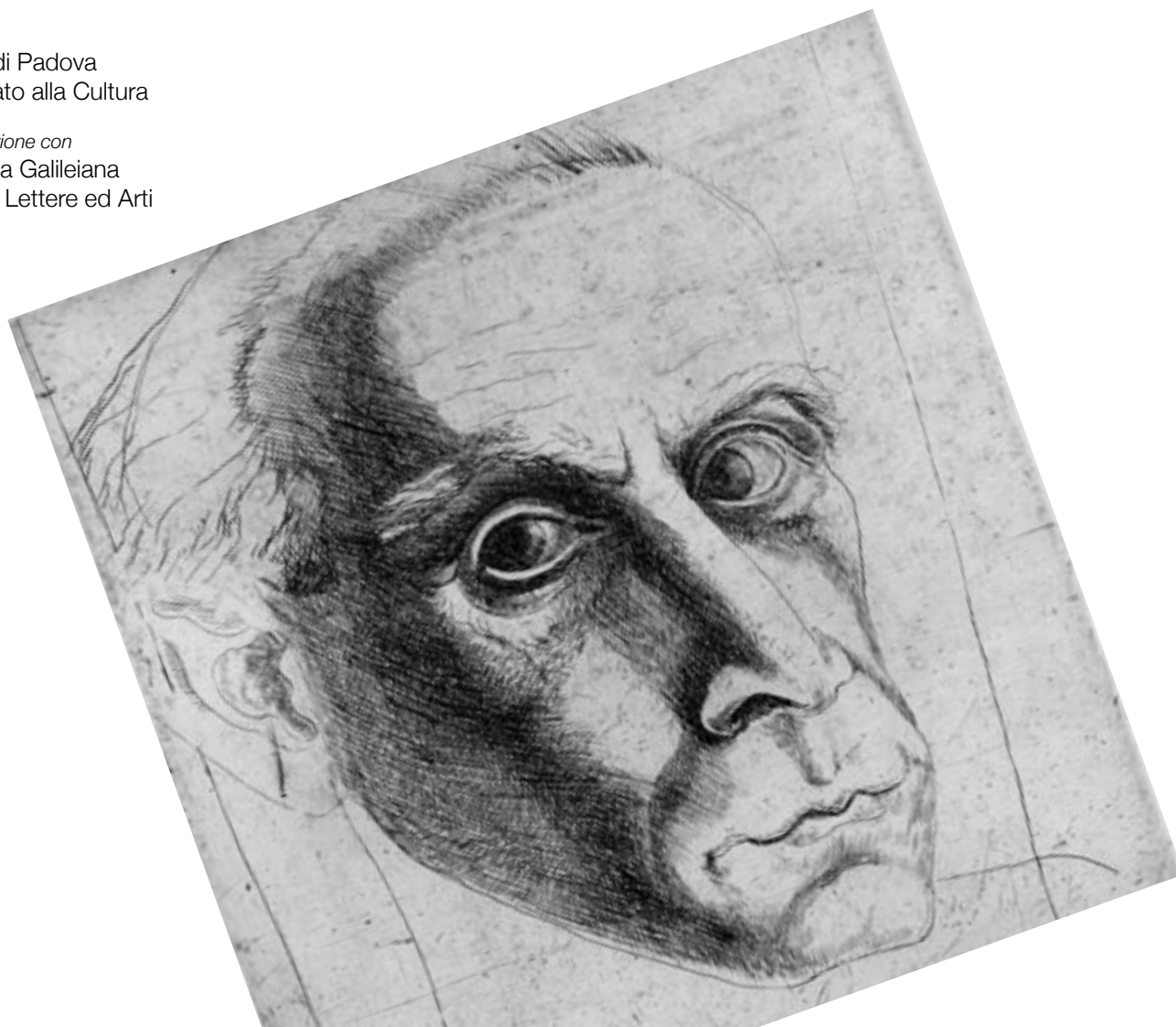


Comune di Padova
Assessorato alla Cultura

In collaborazione con
Accademia Galileiana
di Scienze Lettere ed Arti



Leo Maillet

UNA VITA NELLA GRAFICA

SOMMARIO

- p. 6 PRESENTAZIONI
- p. 8 LA LUCIDITÀ NELLA TRASFORMAZIONE INQUIETA
Jolanda Nigro Covre
- p. 10 LEOPOLD MAYER/LEO MAILLET. PERCORSI DI LETTURA
Alessandro Liberati
- p. 26 CATALOGO DELLE OPERE
a cura di Alessandro Liberati
- p. 32 POSTFAZIONE
Oddone Longo
- p. 33 BIOGRAFIA
- p. 35 BIBLIOGRAFIA
- p. 37 GALLERIA

LEO MAILLET

La vita nella grafica

Padova, Scuderie
di Palazzo Moroni

15 maggio 2004 - 18 luglio 2004

Comitato promotore

Giustina Mistrello Destro
Sindaco di Padova

Giuliano Pisani
Assessore alla Cultura
del Comune di Padova

Bruno Bandoli
Capo Area Cultura Istruzione Sport
del Comune di Padova

Fernando Schiavon
Capo Settore Attività Culturali
del Comune di Padova

Mirella Cisotto Nalon
Capo Servizio Mostre e Attività
Culturali del Comune di Padova

Oddone Longo
Presidente Accademia Galileiana
di Scienze, Lettere ed Arti

Daniel Maillet

Mostra

Cura della mostra:
Jolanda Nigro Covre
Alessandro Liberati
Oddone Longo
Daniel Maillet

Direzione della mostra:
Mirella Cisotto Nalon, Fernando Schiavon

Segreteria organizzativa:
Maria Pia Ferretti

Allestimento:
Squadra allestimenti Servizio Mostre
Settore Attività Culturali
Valter Spedicato (coordinamento)
Gianni Bernardi
Luca Galtarossa
Giancarlo Guglielmo
Moreno Michielan
Franco Paccagnella
Silvano Perin
Claudio Spinello

Progetto grafico:
Tony Michelon

Fotografie:
Mirco Bortolato

Assicurazione:
Milano Assicurazioni S.p.a.

Elenco dei prestatori:
Daniel Maillet
Oddone Longo

Catalogo

Catalogo a cura di
Alessandro Liberati

Autori dei testi:
Jolanda Nigro Covre
Alessandro Liberati
Oddone Longo

Questa mostra offre finalmente al pubblico italiano l'occasione per conoscere da vicino l'opera di un artista ancora poco noto nel nostro paese, la cui esistenza si sviluppa attraverso le complesse vicende storiche dell'Europa del XX secolo e che proprio con la nostra città, oltre che con Venezia, ha intrattenuto rapporti intensi e fecondi nella maturità.

Leo Maillet è stato insieme artista e testimone d'eccezione, un uomo che ha vissuto sulla propria pelle le vicende spesso tragiche che nel corso del Novecento hanno segnato i cambiamenti storici, sociali e culturali di Germania, Francia, Belgio, Italia e Svizzera. Anche e soprattutto per questo l'occhio attento di Leo Maillet viene a offrirci un'immagine della propria vita, e della vita in generale, che lascia leggere in controluce il dilemma sistematico tra la dimensione individuale e quella sociale della vita, che ci fa riflettere ancora una volta sul concetto di differenza e sull'orrore che muove da ogni barbaro fanatismo, da ogni ideologia che accantoni il fattore umano.

All'interno di questo vasto orizzonte, per mezzo dell'opera appassionata di un individuo che ha fatto della ricerca delle condizioni essenziali per un'esistenza libera e piena la mèta essenziale, ogni visitatore potrà confrontarsi con i grandi temi di riflessione propri del secolo appena passato, e insieme ritrovare le tracce di un percorso spirituale che si colora di riflessi familiari a ciascuno, una volta individuate alla base di ogni immagine, di ogni pensiero, le coordinate interne ad una cultura che può ben dirsi figlia di questa Europa, *communis patria*.

*Assessore alla Cultura
del Comune di Padova
Giuliano Pisani*

La rassegna delle incisioni di Leo Maillet oggi in mostra nelle scuderie di Palazzo Moroni comprende opere già note agli esperti, accanto a lavori inediti, qui presentati per la prima volta. È un'occasione per il pubblico e per gli studiosi di approfondire la conoscenza della sua parabola artistica, iniziata nei tardi anni Venti e conclusa negli anni Ottanta del Novecento. Ma Leo Maillet non è stato semplicemente un artista longevo: è anche tra quelli che hanno potuto vedere la luce e sviluppare il proprio linguaggio espressivo in zone centrali per la vicenda storico-artistica del XX secolo. Inizialmente vicino ad alcuni mostri sacri del Novecento, dapprima a Francoforte, poi nella vitalissima Parigi degli anni Trenta, infine nello splendido isolamento della montagna Svizzera, Leo Maillet ha di fatto portato avanti la propria ricerca individuale restando ai margini dell'ambiente artistico ufficiale, senza tuttavia rinchiudersi in un isolamento fuori dal tempo, manifestando anzi una viva curiosità verso buona parte dei linguaggi artistici che si andavano sviluppando lontano dalla sua nuova patria.

La grafica ha rappresentato per Leo Maillet la principale tra le tecniche artistiche padroneggiate, a partire dagli anni della sua prima, indimenticabile formazione in Germania: per questo la presente mostra, la prima significativa rassegna italiana dedicata a Leo Maillet, propone innanzitutto le sue incisioni. La ricchezza di registri e insieme l'essenzialità espressiva rintracciabili in questa produzione grafica offrono al visitatore un'immagine fresca ed intensa dell'autore e del suo mondo, un mondo per certi versi parallelo a quello di Franz Kafka, l'opera del quale Leo Maillet ha amato al punto da realizzarne spesso traduzioni in immagini, e che continua a proporre alla nostra riflessione la singolare centralità delle contraddizioni esistenziali.

*Mirella Cisotto
Capo Servizio Mostre e Attività
Culturali del Comune di Padova*

LA LUCIDITÀ NELLA TRASFORMAZIONE INQUIETA

Jolanda Nigro Covre

Spirito libero, travagliato nelle sue vicende biografiche, ma irriducibile all'inazione o alla sottomissione a costrizioni politiche o a mode codificate, assolutamente inclassificabile in un movimento del Novecento ma profondamente consapevole della storia e della storia dell'arte del proprio tempo: Mailliet attende ancora, e attenderà anche dopo questa mostra, uno studio esaustivo della sua opera, e delle ragioni che la rendono ancora oggi così comunicativa e densa di stimoli. Come già altri hanno detto, la distruzione delle sue opere e l'appartenenza di quanto ci resta a momenti diversi della sua evoluzione, non sempre cronologicamente accertabili, non facilita un lavoro di esegesi critica. Non è un simbolista, né un espressionista della seconda generazione, anche se molti elementi ricordano l'espressionismo austriaco, la grafica di Kubin e di Klee. Osservando la sua produzione, e tenendo presente la sua prima formazione (peraltro superata nella maturità), la ricondurrei piuttosto al più consapevole e problematico ritorno all'immagine negli anni Venti, ciclicamente ricorrente nel corso del secolo; ma, in Mailliet, in una connotazione lontana dal suo versante "freddo", connotazione riconducibile al suo rapporto con il primo maestro viennese, e poi con il contestato, ma anche forse amato, Beckmann. E' più facile, in definitiva, dire quel che Mailliet non è, piuttosto che quello che è. Ma sono certe la qualità altissima del segno nella sua grafica e la ricchezza inventiva nei suoi dipinti, nonché un'impronta che li rende sempre riconoscibili in uno stile personale. Non resta allora che tentare di evidenziarne qualche dato emergente.

Partirei innanzi tutto, per quanto concerne i "contenuti", dall'idea di metamorfosi, sempre presente nelle sue immagini, e qui ci troviamo di fronte in particolare all'opera grafica: metamorfosi tra il reale e il surreale, tra l'introspezione e la proiezione nel mondo, che si riflette nel ricorrente tema dello specchio infranto; metamorfosi del segno, come si dirà tra poco; metamorfosi tra l'umano e il beluino, che investe anche un processo di antropomorfizzazione della natura.

Seguendo un'analisi più strettamente formale, va sottolineata

la composizione per assi diagonali, che sembra sempre sul punto di squilibrare e squadernare la struttura dell'immagine, nel risultato finale, al contrario, sempre riassetata in una estrema chiarezza; allo stesso processo appartiene l'insistenza su elementi asimmetrici, che spesso divide un volto in due metà dissonanti, per poi ricomporlo in uno sguardo di straordinaria purezza, anche a dispetto di certo spirito luciferino, trasgressivo, mai distruttivo. Parallelamente, assistiamo ad oscillazioni estreme nel segno, che trapassa senza contraddirsi dal complesso al semplice e viceversa: ora sembra aggrovigliarsi (e qui ricorda Kubin), dove si contrastano minacciosamente le ombre e trapelano bagliori di luce; in altri casi riprende l'«*plat*» di certa grafica *Jugendstil* nei suoi risvolti più vicini ai Nabis; spesso, al contrario, ci stupisce con un *ductus* di una semplificazione magistrale e di una modernità disarmante, dove una linea nasce e, senza che mai si interrompa il gesto della mano, vaga e resta aperta su un fronte, rendendo sorprendentemente viva la caratterizzazione, in particolare nei ritratti.

