

# IL MILIONE

42

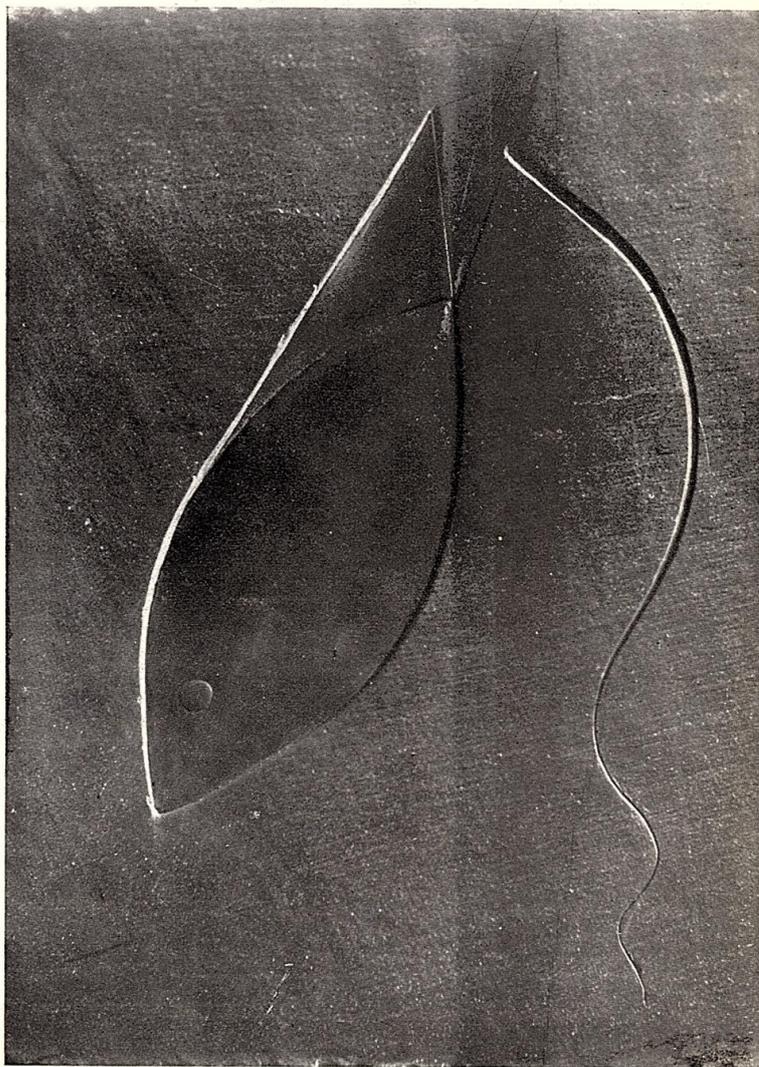
PERIODICO  
QUINDICINALE

11 GIUGNO - 26 GIUGNO 1935 . XIII - CONTO CORRENTE POSTALE

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

## LO SCULTORE HENGHES

SI PRESENTA PER  
LA PRIMA VOLTA A  
MILANO IN UNA  
MOSTRA PERSONALE  
CON 12 OPERE IN  
PIETRA E IN MARMO,  
PRODUZIONE DEL 1934,  
DOPO LE MOSTRE ALLA  
GALLERIA GENOVA,  
DI QUELLA CITTÀ,  
E ALLA GALLERIA  
DEL FARO, DI TORINO.  
DAL 11 AL 26 GIUGNO.



PESCE. Rilievo inciso in ardesia. 1935. 45x70. 2

Foto Ramondini, Rapallo.



Foto Remondini, Repallo.

EOTHEA . Marmo nero di Porto Venere . 1934.

alt. 100.

## E ORA ?.....

Entro un periodo breve, come negli ultimi due anni, è apparso sempre più manifesto che quella forma d'arte descrivibile col nome, puramente cronologico, di « Post-impressionismo », ha avuto il suo corso. (Per Post-impressionismo intendo, parlando genericamente, l'arte degli ultimi trent'anni; cioè il cubismo fino alla sua ultima espressione e quel psicopatico freudianismo noto col nome di Surrealismo). I grandi maestri di questi movimenti meritano tutta la nostra ammirazione: essi hanno rotto il ghiaccio e poste le fondamenta sulle quali, grazie al loro lavoro, si può fare una chiara e concisa dichiarazione, che però può essere l'espressione della nostra cultura specifica; e cioè il posto che noi, gente del XX secolo, occupiamo nella storia del mondo, e come noi ci comportiamo di fronte ad essa.

