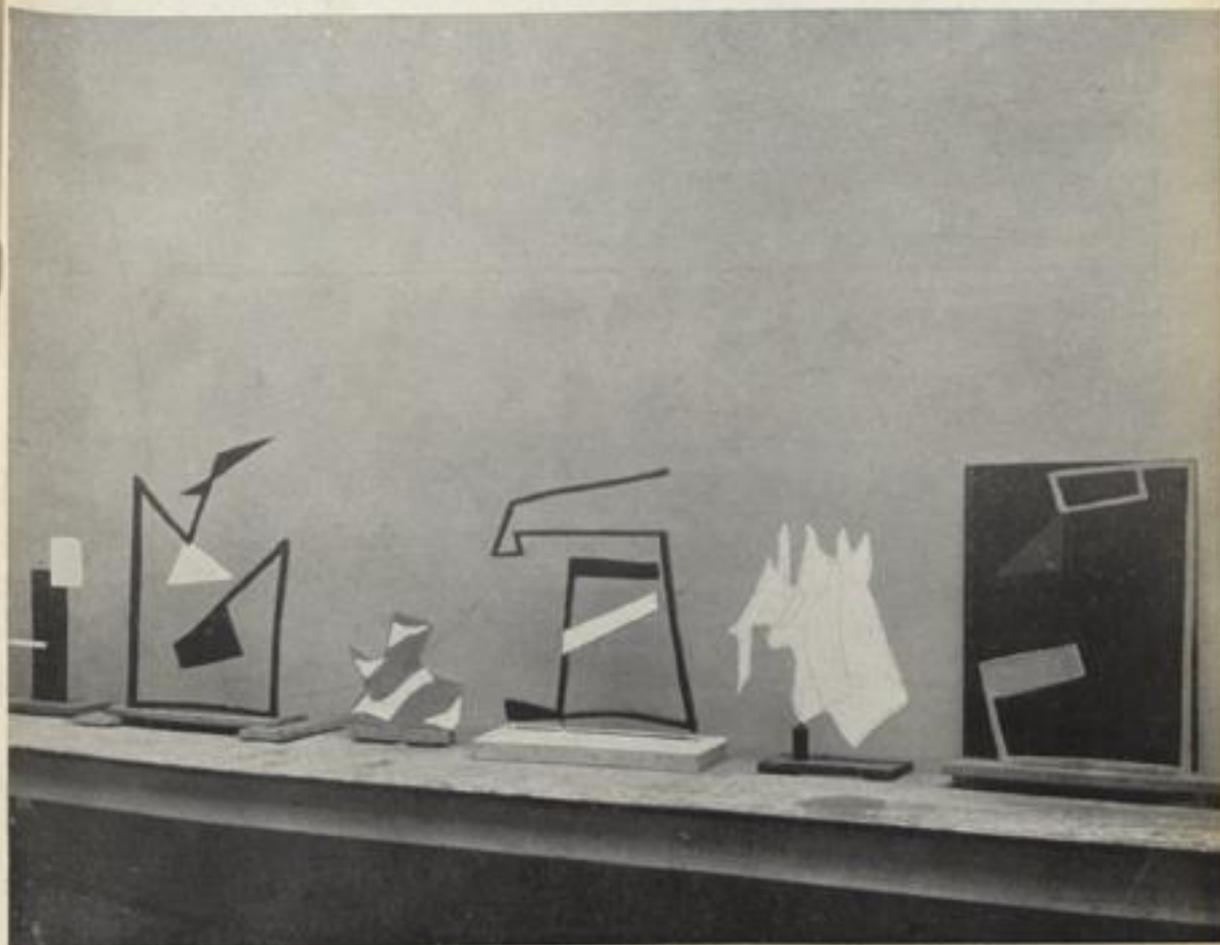
IL MILIONE

35

PERIODICO
QUINDICINALE

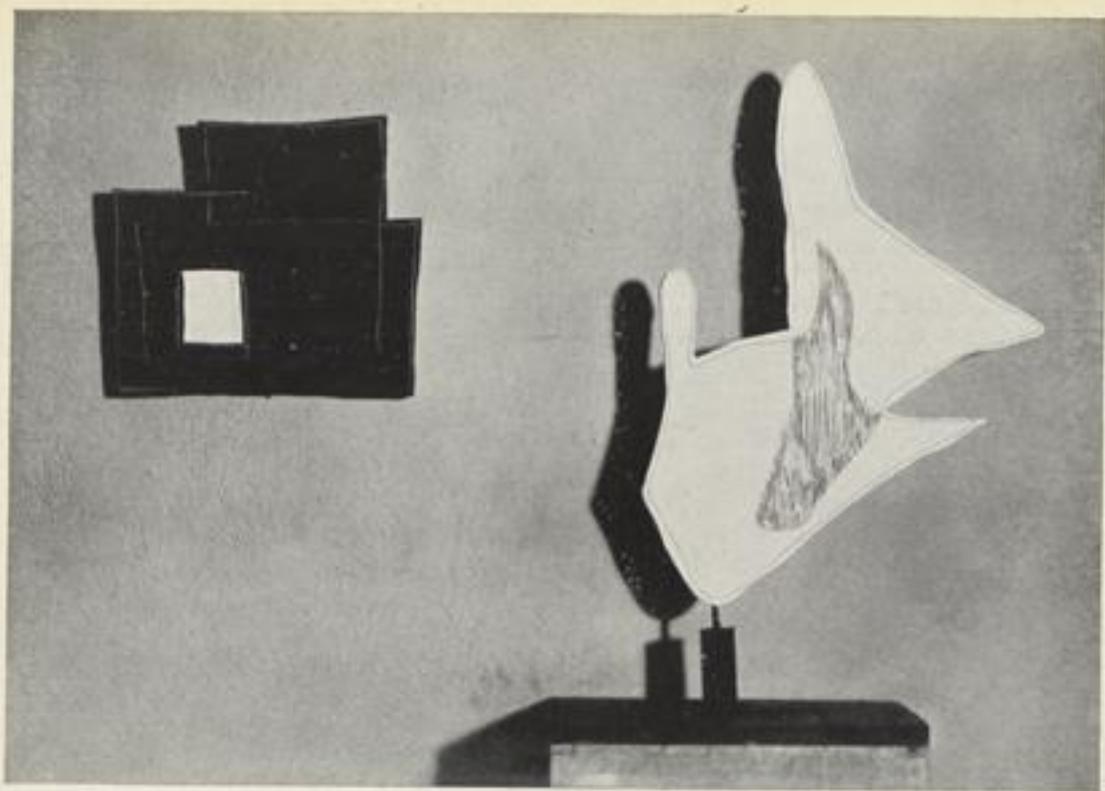
14 GENNAIO - 28 GENNAIO 1935 . XIII - CONTO CORRENTE POSTALE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE
MILANO - VIA BRERA, 21 - TELEFONO 82542