Coglierei comunque il tratto più personale di Mailliet nello scambio sottile tra l'uomo e la bestia, lo sguardo sulla bestia che è in noi e sul sublime che è nel regno della natura. Non a caso la *mascoffe* delle sue raccolte è quel *Sauvage*, illeso superstite delle sue prime opere distrutte, una puntasecca del 1938. Nella storia di un artista si salvano talvolta immagini tipiche, protette da un misterioso destino. L'arguzia enigmatica di quel gatto, connotazione che ritroveremo più volte nei suoi animali, ci punta con lo sguardo di un autentico autoritratto, che gioca e denuncia al tempo stesso, tastando il mondo con gli occhi ondeggianti a diverse altezze, con le antenne dei baffi e i triangoli delle orecchie protese una avanti e una indietro. C'è tutta la sfida di una vita che è stata respinta e che tuttavia resiste: il mondo è contro, ma "io mi salverò". E' la stessa arguzia che, in *Capre e caprai* (la puntasecca del 1965 riprende il probabile riferimento autobiografico di un precedente disegno), diventa più ludica e ci fa apparire le capre molto più umane dei due uomini. Ma è nei ritratti e negli autoritratti che la metamorfosi è densamente drammatica. Può forse apparire più umano e meno "bestiale" lo stupendo *Moi*, l'acquaforte del 1945, con i tratti fisionomici degni del Quattrocento tedesco o fiammingo, l'occhio in ombra e quello in luce che, asimmetrici, si riuniscono nella direzione

parallela dello sguardo tagliente, mentre l'evanescenza dei capelli e l'allungarsi del mento assumono, ancora una volta in una metamorfosi, l'aspetto di un muso piuttosto che quello di un volto? Lo stesso può dirsi per un autoritratto molto più tardo, inciso a puntasecca nel 1983, *Me stesso col basco*: un volto sbilenco, straripante dalla cornice, segnato da un solo (quasi ciclopico) occhio e dalle curve dell'orecchio, del naso e del berretto che, un po' argute e un po' sinistre, si richiamano in una strana eco.

Da tutto questo si delinea una personalità che sprigiona il dramma di un'esistenza e di una storia, da cui è stata profondamente segnata, e tuttavia mai travolta. Ed è qui che trova un senso la leggerezza ostinata e ostentata, l'ironia che sempre sostituisce il tragico, la vita e la creatività che cristallizzano le ragioni individuali e le pulsioni del profondo, che trascendono persino le allusioni ai contenuti nel lavoro di illustratore in cui Maillet tanto si è prodigato. Questa ironia, o gioco bizzarro del segno e dell'invenzione, può ricordare Klee, non tanto per un rapporto diretto, ma per la spinta ad una libertà interiore, ad un'attitudine ludica impiantata su una riflessione terribilmente seria; e per la felicità di sollevarsi al di sopra delle avversità nell'atto del vivere nel proprio lavoro.

LEOPOLD MAYER/LEO MAILLET PERCORSI DI LETTURA

Alessandro Liberati

Nell'occuparsi di L.M. lo studioso incontra alcune difficoltà d'inquadramento, perché l'artista è stato una personalità storicamente avveduta, ma isolata. Questo isolamento ha due aspetti, due componenti principali. La prima viene da una scelta esistenziale, come è stato ricordato in occasione della prima grande mostra dedicata all'artista, la retrospettiva al Museo d'Arte di Mendrisio del 1989:

*Totalmente e volutamente al di fuori dei piani dell'arte, Mailliet dopo la fine della guerra ha continuato a dipingere in una sua epoca mai chiusa, in una prolungata Götterdämmerung. Il rifiuto dell'arte contemporanea, il non aver minimamente piegato o rimosso le proprie radici, dà alla sua produzione una purezza che lo rende incollocabile, se non all'interno della sua misura umana.*¹

L'altra componente di questo isolamento non è stata, invece, una scelta. La singolarità della sua posizione nell'orizzonte dell'arte europea del XX secolo si chiarisce affiancando alla figura dell'artista serenamente isolato della maturità quella dell'artista completamente sradicato dal suo ambiente, il L.M. della tarda giovinezza. Perché *il forzato esilio e i seguenti durissimi dodici anni vissuti nell'incubo della persecuzione ... hanno determinato un'insaldabile frattura con l'ambiente artistico cui Mailliet aveva fatto riferimento per la sua formazione, costringendolo a una condizione di isolamento.*²

Di fatto l'unico periodo in cui L.M. si sia sentito parte di un contesto artistico ed abbia operato in esso sono stati gli anni di studio, spesi a Francoforte tra il 1925 e il 1933. Il percorso compiuto dall'artista va quindi letto e interpretato complessivamente sulla base di questo senso di isolamento, una condizione esistenziale ed artistica prima subita e poi accettata, se non scelta.

Tra gli anni Trenta e la fine degli anni Ottanta L.M. realizza opere assai differenti per stile, soggetto e tecnica, fatto che ha indotto la critica a parlare di questa produzione come di *un'opera frammentaria*, fatta di capitoli a sé stanti³. Credo che invece possano essere individuati indizi o percorsi che portino a una visione se non omogenea, più coerente. A partire da una definizione. Alla metà degli anni Sessanta Friedrich

Hagen parlava della sua opera come di una produzione localizzata nella *zona di confine tra espressionismo, oggettività, simbolismo e astrazione*⁴. Sorvolando sulla relativa tenuta di *simbolismo*, credo che i tre primi termini possano ancora fornire discriminazioni plausibili, ma ad astrazione, definizione ormai ristretta e precisata da infiniti studi specialistici, sostituirei *surrealismo*, meno vago e soprattutto meno riducibile a semplici inclinazioni formali.

Riguardo all'oggettività, e sui possibili correlati *espressionismo* e *simbolismo*, va osservato che nell'elezione del codice di rappresentazione, in sessant'anni di attività artistica L.M. non ha praticamente mai cessato d'essere un pittore figurativo, al di là di ogni declinazione espressiva, e per quanto abbia sfiorato in certe fasi il limite dell'astrazione. Anche le opere più 'astratte' dei tardi anni Quaranta provengono chiaramente da una rimediazione sulle risultanti del dato visibile, nelle sue componenti di forma e movimento, perché nemmeno le abbondanti suggestioni sinestesiche del ciclo 'musicale' riescono a cancellare i morfemi originari, nucleo e radice figurativa dell'immagine. In questo senso L.M. non può essere pittore astratto, come non lo sono mai stati i Cubisti.

Precisiamo ora l'accezione del termine *surrealismo*. Con questo termine si indica qui una tendenza alla *restituzione soggettiva della commistione dei piani di realtà*. L.M. ha intuito la natura contraddittoria della realtà percepita, fatta di senso e non-senso, di *ego* pensante e di ambiente *impensabile*, di interno e di esterno, fatto evidente nella sua propensione per il paradossale e il grottesco ed anche, soprattutto, nella disposizione verso l'ironia, che è il versante lirico di quelle categorie. Credo che richiamando l'attenzione sulla componente surreale del lavoro di L.M., piuttosto che sulla sua adesione a vari ordini d'astrazione, l'opera nel suo complesso possa sembrare meno dispersa. E questa definizione mi pare valida anche per inquadrare la posizione del ciclo più sperimentale ed estremo di L.M., quello degli *Scherzi*, che si esprime nella ricostruzione visiva/verbale del senso contraddittorio della realtà.

In questa rassegna della produzione grafica di L.M. la presenza dei lavori superstiti realizzati negli anni di formazione e dell'attività iniziale, spesi tra Francoforte e Parigi (1927-1939), appare ridotta

a vantaggio della produzione successiva, quella che segue il 1945 e che copre un periodo di oltre quarant'anni. Si è scelto di offrire maggior spazio a quella parte cospicua della sua opera che nasce dopo il momento più avventuroso della sua vita, dopo quello che è avvertito comunemente come l'orizzonte privilegiato cui ricondurre ogni urgenza della sua produzione. Anche per questo si è tralasciato di esporre il ciclo di incisioni *Entre chien et loup* (1959-1965), basato su una serie di disegni realizzati nella prima metà degli anni Quaranta e considerato dallo stesso L.M. l'*opus magnum*, il riferimento essenziale che raccoglie e riordina stimoli, impressioni e lezioni provenienti dalle radicali esperienze di persecuzione e fuga⁵. Alcuni fogli collegati a quell'impresa, tratti da idee e disegni del periodo bellico, sono comunque inclusi tra le opere in mostra.

L.M. COME SOGGETTO

Una costante che attraversa tutte le fasi dell'esistenza di L.M. è la coscienza della propria presenza nel mondo, al di là dell'incongruenze dei ruoli. Per questo le *riflessioni* intorno allo specchio tornano spesso nel suo lavoro, dagli anni Venti del XX secolo agli anni Ottanta.

Leopold Mayer nasce nel 1902 a Francoforte, figlio di commercianti ebrei. Nei tardi anni Venti, mentre segue i corsi d'incisione alla Frankfurter Kunstschule che gli garantiranno piena padronanza delle tecniche grafiche, l'artista mostra l'intenzione di sviluppare un linguaggio decisamente moderno già con i primi autoritratti. L'esistenza di una grande tradizione per questo genere, prima romantica e poi espressionista, è uno stimolo ulteriore. Misurarsi con l'autoritratto è per L.M. misurarsi con la scelta di un soggetto *assolutamente* proprio e sistematicamente attuale, come



fig. n.1
Autoritratto che guarda in alto, olio, 1928
(distrutto)

indica il primo importante dipinto, *L'autoritratto che guarda in alto* del 1928 (fig. n. 1)⁶. Dal punto di vista stilistico la figura tradisce la conoscenza dei modi diffusi nell'ambiente della Neue Sachlichkeit, la "Nuova Oggettività" emersa come tendenza ufficiale nel 1925. Quell'attenzione definitoria è innestata sul ramo vivo delle ricerche che sta conducendo in quegli anni, innanzitutto quella relativa al problema dello spazio e della profondità, aspetto centrale anche nella coeva produzione di paesaggi, come si vedrà. Nell'*Autoritratto che guarda in alto*, la tensione dello sguardo che analizza la propria faccia alla ricerca di una sintesi oggettiva è restituita amplificata attraverso un eccentrico 'cannocchiale' spaziale. Nel 1929 L.M. dipinge l'*Autoritratto con specchio sul pavimento*⁷. Anche in quest'immagine, *speculare* in ogni senso rispetto al primo dipinto, la vertigine prospettica rimanda un'immagine inedita. Il motivo ispiratore va cercato nell'arte del rinascimento italiano, come precisava lo stesso L.M. citando l'incontro con lo scorcio *assoluto* del mantegnesco *Cristo morto* della pinacoteca di Brera⁸.

Grazie a prove di questo tenore, L.M. è ammesso nel 1930 alla classe di pittura tenuta da Max Beckmann allo Städel Institut, la scuola d'arte all'avanguardia in città, ed entra in contatto diretto con una personalità



fig. n.2
Io e i miei genitori, puntasecca, 1931

poderosa e difficile. *I miei genitori ed io*, incisione del 1931 (fig. n. 2), è un ritratto di gruppo impostato in modo singolare, dov'è ancora evidente l'interesse per l'articolazione dello spazio. Un giovane artista di spalle ci guarda dallo specchio in secondo piano, tra le immagini scarnite e realistiche dei suoi. Qui, in tutti i sensi, questa sua indagine sullo spazio sta già diventando indagine sulla propria posizione. La tecnica scelta è la puntasecca, la più immediata tra quelle incisorie, preferita anche dal suo maestro. Negli anni della maturità L.M. realizzerà diversi lavori importanti utilizzando proprio l'incisione diretta.

La lezione di Beckmann stimola la sua attitudine a mirare dritto al centro delle cose e il gusto per il rigore nella composizione⁹. Il maestro progetta di servirsi dell'allievo per realizzare un ciclo a quattro mani, in cui il giovane avrebbe messo a disposizione la sua perizia tecnica per fondi all'acquatinta che avrebbero accolto le figure a puntasecca di Beckmann, ma nel giugno 1932 la morte improvvisa del padre costringe L.M. a rilevare il negozio di famiglia, mentre sei mesi dopo sale al potere il nazionalsocialismo. È la fine dei suoi studi.