Il lavoro degli artisti di questi ultimi trent'anni è stato quello di esaminare i dettagli. Ognuno di essi, per quanto era loro possibile, si è specializzato. I loro vari *credo*, anche quando le loro pretese erano più ambiziose consistevano in solo *vedere*, solo *scoprire* la bellezza dell'oggetto: solo la forma, solo il colore, solo il subcosciente ecc. Da ognuno di questi abbiamo avuto prima di tutto una lezione molto significativa ed importante. Ognuno ci scopriva un frammento di qualcosa, che io esito a designare con un nome così vago come « Verità ». Abbiamo per la prima volta imparato a guardare un oggetto per se stesso, ed in questo modo a scoprire una nuova bellezza. Ci ha curati dal male di un molto vano utilitarismo che ci era stato trasmesso dai nostri padri. Un utilitarismo che si serviva di una pittura, una statua o una composizione musicale per esprimere niente di più che una piccola mentalità, una glorificazione personale o dei sentimenti momentanei.

Abbiamo imparato a conoscere il *sensò delle cose*.

La seconda lezione importante di questi anni è stata quella negativa. Cioè, che qualsiasi forma di specializzazione o di purismo è, in ultimo, insufficiente. Brancusi scrisse « *fine* » sotto la sola forma. Braque, un artista della qualità e grandezza di Bach, scrisse « *fine* » sotto la sola astrazione; e così è stato su tutta la linea. Mentre essi, come individui, possono continuare e probabilmente creare ancora vere opere d'arte, la loro parola, e con essa quella dello sviluppo da cui sono emersi, è stata assorbita. Nella loro sfera più niente può essere fatto che possa allargare gli orizzonti della razza umana. Artisti e profani di tutto il mondo sentono questo. Nelle conversazioni con artisti giovani l'essenza delle domande da tutti fatte, ha in fondo un ritornello vago, non chiaramente manifestato, che può essere espresso in due parole: « E ora? ». I più vecchi hanno trovato due modi per rispondere ai loro dubbi. Alcuni cercano di risolvere il problema ritornando a una religiosità preraffaellita; altri, in modo più semplice, ritornando alla sempre piacente, comoda, facile, leggiadra e sensuale arte naturalistica. Una necessità in definitiva esiste; occorre trovare una risposta.

A poco a poco e forse senza comprenderlo, stiamo arrivando ad una nuova interpretazione della Storia. E' un'interpretazione che pone meno enfasi sulle date delle grandi battaglie, sulle ascese e sui patrimoni, (per non parlare dei parricidi) e delle grandi famiglie, che non sulla storia di ciò che è veramente grande: la razza umana. Il pensatore comin-

cia a trovare difficoltà nel vedere un'interruzione fra lui e le ascese e discese delle civiltà che esistevano prima di lui e che sono, apparentemente, dimenticate.

Incominciamo ad accorgerci che una catena ininterrotta esiste fra *i noi* di oggi, con i nostri aeroplani e l'elettricità, ed *i noi* dell'età paleolitica con i nostri utensili di pietra e cerimonie di sacrificio. Cito: « Siamo tutti nudi sotto i nostri abiti »: anche ora.

Per esprimermi con maggiore semplicità: Dalla prima volta che un fatto qualsiasi successe (come per esempio: l'accensione di un fuoco, l'uomo che indossa una pelle d'orso — un animale ammazzato e mangiato — il riconoscimento da parte dell'uomo in un modo o nell'altro dell'esistenza di una potenza divina), quel fatto non scompare mai più, cambia. La sua forma cambia ed anche il suo significato potrebbe cambiare, ma esso rimane. Cioè, per dirlo aspramente: le automobili sono un mezzo di trasporto, come pure i carri trainati da buoi. Il ricordo di una cosa già successa rimane nella memoria della razza e, anche se non è manifesto, la sua forma è una cosa che fa parte del totale che ognuno di noi rappresenta per mezzo di noi tutti. L'individuo muore, ma il tipo vive, si muta, si sviluppa e si ripete. (Per tipo s'intende un'azione, un avvenimento, un essere vivente, con tutte le loro potenzialità).

Gli Assiri, gli Egiziani, i Romani ecc. hanno potuto elevarsi e cadere, ma quello che ognuno di essi faceva e sentiva fa parte del complesso, che collettivamente vive sempre in ognuno di noi.

Questa è la parte più vitale del nostro diretto retaggio culturale.

Così arriviamo a qualcosa che è essenzialmente di spirito primitivo. Una coscienza, non di noi come una civiltà distinta e separata, ma di noi come parte integrante di una lunga discendenza, alla quale possiamo aggiungere, la quale possiamo cercare di capire, l'orizzonte della quale possiamo cercare di ingrandire — e che dovremo, per forza, ingrandire — ma che sarà sempre una cosa che non potremo mai cambiare. Noi stessi ci riconosciamo, non come parassiti della natura, ma bensì come essere posti *in essa* e facenti di essa parte essenziale.

Entro questi limiti i ritratti delle nostre aspirazioni personali, emozioni o successi, non hanno nessun valore isolato, e la loro importanza resta solo nella parte, comparativamente minuta, che esse hanno nello sviluppo del complesso. Questo è un senso nel quale il TIPO di sentimento, pensiero, emozione o esistenza ha il primo posto, perchè questi sono inevitabilmente eterni.