LUCIO FONTANA

PRESENTA IN UNA MOSTRA PERSONALE NELLE NOSTRE SALE
LE SUE SCULTURE RECENTI, TAVOLE E DISEGNI, DAL 14 AL 28 GENNAIO



LUCIO FONTANA

Scultura in cemento e ferro, 1934

La mostra e le dichiarazioni di 3 pittori milanesi, Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani — alle quali si riallaccia questa manifestazione di scultura che oggi presentiamo, di Lucio Fontana — hanno sollevato ovunque discussioni sulla tendenza della loro arte, nota sotto il nome di "astratta...". Di alcune abbiamo parlato nel Bollettino 33; delle altre non intendiamo affatto parlare: in parte perchè coscientemente intese ad una volgarizzazione delle idee, e che perciò non ce ne richiedono; in parte perchè informate ingenuamente al problema generale ed elementare dell'arte — anzichè ai propositi in esso sottolineati dal movimento europeo di arte *astratta*, nonchè alle idee particolari espresse da questi artisti italiani — così che riteniamo impossibile giungere, attraverso una loro confutazione, ad una precisazione maggiore del nostro pensiero. Siamo anzi del parere che vada ancora aggiornata in Italia questa polemica, e che si debba attendere una più diffusa conoscenza dei termini di discussione in fatto di arti plastiche, perchè non si abbia ad urtare ogni momento nell'equivoco del significato da dare alle parole. È ovvio che non è una questione di tecnicismo critico questa che solleviamo, ma invece proprio la questione essenziale: di sensibilità. Poichè, se i problemi investiti dalla coscienza pratica degli astrattisti coinvolgono i principii stessi della forma e le premesse stesse dell'arte in generale, tuttavia non accetteremo mai di farlo sulla strada di quelle argomentazioni così imprevedibilmente divertenti, che potremmo ora qui elencare in un florilegio delle stroncature toccateci: dalla terzietà dell'Universo al piede di Alcibiade,...

Ecco, non metteremo certo a prova la pazienza dei nostri visitatori meno comprensivi e meno famigliari dell'astratto — ai quali particolarmente ci rivolgiamo, come è naturale — con queste sterili divagazioni polemiche. Non li affaticheremo uscendo dal naturale — con queste sterili divagazioni polemiche. Non li affaticheremo uscendo dal naturale — con queste sterili divagazioni polemiche. Non li affaticheremo uscendo dal seminato, quando sappiamo che è ben dentro lo spirito della pittura, della scultura e dell'architettura che noi potremo far loro comprendere la portata, se non delle opere, del clima che pittori come Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani hanno rivelato. Alle affermazioni espresse da questi pittori con estrema precisione nel Bollettino 32 non avremmo nulla da aggiungere, fino al giorno in cui un modo opposto di *pensare* (e cioè implicitamente un modo di *sentire*) ugualmente conseguente, ce ne darà lo spunto. Prima di allora non avremo che da esigere semplicemente una sensibilità di ordine figurativo.

E tanto meno dovremo mancare oggi ad una stretta aderenza, davanti alla scultura di Lucio Fontana: colla quale questo artista, che si è sempre difeso con indipendenza e colla vitalità della sua arte, viene a ricalzare le convinzioni dei suoi amici pittori, impegnandosi ad alcuni loro passi che sono estremamente arditissimi per lui scultore. Egli infatti elimina con loro l'elemento profondità, senza che nella sua scultura venga per questo a mancare il volume, indispensabile alla natura di essa, come non viene a mancare la costruzione pittorica nei quadri dei suoi amici che ne hanno eliminato il volume. Come la pittura dei suoi amici, la scultura che Fontana espone oggi, promette un senso alla nuda parete di una casa razionale che l'accogliesse.

Se qualcosa vorremmo ripetere in questa manifestazione, sconcertante per chi non ha avuto ancora modo di riflettere sulle conseguenze di una concezione (estetica, etica e pratica) contemporanea dell'arte, lo faremo rivolgendoci solo all'intimo desiderio di suggestione che ogni spettatore di un'opera d'arte nasconde in se stesso: poichè questa è la sola attitudine veramente necessaria nelle discussioni d'arte, la sola utile a decifrare l'inedito che è in ogni espressione artistica autentica. Nel regime delle discussioni in cui si apre la mostra di Fontana, va sottolineata soprattutto questa necessità assoluta e prima.