Beckmann e altri 'artisti degenerati' vengono allontanati dalla scuola, L.M. tenta l'emigrazione: Lussemburgo, Inghilterra, Fiandre. A Ostenda conosce James Ensor, che lo invita ad esporre con artisti locali. Dopo un breve ritorno a Francoforte (1934) emigra definitivamente raggiungendo Parigi, dove lavora come fotografo e come incisore-stampatore presso Roger Lacourière, a contatto con i lavori grafici di Picasso, Mirò e di Othon Friesz, già membro dei Fauves, per il quale esegue un'incisione. A Parigi L.M. si sposa, ma nel 1939 scoppia la guerra e viene internato nella Francia centrale. Scappa e raggiunge la Provenza (1940), dove si stabilisce con la moglie. In questo periodo dipinge occasionalmente con uno stile nuovo, come nell'inchiostro acquerellato *Caffè nel porto di Cannes (Razzia)*, del settembre 1940¹⁰, accumulo di spazio e fisionomie trasparenti resi al tratto, dove il realismo asciutto e acuminato dei primi ritratti si semplifica e si sfalda. Nel novembre 1942 anche la Francia del sud cede ai Tedeschi. L.M. è arrestato dalla Gestapo per le sue origini ebraiche, finisce in campi di concentramento vicino Aix-en-Provence e Perpignan poi, con molti altri, è caricato su un convoglio e avviato ad Auschwitz. Il secondo giorno di viaggio si getta dal treno e si dà alla macchia, raggiunge le montagne delle Cevennes e sopravvive facendo il pastore per oltre

un anno. Un'organizzazione collegata alla Resistenza gli fa avere un passaporto francese, da ora in poi Leopold Mayer diventa Leo Maillet.

*L'importante per noi era poter sparire, nasconderci, e fuggire al momento giusto quando si era in pericolo. E la minaccia era ovunque, ricorderà l'artista più tardi*¹¹. In questi anni di fuga L.M. realizza un nuovo corpus di autoritratti. Sono essenzialmente disegni: fogli eseguiti in poco tempo con tecniche di fortuna, piccoli, trasportabili. Lo stile si semplifica, ne sortisce un espressionismo goffo, essenziale, che si concentra sulle cose tralasciando di ricostruire lo spazio. Il motivo di partenza, la propria immagine, appare adesso reticente, quando non incongrua o monca. Nei disegni *Appeso* (1940), *Lo specchio rotto* (1944), *Presentimento* (1942), *Senza testa* (1943, fig. n. 3), uno specchio



fig. n.3 - Senza testa, disegno a penna, 1943

onnipresente restituisce immagini parziali, deformate o sul punto di slittare via. È l'espressione chiara della propria posizione. Un dialogo sempre più serrato tra presenza autocosciente e necessità di cancellazione porta alla definitiva sparizione della figura in *Nascosto nei rifiuti* (1940), acquarello paradossale in cui soltanto l'allusione del titolo indica dove si trovi l'artista. Immagini come queste segnano l'ingresso della componente del grottesco nell'opera di L.M., aspetto che caratterizza, come si vedrà, una parte della sua produzione successiva. Questi disegni verranno tradotti in incisione tra il 1959 e il 1965, per la serie *Entre chien et loup*, ciclo a cui è affidata la memoria e la riflessione, considerato perciò dall'autore *quello che più conta*¹². Il titolo si riferisce a un'espressione idiomatica francese riferita alla fase del crepuscolo, momento difficile e confuso, quando le possibilità di comprensione lasciate all'individuo sono ridotte, quando è impossibile stabilire da lontano se la bestia che si sta avvicinando sia un amico o un nemico, un cane o un lupo.

Dopo il periodo sulle Cévennes L.M. riesce a raggiungere la Svizzera. Al suo ingresso nel paese neutrale viene internato per sei mesi a Montreux, assieme a diversi musicisti italiani.

Tutt'orecchi è un'incisione tarda (maniera allo zucchero, 1982, cat. n. 1) che deriva da un disegno del 1945 e rientra nell'orizzonte del ciclo *Entre chien et loup*. Fedele al suo archetipo, l'incisione mostra la faccia di L.M. come aperta sul piano, restituita da pezzi di specchio rotto che l'allargano e ingrandiscono a dismisura un orecchio. Un particolare che indica un senso specifico, in tedesco (titolo originale è *Ganz Ohr*) come in italiano, essere 'tutt'orecchi' significa essere attenti, vigili, pronti alla fuga.

In quello stesso 1945, a maggio, la fine della guerra porta la fine dell'internamento.

Con *Moi* (1945, cat. n. 6) L.M. realizza un autoritratto di potenza eccezionale che, a cominciare dalla tecnica scelta, la più lenta e complessa incisione all'acquaforte, sembra fare il punto sulla nuova situazione, sul senso nuovo della propria presenza, sulla propria posizione. La faccia campeggia sul foglio intero, nessuna traccia di spazio intorno, nessuna cornice, nessuna divagazione ironica. Rinforzato dal forte contrasto luminoso e da un leggero residuo di deformazione espressionista, è il viso stesso che si fa spazio, che

viene a coincidere con il *proprio* spazio. Lo sguardo che indaga ha un'intensità speciale, già intravista nel primo autoritratto, ma questa è un'espressione che interroga e asserisce insieme, con un'ombra di rabbia trattenuta, dove la narice fiuta e le labbra sono serrate.

Negli anni successivi L.M. si stabilisce in Svizzera ma di fatto resta un apolide per molto tempo ancora: malgrado abbia perso la cittadinanza tedesca, lo stato elvetico gli accorderà la propria solo nel 1968. Nel dopoguerra ricomincia gli studi nelle scuole professionali, si occupa di scenografia, impara l'arte tipografica. Scopre nel 1945 l'opera di Franz Kafka, i suoi paradossi, la sua vena tragica e inizia le prime illustrazioni dedicate a quei testi. Dal 1950, circa, si stabilisce a Zurigo, ma inizia a trascorrere vari periodi nel Canton Ticino.

Gli anni Cinquanta lo vedono lavorare a nuove serie pittoriche dedicate alla musica e ai cristalli, affrontare l'avventura editoriale con la rivista di musica, poesia e grafica originale *Matière*, redatta tra 1952 e 1953 a Zurigo assieme ad Adolf Hürlimann (nn. cat. 55, 56), realizzare nuove incisioni. Questi sono anni che portano cambiamenti anche sul piano personale. Nel 1956 sposa in seconde nozze Regina Lippl e presto gli nascono due figli. Diversi ritratti vedono la luce in questo periodo, e L.M. torna nuovamente a guardarsi allo specchio. Nell'olio *Me stesso con il cilindro* (1957, fig. n. 4), si notano lo sfondo piatto



fig. n. 4
*Me stesso col
cilindro, olio, 1957*

e lo stile sintetico, che semplifica e geometrizza la fisionomia, propri di quel decennio. L'artista spunta dal davanzale dietro un vaso di fiori, salutandolo ironico con il cilindro, e subito richiama alla mente il suo grande interesse per il teatro, la farsa e gli spettacoli dei mimi. Il suo spirito è chiaramente alleggerito. Proprio alla fine degli anni Cinquanta inizia il ciclo degli *Scherzi* polimaterici, a cui lavora fino alla prima metà dei Sessanta. È un nuovo slittamento stilistico, di cui si parlerà in seguito.

Negli anni Sessanta L.M. si stabilisce a Verscio (Canton Ticino), dove tra il 1964 e il 1970 costruirà una casa con atelier grazie agli indennizzi percepiti dallo Stato tedesco e da quello francese. Sono anni ancora densi di lavoro, in cui si dedica alla realizzazione del ciclo *Entre chien et loup*, utilizzando la maniera allo zucchero, un tipo di acquatinta che conferisce una sgranata morbidezza all'immagine, ottenuta disegnando su uno strato di zucchero con la penna d'oca. Tra i Sessanta e i Settanta realizza ancora molte incisioni, soprattutto ritratti e la serie dedicata ai nudi femminili. Inizia ad usare l'acquarello, poi per tutti gli anni Ottanta continua a dipingere preferibilmente con questa tecnica. Ne vengono serie dedicate alle maschere, alle scene di teatro, ai cori, a dialoghi surreali.

L'artista che ci guarda in tralice da sotto il basco nel *Me stesso col basco* (1983, cat. n. 35) ha la faccia simile a un rettangolo scuro sul quale, come su una tavola un po' sbilenco, sono disposti l'orecchio enorme, un occhio vivace, il naso e la piccola bocca. Ma questa, serrata come sempre, sorride impercettibilmente. L'anziano L.M. non rinuncia all'ironia neanche nell'ultimo autoritratto.

MUSICA

Nel periodo dell'internamento in Svizzera, in un albergo di Montreux, L.M. inizia la sua indagine artistica sulle possibilità di traduzione della musica in armonie visibili. Nel 1944, infatti, spartisce la propria esistenza da recluso con alcune *colte famiglie di musicisti italiani*¹³, e nei lavori di questo periodo i soggetti musicali verranno sistematicamente esplorati. In poco tempo si accumulano osservazioni e soluzioni, dai ritratti schizzati di Victor Basevi, dove il movimento del braccio con l'archetto è reso da una scia frenetica di segni sottili, appena percettibili, alla scomposizione dei volumi in piani cromatici così

evidente nell'acquarello sfiorato da ricordi cubisti del *Violoncellista* (fig. n. 5), trasposizione su carta dell'osservazione mediata dal vetro molato di una vecchia finestra. Questa scomposizione cristallina, originata da un fatto accidentale, diviene subito il punto di partenza per diverse nuove composizioni 'musicali'¹⁴.

Nello stesso periodo, le suggestioni ricevute ascoltando un indiatolato *Scherzo* di Beethoven, originano un nuovo ciclo che vede la musica



fig. n. 5 - *Violoncellista*, penna e acquarello, 1944

ancora protagonista: l'omonima gouache (dicembre 1944, fig. n. 6) è un arabesco vivace di forme colorate, che coagulano al centro, dove il musicista e lo strumento vengono sintetizzati in morfemi sempre più astratti¹⁵. La danza delle onde sonore ha sollecitato una trascrizione visibile del ritmo, che prende la forma di un'agile eccitazione lineare gialloaranciata, un'aura mobilissima che emana dal centro per riempire lo spazio. Questa tempera è l'aereo capostipite di un ciclo che riveste



fig. n. 6 - Scherzo di Beethoven, tempera, 1944

grande importanza nell'opera successiva di L.M., darà infatti origine a lavori come il dipinto a olio *Folletto del fuoco* (1945), considerato dall'autore uno tra i suoi migliori, e la serie successiva delle cosiddette 'grottesche' (nel senso di *apparizioni incongrue*), come *Irrlichter* (fuochi fatui), o la *Sirène mécanique* (1957), in cui il musicista si trasforma nell'ibrido mitologico che seduce con voce e musica.

L'incisione policroma *Aubade* (*Serenata mattutina*, 1946, cat. n. 12) è parte di questo ciclo. Sfruttando le caratteristiche tecniche di acquaforte e acquatinta, L.M. accumula nuove trasparenze e scompone ulteriormente il motivo originario, restituendoci una composizione amplificata, ritmica, oscillante, tutta pervasa di

suggerzioni orfiche e cubiste.

La Batteria, incisione a quattro colori del 1948/1958 (cat. n. 13), è un'immagine essenziale nella produzione di L.M., nata da suggestioni maturate fin dal periodo d'internamento in Svizzera e rielaborata più volte negli anni successivi. La scansione del ritmo ossessivo è tradotta nella geometria sincopata del nucleo centrale, vero geroglifico di batterista, di cui emergono riconoscibili soltanto le mani in azione. Se il disegno e l'olio preparatori tradiscono ancora uno schematismo cupo, la trascrizione grafica propria dell'acquaforte riduce le immagini al loro scheletro e arricchisce l'atmosfera di trasparenze inedite. La gamma di toni e semitoni aggiunta ad acquatinta è fatta di colori *pastellati, antichi, un poco ammuffiti ... tipici dei grafici svizzeri*¹⁶. Nell'aspetto generale tradisce anche rimandi più o meno coscienti all'opera di Paul Klee, egli stesso così disponibile ai richiami dell'universo sonoro. *La Batteria* è un soggetto spesso ripreso negli anni. Proprio intorno a quest'immagine L.M. aveva progettato il numero del maggio 1952 di *Matière*, la rivista trilingue di grafica, poesia e musica già citata. Se quel numero monografico, tutto dedicato all'artista, non vedrà mai la luce, la scelta de *La batteria* come propria immagine-simbolo testimonia la centralità di questo lavoro nelle riflessioni di L.M.

Con la *Violinista* (1955, cat. n. 14), acquaforte e acquatinta a due colori, viene ricostruita la figura umana a scapito della resa sinestetica del ritmo, senza che sia rinnegata del tutto la maniera geometrizzante che aveva informato *Aubade* e *La batteria*. Tornano anche le scansioni successive del moto nel braccio con l'archetto, specie di arpa velata che è definitiva formalizzazione del motivo noto dagli anni d'internamento. Eppure, complici anche le qualità del soggetto, la deformazione sembra rispondere ormai più a esigenze di ordine lirico che espressive. Un intero repertorio di fisionomie geometrizzate trova ancora posto nel grande fregio *Rock'n Roll* (1957)¹⁷, dipinto in vista di una sua traduzione a mosaico. In questo lavoro decorativo le invenzioni formali degli anni precedenti sono ridotte a ironiche citazioni, e confermano l'impressione che la linea di ricerca inaugurata alla metà degli anni Quaranta si stia esaurendo.