Se l'opera dei Postimpressionisti ci ha messo in una posizione che rende possibile per noi di arrivare a vedere questo, dobbiamo rispondere alla domanda « E ora? » aggiungendovi un contenuto di grande chiarezza. (L'abilità di porci oltre le immediatezze in cui l'arte moderna comincia a perdersi, è una cosa così ovvia da non richiedere schiarimenti. Pitture e sculture aerodinamiche sono dei trastulli vuoti; ed un dare importanza particolare al materiale, si tratti di pezzettini luccicanti di metallo, di sughero o di carta vetrata, è ovviamente solo uno scherzo; benchè non vi possa essere nessuna oggettivazione contro l'uso di qualsiasi materiale, quando è applicato ad uno scopo definito).

Il nostro lavoro è di raggiungere una distinta liberazione da tutti i valori d'importanza passeggera. Dobbiamo applicare il nostro *intero* retaggio culturale e compiere chiare e definite esposizioni che contengano la coscienza dei Primordi e portino fin là dove la nostra epoca può arrivare. Non possiamo escludere nulla. Se le nostre opere d'arte dovranno essere durature, esse dovranno usufruire pienamente della forma e interpretazione moderna. Devono concisamente schiarire un contenuto che abbracci una coscienza di « senza-tempo » e forse di eternità.

HENGHES

OPERE ESPOSTE DATI BIOGRAFICI

1. *Eothea*. Marmo nero di Porto Venere.  
alt. 100 c. senza la base.
2. *Erda*. Marmo di Carrara.  
alt. 55 c. senza la base.
3. *Serpente*. Pietra vulcanica.  
alt. 25 c. senza la base.
4. *Pesce*. Rilievo inciso in ardesia. 1935.  
55x70 c.
5. *Bambino*. Marmo di Carrara.  
(Collezione donna Virginia Agnelli, Torino).  
alt. 47 c.
6. *Studio*. Marmo di Carrara.  
alt. 50 c.
7. *Rilievo*. Marmo bianco.  
alt. 30 c.
8. *Totem*. Scultura astratta in pietra nera.  
alt. 25 c.
9. *Sparviero*. Pietra nera.  
(Collezione Principessa di San Faustino, Rapallo).  
alt. 25 c.
10. *Pesce*. Pietra nera.  
(Collezione Principessa di San Faustino, Rapallo).  
alt. 25 c.
11. *Rilievo* in marmo grigio.  
(Collezione Ezra Pound).  
alt. 20 c.
12. *Lottatori*. Rilievo in ardesia.  
55x70 c. (proprietà).

NOTA

Questi lavori sono ricavati dall'artista direttamente dalla pietra.

*Henghes ha scritto :*

La scultura non è l'arte plastica



Non è designata per le forme vaghe e dolci del gesso



La scultura è pietra.

Lo scultore Henghes (G. H. Clusmann) è nato ad Amburgo nel 1906.

Nel 1924 emigra negli Stati Uniti.

Nel 1929 e anni seguenti espone a Nuova York nelle Gallerie:

Marie Sterner,  
International,  
Downtown,  
Weyhe.

Nel 1931 viene organizzata la sua prima Mostra Personale alla

Galleria Friends of Art, a Baltimora.

Nel 1933 si trasferisce a Parigi, dove espone alla

Galerie de Paris.

Nel 1934 si trasferisce a Rapallo, dove risiede tuttora.

Nel 1935 in gennaio viene organizzata una sua Mostra personale alla

Galleria Genova

e nell'ultimo aprile un'altra personale alla Galleria del Faro, a Torino.

COLLEZIONI CON OPERE DI H.

Nuova York - Galleria Marie Sterner  
Galleria Downtown

• dr. M. H. Kahn

Nacquè

ecc. ecc.

Baltimora - Etta Cone  
Grace Turnbull.

San Francisco - dr. George Ritter Smith

Parigi - Juillerat

ecc. ecc.

Amburgo - Weiss

ecc. ecc.

Rapallo - Principe di San Faustino  
George Marshall Esq.

Ezra Pound

ecc. ecc.

Torino - donna Virginia Agnelli.

B I B L I O G R A F I A      L E U L T I M E M O S T R E

- 1930-1933:      « *Baltimore Sun* ».  
                   « *New York World* ».  
                   « *Telegram* » di N. Y.  
                   « *New York Herald* » di  
                   Parigi.  
                   ecc. ecc.
- 1934 agosto:    « *Esquire* » di Chicago:  
                   ripr. « *Erda* ».
- 1935 gennaio 26: « *Il Mare* » di Rapallo:  
                   art. Leonida Balestrieri.
- gennaio 30: « *Il Secolo XIX* » di Ge-  
                   nova: critica Mostra Per-  
                   sonale alla Galleria Ge-  
                   nova.
- aprile 26: « *La Stampa* »: critica di  
                   Marziano Bernardi alla  
                   Mostra Personale alla  
                   Galleria del Faro, di To-  
                   rino.
- aprile 27: « *Gazzetta del Popolo* »:  
                   critica di Emilio Zanzi.  
                   idem s., con ripr.: « Ri-  
                   lievo in marmo bianco ».  
                   « *Corriere della Sera* »:  
                   recensione idem s.
- giugno 8: « *Gazzetta del Popolo* »:  
                   ripr. « *Eothea* ».