LA DIREZIONE

Una monografia dedicata a Lucio Fontana uscirà prossimamente nelle Edizioni di "Campo Grafico", Milano.

NOTE SU LASAR SEGALL

Dopo la mostra di 55 guazzi che di Segall abbiamo allestita nel maggio dell'anno scorso, più nulla abbiamo scritto di questo artista importantissimo. Ciò che è tanto più ingiusto in quanto che assai poco ne avevamo potuto scrivere allora, nel N. 28 di questo Bollettino che lo presentava al pubblico milanese, mancando al momento di dati sufficienti. Egli risiede, come è noto, a San Paolo nel Brasile, e solamente a mostra finita ci è giunto da lui quanto sarebbe bastato alla compilazione di una discreta notizia.

Crediamo tuttavia di essere in tempo a rimediare a questa lacuna, benché da allora siano ormai seguite nelle nostre sale molte altre manifestazioni importanti, e assai più presenti alle polemiche che siamo andato particolarmente destando. Né per vero ci sono venuti da fuori incoraggiamenti a ritornare su Segall, dal momento anzi che lo scoraggiante disinteresse nel quale è caduta la sua presentazione a Milano, trova pochi confronti nella nostra attività. Infatti dei critici milanesi solamente Dino Bonardi se ne occupò in una delle sue recensioni sul « Secolo-La Sera », e la rivista « Natura » fu la sola a dedicargli una nota propria. Ma non vogliamo ugualmente tralasciare di sottolineare oggi l'importanza di un artista sfuggito anche a molti fra i più attenti. Lo facciamo anzi con una particolare compiacenza, mettendo in rilievo che Segall è sfuggito soprattutto ai tifosi che ci rimproverano colle argomentazioni più inattese il particolare impegno che mettiamo nelle manifestazioni di arte astratta: nel cui caso la distrazione è imperdonabile, poichè con Segall essi hanno perduto un'occasione forse unica, e comunque mirabile, di additare un risultato suggestivo di *pittura* strettamente aderente ad un potente contenuto umano. Se la nostra imparzialità e la nostra attenzione vengono ad essere ancora una volta provate, non appare da questa circostanza meno evidente la gravità della disattenzione che affligge come un male sintomatico le bollenti persone, che hanno bollato con negazioni aprioristiche le nostre simpatie tendenziose. E' insomma dimostrato ancora una volta che i problemi che noi siamo andato affacciando alla discussione dell'o-

pinione artistica italiana con alcune presentazioni, particolarmente delle ultime settimane, non sono state intese né accolte dai nostri oppositori meno cordiali proprio sul terreno plastico, figurativo, pittorico, dal momento che neppure un Segall è valso a suggerir loro le possibilità di una *pittura* autentica, in tutto il suo esteso termine estetico, in funzione di quel soggetto che essi difendono.

Questa sordità potrebbe essere casuale: comunque nè a Roma — dove Segall fu presentato da Bragaglia qualche mese prima che da noi — nè a Milano, non si è levato alcuno degli implacabili che ci vanno condannando ogni volta per il più inavvertibile cenno, a rilevare in questo « espressionista » nel senso più totalitario e letterale della parola, le virtù del dettato umano e raffigurativo in un indiscutibile ordine pittorico. Ma è forse proprio quest'ultimo che essi ignorano, e questa ignoranza che li fa tanto sicuri e tanto implacabili verso le correnti che ad esso si rivolgono per una via più diretta. Per essi Segall finisce coll'aver torto di sforzarsi a identificare nella suggestione del soggetto umano la suggestione della *pittura*: essi non vi hanno nulla da scorgere, poichè hanno dimenticato da tempo l'idea *pittura* nell'idea più o meno pura di soggetto, e di questa distrazione riposeranno nelle discussioni pseudo-filosofiche più incontrollabili, pronti a condannare per « *pittura pura* » ogni idea che sia virtualmente *pittura*: dal che non si salva Segall come nessun altro, che invece di un equivoco illustrativo sia essenzialmente *pittore*. E proprio per essi avremo invece ragione noi colle nostre insistenti esibizioni astratte, se queste varranno ad accostarli un poco alle premesse delle arti plastiche, se non altro come compito educativo...

Evidentemente il problema polemico che da alcune parti ci viene imposto, volge al basso. Ma dimenticandoci di questi settori rumorosi in proporzione della loro miseria, e pensando invece a quanti seguono con la serenità necessaria le manifestazioni artistiche che sembrano aver dei numeri, diamo qui alcuni elementi che possano, aggiunti ai pochi dati del Bollettino 28 dell'altra nostra stagione, illustrare la perso-

nalità di un artista fra i più apprezzati in Germania, dove ebbe i suoi sviluppi, in Francia, in Russia e nel Sud-America, che ha tutte le doti per persuadere le persone di gusto e di spirito aperto all'arte, di qualunque informazione e tendenza esse siano. A quante fra esse è l'ultima volta sfuggita, di fatto o per inavvertenza, l'opera che di lui abbiamo presentato l'anno scorso, limitatamente ai guazzi più recenti, portiamo volentieri alcuni echi della critica che ne possono ricostruire la figura: in attesa dell'occasione che certamente avremo un giorno, di allestire un'altra sua personale in un'accoglienza più pronta.

Ricordiamo che Lasar Segall nacque a Vilna nel 1890, studiò dal 1906 alla Accademia di Berlino e di Dresda, e partecipò le prime volte a esposizioni nel 1910.