Di fatto, in quel momento L.M. sta passando a elaborare i suoi primi assemblaggi, lavori in cui le simultaneità ricercate sono di ordine diverso: non più sovrapposizioni e deformazioni lineari su un piano

plastico, ma oggetti tridimensionali sovrapposti con *humor* a giochi di parole. Soggetti o spunti di origine musicale, uniti a una riflessione acra sul ritmo della vita, tornano anche nella già citata *Danza dei Morti*, in ritratti più o meno isolati (ad esempio *Liz trompetet*, cat. n. 33, o nella serie degli anni Settanta dedicata al clown Dimitri) e talvolta, a partire dal nome del ciclo, nella serie degli scherzi, gli assemblaggi cui s'è accennato, a chiarire lo spazio che occupa la suggestione musicale nell'intera opera dell'artista.

PAESAGGI



fig. n. 7 - *Temporale sul Reno*, acquaforte, 1927

La scoperta esaltante della vertigine prospettica riempie i primi paesaggi incisi dall'artista, come *Temporale sul Reno* (1927, fig. n. 7), *Salorino* (1929), *Bingerloch con temporale* (1930), *Melide* (1930), *L'autunno* (1930). Sono tutte acqueforti dai vasti orizzonti, che restituiscono le profondità atmosferiche, le trasparenze e certi intensi passaggi di luce attraverso il tratteggio sottile caratteristico dei lavori di quegli anni, quando L.M. segue alla Frankfurter Kunstschule le lezioni d'incisione tenute da Franz Karl Delavilla. Sono i saggi coinvolgenti di una visione ampia ed emozionata, *Eine sehr schöne, neue Romantik*, come aveva detto lo stesso Max Beckmann davanti a quei fogli¹⁸. Se nei due autoritratti dipinti tra 1928 e 1929 l'artista gioca con le fughe dimensionali nel seguire l'immagine rinviata dall'eccentrica posizione dello specchio, in queste vedute amplifica la visione spaziale adottando sia forti contrasti luminosi, con i quali stacca sfondo e primi piani, sia calcolate distorsioni prospettiche. E negli anni segnati dalle prime

escursioni montane in Canton Ticino¹⁹ L.M. ci offre immagini dilatate e come stupefatte, che ci restituiscono l'entità della fascinazione subita di fronte allo spettacolo naturale.

Ancora attento nel calcolare effetti luminosi e contrapposizione di piani ma diverso per spirito e tecnica è l'olio *Lungofiume sul Reno (Uferstraße am Main)*²⁰, lavoro con cui L.M. si aggiudica nel 1930 il premio Goethe della città di Francoforte. Chiuso dalle quinte traforate e un po' sbilenche di tralacci neri e rossi, l'orizzonte si restringe sull'alba argentea d'una immobile e schematica periferia urbana. Il disegno originale per *Vigneti d'inverno* (1933, tradotto in incisione solo nel 1973, cat. n. 4) è ancora l'immagine di un paesaggio spoglio, scandito da strade curve e da filari nudi che guidano lo sguardo giù per la collina, fino al fondovalle. A questo punto *non vi si scorge nemmeno un velo di beatitudine romantica né di fragile lirismo alla Hofer*²¹. Tutto è come ridotto alla propria ossatura spaziale. È un lavoro che prelude a quei dipinti degli anni Trenta centrati su paesaggi fortemente modificati dall'intervento umano, dove ponti, colli e vigneti vengono progressivamente semplificati. La stilizzazione geometrizzante degli elementi naturali favorisce la loro assimilazione entro l'orizzonte artificiale di uno spazio totalmente modificato dall'uomo²².

In quelle vedute dipinte la vertigine spaziale degli esordi viene in certo modo riassorbita. Delle iniziali forzature prospettiche rimane come un'ombra, ribaltata sul piano e tradotta in incongruenze dimensionali. Al momento di piena maturazione di questa tendenza risale l'importante xilografia *Cévennes* (1943, cat. n. 8) in cui al di là della ferrovia sghemba è squadernata una veduta montana, quasi compressa tra le rocce irte e i pali di un elettrodotto. Nello stile e nella composizione lo spazio affastellato di quest'immagine ricorda il coevo disegno a inchiostro *Cévennes*²³ ma la tecnica utilizzata, la 'rozza' incisione su legno che era piaciuta agli espressionisti (per di più realizzata con mezzi di fortuna come lamette da barba, ricordava l'artista), rende l'immagine ancora più tagliente, disarticolata, opprimente. *Kein Ausweg, nessuna via d'uscita*, aveva detto L.M. a proposito dell'opera²⁴, né il fatto sorprende se si considera che è realizzata negli anni della fuga sulle montagne della Francia meridionale quando, come si vedrà più avanti, l'artista sopravvive oltre un anno facendo il pastore. Con la figura dell'uomo sulla strada bianca, costretto assieme alle sue capre in un paesaggio

dalla geometria impazzita, L.M. rimanda di fatto alla propria vicenda.

Dopo ripetuti scambi d'idee con l'artista, Friedrich Hagen ha scritto che in quel momento all'originaria, appena espressa fiducia nella possibilità di una catarsi in chiave naturale della storia umana, avvertibile nei vasti paesaggi di fine anni Venti, s'è sostituita la dolorosa presa di coscienza d'una profonda indifferenza della Natura al destino degli individui²⁵.

Nella successiva xilografia *Il ponte* (parte del ciclo kafkiano, 1948, cat. n. 36), più ancora che nelle *Cévennes*, L.M. abbassa lo sguardo fino a cancellare l'orizzonte, coincidente ormai col profilo nero del ponte. La deformazione espressionista dello spazio è spinta verso limiti surreali, tanto le campate e la loro ombra, gli alberi lontani e le rocce in primo piano sembrano sul punto di essere liquefatti. Anche lavori molto più tardi mostrano talvolta uno spazio collassato, come l'incisione *Villaggio distrutto* (1983, cat. n. 2) ma in questo caso l'immagine deriva ancora da un disegno del periodo bellico, fatto che per l'artista è determinante nella scelta del registro stilistico.

Nelle successive prove di paesaggio si avverte un progressivo, generale allentamento della tensione formale, accanto a una maggiore semplificazione del motivo di partenza. Quest'ultimo indirizzo già trasparente, ad esempio, nella precedente xilografia *Il ponte*. Gli anni maturi dell'attività di L.M., spesi nel Canton Ticino in una nuova casa con un ampio atelier, segnano il raggiungimento di una serenità esistenziale che non può non trovare un riflesso nella sua visione dello spazio esterno. *Il lago di Origlio* (1960, cat. n. 50) che tra vari lavori meno incisivi è forse la migliore litografia dell'artista, mostra un L.M. disposto finalmente a semplificare l'approccio e a distendere la costruzione della veduta per distillare un nuovo e sognante arcaismo. Come si vuol suggerire in queste pagine, l'inquadramento e l'analisi dei percorsi espressivi rintracciabili nell'opera grafica di L.M. non possono prescindere da un confronto serrato con gli altri settori della sua produzione artistica. Per questo e per offrire in mostra almeno un saggio dei confronti possibili, viene proposto un percorso che rimanda direttamente all'*iter* creativo dell'artista. È una serie di lavori frutto di osservazioni ripetute sullo stesso soggetto, articolata in un disegno preparatorio a china blu (cat. n. 47), un foglio ad acquarello e china (cat. n. 48) e una tela a olio (cat. n. 49), idealmente conclusa proprio dalla litografia *Il lago di Origlio*.

GLI ALTRI

Il momento del massimo avvicinamento del giovane L.M. all'opera di Beckmann è testimoniato dal *ritratto della pianista R.M.* (1932, distrutto), dipinto che era stato oggetto di uno dei rari giudizi positivi del maestro²⁶. Perfettamente frontale, la figura di Rosel Mayer s'appoggia con la schiena al pianoforte, fa scivolare la mano destra sulla tastiera e riempie tutto lo spazio a disposizione. Un chiaroscuro netto, senza sfumature, restituisce volumi affilati. La lezione era stata capita.

Diversi altri lavori del periodo 1929-1938 testimoniano un approccio più personale al ritratto. La cartella d'incisioni che con presenza di spirito la padrona di casa ha sottratto dall'abitazione parigina di L.M. nel 1943, prima che la Gestapo la sigillasse e rimuovesse l'intero corpus dei lavori²⁷, ha tramandato una trentina delle opere grafiche realizzate fino al 1939, fino al momento del primo internamento e della successiva fuga. Questi saggi, importantissimi per la comprensione dell'*iter* artistico di L.M., comprendono alcuni paesaggi e molti ritratti. Gli anni giovanili dell'artista, quelli della formazione a Francoforte e dei primi viaggi in Europa, sono stati affollati di ritratti. Sono soprattutto puntesecche, caratterizzate dallo stile essenziale, acuto e realistico che contraddistingueva l'autoritratto con i genitori (fig. n. 2). *Pittore e pittrice*, puntasecca del 1931 (fig. n. 8) gli vale il secondo premio alla competizione internazionale indetta quell'anno dal Cleveland Print Club. La poltrona sghemba sulla quale sono appollaiati la donna e l'uomo, chiusi negli incroci dei loro arti ma rilassati e distratti, restituisce un vero frammento di conversazione. Ne emana un leggero odore di *bohème*, come filtrato e ricomposto dall'approccio oggettivo, germanico. Con lavori di questo genere, come i *Due amici* (1930), *Anjuta* (1931), *L'uomo col cilindro* (1931), che pur privi di ambientazione riescono sempre a testimoniare qualcosa del loro ambiente, L.M. mostra la propria prensile curiosità e l'apertura culturale di quegli anni. Tra 1932 e 1933 l'artista abbandona i suoi studi, e già il *Ritratto di Anton* (1934, puntasecca), che si concentra sulle fattezze fisionomiche quasi più che sull'espressione, sembra guardare altrove.

Gli anni successivi sono quelli delle peregrinazioni e delle fughe. I ritratti di quel tempo sono pochissimi, tracce di persone incontrate, schizzate su piccoli fogli. Come l'acquarello *In memoria di L.R.* (il pittore Ludwig Rosenwald), del novembre 1942, da cui sarà tratta un'incisione molti



fig. n. 8 - Pittore e pittrice, puntasecca, 1930

anni dopo (riproducendo però solo lo schema del disegno, senza le particolarità più interessanti, cat. n. 9). La figura evanescente del perseguitato che, chiuso nella propria follia, si sta lasciando morire di fame²⁸ assume un tono arcaizzante, infantile. Dilavati dal pennello intriso d'acqua, i contorni della figura svaniscono per assecondare una simbologia immediata, che ha fatto parlare Simone Soldini di *macabro umorismo*²⁹. Semplificazioni simili, ma unite a un tono molto più leggero, informano invece il già citato ritratto del *Violoncellista Victor Basevi*, risalente al periodo d'internamento a Montreux. È un inchiostro su carta che vira alla caricatura, in cui L.M. forza l'espressione concentrata e si lascia scappare una ironica nota al margine.

Ancora alla metà degli anni Quaranta risalirebbero le prime idee per le due versioni di *Verso Theresienstadt*, incise più tardi (Jenny Singer nel 1962, Johanna Meyer nel 1970 ca., nn. cat. 10, 11). Il titolo comune rimanda alla memoria dello sterminio: la necessità della riflessione cancella ogni tono ironico. Sono entrambe immagini spietate della vecchiaia e dell'attesa, che mostrano con chiarezza la persistenza della lezione espressionista. Nel ritratto della Meyer, in cui le mani in primo piano sono caratterizzate quanto il volto, L.M. ritrova il puntiglio un po' acre delle puntasecche degli anni Trenta e l'incipisce, complici anche certe fioriture della lastra, utilizzate per amplificare il tono di generale disfacimento.

Nei primi anni Cinquanta L.M. realizza diversi ritratti ad olio, si tratta di figure monumentali, dai volumi semplificati e poderosi, poste spesso contro fondi scuri e piatti. Alcuni di questi, come lo *Scugnizzo* (1951, collezione privata, Padova) o *Valentina* (1951, collezione privata) dai colori densi e cupi, sono influenzati per ammissione dello stesso L.M. dai modi stilistici di certa pittura veneta passata³⁰. Essi appartengono ad un periodo intenso, difficile, percorso da forti emozioni, che verrà concluso da un ciclo completamente diverso, sorta di catarsi per lo spirito che affida a cristalli e farfalle, all'ordine geometrico e alla luce, le sue istanze per una nuova chiarezza. Ad ogni modo, una forma monumentale di neoprimitivismo continua spesso a informare i ritratti dei pieni anni Cinquanta, come nell'olio *Regina seduta*, del 1955.

Nonno Gobbi (1965-1967, cat. n. 22) è un bel ritratto a puntasecca che risale al periodo successivo, quando L.M. risiede ormai quasi stabilmente in Canton Ticino. *Una pacata dignità* traspare dai tratti e

dall'espressione assorta. La struttura è salda ma naturale, con le grandi mani rilasciate in basso, deformate dagli anni e dal lavoro. Specie di controparte femminile di *Nonno Gobbi e Madre Frosio* (1965-1970, cat. n. 23), puntasecca nitida e pulita che rimanda un'immagine della vecchiaia tanto diversa da quella di *Nach Theresienstadt I e II*. È una figura che incrocia ancora una volta le mani sul grembo, segnata ma serena, al limite dell'inespressività. I ritratti dei due figli di L.M., *Daniele bambino* (1962, cat. n. 25) e *Nauli* (1965, cat. n. 26) riportano ugualmente a una dimensione domestica. Sono immagini essenziali, come quelle di tutte le puntasecche di quegli anni.