SCRITTI DI HENGHES

Catalogo della Mostra Personale alla Gal-  
 leria Genova, gennaio 1935.

Catalogo della Mostra Personale alla Gal-  
 leria del Faro, aprile 1935.

L'articolo « E ora?... » premesso in que-  
 sto bollettino verrà pubblicato in questi  
 giorni in lingua inglese nella rivista mensile  
 « *The Studio* » di Londra.

RACCOLTA DELLE ANNATE

BOLLETTINO 1-16  
 Stagione 1932-1933

con Indice dei nomi citati      L. 10  
 Un utile documentario sull'arte

Di Osvaldo Licini sono uscite dopo le se-  
 gnalate nell'ultimo bollettino, alcune criti-  
 che rilevanti.

Riteniamo particolarmente utile citare qui  
 di esse qualche passo, che risponde impli-  
 citamente e nella sostanza vera agli ap-  
 prezzamenti e alle assenze che suggerivano  
 nell'occasione di questa mostra (importan-  
 tissima fra quante importanti hanno arric-  
 chito la nostra stagione che ora si chiude)  
 un imperdonabile spostamento dei pro-  
 blemi più urgenti verso gli angoli morti  
 della polemica.

Giuseppe Marchiori nel « *Corriere Pada-  
 no* » del 29 maggio ha avvertito anzitutto  
 il punto debole della situazione. « *Gli scet-  
 tici o gl'indifferenti* — incomincia col dire  
 — non mancano di sorridere o di fare del-  
 l'ironia, stanchi come sono di seguire gli  
 artisti per le vie meno battute e meno pen-  
 sabili: e, alla fine, disposti a ignorare a  
 priori, delusi di ogni nuova esperienza per  
 amore della tranquillità ».

Quindi egli precisa:

« *Nel caso di Licini, non c'è da esitare.*  
*La sua conversione all'astrattismo è matu-  
 rata da una crisi spirituale, intensamente  
 sofferta. Il pittore espone la sua prima tela  
 che è del 1909, insieme alla « Composizio-  
 ne N. 20 », che è del 1934, perchè il dia-  
 gramma della sua vita artistica sia chiaro  
 agli occhi di tutti. Con chiara onestà, egli  
 vuole far capire di dove è partito; e quale  
 certezza oggi ha raggiunto. La sua pittura  
 « verista », se ancora in Italia ci fosse un  
 minimo di interesse per l'arte, potrebbe dar  
 da pensare a molti che vanno per la mag-  
 giore. In Francia, si sono accorti di lui; da  
 noi, no ».*

Da noi ci si accorge solo delle « mode  
 straniere », come è di moda gratificare le  
 nostre manifestazioni in particolare, e ogni  
 manifestazione generosa e intelligente in  
 generale. Quasi che una schietta italianità  
 debba essere necessariamente bolsca e con-  
 venzionale. Questo provincialismo è la se-  
 greta e unica ragione degli svisamenti in  
 cui ricade oggi ogni discussione, nè siamo  
 i soli a denunciarlo. Non si tratta di italia-  
 nità, come non si tratta di astratto. Si trat-  
 ta di generosità e di cultura, come ci dice  
 il tono di questo omaggio di Marchiori alla  
 maniera diciamo naturalistica di Licini, non  
 più capita o riconosciuta, per esser tale,

delle due maniere astratte. D'altra parte, non si tratta di prevenzione per l'astratto, ma di prevenzione e timore per ogni espressione inedita, di ogni *personalità*, per cui non si abbia avuto l'imbeccata, o non si debbano necessariamente riconoscere gli aspetti e il valore documentati dalla storia e passati di pubblico dominio. L'evidenza educativa della mostra di Licini organizzata nelle nostre sale, è stata da noi sottolineata invano per i più. E' questa la constatazione alla quale tenemmo particolarmente, e anche più oggi teniamo dacchè ci viene confermata da altre posizioni. Le *nature morte* di Licini, per essere ostinatamente *nature morte* fisicamente leggibili, non sono state trovate più *arte* di quanto lo fossero state le sue prime astrazioni, per metà *nature morte* e per metà *niente*: quel niente rappresentativo ferocemente scomunicato con argomenti etici, estetici, e filosofici vaporosissimi, ai quali abbiamo proprio inteso offrire con questa prova dei passaggi di Licini, una precisa occasione di prender corpo in sede pittorica.

Ma che ha suggerito la vicinanza di una pittura col suo bravo pretesto e di un pittura senza pretesto affatto, in un'evidente e indiscutibile coerenza di svolgimento puramente pittorico? Esse sono ugualmente passate senza emozioni per gli occhi di quei critici che noi si attendeva alla prova di concretare la loro accanita difesa dell'*idea* d'oggetto e di soggetto. La quale *idea* è restata insolubile nel cielo delle idee: e ci resterà per un pezzo, autenticamente... *astratta*, e nel valore meno elastico della parola, più che non lo siano, nel significato convenzionale della tendenza artistica, le tele di Vordenberge o le incisioni di Albers!