Dal 1917 al 1920 la sua arte influenzò vivamente diversi gruppi artistici tedeschi. Nel 1919 fondò con pochi amici la « Secessione 1919 » di Dresda e, pure in questa città, una comunità artistica operaia, di cui riportiamo qui sotto il brevissimo programma. Del 1923 è il suo primo lungo soggiorno in Brasile: dal 1929 al 1932 fu a Parigi, dove si fece conoscere ed ebbe grandi successi, soprattutto colla personale alla Galleria Vignon. Fece poi ritorno in Brasile, che divenne la sua patria di adozione. I quadri da noi esposti, appartenenti alla produzione più recente, erano tutti di soggetto brasiliano, e rivelavano immediatamente l'amore e la comprensione che hanno legato questo artista della Medienropa alla giovane terra d'oltreoceano. Qui egli esercita una influenza fortissima sul movimento artistico attuale del paese, e partecipa attivamente alle polemiche e all'organizzazione di mostre, fondandovi anche una Società per l'Arte Moderna, la « Spam ».

Nel « Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains », tome III, ed. Edouard-Joseph, Paris, si legge alla voce *Lasar Segall*:

« L. S. si ricollega alla scuola degli Espressionisti russi. Nel tomo VI° della sua « Storia dell'Arte » Karl Woermann lo considera, con Kandinsky e Chagall, l'artista più in vista e rappresentativo di questa tendenza. « Egli si muove — scrive — in un mondo irreali nel quale gnomi, fantasmi ed altri spiriti si confondono con gli elementi usciti direttamente dalla nostra vita terrestre. Teodoro Daubler vede in lui un maestro di un'arte cosmica ». L'importanza di S. fu segnalata inoltre da Paolo F. Schmidt, che nel suo libro « L'Arte Contemporanea » (1922) insiste sul ruolo potente e indipendente di questo artista. Ed è forse appunto nello studio di questo scrittore, direttore del Museo municipale di Dresda, che viene precisata ed espressa colla più esatta verità l'opera di questo artista. Parlando dei suoi « Ebrei Erranti » e di « Progrome », il suo primo quadro, egli dichiara: « S. deve essere considerato in margine ad ogni discussione di scuola. »

« Aspetto tragico, perfezione della forma, ricchezza di tavolozza, raffinata melanconia sono in una volta le direttive e le qualità maestre della sua opera.

« Tutta la stampa artistica europea si è appassionata alla sua tesi. Fra i critici stranieri più noti, Franco Fredeek ha spiegato con intelligenza il carattere umano, altamente umano, del pittore atizzato dalla sofferenza e dalla miseria, dall'amore, dal lutto e dalla morte. Si direbbe che l'immensa pietà che il suo pennello viene ad esprimere, si curvi su queste sciagure per apporrtarvi un conforto e una consolazione. Franco Fredeek si esprime così: « A coloro che soffrono, S. offre l'appoggio più nobile, il solo possibile, la comprensione. »

« Will Grohmann studiando a sua volta il pittore, dichiara: « S. è, sotto l'aspetto di un primitivo plebeo, uno scettico. Egli dubita di tutto ciò che è esistito nella vita e nell'arte, per far scaturire dal nulla, con una logica incredibile, un problema e la sua forma, dell'inedito veramente.

PRINCIPALI CRITICHE SU LASAR SEGALL

Dr. WILL. GROHMANN:

« Neue Blätter für Kunst und Dichtung », Edizioni Emil Richter, Dresda, 1919.

« Feuer », Edizioni Dr. Guido Bagier, Wiesbaden, 1920.

Prefazione per il catalogo dell'esposizione personale al Museo Folkwang in Hagen, con 23 riproduzioni. - Edizioni Westoek, Berlino, 1920.

P. E. KÜPPERS:

« Der ararat », 1921, Edizioni Goltz, Hannover.

THEODORE DAUBLER:

« Juedische Buecherei », vol. 20°, Edizioni Fritz Gurlitt, Berlino.

Dr. WILLI WOLFRADT:

« Ciccone », Edizioni Klinckhardt et Biermann, Lipsia, 1926.

Dr. KARL WOERMANN:

« Storia dell'Arte », vol. 6°, Edizioni dell'Istituto Bibliografico, Lipsia.

Dr. ROSA SCHAPIRO:

« Kuenstung », Edizioni Wilhelm Niemayer, Amburgo, 1921.

Dr. FANNINA HALLE:

« Kunstblatt », Edizioni Kiepenhauer, Berlino, 1921.

« Memorah », N. 6, Vienna, 1923.

Dr. OTTO BRATSKOVEN:

« Kunst und Dekoration », Edizioni Alexander Koch, Darmstadt, 1927.

Dr. PAUL F. SCHMIDT:

« L'Arte Contemporanea », Edizioni Athenior, Neubabelsberg.

« Jahrbuch der Jungen Kunst », Edizioni Klinckhardt et Biermann, Lipsia, 1933.

Prefazione per il catalogo dell'esposizione personale alla Galleria Neumann-Nierendorf di Berlino, con 38 riproduzioni. Edizioni Kunstarchiv, Berlino, 1926.

SCH. GORELIK:

« Ost und West », vol. 7°-8°, Berlino, 1920.

Dr. MARIO DE ANDRADE:

Prefazione per il catalogo delle esposizioni personali 1927-1928 a São Paulo e a Rio de Janeiro, con 16 riproduzioni. Edizioni Ariel, São Paulo do Brasil (in lingua portoghese).