I modi larghi di queste nuove incisioni preludono alla principale serie della sua maturità. Dopo il periodo giovanile affollato di ritratti, come per una seconda fioritura, dai tardi anni Sessanta L.M. realizza cicli che sorprendono per la loro dimensione edonistica, in cui riaffiora l'essenza della lezione di Beckmann sul rigore compositivo. Sono ritratti femminili, nei quali l'ironia non più necessaria si trasforma in acume visivo, che decanta apparenze e ritrova profili. *Invece di romanzi, poche linee* ha detto l'artista a proposito di questi lavori³¹.

Entro l'orizzonte di questa serie è quasi isolata la puntasecca *Maternità* (cat. n. 27), forse riferita a una prima idea del 1947 ma per motivi stilistici incisa certo una ventina di anni più tardi³². Un'impercettibile filigrana di fiori di albero da frutto, che muove appena la superficie e sottolinea con un simbolo il concetto di gravidanza, fa da sfondo a una figura assorta e quasi classica. A parte la leggera stilizzazione geometrica che ricorda certe prove della grafica picassiana, l'unico residuo di deformazione espressiva è nell'enorme mano sinistra, congiunta con l'altra sul ventre per rimandare al suo stato.

Totalmente liberi da sigle geometrizzanti o forzature espressioniste sono invece le altre incisioni, che si qualificano subito come veri ritratti, a partire dall'efebica *Annette* (1968, cat. n. 28) e seguendo con la *Sybilie* (1968, cat. n. 29) dal profilo purissimo, *Bellona* (ca.1970, cat. n. 30) lucida e attenta, *Nathalie* (1978) e *Mareike* (1983, cat. n. 31). A volte la figura ritratta ostenta oggetti diversi, come l'inquietante uovo cavo e irto di punte in *Barbara con l'uovo cattivo* (1977, cat. n. 32), o la più innocua e frontalissima tromba di *Liz suona* (1979-1982, cat. n. 33).

Il Doppio nudo datato 1970 (cat. n. 15) ha un disegno fortemente idealizzato e ancora leggermente acutangolo, che sembra derivare la

propria sigla formale dai lavori realizzati sulla scia della *Violinista* (cat. n. 14). Diversi anni dopo la fase dei soggetti musicali, questa singolare incisione ripropone il motivo dei movimenti successivi in una stessa immagine. Quel che ne risulta appare come una vera 'simultaneità botticelliana'. Malgrado quella stilizzazione il lavoro è il capostipite della breve e naturalistica serie dei nudi doppi. La prima incisione che segue è il sensuale *Ragazze lesbiche* (1971, cat. n. 16), unico nella produzione di L.M. per immediatezza di soggetto³³. L'idealizzazione cede il passo a un più avanzato, per quanto sintetico, realismo ma permane il motivo del braccio in movimento, sdoppiato nell'atto di accarezzare. Se *Doppio nudo* mostra la stessa figura in due tempi, qui le ragazze sono due, ma unite da un seno in comune e dalla medesima bocca.

Gioca con la simmetria delle pose, invece, *Ragazze al sole* (1972, cat. n. 17) e fa credere per un attimo che l'immagine sia una, sdoppiata da un riflesso. Le due figure, a partire dalle forme dei seni, sono nettamente individualizzate pur mantenendo una residua sovrapposizione nel braccio. *Silvie & Silvana* (1980-1982, in mostra sono esposti quattro stadi dell'incisione, nn. cat. 18, 19, 20, 21) è un doppio ritratto che riprende il motivo della bocca in comune già visto in *Ragazze lesbiche*, e gioca con la simultaneità della veduta fronte-profilo. Qui per impianto e stile L.M. si avvicina a soluzioni comuni nella grafica di Picasso.

Con *La strega Geesche* (1974, cat. n. 34), ritratto di scena di Hildegard Krost, L.M. annuncia uno dei soggetti preferiti della tarda maturità, quello degli artisti sulla ribalta. Dalla metà degli anni Settanta, infatti, dedicherà serie di acquerelli alle opere teatrali di Brecht o Byland, e un ciclo intero di puntasecche alle *performances* del clown Dimitri, che proprio a Verscio aveva aperto una scuola di mimica e arti circensi, assiduamente frequentata dall'artista alla ricerca di quei soggetti nuovi. Come un'apparizione *Jugendstil*, Geesche avanza sigillata nel vestito nero, in *bilico tra piena coscienza e follia*. Nel contesto artificiale della vita di scena, attraverso l'acuminato dissidio dei tratti, l'espressione della strega sfiora per un attimo l'assurdo esistenziale.

ANIMALI

Gli animali ... ricorrono, scanditi nel tempo, nella grafica di Maillet e sono sempre fogli di pregio, di grande originalità, di sottile umorismo,

forse perché incisi solo per urgenza artistica effettiva, senza le sollecitazioni o gli obblighi di convenienza³⁴.

Dalla distruzione completa delle opere conservate nello studio parigino di L.M., sequestrato dalla Gestapo nel 1943, si salva casualmente la lastra della puntasecca *Sauvage* (1938, cat. n. 5), recuperata dall'autore cinque anni più tardi presso l'amico stampatore Roger Lacourière, lo stesso che negli anni Trenta imprimeva la grafica di Picasso, Miró e Othon Friesz³⁵. Testimone isolato di quel naufragio, *Sauvage* emerge come una prova acuta e di grande forza espressiva, con quella fisionomia asimmetrica che ne costituisce il nocciolo e che restituisce flagrante il carattere del gatto. Con questo lavoro, l'eco del mito espressionista della bestia innocente, del selvaggio incorrotto, che con la forza ancestrale dell'urgenza vitale sorprende l'estenuata coscienza dei moderni, lascia una traccia importante anche nell'opera di L.M.

Solo un anno separa quell'incisione dall'acquarello *Cane morto* (dicembre 1939, fig. 9), ma si tratta dell'anno cruciale della fuga e dell'internamento in Dordogna. Dipinto dopo tre mesi dall'ingresso in guerra di Inghilterra e Francia, il *Cane morto*³⁶ è tra le poche cose prodotte in quel momento: una spoglia floscia e patetica, un sommario



fig. n. 9 - *Cane morto*, acquarello, 1939

di decomposizione che appare come il controcanto della presenza vigile, dell'energia potenziale di *Sauvage*, e in cui lo sfaldamento tardoespressionista della forma ha fatto chiamare in causa la lezione di Kokoschka³⁷. È spia d'un interesse che, come il coevo acquarello *Cimitero a Villerbon*, tradisce scelte troppo puntuali per non essere indizio del sorgere di riflessioni differenti e cupe, inesorabili.

Del periodo successivo, che vede una nuova fuga e un nuovo rifugio, stavolta nelle montagne delle Cévennes restano soprattutto disegni e schizzi, da cui saranno tratte incisioni solo diversi anni dopo. *Ogni mattina, in estate e in inverno, salivo con il mio gregge scortato da cinque cani, alla montagna sopra la Bouchèse*, ricorderà L.M.³⁸, che aveva trovato riparo e una nuova occupazione presso la famiglia Labaume. Il soggetto dell'incisione *Capre e caprai* (prima idea del 1943, incisione del 1965, cat. n. 7) deriva da quella esperienza. La rarefazione del segno lascia emergere una specie di acuminato arcaismo, attraverso il quale L.M. ricostruisce le facce di uomini ormai lontani e le fattezze individualizzate delle bestie appagate. Proprio alla metà degli anni Sessanta una nuova maniera, più sintetica, porta a coagulare i tratti delle sue incisioni a puntasecca, inaugurando quello stile lineare che fiorirà completamente nella serie dei ritratti femminili.

All'immediato dopoguerra risale invece l'incontro con l'opera di Kafka, quando l'assurdo squisitamente letterario che sostanzia le immagini dell'*Incrocio* stimola L.M. ad accettare la sfida della sua interpretazione grafica. Protagonista del racconto è una *bestia ben strana, metà gatto e metà agnello*: è questa creatura che inaugura il dialogo di L.M. con il grottesco kafkiano, un territorio che gli sarà congeniale. Ibrido sconcertante tra categorie che appaiono essere insieme logiche e morfologiche, l'*Incrocio* trova un corpo visibile grazie al tratteggio teso e fitto, innervato dalle affilate forzature fisionomiche (si noti come vari gradi di deformazione informino i lavori coevi, come l'autoritratto *Moi*, cat. n. 6), e riempie tutto lo spazio angusto del foglio, spazio talvolta lunare, altre volte come frammentato in settori di cristallo.

Gli echi dello stupore provato nelle escursioni giovanili, quando l'aver spalancato i sensi tra le montagne del Canton Ticino gli aveva acceso l'interesse per le cose della geologia e della zoologia³⁹, ritornano in una serie dei primi anni Cinquanta, dove L.M. abbina farfalle e cristalli, bellezze naturali complementari, governate da simmetrie diverse e

da opposte leggi di accrescimento formale. Questi oli e acquarelli prendono corpo anche da una nuova esigenza di rigore, un'esigenza catartica maturata, come ricordava l'autore⁴⁰, dopo l'aver realizzato una serie di ritratti influenzati dallo stile cupo e denso di certa pittura veneta rinascimentale, in un periodo di forte stress emotivo. Anche se derivati dallo stimolo di visioni naturali, questi lavori distillano il sentimento, cercano la calma e il silenzio, si dirigono verso soluzioni formalistiche. Nel giocare con l'astrazione e col ritmo finiscono per suggerire ideali rimandi alle variazioni di origine musicale.

A parte l'intensa *Volpi* (1956, puntasecca, fig. n. 10), dove una sensibilità profondamente partecipe umanizza quasi del tutto l'espressione della piccola bestia, nella produzione di L.M. emerge un altro foglio, *Lunovis* (1977, cat. n. 46) tratto da una poesia di Christian Morgenstern⁴¹. È un'incisione doppia, in cui L.M. attribuisce alla 'pecora lunare' un'aria pure umanizzata, ma carica d'ironia. Nella fiera e soddisfatta insensatezza dell'animale, circonfuso da un sole infantile, l'artista sviluppa l'approccio ironico dell'*Incrocio* kafkiano. La compresenza di due momenti paradossali e in conflitto tra loro è restituita dalla doppia impressione della stessa matrice in positivo, nero su bianco, e in negativo, con segni bianchi sul fondo rosso: un *calembour* visivo che rimanda direttamente all'ultimo verso di Morgenstern dove il sole, bianco finché la pecora vive e sogna incosciente, vira al rosso quando il suo destino è compiuto.

UMORI GROTTESCHI, ASSEMBLAGGI E PARADOSSI ILLUSTRATI

La necessità di comprendere e testimoniare la propria posizione, l'impressione di trovarsi in una situazione esistenziale tragica ma per certi versi ridicola, il senso del paradossale che investe ogni considerazione sul valore di avvenimenti e rovesci, hanno spinto L.M. alla ricostruzione di una sorta di allargato diario di fuga, il ciclo *Entre chien et loup* già menzionato, inciso nei primi anni Sessanta su disegni di venti anni prima.

Il *Ballo degli internati* (1944 il disegno preparatorio; primi anni Ottanta, probabilmente, per l'incisione, cat. n. 3), foglio non incluso in quel ciclo ma vicino ad esso per tema, tecnica e stile, restituisce col tono goffo di certo tardo espressionismo uno di quei paradossi esistenziali,



fig. n. 10 - *Volpi*, puntasecca, 1956

riferito al momento in cui la guerra pareva non dover finire, e i rifugiati aspettavano a Montreux, in Svizzera, una prossima invasione tedesca. L.M. ricordava in proposito: *malgrado preoccupazioni e paura si faceva musica, si ballava, si fantasticava e si sperava come se si fosse su di una nave oscillante*⁴².