Ma in attesa che i critici *in astratto* scendano in terra, vediamo come Marchiori, che si rivela insospettabile di astrattismo, confermi l'altra nostra convinzione, (che ci è stata contrastata, ma senza argomenti) secondo la quale la liberazione dal *pretesto* appare nell'evoluzione di Licini come liberazione naturale — e come tale indispensabile — da un legame inutile quanto più ridotto ad una convenzione: cogli ovvii vantaggi che derivano all'*economia* in ogni campo, e necessariamente, più che mai in arte.

« Così — aggiunge Marchiori — ben pochi conoscono un pittore Licini, che si potrebbe avvicinare a Morandi, per la purezza e la bellezza della materia, e per un uguale

rigore costruttivo. Ma quali armonie egli ha saputo raggiungere con una limitata gamma di grigi, di colori d'una raffinata delicatezza; ma con quale sapienza e sensibilità egli ha dato forma a una malinconica visione del mondo. Poi nella ripetizione, quasi esasperata, degli oggetti, ridotti soltanto a pretesto di variazioni coloristiche, si intuisce la volontà di andar oltre, con impeto aggressivo; di superare i limiti fatali della pittura imitativa, per ridurci alla nudità della sintesi astratta. Si spiegano così le forme sfatte e dilatate delle ultime nature morte: la ribellione, che maturava, che dilaniava l'anima dell'artista, scoppia, levando di mezzo l'ultimo ostacolo ».

E più oltre:

« Ritrovata la serenità dello spirito (dopo la crisi), già dal 1931 egli procede per la nuova strada, cui doveva giungere « fatalmente », come risulta dall'esame delle opere esposte. Avrebbe potuto negare se stesso? rinunciare, per viltà di sedentario, all'ultimo passo? La moralità della vita artistica di Licini è evidente.

...« La logica che guida Licini alle sue affermazioni di fede è valida anche per chi debba difendere la sua coerenza di critico. Quel che conta è di non ritrarsi, subito negando, per paura o per scetticismo, come ho detto in principio: quel che conta è cercar di capire, specie quando occorra fatica, anche le forme d'arte più astruse, per il rispetto ch'esse meritano, come espressioni della ricchezza creatrice d'una civiltà viva ed attiva come la nostra.

« L'orrore o il disprezzo si devono riserbare invece per la volgare e mediocre schiera dei pittori borghesi, che infestano le esposizioni e annichiliscono l'arte italiana. Per difenderci da codesta inflazione non avremo mai riserve bastanti.

...« Intanto i critici, occhi chiusi, andranno seguendo la traccia di qualche selvatico ingenuo o di qualche fagiano neoclassico. Ansiosi di scoprire non si accorgono di chi hanno a portata di mano ».

Duilio Morosini in « Libro e Moschetto » del 1° giugno ribadisce le stesse convinzioni:

« Qui, più ancora che alla Quadriennale, ci colpisce Licini per quella densa e animata pittura pur così contenuta in una esatta norma di bellezza. Più che alla Quadriennale perchè qui è possibile il confronto con la prima maniera.

« In queste prime opere è chiaro che la

*sua forte immaginazione sarebbe tentata ad amare il caso, il momento. Ma il pittore reagisce ed un sicuro dettato interiore lo porta ad una seria omogeneità ed unità. Così i suoi oggetti in fondo ci appaiono (pur vivi e immediati) fuori da ogni provvisorietà, spiegati da una sola e coerente esigenza spirituale che li riporta all'equivalenza, al piano comune. Così dagli oggetti provvisori nasce un nuovo mondo, stabile ed organizzato.*

*« Poi la fede in questa legge di bellezza si concreterà in sistema: ed ecco le tele astratte: qui scompare ogni fatto casuale ed accessorio, la visione si chiarifica, si fa rapporto, categoria. Così purificato il suo mondo si compone in limpido ordine, si « essenzializza »: la pittura si fa più netta, vibrante e pure contenuta.*

*« E niente è andato perduto del primo Licini: è rimasta, anzi si è ampliata, la vita della sua pittura, si è conservato l'impeto del suo spirito.*

*« Così ne sono risultati anche meglio chiariti e il pittore e l'uomo ».*

La mostra delle sculture astratte di Melotti era, al modo dei quadri di Licini, preceduta da una sala delle sue opere di transizione, in cui il pretesto della forma umana risultava già annullato in ogni suo valore, che non fosse quello del puro ritmo geometrico. Allo spettatore si offriva con un vero senso di liberazione l'ingresso nelle due sale che ospitavano le opere recentissime di Melotti, nella loro perfetta atmosfera dalla quale era bandita ogni deformazione e ogni suggerimento metafisico.