- Dr. GUILHERME DE ALMEIDA:
« Ariel », ottobre 1927, São Paulo do Brasil.
- Dr. ALVARO MOREIRA:
« Para todos », Rio de Janeiro, 1928.
- Dr. SADI GARIBALDI:
« Ilustração Brasileira », luglio 1928, Rio de Janeiro.
- MAYERS LEXICON:
Volum 11°, 1929.
- PAUL FIERENS:
Prefazione per il catalogo dell'esposizione personale alla Galleria Vignon, 1931, Parigi.
« American Art News », dicembre 1931, New York.
- WALDEMAR GEORGE:
« Lasar Segall », con 23 riproduzioni. Edizioni Le Triangle, Parigi.
« Formes », novembre 1931, Edizioni Quatre Chemins, Parigi.
- MAXIMILIEN GAUTHIER:
« L'Art Vivant », dicembre 1931, Parigi.
- M. LE BRETON:
« Renaissance », dicembre 1931.
- PIERRE GUEGUEN:
Invio speciale da Parigi, 1931, per la « Revista Nova » di São Paulo, aprile 1932.
- EDOUARD JOSEPH:
« Dizionario Biografico degli Artisti Contemporanei », Tomo III°, Art et Edition, Parigi, 1933.
- CH. ARONSON:
« The future », Edizioni A. Lissin, New York, gennaio 1932.

PROGRAMMA DI S. PER LA COMUNITÀ ARTISTICA OPERAIA DI DRESDA: 1919.

Il pensiero fondamentale al quale deve essere ispirato l'insegnamento del disegno (in una scuola di disegno) è questo:

Ognuno deve sormontare l'interessante ossia ciò che è vero esteriormente a beneficio del Necessario ossia di ciò che è vero interiormente.

L'interessante è l'apparenza, ciò che è passeggero, ciò che eccita i sensi, ciò che è bello nell'accezione ordinaria della parola. Il suo contrario è il Vero, il Necessario, il Costante, tutto ciò che si svela e appare lentamente.

Ogni raffinamento tecnico va riprovato. Non si tratta di insegnare dei mezzi tecnici per colori e per linee; si tratta piuttosto di dare a ognuno la possibilità di esprimersi coi mezzi più semplici, che sono spesso mezzi innati. Non bisogna fare dell'estetica, ma iniziare all'arte umana. Va riprovato il voler porre dei principi, secondo i quali si dovrebbe lavorare. Ognuno deve venire incoraggiato a far salire dal fondo di se stesso, l'Essenziale, e ad esprimerlo in una forma personale.

LASAR SEGALL E IL BRASILE

Nulla di più commovente del místico spozalizio fra un uomo e un paese; e nulla di più fecondo, quando quest'uomo è un artista ricco di una esperienza esotica, e questo paese è un paese nuovo che si dona generosamente a chi lo scopre e lo esprime.

L'artista che doveva essere conquistato dalle delizie brasiliane è nato nella più orientale Europa, a Vilna, nel 1890. Se egli ha lasciato la sua città natale all'età di sedici anni per andar a vivere in Germania, in Olanda, e per fare altresì una breve apparizione in Brasile, nel 1912, ha pur riveduto Vilna durante la guerra, e questo ritorno è stato sufficiente per ridestare in lui tutto un mondo d'infanzia, che ha espresso dal 1917 al 1922 nelle sue prime opere, potenti e gravi.

Vi si trova la sua famiglia, e suo padre soprattutto, che scrive pazientemente il Thorah sulla bionda pergamena. E' in questo grafismo sacro, ritualmente costruito, che occorre forse cercare l'amore fondamentale di Segall per le forme ben vedute e spogliate. Ragazzo, egli imitava già suo padre. Uomo, non sarà più il santo Thorah che egli andrà riproducendo; ma, ai margini di questo, la sua visione del mondo, come, ai margini dell'Imitazione di Cristo di San Francesco d'Assisi, dipingeva Giotto.

Il suo ieratismo (confronta la linearità che Giotto conservava dai bizantini) Segall lo prende dai cubisti, nella sua accezione più geometrica, per meglio rendere la deformazione che lo spirito fa subire alla carne, lo spirito provato, la grande miseria per cui son sempre d'attualità le amarezze di Job e dell'Ecclesiasta.

L'artista è già maestro del suo disegno e le sue « Gravidanze », le sue « Coppie », i suoi « Bambini che pregano per i morti », i suoi « Morti » stessi, evocati in una visione d'incubo, tutti personaggi dalle teste enormi su dei corpi torturati, compongono delle losanghe, dei prismi, in cui trionfano i colori nativi di Segall, quelli stessi della sua anima: i grigi, i neri, gli ocra, e già quelle sfumature così fini che comporranno la sobrietà della sua maniera attuale. Talvolta per meglio rendere questa miseria della commedia umana, il cui spettacolo lo travaglia dolorosamente, un giallo verde insorge e stride. E' l'epoca in cui Segall illustra con pietà Dostoevskij, in cui il patetico lo sommerge, giustamente

contenuto nei suoi tratti angolosi, torturati, che un volto viene ad assumere nel più forte della sua emozione, quando resiste a se stesso per non piangere.

Ma una reazione violenta, altrettanto naturale del riso dopo le lacrime, si produce nell'opera dell'artista, allorché nel 1923 egli si reca nel Brasile, pel quale era passato dieci anni prima quasi senza vederlo, o più esattamente, non vedendolo che attraverso quegli schermi del cuore, portati via da Vilna e dalla Germania, che scolorivano lentamente i paesaggi americani. Questa volta viceversa Segall scopre il Brasile. E' per lui come l'aprirsi di uno scenario risplendente.