È la comprensione del senso e della necessità di quella strana euforia artificiale che nei tardi anni Cinquanta lo spinge a rivisitare un tema iconografico di origine medievale, strettamente connesso all'idea

dello scorrere del tempo. Nasce così la monumentale *Danza dei morti* (fig. 11, Verscio, *atelier* dell'artista), dipinta e assemblata tra il 1958 e il 1964, quindi rimaneggiata entro il 1974⁴³. Si tratta di un lavoro singolare ma perfettamente comprensibile entro la parabola espressiva di L.M., a cominciare dai suoi riferimenti culturali: la tradizione figurativa dell'area germanica, i riferimenti musicali e, soprattutto, la lezione di James Ensor, incontrato nel 1934 a Ostenda, che gli aveva aperto il proprio *atelier* e che gli aveva permesso di esporre accanto ad artisti belgi. Quanto deriva da quel tardo simbolismo qui vira allo sberleffo. È l'ostensione del lato grottesco, solitamente mimetizzato ma vivo nell'agitarsi di ogni esistenza, che utilizza ancora la suggestione della metafora musicale. Ma qui al posto di *armoniche* composizioni di linee L.M. mette insieme un'impressionante immagine eteroclita, una farragine fragorosa e sconnessa, potente ma ridicola. Ridicola e limitata, proprio come il tempo utile viene a limitare ogni esecuzione d'un brano, ogni esistenza. Questo grande lavoro, che è stato anche interpretato in modo convincente come un'irrisione del mito dell'avanguardia⁴⁴, è l'immagine sporca del tempo mortale, scandito dalla sconclusionata esecuzione musicale degli scheletri. Sporco e

sconclusionato appare necessariamente anche il materiale utilizzato, mistura di pittura ad olio, scritte di giornali e oggetti recuperati. Meno corrosiva e più svagata è la serie degli *Scherzi*, cui L.M. lavora a partire dal 1957 circa. Nome proprio del ciclo è ancora un termine del repertorio musicale, a testimonianza di quanto sia profonda l'interconnessione fra aspetti espressivi, simbolici e tecnici nella sua produzione matura. L'ironia è il motore essenziale dell'operazione, a cominciare dai titoli, giochi di parole spesso intraducibili che giocano con le interferenze dei significati e alludono al contenuto fisico e simbolico del quadro, come *La rosa sul busto della natura* (1957-1958), *O carina* (1965), *Maschera del tempo* (1964, fig. n. 12), *La spada di Alessandro Magno dopo il nodo gordiano* (prima metà degli anni Sessanta, cat. n. 54). Questo slittamento semantico tra piani differenti è parte integrante dell'opera. Se la *Danza dei morti* utilizzava insieme pittura e *objets trouvés*, negli *Scherzi* questi ultimi sono diventati protagonisti assoluti. Negli assemblaggi di L.M. la scelta praticamente esclusiva di utilizzare nella composizione oggetti recuperati scardina definitivamente il limite espressivo imposto dalle tecniche tradizionali e proietta con più forza la sua opera nei territori del paradosso: apparentemente giustificati



fig. n. 11 - *Danza dei morti*, polimaterico e pittura, 1958-1974



fig. n. 12 - *Maschera del tempo, polimaterico, 1964 ca.*

dall'esigenza di una oggettività superiore, i lavori del ciclo generano in realtà continui corto-circuiti della logica.

Dal punto di vista storico l'importazione diretta di frammenti del mondo reale nel quadro risaliva agli esperimenti polimaterici dei dadaisti e di Kurt Schwitters in particolare, ma L.M. riprende il discorso a distanza di decenni, e lo attaglia alle proprie esigenze espressive. Sono esigenze concentrate, in questa fase, sull'idea del 'motto di spirito', sulla possibilità di una sua traduzione visibile. E il risultato dell'invenzione viene subito messo in cornice. È per questa essenziale qualità *brillante* che gli *Scherzi* differiscono nello spirito dagli assemblaggi più crudi del *New Dada* statunitense e da molte prove del *Nouveau Réalisme* europeo, che pure operano negli stessi anni⁴⁵.

Negli stessi anni in cui L.M. libera la sua vis sperimentale con gli *Scherzi*, nasce anche la maggior parte delle sue illustrazioni per Kafka.

Ma l'incontro con l'opera dello scrittore ceco era avvenuto subito dopo la fine dell'internamento in Svizzera, per caso⁴⁶. *L'Incrocio*, di cui si è parlato, gli sembra subito illustrabile, e non malgrado, ma proprio a causa della sua apparente irriducibilità in immagini coerenti. Non è una fascinazione superficiale perché, come scriveva Paolo Levi, *scrittore e pittore condividono l'identico, fecondissimo paradosso della creazione artistica; tutti e due mettono in discussione l'opposizione di interno ed esterno, la sondano, ne fanno materia d'espressione*⁴⁷.

Una traduzione immediatamente visibile di questo concetto è offerta da *Un colpo battuto al portone* (1955, bulino, stampato a incavo e a rilievo, cat. n. 37), la gran porta che è al centro della narrazione, *per metà branda e per metà tavolo operatorio*, viene resa alternativamente in bianco su nero e viceversa, utilizzando lo stesso rame ma procedimenti opposti. Quello con cui è ricostruita la porta inconcepibile è uno stile acuminato, memore delle sottigliezze sognanti di Klee, ma come cosparso delle schegge di uno sgangherato realismo che subito precipitano l'oggetto in una sinistra surrealtà.

Le xilografie di L.M. per Kafka⁴⁸ si presentano in modo singolare. Parte scritta e immagine formano spesso una unità immediatamente visibile e se è ovvio che la figura deva prendere sostanza dal testo, meno lo è che questo si adatti a sua volta all'immagine, echeggiandone l'andamento, seguendone le pause ed i ritmi, come ne *Il nuovo avvocato* (1960, cat. n. 38), o attraverso il capovolgimento logico-visivo presente ne *Il silenzio delle Sirene* (1962, cat. n. 39, leggibile alternativamente dall'alto in basso e viceversa), oppure ancora istituendosi come base necessaria ne *La verità su Sancho Pansa* (sic, 1971, cat. n. 40). Altre volte è l'immagine intera che finisce per incorniciare il testo, come in *Passanti di corsa* (1975, cat. n. 41), o per sovrapporre ad esso sagome colorate, mentre il resto dell'immagine spunta dalle parole, come nel caso di *Der plötzliche Spaziergang* (*Un'improvvisa passeggiata*, 1970, cat. n. 42).

Altri fogli invece si presentano come dittici nitidi e abbinano pochissime righe isolate all'immagine forte dell'intaglio su legno. È il caso di *Desiderio di essere Indiano* (1959, cat. n. 43) dove la velocità e la tensione comune a due esseri fondono un cavaliere indiano col suo cavallo al galoppo in nuova specie di centauro pellerossa, che protende un grappolo di gambe a indicare esattamente il testo, e

dell'ironico *La gita in montagna* (1959, cat. n. 44), con i tre signori in *frack* che si avviano traballanti verso l'orizzonte montano. Nel taglio franco, deciso dei legni e nelle stesse qualità espressive della materia (si noti il gioco tra figura incisa e calco della realtà ne *Gli alberi*, 1970, cat. n. 45, dove i segni intagliati si sommano significativamente alle venature e ai nodi della matrice lignea), L.M. trova il supporto ideale per gli affilati contrasti del suo immaginario kafkiano, per il quale rimodula i suoi ricordi espressionisti (*La gita in montagna*, *Passanti di corsa*, *Un'improvvisa passeggiata*, *Il ponte* citato in precedenza, *Il nuovo avvocato*) e sviluppa la propria vena surreale (ancora *Il nuovo avvocato*, e poi *Il silenzio delle Sirene*, *La verità su Sancho Pansa*, *Desiderio di essere Indiano*).

La tensione per l'indagine sistematica sul limite tra realtà e finzione, tra interno ed esterno, tra necessità e caso arbitrario che ha indirizzato l'interesse di L.M. su Kafka è la stessa istanza che informava le sue ricerche intorno alla propria immagine e posizione, o che ha sovrinteso alla trasformazione dei rifiuti in motti di spirito. Ma è anche, credo, il motore remoto che lo ha portato a dedicare al teatro, alle maschere, alla pantomima, i cicli della sua tarda produzione. L.M. si concentra sulla finzione istituzionalizzata e sull'euforia artificiale nei suoi grandi dipinti della serie *Clownsvariationen*, della fine degli anni Settanta, e anche in alcune opere grafiche dedicate al carnevale e alle maschere della commedia dell'arte. Allo stesso periodo risalgono probabilmente gli acquarelli *Pantalone* (cat. n. 52), *Alecchino e Brighella* (cat. n. 53), *Rosalba e Pantalone* (cat. n. 54), soggetti derivati da uno spettacolo visto in quegli anni a Milano, forse al Teatro7. Anche prove piuttosto tarde e indebolite come queste, dove L.M. ha allentato lo sguardo vispo e attento per lasciarsi illudere da una sorta di filtro lirico, possono testimoniare nel bene e nel male la sua sistematica e inestinguibile coerenza interiore⁴⁹.

Note

¹ Sabrina Rovati, *Gli strani fiori di una strana ragione*, in *Leo Maillet. Retrospectiva*, catalogo della mostra, Mendrisio, Museo d'Arte, Mendrisio 1989, p. 112.

² Simone Soldini, *Maillet pittore*, in *Leo Maillet. Retrospectiva*, 1989, p. 74.

³ *Ibidem*, p.72.

⁴ Friedrich Hagen, *Leo Maillet Radierer und Maler*, Nürnberg 1966, p. 4.

⁵ Sull'argomento si veda il saggio specialistico di Viktoria Schmidt-Lisenhoff, *Unvergessen und nachtragende Erinnerung. Zu der Radierfolge Entre Chien et Loup von Leo Maillet*, in "Künste im Exil", numero monografico di "Exilforschung" vol. 10 (1992), pp. 51-56.

⁶ Distrutto dalla Gestapo dopo il sequestro del suo studio a Parigi, 1943.

⁷ Anche questo dipinto è distrutto. Riproduzioni in *Leo Maillet. Retrospectiva*, 1989, p. 20, fig. 8; Hagen, 1966, p. 8.

⁸ Si veda Leo Maillet, *Bilder, Skizzen und Notizen eines Frankfurter Malers*, Erasmus, Mainz s.d. (ma 1994), pp. 20-21.

⁹ Sull'argomento si vedano il saggi introduttivi di Günther Vogt e Dieter Hoffmann in *Max Beckmanns Frankfurter Schüler 1925 – 1933*, catalogo della mostra, Francoforte, Kommunale Galerie, novembre 1980 - gennaio 1981.

¹⁰ Sulla vicenda e sull'opera, Maillet, 1994, p. 51.

¹¹ In Maillet, 1994, p. 64.

¹² Si veda Berthold Hack, *Uno sguardo alla biografia e all'opera*, in *Leo Maillet. Retrospectiva*, 1989, p. 34

¹³ Maillet, 1994, p. 71.

¹⁴ Si veda la serie riprodotta in Maillet, 1994, p. 71.

¹⁵ Sull'opera, Maillet, 1994, p. 66.

¹⁶ Luciana Tabarroni in *Leo Maillet*, catalogo della mostra, Bologna 1990, p. 14.

¹⁷ Riprodotto in *Leo Maillet. Retrospectiva*, 1989, p. 78. Verscio, *atelier* dell'artista.

¹⁸ Citato in Hagen, 1966, p. 19.

¹⁹ Si veda Maillet, 1994, pp. 20-23.

²⁰ Acquisita dall'Historisches Museum di Frankfurt, l'opera è stata in seguito distrutta dai Nazisti come molti esempi di *entartete Kunst*, "arte degenerata". L'autore ha realizzato una ricostruzione del quadro molti anni più tardi.

²¹ Berthold Hack, *Uno sguardo alla biografia e all'opera*, in *Leo Maillet. Retrospectiva*, 1989, p. 18.

²² Tra gli esempi di questo periodo possono essere citati *Paesaggio dell'Assia con il Reno*, *Paesaggio presso Gau-Algesheim*, *Campi di asparagi sul Reno*, *Ponte ferroviario tra Gau-Algesheim e Ingelheim*, *Città di Lussemburgo*,

riprodotti in Mailliet, 1994, pp. 37-40.

²³ *Cévennes*, inchiostro nero su carta, 1943, collezione privata. Riprodotto in *Leo Mailliet. Retrospectiva*, 1989, p. 32, fig. 31.

²⁴ Citato in Oddone Longo, *Leopold Mayer (Leo Mailliet). Un artista in esilio*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CLX, 2001-2002, p. 94.

²⁵ Si veda Hagen, 1966, pp. 21-22.

²⁶ Sull'apprezzamento di Beckmann, Mailliet, 1994, p. 25. L'opera è nota da una fotografia ed è riprodotta su tutte le monografie su L.M.

²⁷ Circa un centinaio di lastre incise e altrettanti oli vengono distrutti. Si veda Mailliet, 1994, p. 45.

²⁸ Per l'episodio si veda Mailliet, 1994, p. 52.

²⁹ Simone Soldini, *Mailliet pittore*, in *Leo Mailliet. Retrospectiva*, p. 84.

³⁰ Sulla definizione si veda Mailliet, 1994, p. 74.

³¹ Citato in Mailliet, 1994, p. 87.

³² L'incisione compare con datazione al 1947 in *Leo Mailliet. Retrospectiva*, 1989, pp. 69, 135.

³³ All'infuori di questo brano l'azione propriamente erotica resta esclusa dalla produzione di L.M., ma per intensità del messaggio sensuale si può qui menzionare la serie inedita di cinque puntesecche dedicate alle cinque lettere d'amore della monaca Mariana Alcoforado (XVII sec.), che mostra una sorta di progressione anatomica culminante nei dettagli più espliciti. Ringrazio Daniel Mailliet per la segnalazione di questi lavori.

³⁴ Tabarroni, 1990, p. 18.

³⁵ Si veda Mailliet, 1994, pp. 44-45.

³⁶ Collezione privata, riprodotto tra gli altri in Marlene Decker-Janssen, in *Nachträgliches. Leo Mailliet, ein Künstler im Exil*, Benteli, Bern, 1986, p. 93, e in Mailliet, 1994, p. 46.