La prima sala non rappresentava, come quella di Licini, il coronamento di un ciclo che si chiudeva, in una maturazione compiutamente realizzata, e come tale abbandonata dall'artista per la liberazione di quei germi nuovi che essa nascondeva. Le sculture pre- astratte di Melotti da noi presentate si limitavano ad un periodo assai più breve, e in esse apparivano troppo urgenti, come il suo mondo più necessario, le soluzioni della completa astrazione — perchè lo spettatore fosse indotto a soffermarvisi con maggior attenzione di quanto possa venir prestata ad una esperienza, che è solo servita all'artista ad esplicitarsi pienamente altrove. Il problema educativo offerto non chiedeva pertanto, come per Licini, un riconoscimento assoluto. Qui la deformazione della forma rappresentativa risultava già troppo ingrata all'artista stesso, perchè lo

spettatore non riconoscesse immediatamente la personalità addirittura là dove essa tendeva in modo definitivo. Ammettendo o ripudiando, egli era tuttavia portato a riconoscere Melotti nella pura astrazione.

In questa atmosfera si sa che le difficoltà del pubblico e della gran parte della critica sono ancora insormontabili in Italia, perchè questi vi trovino l'elementare orientamento necessario. Se l'incomprensione della pittura di Licini ci ha riconfermato le deficienze dell'educazione italiana del gusto, si poteva ben presumere quanto troppo difettino ancora un'educazione architettonica in particolare, e una coscienza moderna funzionale nella vita e nella cultura generale italiana, per l'informazione mentale necessaria a scorgere, anche vagamente, un problema come quello imposto dalle sculture di Melotti.

Il successo da esse ottenuto è pertanto, quale che sia stato, superiore in ogni modo alla nostra aspettativa, dopo la confusa accoglienza fatta a manifestazioni che avevano tutti i requisiti per una piena accettazione.

La critica intervenuta è stata anche questa volta quella nota come la più attiva.

Carlo Carrà ne ha scritto in quello stesso articolo in cui recensiva la mostra di Licini, e che a questo proposito abbiamo citato recentemente: sull'« *Ambrosiano* » del 16 maggio. In esso egli ribadisce le sue note affermazioni sull'« *astrattismo* », che egli considera — e più che mai nel caso di Melotti — un'esperienza degna di ogni rispetto, ma affatto matura: facendo invero un uso degli argomenti, che ci siamo sforzati ripetutamente, ma sempre invano, di riportare a qualche possibilità di discussione utile.

D'no Bonardi ne « *La Sera* » del 17 maggio ha inteso soprattutto avvertire il pubblico di distinguere tra Melotti e una personalità che esso ricorda tuttavia vivamente di aver incontrato nelle nostre sale negli ultimi mesi: Lucio Fontana. La presentazione a poco tempo di distanza di queste prime due espressioni di scultura astratta avutesi in Italia, coi problemi ad esse comuni da noi accennati, non lo deve indurre a trascurare le profonde differenze che ne intercorrono.

« *In Fontana* — fa subito osservare Bonardi — *l'astrazione era spiritualità tradotta in rapporti plastici, ritmo tendente a risolversi in un perenne fluire, vibrazione e forza, antiforma. Sorreggeva questa concezione quell'impeto di sentimento che sta alla base delle precedenti forme plastiche*

di questo scultore. Fausto Melotti cerca invece ciò che più sta in antitesi con codesto fluente mistero spirituale. Il suo è un problema di ordine e quindi di limite. In Fontana avevamo piuttosto una evasione e un riversarsi nel mistero.

«... Nel salire all'astratto puro Melotti si pone obiettivi di costruttività nei confronti dei quali la scultura appare come uno sforzo condotto a determinare una nuova attualità di quelle fondamentali linee classiche che sarebbero andate sommerse sotto l'onda delle successive secolari esperienze succedutesi nei secoli della civiltà cristiana».

Hanno infine segnalato la Mostra di Melotti sino ad oggi:

La «Gazzetta del Popolo» del 18 maggio.

L'«Illustrazione Italiana» del 25 maggio.

Il «Popolo d'Italia» del 30 maggio.

Il Bollettino della Biennale veneziana, «Le Mostre d'arte in Italia», del maggio, ricorda, colle Mostre di Melotti e di Baumeister, l'importanza della mostra Licini, e segnala l'articolo di Enrico Cipelletti, da noi già ricordato, sulla Mostra di Cesetti, nell'«Italia Letteraria» del 27 aprile.

La mostra di Baumeister che abbiamo sostituita ora colla presente di Henghes, ha vivamente interessato, è inutile dirlo, gli ambienti più attenti di Milano. L'artista di Stoccarda è stato personalmente sollecitato da più parti ad una conversazione sulle idee che hanno condotto le sue esperienze, ed egli ha voluto pertanto dedicare la sera del 31 maggio scorso ad una familiare esposizione, alla quale sono intervenuti particolarmente compatti gli architetti, sollecitati dal noto legame della sua pittura colla decorazione murale. La serata è riuscita una fra le nostre più simpatiche manifestazioni della stagione. Gran parte del merito dell'affiatamento che si è subito stabilito fra il mostro pubblico e l'artista è dovuto al fatto che quest'ultimo si esprime anche più coi disegni, coi quali accompagnava le sue frasi nude e concise, che forse con le parole. Lo stile del suo modo di pensare ne è uscito assai avvantaggiato, perchè gli ascoltatori hanno accolto questo procedimento come una garanzia di serietà, un'aderenza immediata agli argomenti affrontati.