Dal 1923 al 1927 il pittore si avvia all'ebbrezza del colore. I suoi quadri diventano delle scacchiere rabescate, in cui le case cubiche fanno da caselle, e le finestre, gli animali, gli alberi, da scacchi. In un grande pannello decorativo popolato di racchette intrecciate, di rami verdi di banana — in mezzo ai quali splendono, come dei candelabri, i superbi regimi gialli — un negro, la spalla coperta d'una blusa rosa, carezza con le sue lunghe dita fini — che hanno tanta parte nei quadri della prima maniera di Segall — due lucertole che egli non guarda, perché i suoi occhi — quegli stessi occhi a mandorla in cui Segall faceva passare una volta tutto l'ardore ebraico — fissano lontano, sperduti nella loro malinconia.

La poesia del Brasile delle foreste è tutta in questo quadro caldo e potente.

Ma tutto questo periodo non è che un periodo di fidanzamento un po' eccitato e tumultuoso del pittore del Nord col paese del Sud. A poco a poco Segall elimina i colori troppo vivi, i toni sovraccarichi, vale a dire i toni inutili. Verso il 1927 il pittore non guarda più questo paese così caro con occhio d'amore, ma coll'occhio del maestro. Il vecchio fondo grave e meditativo della prima maniera si andava ritirando, arricchito da una doppia esperienza umana ed estetica. Sono i quadri di questi anni decisivi, che abbiamo potuto ammirare a Parigi nel novembre del 1931.

Due temi, che esprimono la grande fedeltà di Segall alle visioni umanitarie della sua giovinezza, si dividono in modo particolare la sua ispirazione plastica: i Negri e le *Ragazze*. Le ragazze riempiono colle loro forti anatomiche, coi loro seni, come delle insegne, con le loro labbra professionali, quadri, e soprattutto guazzi ammire-

voli. Dei marinai squadrati da eroe, per lo più tengono loro compagnia, non per una festa della carne, ma per una strana e statica meditazione carnale, che la sobrietà di espressione del disegno e il suo vigore costruttivo arrivano a rendere a meraviglia.

Quanto ai negri, Segall ritrova in loro la segreta nostalgia delle razze esiliate. Come sa egli dipingere i loro visi dalle linee nere, i loro capelli crespi, le loro bocche, sessi mostruosi! Come egli li situa con una semplicità piena di grandezza, nel mezzo delle loro caselle, piccole case per grandi bambole, presso i loro animali, usciti da un'arca non di Noè, ma di un Cam noachide. I negri di Segall assomigliano molto meno ai negri cosiddetti reali, alla convenzione del negro quotidiano, che alle invenzioni del genio negro, ai feticci meravigliosi che esprimono la tenebrosa magia della razza. I suoi animali sono da lui segnati con un tratto primitivo e angoloso, ma non hanno tratti propriamente detti. Essi fan parte del paesaggio; essi sono del paesaggio errante.

In queste opere, in cui i colori di ogni tempo cari al pittore: la terra di Siena bruciata, il violetto di Saturno, i grigi e i bruni si fondono con tanta dolcezza, dove la composizione si afferma e si spoglia, non esige quasi più uno scorporamento pittorresco, si risolve in un'impressione di pienezza serena, di semplicità commovente e di profonda unità.

Quando si vedranno le stampe di Segall, i cui tratti miracolosamente semplici evocano la poesia dei viaggi transatlantici, si saprà fin dove lo può condurre il suo amore della costruzione, che è una maniera magistrale di rifare il mondo, di respingere i torti e di drizzare al posto della realtà troppo storta, la vera realtà, quella dell'Eden perduto.

PIERRE GUEGUEN

(Dalla « Revista Nova » São Paulo do Brasil, avril 1932: invito speciale da Parigi).

SEGALL E L'ISRAELISMO SLAVO

Segall è il più autentico rappresentante dello slavismo che ci ha fatto così ben conoscere il genio di Dostoevskij e di quell'israelismo orientale di cui egli seppe approfondire in modo tanto sorprendente l'insormontabile, congenita malinconia. L'arte di Segall vi è come assorbita, tutta la sua attività risente di una maniera di ossessio-

ne che non ritroviamo forse allo stesso grado e sullo stesso piano, che presso Ruydael. Una costrizione comanda il suo spirito. Quadri, disegni, stampe creano, come sotto la pressione di una forza della natura, l'espressione più sorprendente di un dolore trascendentale.

La prova la troviamo non solo nei capolavori del suo soggiorno a Dresda, che fu essenziale per la sua evoluzione, e specialmente in questo incomparabile simbolo degli « Ebrei Erranti », ma altresì, ma di già in tutto il suo primo quadro, l'enigmatico « Programe... ». È qui, in un'epoca in cui Picasso non aveva ancora stabilizzata la sua arte, che l'intenzione geniale di un artista di 19 anni ha tradotto in caratteri cubisti l'incommensurabile pessimismo dell'oriente. E i quadri col colorismo splendente del suo recente soggiorno brasiliano (vedi articolo *Guéguen*) non ingannano che uno spirito superficiale. Certe chiarezze di Rio de Janeiro hanno arricchito la sua tavolozza di toni nuovi e l'amore della vita dei meridionali ha forse attenuato l'asprezza dei soggetti. Rimane questo, che traverso le parabole della vita gaia e facile s'infiltra la paura della morte, destino di ogni creatura.