³⁷ Sabrina Rovati, *Gli strani fiori di una strana ragione*, in *Leo Mailliet. Retrospectiva*, 1989, p. 115.

³⁸ Mailliet, 1994, p. 64.

³⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 74.

⁴¹ Si riporta di seguito il testo:

Lunovis

Lunovis in planitie stat

Cultrumque magn'expectitat

Lunovis.

Lunovis herba rapta it

In montes, unde cucurrit.

Lunovis.

Lunovis habet somnium:

Se culmen rer'ess'omnium.

Lunovis.

Lunovis mane mortuumst.

Sol ruber atque ips'albumst.

Lunovis.

⁴² in Decker-Janssen, 1986, p. 47

⁴³ In base alla riproduzione e alla datazione riportate in Hagen, 1966, pp. 45-46.

⁴⁴ Decker-Janssen, 1986, pp. 140-141.

⁴⁵ Su L.M. e le neo avanguardie si veda Decker-Janssen, 1986, pp. 140-142.

⁴⁶ Si veda Mailliet, 1994, p. 83.

⁴⁷ Paolo Levi, *Leo M. incide Joseph K.*, in *Leo Mailliet. Retrospectiva*, 1989, p. 101.

⁴⁸ Sull'argomento si veda Dr. Rohse, *Kafka in der Kunst*, Stuttgart 1979.

⁴⁹ Desidero ringraziare la dott. Valentina Ciancio (Roma) per il gentile aiuto offertomi nelle traduzioni.

CATALOGO DELLE OPERE IN MOSTRA

a cura di Alessandro Liberati

DATAZIONI

Nel 1990, anno della scomparsa dell'artista, in occasione di una prima mostra italiana delle sue incisioni Luciana Tabarroni già segnalava la gran confusione esistente riguardo l'esatta collocazione temporale di opere e fatti relativi alla vita di L.M.

I ricordi stesi dall'artista nel 1981 e pubblicati tra gli ultimi anni della sua vita e il 1994 possono aiutare a collocare i fatti in una griglia plausibile ma non vengono a sciogliere ogni dubbio, perché quei resoconti non sempre sono precisi.

Riguardo alla produzione artistica, va osservato che cataloghi e monografie travisano spesso le datazioni effettive dei lavori, oppure riportano versioni contrastanti tra le loro stesse pagine. Per le opere di grafica la confusione può essere in parte derivata dalla difficoltà di interpretare le date apposte sulle lastre, se non da un patente disinteresse per le stesse. Spesso di incerta leggibilità, queste possono riferirsi al momento dell'effettiva realizzazione dell'incisione, o più spesso a quello del disegno originario (classico in questo senso è il caso delle acquetinte tratte dai disegni del periodo bellico) ovvero a una prima idea, all'inizio del lavoro su lastra, laddove tra l'una e l'altra fase possono essere intercorsi anche decenni.

L.M. considerava le proprie come opere aperte. L'artista spesso tornava sugli stessi lavori o sugli stessi motivi a distanza di anni, sia nel caso di incisioni, come *La batteria*, sia in quello di impegnativi soggetti pittorici come il grande dipinto *Danza dei morti*, realizzato tra 1958-1964 e ritoccato entro il 1974 (variamente datato su fotografie originali e pubblicazioni), oppure poteva tralasciare del tutto l'aggiunta di datazioni specifiche, come nella serie degli *Scherzi*. Nel caso delle puntesecche ci si trova talvolta di fronte a datazioni se non assenti, addirittura doppie (ad esempio nei nn. cat. 22, 24, 33). Poiché per le incisioni realizzate con quella tecnica L.M. evitava di regola l'esecuzione di veri disegni preparatori, fatto importante per la valutazione dei ritratti, eseguiti direttamente sulla lastra in presenza del modello⁵⁰, si dovrà riferire la prima di quelle notazioni a un momento iniziale del lavoro e la

seconda al termine dello stesso.

Nel presente scritto le datazioni apparse sul catalogo del 1989, la monografia che risulta più affidabile in questo senso, sono state corrette o precisate sulla base di un riscontro diretto sui lavori. Più raramente, alcuni aggiustamenti cronologici derivano da confronti incrociati con dati presenti nelle principali altre pubblicazioni sull'artista⁵¹.

⁵⁰ Ringrazio Daniel Mailet per queste ed altre utili informazioni di carattere tecnico.

⁵¹ Queste sono essenzialmente: Friederich Hagen, *Leo Mailet Malerer und Radierer, Nürnberger Presse-GmbH & Co.*, Nürnberg 1966; Marlene Decker-Janssen, *Nachträgliches. Leo Mailet, ein Künstler im Exil*, Benteli, Bern 1986; Leo Mailet (con presentazione di Ernst Ludwig Schultz), *Leo Mailet. Bilder, Skizzen, Notizen eines Frankfurter Malers*, Edition Erasmus, Mainz s.d. (ma 1994, derivato dal racconto steso nel 1981), una raccolta illustrata dei ricordi dell'artista; Oddone Longo, *Leopold Mayer (Leo Mailet). Un artista in esilio*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. CLX, 2001-2002.

Tutti i lavori in mostra, ad eccezione del n. 8 (Padova, collezione privata), provengono dall'archivio e dalla collezione di Daniel Mailet.

n. 1

Tutt'orecchi - Ganz Ohr

lastra 307 x 245 mm, maniera allo zucchero, 1982

Non datato in lastra. Deriva da un disegno a penna datato 20 ottobre 1945.

n. 2

Villaggio distrutto - Zerstörtes Dorf

lastra 238 x 285 mm, maniera allo zucchero, 1983

Non datato in lastra. Deriva da un disegno del 30 ottobre 1943.

n. 3

Il ballo degli internati - Tanz der Internierten

lastra 295 x 410 mm, maniera allo zucchero, inizio anni Ottanta

La datazione 1944, ripetuta due volte sulla lastra, è riferita alla creazione del disegno originale.

n. 4

Vigneti in inverno - Weinberge im Winter

lastra 330 x 355, puntasecca, 1973

Datato in lastra. È incisa anche la data 19 marzo 1933, riferita alla creazione del disegno originale.

n. 5

Sauvage

lastra 385 x 290 mm, puntasecca, 1938

Datato in lastra.

n. 6

Autoritratto - Moi

lastra 195 x 165 mm, acquaforte, 1945

Non datato in lastra.

n. 7

Capre e caprai - Ziegen und Ziegenhirten

lastra 315 x 490 mm, puntasecca, 1965

La datazione 27 maggio 1943 sulla lastra è riferita alla prima idea per l'opera.

n. 8

Cévennes - Sevensenlandschaft

matrice 215 x 290 mm, xilografia, 1943

Non datato in matrice.

n. 9

In memoria di L.R. - Porträt L.R. / In memory

lastra 310 x 245 mm, acquaforte e acquatinta, tre colori, 1960 ca.

La datazione 15 novembre 1942 sulla lastra è riferita alla creazione del disegno originale.

n. 10

Verso Theresienstadt / Betty Singer

Nach Theresienstadt / Betty Singer

lastra 265 x 195 mm, puntasecca, 1962

Datato in lastra 1 febbraio 1962, sul margine destro. La datazione 1945, in basso, è riferita alla prima idea per l'opera.

n. 11

Verso Theresienstadt / Johanna Meyer

Nach Theresienstadt / Johanna Meyer

lastra 300 x 195 mm, puntasecca, 1970(?)

Datazione, incerta, in lastra.

n. 12

Serenata mattutina - Aubade

lastra 235 x 275 mm, acquaforte e acquatinta, 4 colori, 1946

Non datato in lastra.

n. 13

La batteria - La batterie

lastra 287 x 210, acquaforte e acquatinta, 4 colori, 1948/1958

Datazione, incerta, in lastra. La difficoltosa lettura della seconda cifra, lascia interpretare la notazione come "1948" o come "1958". Per ragioni di ordine stilistico si ritiene preferibile la datazione più tarda.

n. 14

Violinista

lastra 355 x 260 mm, acquaforte e acquatinta, due colori, 1955

Datato in lastra.

n. 15

Doppio nudo - Nue

lastra 501 x 245 mm, puntasecca, 1970

Datato in lastra.

n. 16

Ragazze lesbiche - Lesbische Mädchen

lastra 420 x 295 mm, puntasecca, 1971

Non datato in lastra.

n. 17

Ragazze al sole - Sich sonnende Mädchen

lastra 326 x 478 mm, puntasecca, 1972

Datato in lastra.

n. 18

Silvie & Silvana

lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980?

I stadio dell'incisione

Non datato in lastra.

n. 19

Silvie & Silvana

lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980

II stadio dell'incisione

Datato in lastra.

n. 20

Silvie & Silvana

lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980

III stadio dell'incisione

Datato in lastra.

n. 21

Silvie & Silvana

lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980-1982

IV stadio dell'incisione

Datato in lastra.

n. 22

Nonno Gobbi

lastra 440 x 190 mm, puntasecca, 1965-1967

Datato in lastra.

n. 23

Madre Frosio

lastra 445 x 240 mm, puntasecca, 1965-1970

Non datato in lastra.

n. 24

Friedrich Hagen

lastra 240 x 190 mm, puntasecca, 1963-1964

Datato in lastra.

n. 25

Daniele bambino

lastra 275 x 220 mm, puntasecca, 1962

Non datato in lastra.

n. 26

Nauli

lastra 280 x 235 mm, puntasecca, 1965

Datato in lastra.

n. 27

Maternità

lastra 332 x 245, puntasecca, 1965-1970

Non datato in lastra. Forse derivato da una prima idea del 1947.

n. 28

Annette

lastra 520 x 245 mm, puntasecca, 1968

Non datato in lastra.

n. 29

Sybille

lastra 360 x 305 mm, puntasecca, 1968

Datato in lastra.

n. 30

Bellona

lastra 500 x 245 mm, puntasecca, 1968-1970

Non datato in lastra.

n. 31

Mareike

lastra 315 x 315 mm, puntasecca, 1983

Datato in lastra.

n. 32

Barbara con l'uovo cattivo - Barbara mit dem bösen Ei

lastra 397 x 295 mm, puntasecca, 1977

Datato in lastra.

n. 33

Liz suona la tromba - Liz trompetet

lastra 325 x 325 mm, puntasecca, 1979-1982

Datato in lastra.

n. 34

**La strega Geesche / Hildegard Krost in scena Hildegard Krost
als Geesche Hexe**

lastra 445 x 245 mm, puntasecca, 1974

Datato in lastra.

n. 35

Me stesso col basco

lastra 245 x 330 mm, maniera allo zucchero, 1982-1983

Datato in lastra.

ILLUSTRAZIONI PER FRANZ KAFKA

n. 36

Il ponte

(2 fogli, immagine e testo) matrice 150 x 250 mm, foglio 330 x 500 mm

xilografia, testo in monotipo, 1948

Edizione in italiano e in tedesco.

n. 37

Un colpo battuto al portone

(2 fogli, immagine e testo) lastra 242 x 140 mm, foglio 540 x 395 mm
bulino, stampato a incavo e a rilievo, 1955

Edizione in italiano, in francese e in tedesco.

n. 38

Il nuovo avvocato

matrice 375 x 240 mm, foglio 650 x 255 mm

xilografia a tre colori, testo in monotipo, 1960

Edizione in italiano e in tedesco.

n. 39

Il silenzio delle Sirene

matrice 445 x 210 mm, foglio 590 x 220 mm

xilografia a tre colori, testo in monotipo, 1962

Edizione in italiano e in tedesco.

n. 40

La verità su Sancho Pansa

matrice 500 x 305 mm, foglio 750 x 570 mm

xilografia a cinque colori, testo in monotipo, 1971

Edizione in italiano e in tedesco.

n. 41

Passanti di corsa

matrice 680 x 270 mm, foglio 680 x 270 mm
xilografia, testo in monotipo, 1975

Edizione in italiano, in francese e in tedesco.

n. 42

Der plötzliche Spaziergang

Un'improvvisa passeggiata

matrice 500 x 420 mm, foglio 700 x 540 mm
xilografia a due colori, 1970

Edizione in tedesco.

n. 43

Desiderio di essere indiano

matrice 190 x 320 mm, foglio 250 x 655
xilografia a due colori, 1959

Edizione in italiano, in francese e in tedesco.

n. 44

La gita in montagna

matrice 240 x 310 mm, foglio 255 x 650
xilografia a due colori, 1959

Edizione in italiano e in tedesco.

n. 45

Gli alberi

matrice 270 x 420 mm, foglio 680 x 520
xilografia, 1970

Edizione in italiano e in tedesco.

ILLUSTRAZIONI PER CHRISTIAN MORGENSTERN

n. 46

Lunovis (Pecora lunare)

(2 fogli, immagine e testo) lastra 180 x 150 mm, foglio 330 x 490
maniera allo zucchero, stampato a incavo e a rilievo, due colori, 1977

Edizione in latino e in tedesco.