La cronaca di questa serata non sarà dimenticata dai periodici che ancora si occupano delle cose serie che talvolta accadono nel campo intellettuale.

«Quadrante» prossimo dedicherà particolarmente qualche colonna alle idee espresse da Baumeister, che sono del resto già rintracciabili in parte dai nostri visitatori, nella monografia edita da «Gaceta de arte» di Teneriffa e da un numero recente di questo interessante periodico.

In questo argomento ci affrettiamo ad annunciare che un articolo sulla tipografia è stato scritto da Baumeister durante il suo soggiorno milanese, per la rivista «Campo Grafico», che lo pubblicherà in uno dei suoi prossimi numeri. E' inutile suggerire al lettore l'interesse di questo scritto, dacchè è nota l'autorità dell'artista di Stoccarda in questo importantissimo settore della sensibilità moderna, e altresì facilmente inducibile dall'esame della sua opera pittorica stessa.

La critica che a tutt'oggi si è espressa sulla sua mostra si riduce alle due diffuse recensioni, di Carlo Carrà ne «L'Ambrosiano» del 5 giugno, e di Dino Bonardi ne «La Sera» stessa data; segnalata la prima dalla «Gazzetta del Popolo» dell'8 giugno. Ma l'interesse della stampa continua tuttora, e sarà particolarmente interessante il confronto con la critica romana, che sarà chiamata ad esprimersi al «Bragaglia fuori commercio», dove verrà parzialmente ospitata nei prossimi giorni la nostra mostra.

## SUL «KN», DI CARLO BELLI

Carlo Belli ha ricevuto un «plauso» dalla Reale Accademia d'Italia per il suo «Kn» da noi edito lo scorso febbraio, con lettera del 3 maggio, firmata dal Vice-Presidente della Classe competente («Lettere») S. E. Carlo Formichi.

L'opera di Belli continua inoltre ad essere recensita e segnalata in periodici e riviste. Nei bollettini 38, 39 e 40 ne abbiamo data la bibliografia; a completarla continuiamo oggi l'elenco.

Negli «Echi del Guf» di Trento del 5 marzo era accolta una recensione notevole per l'esattezza critica dei suoi rilievi.

Il «Lavoro Fascista» di Roma del 6 marzo, nella rubrica «La ragione degli altri», riportava buona parte del noto articolo di Bontempelli sulla «Gazzetta del Popolo» del 2 marzo.

Ne «La Stampa» dell'8 marzo Marziano Bernardi, in un lungo articolo dedicato alla mostra dei 10 artisti astratti allora aperta a Torino nello Studio di Casorati e Pau-

lucci, si diffondeva a discutere anche alcune asserzioni del « *Kn* ».

« *Il Rubicone* », la bella rivista mensile di Rimini, nel suo N. di aprile dà un'ampia segnalazione degli argomenti del volume in tutto il loro sviluppo, a firma Rino S. Rambelli.

A. B. (Angiolo Bielli) sul « *Corriere del Tirreno* » di Livorno del 19 aprile fa un lungo elogio del valore polemico del libro.

Il « *Bollettino mensile dell'Ufficio Concerti* » di Milano dedica, come aveva annunciato, il suo primo articolo, di Luciano Anceschi, ad una diffusa recensione sotto il titolo « Paradosso polemico dell'arte astratta ».

Tutta la sua terza pagina « Le Arti e le Lettere » dedica a *Kn*, alle dichiarazioni di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, e a

quelle più recenti di Soldati, l'« *Unione* », il quotidiano italiano di Tunisi, del 30 aprile. La recensione del giovane pittore tunisino Antonio Corpora è fra le più interessanti uscite.

Infine citiamo una lunga disanima di « *Arges* » ne « *Il Giornale d'Italia* » del 31 maggio.

Fra i giornali stranieri dedica un particolarissimo interesse alle idee di Carlo Belli la « *Gaceta de arte* » di Teneriffa (Isole Canarie). Il N. 33 (gennaio-febbraio) conteneva una importantissima recensione del suo direttore Eduardo Westerdahl, e col N. 34 (marzo) essa ha cominciato a passare oggettivamente in rivista le idee del libro di Belli, capitolo per capitolo, come aveva annunciato. E' riassunto questa volta il capitolo « Il grande equivoco », in quasi 3 colonne.

**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. 13  
telefoni 87341, 87342, 87343, 87344, ufficio fiera 42818  
telegrammi: SAIMASPED - C. P. E. Milano N. 3692

Bergamo, Bologna, Busto Arsizio, Chiasso, Domodossola, Firenze, Gallarate, Genova, Luino, Monza, Palazzolo, Postumia, Prato, Roma, Torino, Trieste, Venezia.