Nei suoi quadri l'equilibrio tra il visibile, e cioè la costruzione colorata e la mistica della sensazione che l'abita, è così perfetta che ognuno può, seguendo il suo dinamismo del momento, venir attratto indifferentemente dall'aspetto tragico o dalla perfezione della forma.

I temi ispirati al folclore brasiliano ci appaiono meno austeri, ma non hanno modificato il profondo della sua anima. La sua ispirazione ha potuto diventare più gradevole, più gaia: il suo punto di vista pessimista comanda sempre le sue creature più affascinanti: guardate « Maternità » e « Pensione Nénette »: esse tradiscono ancora un fondo di malinconia delicata, infinitamente raffinata.

Ma è soprattutto nelle sue stampe e nei suoi disegni, in cui tutto l'effetto giunge dal solo gioco del bianco e nero, che si può constatare con quale sovrana potenza egli mantenga la sua originalità. Stampe e disegni sono sottomessi alle stesse leggi costruttive dei suoi quadri: con una identica deformazione dei rapporti essi esprimono le stesse sensazioni, la stessa astrazione dello spirituale fors'anche con una convinzione maggiore, grazie all'assenza del fascino sensuale del colore. Essi ci trasportano nell'atmosfera della superiorità grafica.

La forma astratta per eccellenza del disegno ha sempre dato alle immagini un aspetto particolarmente attraente e spiritualizzato. È così che il ciclo di illustrazioni dei « Ricordi di Vilna », di « Saufen » e di « Bübü » esprimono qualcosa di indipendente, di definitivo. Sotto questo rapporto sono caratteristici soprattutto i disegni di « Bübü »: si tratta della parafrasi di un romanzo naturalista, non nel senso di una illustrazione servile, ma come uno sviluppo autonomo che trasforma gli avvenimenti esteriori in esperienze del cuore.

PAOLO FERDINANDO SCHMIDT

(*ex-direttore del Museo Municipale di Dresda: dal Catalogo per l'esposizione alla Galleria Neumann-Nierendorf in Berlino, 1926*).

GIUDIZI DI ALTRI CRITICI SU SEGALL

WILL GROHMANN

Segall si è liberato di ogni vincolo diretto collo spirito contemporaneo e il suo vecchio ideale, Giotto, colla sua grandezza d'animo, il suo amore appassionato e la sua bontà, ha preso, trasformato uno sforzo formidabile.

Dal punto di vista grafico, è soprattutto nella litografia e nel disegno a penna che Segall eccelle. Il suo punto di partenza è realista, e direi quasi ritmico: lo scopo, il risultato, un enigma. Come spiegherei altrimenti la sua maniera prodigiosa, che fa sì che ci si chieda come lo spirito diventi forma?

(*Dalla prefazione al Catalogo dell'Esposizione al Folkwang Museum di Hagen, 1920, Edd. « Wostok », Berlino*).

PAOLO F. SCHMIDT

E' solamente col XX secolo che i paesi del Nord cominciarono ad assumersi questo ruolo creativo, questa missione di primo piano, che le loro forze intatte comandavano: e innanzitutto la Russia che, attingendo alle sue infinite riserve vitali, ci ha dato questi pittori, questi scultori rivoluzionari, Kandinsky, Chagall, Segall, Archipenko, la cui importanza è capitale, soprattutto per la Germania. Tutti quelli che credono a un rinnovamento che verrà dall'Oriente vedranno nella potenza e nell'indipendenza di questi artisti la felice certezza, che non si tratta qui di un'apparizione sporadica, ma invece dell'avanguar-

dia di una generazione nata sotto il segno del genio.

(Dal « *Die Kunst der Gegenwart* » (*L'Arte Contemporanea*) 1922, *Capitolo: La partecipazione delle Nazioni*).

FRANCO FREDECK

Contemplando l'opera di Segall si scopre l'anima di un uomo che si sente attratto fatalmente verso gli angoli più oscuri della nostra umanità, per ritrovare se stesso nel suo essere più intimo. Il senso di un tragico, immenso come il cielo stellato della Russia, bagna questa anima e la conduce alla soglia della sofferenza che consuma e ravviva. Il dolore è il nostro destino, e l'amore, il lutto e la morte sono come le strofe del suo cantico eterno. A quanti soffrono, Segall dà il più nobile appoggio possibile: la comprensione.

Segall cerca l'espressione, la crea nella forza e nella violenza, perchè in lui l'espressione intensa, viva è tutto! E il linguaggio meravigliosamente intuitivo del suo colore rafforza ancora l'effetto, questo linguaggio che decisamente l'uomo dell'Est comprende meglio di noi.

MAXIMILIEN GAUTHIER

La composizione nei quadri di Segall è volontaria, precisa, purificata, e si impone allo spirito come lo fa una lettera tipografica. Il colore, limitato ai toni bruni, rosa stinti, blu grigi, seduce con dolcezza. Lo stile è ellittico, sapiente e semplice; la sua potenza emotiva, misteriosa, proviene da un sentimento tumultuoso di cui esso è l'espressione disciplinata; queste serene immagini sono interiormente drammatiche; si sente che esse non sono posate, misurate, ridotte all'immobilità classica, che per meglio inclinare alla meditazione sugli enigmi della vita e della morte, la sofferenza gentile degli alberi, delle bestie, delle cose, delle genti, del cielo e della terra.

(« *L'Art Vivant* » Paris, 1 dicembre 1931).