RAPPRESENTANZE:

Amburgo, Bari, Basilea, Biella, Como, Gablonz, Legnano, Modane, Napoli, Novara, Parigi, Pontebba, Praga, Prestane Mattegnà, Tarvisio, Vallorbe, Verona, Vienna, Zurigo.

**Imballatori MONTI & GEMELLI**

Via Palermo, 11 - MILANO - Telefono 13585

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

Esecutori degli imballaggi per la Mostra di Capolavori dell'arte italiana a Londra 1930

**Clichés "FOTOMECCANICA"**

Via Kramer, 32 - MILANO - Telefono 25767

**Cornici CESARE BIGANZOLI**

70, Corso Garibaldi - MILANO - Telef. 66722  
Cornici di legno intagliato e "guilloché",  
Montature all'inglese - Passe-partout

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

Ufficio fondato nel 1901 - Direttore U. Fruguele  
Via G. Compagnoni, 28 - MILANO - Telef. 53355

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

**LINOLEUM**

offre agli architetti risorse preziose per la creazione 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, 37  
FIRENZE - P. S. Maria Novella, 19

Direttore responsabile: *Giuseppe Ghiringhelli*  
Stampato nella Tipografia "ECONOMICA",  
in Abbiategrasso, Corso XX Settembre - Tel. 332.



Foto Diotallevi, Repollo.

ERDA . Marmo di Carrara . 1934.

alt. 55.

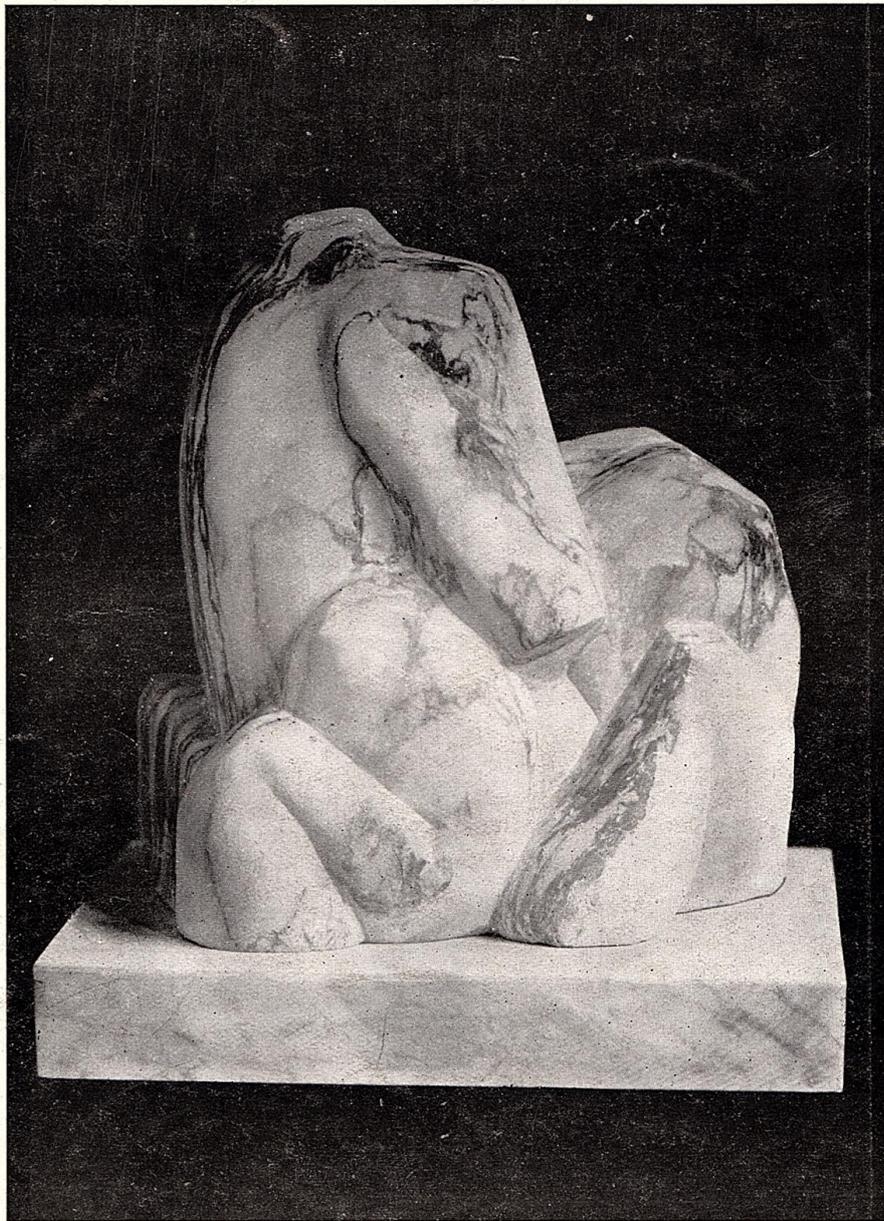


Foto Ramondini, Rapallo.

CAVALLO . Marmo paonazzo.

alt. 40.