PAUL FIERENS

Egli fugge in Brasile, conosce la poesia delle solitudini, la malinconia delle musiche negre, la calma. La sua pittura ne acquista del volume, della grandezza. Dallo spettacolo offerto dai pascoli assolati, dai bar dei marinai, da una donna che fa la siesta, Segall estrae un certo numero di schemi geometrici che la sua fantasia tra-

sporta sul piano pittorico e che la sua emozione arricchisce di modulazioni espressive, senza danneggiare l'architettura di assieme ben equilibrati. Alla vita plastica dell'opera, si aggiunge infine una vita segreta, interiore. Un'arte umanissima, di una solennità quasi religiosa.

(« *Nouvelles Littéraires* », 21 novembre 1931).

SEGNALAZIONI LIBRARIE

ALDO PALAZZESCHI: *Sorelle Materassi*, romanzo - Ed. Vallecchi, Firenze 1934 - L. 10.

DOMENICO GIULIOTTI: *Il merlo sulla forca* (Francesco Villon), Ed. Vallecchi, Firenze 1934 - L. 10.

GIOVANNI PAPINI: *La pietra infernale*. Collezione « Polemisti adunati da Piero Bargellini ». Ed. Morelliana, Brescia 1934 - L. 12 - Pagg. 300.

Indice: *Inutilità e utilità della polemica, di Piero Bargellini; Giovanni Papini, di Piero Bargellini; La religione sta da sé; Dove mettere la morale; Il Croce e la Croce; Lo scrittore come maestro; La moralità nella letteratura; Anatomia dei protestanti; Razzia dei razzisti; Accuse contro noi stessi; Ringraziamenti ai nemici; Dall'alto all'effe.*

BENEDETTO CROCE: *Orientamenti*.

Piccoli saggi di filosofia politica 3.a ed. aum. Ed. Gilardi e Noto, Milano 1935.

Cornici CESARE BIGANZOLI

70, Corso Garibaldi - MILANO - Telef. 66722

Cornici di legno intagliato e « guilloché ». Montature all'inglese - Passe-partout

Vi assicura le misure internazionali:

	Figura	Paesaggio	Marina
0	18 x 14	18 x 12	18 x 10
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	146 x 97	146 x 89
100	162 x 130	162 x 114	162 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97

La Galleria assicura ai suoi Espositori
l'efficienza del seguente tramite di Case fornitrici:

Trasporti anche dall'estero
con tutte le operazioni doganali

**INNOCENTE MANGILI
ADRIATICA CASA DI SPEDIZIONI**

Soc. Anon. cap. L. 12.000.000 inter. versato
Sede in MILANO - Via Pontaccio N. 15
telefoni 87341, 87342, 87343, 87344, ufficio fiera 42518
telegrammi: SAIMASPED - C. P. E. Milano N. 2692

Bergamo, Bologna, Busto Arsizio, Chias-
so, Domodossola, Firenze, Gallarate,
Genova, Luino, Monza, Palazzolo, Po-
stumia, Prato, Roma, Torino, Trieste,
Venezia.

RAPPRESENTANZE:

Amburgo, Bari, Basilea, Biella, Como,
Gablonz, Legnano, Modane, Napoli, No-
vara, Parigi, Pontebba, Praga, Prestane
Mattegn, Tarvisio, Vallorbe, Verona,
Vienna, Zurigo.

CASA ALLEATA:

ELEFANTE-MANGILI S. A. - NAPOLI

Corrispondente in Italia dell'organizzazione
SCHENKER & C.

Casa specializzata nel trasporto di opere d'arte

Spedizioniere ufficiale delle Fiere Inter-
nazionali di Milano e di Bari.

CASA SPECIALIZZATA per traslochi in tutto
il mondo.

Imballatori MONTI & GEMELLI

Via Palermo, 11 - MILANO - Telefono 15585

SPECIALISTI per imballaggi di oggetti antichi;
Imballatori a Brera per la R. Sovrintendenza
alle Belle Arti di Milano;

Esecutori degli imballaggi per la Mostra del
Capolavori dell'arte italiana a Londra 1950

Fotografie FOTO ABENI

Galleria Vitt. Emanuele - MILANO - Telef. 87565

RITRATTI - FOTOGRAFIE INDUSTRIALI
SPECIALIZZATO IN RIPRODUZIONI DI
OPERE PITTORESCHE E D'AMBIENTI

Fotoincisioni C. A. VALENTI

Via Hayez, 8 - MILANO - Telefono 20581

Mobili in tubi d'acciaio

A. L. COLOMBO

Via Monforte, 16 - MILANO - Telefono 70150

I supporti nella mostra di Fontana

**RITAGLI da giornali e riviste
L'ECO DELLA STAMPA**

Ufficio fondato nel 1901 - Direttore U. Frugiuole
Via G. Compagnoni, 28 - MILANO - Telef. 55555

Abbonamenti anche a soli 20 ritagli
Servizio particolarmente accu-
rato per gli artisti espositori

**Nei progetti di decorazione e di
arredamento degli ambienti il**

LINOLEUM

offre agli architetti risorse preziose per la crea-
zione di pavimenti intonati allo stile moderno.

A RICHIESTA SI INVIANO

CAMPIONI E PREVENTIVI

SOCIETÀ DEL LINOLEUM

MILANO - VIA M. MELLONI, 28

ROMA - Via S. Maria in Via, 57

FIRENZE - P. S. Maria Novella, 19

Direttore responsabile: *Giuseppe Ghiringhelli*
Stampato nella Tipografia "ECONOMICA",
in Abbiategrasso, Corso XX Settembre - Tel. 323



LUCIO FONTANA

Scultura in cemento e ferro, 1934

19 FEB. 1935 Anno XIII



LUCIO FONTANA

Scultura in cemento e ferro, 1934