SERIE IL LAGO DI ORIGLIO

n. 47

Il lago di Origlio

disegno a china blu, 235 x 350 mm, 1951

n. 48

Il lago di Origlio

acquarello e china, 355 x 480 mm, 1960 ca.

n. 49

Il lago di Origlio

olio su tela, 60 x 78 cm, 1960 ca.

n. 50

Il lago di Origlio

litografia a colori, 370 x 480 mm, 1960

SERIE MASCHERE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

n. 51

Pantalone

matita e acquarello, 410 x 290 mm, 1975-1980

n. 52

Arlecchino e Brighella

matita e acquarello, 480 x 360 mm, 1975-1980

n. 53

Rosalba e Pantalone

matita e acquarello, 360 x 480 mm, 1975-1980

DALLA SERIE SCHERZI

n. 54

La Spada di Alessandro Magno dopo il taglio del nodo gordiano

polimaterico su legno, 65 x 69 cm, 1960-1965

RIVISTA MATIÈRE

n. 55

Matière n. I, estate 1952

Rivista d'arte, dedicata a grafica originale, poesia e musica, redatta a Zurigo da Leo Maillet e Adolf Hürlimann. Ne sono usciti quattro numeri tra l'estate del 1952 e la primavera del 1953.

n. 56

Matière n. III, inverno 1952-1953

Vi è pubblicato il ritratto litografico di Marcel Marceau, che aveva posato per Leo Maillet all'inizio del 1953.

POSTFAZIONE

Conobbi Leo Maillet a Venezia, in occasione della Biennale del 1950, la grande Biennale dei *fauves*, del *Blauer Reiter*, della retrospettiva di Kandinskij. La Germania Federale vi era rappresentata fra l'altro da Emil Nolde e da Max Beckmann, il maestro di Leo Maillet a Francoforte. Maillet era venuto alla Biennale come semplice visitatore: non figurava fra gli espositori del padiglione germanico, né di altro padiglione. Era un artista pressoché sconosciuto, da poco riemerso dai gorgi della guerra che lo aveva trascinato in un lungo esilio. Portava con sé una voluminosa cartella in cui aveva raccolto il meglio delle sue incisioni, e una enorme borsa "di emergenza", che conteneva quanto necessario alla sopravvivenza in caso di necessità, acqua potabile compresa. Le cicatrici psichiche della persecuzione e della lunga fuga attraverso l'Europa non si erano ancora richiuse.

A Venezia tentò di stabilire un contatto con la dirigenza della Biennale di allora (Pallucchini, Apollonio, Gian Ferrari), in vista di una possibile esposizione nella Biennale successiva, esplorando l'eventualità di creare un padiglione, o almeno una sezione della mostra riservata agli "apolidi" – che era la sua condizione da quando aveva perduto la cittadinanza del Terzo Reich. Ma, artista pressoché sconosciuto, e privo di qualsiasi autorevole appoggio esterno, trovò scarsa udienza, e l'eventualità si dimostrò subito impraticabile.

L'occasione della frequentazione successiva con chi scrive, che si prolungò fino agli ultimi anni della sua vita, fu quella delle illustrazioni di Kafka, per le quali Maillet cercava qualcuno che traducesse il testo tedesco, per poterne vendere qualche copia anche in Italia e in Ticino. Trovò in chi scrive un traduttore volenteroso ma inesperto, e non sufficientemente padrone di quella lingua; ma l'amicizia, una volta stretta, si mantenne.

Leo Maillet è un caso esemplare dell'efficacia che la repressione nazista ebbe sulla cultura europea del tempo, in particolare sulle arti figurative, all'insegna del bando formulato contro la *entartete Kunst*, o arte degenerata. Una condanna che riguardava tutte le correnti artistiche avanzate, e che si intrecciava con la persecuzione razziale; e Maillet, esponente di una tendenza collocabile fra secondo espressionismo e *neue Sachlichkeit*, apparteneva per di più ad una

famiglia ebraica della borghesia francofortese. Riuscì a salvare la vita, grazie alla rocambolesca evasione dal carro bestiame che lo avrebbe portato ad Auschwitz, ma andò distrutta la gran parte della sua produzione artistica precedente, requisita a Parigi dalla Gestapo nel 1943. Oltre ai dipinti, un centinaio di lastre di rame incise, che vennero destinate ad una fabbrica di munizioni in Belgio: acqueforti e punte secche servirono a fare pallottole per i mauser della Wehrmacht.

Se c'è qualcosa per cui Leo Maillet merita l'ammirazione dei posteri è la capacità da lui dimostrata di proseguire, anche nelle condizioni più difficili, la sua attività di artista, e di riprenderla a pieno ritmo una volta conclusa la guerra, nell'oasi di pace del Canton Ticino. Ma non c'è artista per cui la distruzione dell'opera di vent'anni di lavoro non rappresenti una ferita inguaribile, una menomazione senza rimedio. Maillet riuscì a superare l'impasse grazie al suo invasamento creativo, alla sua volontà di vivere e di fare; pagò tuttavia il prezzo di quella perdita rinchiudendosi nel suo *hortus conclusus* di Verscio, alienandosi dalla circolazione delle varie tendenze e correnti artistiche, di cui fu tuttavia attento osservatore e sagace critico. Rimase estraneo alle conventicole e alle camarille, in un dignitoso ritiro che lo lasciava sì fuori dalla circolazione e anche dal mercato dell'arte, ma che gli garantiva in compenso quella libertà nei confronti di tutto e di tutti che dovrebbe costituire sempre la prerogativa dell'artista.

La mostra che si apre oggi grazie alla lungimiranza dell'Assessorato alle Attività artistiche del Comune di Padova, e che è, si può dire, la prima nel nostro paese⁵², si propone di portare a conoscenza del pubblico italiano un artista rimasto fin qui pressoché sconosciuto, e che ben altri destini avrebbe meritato. Il nostro augurio è che a questa mostra, limitata alle opere di grafica, possa far seguito in un prossimo futuro una più ampia esposizione in cui sia rappresentata l'intera gamma della produzione dell'artista.

All'organizzazione della mostra ha attivamente partecipato Daniel Maillet, figlio dell'artista e artista lui medesimo⁵³, che ha messo a disposizione le opere esposte. A lui il nostro vivo ringraziamento.

Oddone Longo
Presidente dell'Accademia Galileiana
di Scienze, Lettere ed Arti

Un ringraziamento particolare a Mirko Bortolato, del Laboratorio fotografico del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Padova, a cui è dovuto il rilevamento sugli originali delle immagini del catalogo.

⁵² Se si fa eccezione con quella bolognese del 1990 alla Galleria Starnate.

⁵³ Vedi il catalogo Daniel Mailet, Edizioni Charta, Brescia 2002.

BIOGRAFIA*

*La cronologia è tratta da *Leo Mailet. Retrospectiva*, catalogo della mostra, Mendrisio (CH), Museo d'Arte, settembre-novembre 1989, Mendrisio 1989.

1902 - 29 marzo: Leopold Mayer nasce a Francoforte, figlio unico di Eduard Mayer, commerciante di cappelli, e Betty Nathan.

1925 – Dopo alcuni anni di apprendistato bancario-commerciale, entra nella Scuola d'Arte di Francoforte. Comincia a studiare tutte le tecniche grafiche e di stampa con il prof. Franz Karl Delavilla.

1929 – Primi soggiorni nel Canton Ticino.

1930 – È ammesso allo Städel Institut di Francoforte, nella classe di pittura di Max Beckmann.

Con l'olio *Uferstrasse am Main* riceve il premio Goethe della città di Francoforte.

1931 – Partecipa al concorso internazionale indetto dal *Cleveland Print Club* di Cleveland, Ohio, e vince un premio per la puntasecca *Pittore e pittrice*.

1932 – Il padre muore improvvisamente. L.M. interrompe gli studi artistici e rileva il negozio paterno. Inizia una formazione da fotografo.

1933 – Fine definitiva degli studi per l'avvento al potere dei Nazisti. Il negozio paterno viene confiscato.

1934 – Primi tentativi di emigrazione: in Lussemburgo, Inghilterra, Belgio.

Incontro con James Ensor a Ostenda. Ritorno a Francoforte.

1935 – Emigrazione definitiva. Ripara in Lussemburgo ma viene espulso poco dopo.

Si reca a Parigi. Lavora come fotografo, poi come incisore-stampatore nello studio di Roger Lacourière. Qui ha modo di conoscere la grafica di Picasso e Miró. Incide una tavola per Othon Friesz.

1936 – Il dipartimento culturale del Reich gli proibisce di esercitare la professione di pittore.

1938 – Sposa Margarete Hoess, sua compagna da molti anni.

1939 – Allo scoppio della guerra viene internato nella Francia centrale.

1940 – Riesce a fuggire. Si stabilisce a Les Baux, quindi a St. Rémy-

de-Provence. Qui viene raggiunto dalla moglie.

1942 – È arrestato dalla Gestapo per le sue origini ebraiche. Viene imprigionato nei campi di Les Milles (Aix-en-Provence) poi di Rivesalt (Perpignan). È caricato su un convoglio diretto ad Auschwitz. Dopo due giorni di viaggio riesce a saltare dal treno e raggiunge la Francia non occupata. Si nasconde presso Tarascon, poi raggiunge le Cévennes. Qui lavora come pastore. L'organizzazione *Cimade* gli fa avere un passaporto francese: da questo momento Leopold Mayer diventa Leo Mailliet.

1943 – La Gestapo perquisisce la sua abitazione parigina. Un centinaio di lastre di rame incise e quasi altrettanti oli verranno distrutti. Prima che vengano apposti i sigilli, M.me Barthèse, la padrona di casa, riesce a sottrarre una cartella con circa trenta stampe. Verrà riconsegnata a L.M. dopo la fine della guerra.

1944 – Con l'aiuto dell'organizzazione citata riesce a fuggire in Svizzera. Qui vive come internato per sei mesi, insieme a delle famiglie di musicisti italiani. Inizio del periodo musicale.

1945 - Alla fine della guerra riesce a ottenere delle borse di studio. Frequenta corsi di tipografia e scenografia alle scuole professionali. Prime illustrazioni per Kafka. Divorzia dalla prima moglie.

1949 – È pubblicata la monografia *Leo Mailliet*, di Georgine Oeri. Partecipa a mostre a Berna, Losanna e Locarno.

1950 – Vive, lavora ed espone a Zurigo. Visita della Biennale di Venezia, dove tenta di ottenere un padiglione per gli artisti apolidi.

1952-1953 – Redige e pubblica a Zurigo, in collaborazione con Alfred Hürlimann, la rivista di grafica originale, poesia e musica *Matière*, della quale escono i nn. 1 (autunno 1952), 2 (autunno 1952), 3 (inverno 1952-1953), 4 (primavera 1953). Vi sono rappresentati buona parte dei migliori grafici svizzeri del periodo. L.M. partecipa in questi anni a diverse mostre ad Amsterdam, Rotterdam, L'Aia, Parigi, Winterthur, Milano, Firenze e Torino.

1956 – Sposa Regina Lippl, figlia del drammaturgo Alois Johannes Lippl. In marzo nasce a Zurigo il loro figlio Daniel Alexander.

1957 – Nasce a novembre il secondo figlio Nikolaus.

Dai tardi anni Cinquanta inizia la traduzione in incisioni di 12 disegni del tempo di guerra. Il ciclo *Die Dämmerung/Entre chien et loup* sarà terminato alla metà degli anni Sessanta.

1958 – Partecipa a mostre a Zurigo e Monaco.

1960 – Divorzia dalla seconda moglie. Prosegue le illustrazioni per Kafka.

1964 – Inizia la costruzione di una casa con atelier a Verscio (Canton Ticino). L'impresa terminerà nel 1970.

1966 – È pubblicata la piccola monografia di Friedrich Hagen, *Leo Mailliet Radierer und Maler*.

1968 – Riceve la cittadinanza elvetica a Molinazzo di Monteggio.

1970 – Da questo periodo vive e lavora essenzialmente a Verscio.

1972 – Mostra a Biberach (D) con testo introduttivo di Martin Walser su L.M. e Kafka. Espone come artista svizzero alla *Internazionale Grafica* di Lugano.

1986 – È pubblicata la biografia illustrata *Nachträgliches. Ein Künstler im Exil*, di Marlene Decker-Janssen.

1989 – Grande mostra retrospettiva al Museo d'Arte di Mendrisio.

1990 – Muore a Verscio l'8 marzo.

1994 – Viene pubblicato a Mainz il diario scritto dall'artista nel 1981, *Leo Mailliet. Bilder Skizzen und Notizen eines Frankfurter Malers*.

BIBLIOGRAFIA

PUBBLICAZIONI E CATALOGHI MONOGRAFICI

G.Oeri, *Leo Maillet Peintre-Graveur*, Basel 1948
F.Hagen, *Leo Maillet Radierer und Maler*, Nürnberg 1966
M.Decker-Janssen, *Nachträglis ches. Ein Künstler im Exil*, Benteli Verlag, Bern 1986
Leo Maillet. Retrospektiva/Rückschau, catalogo, Museo d'Arte, Mendrisio 1989
L.Tabarroni, *Leo Maillet*, Galleria Stamparte, Bologna 1990
L.Maillet (con prefazione di E.L.Schulz), *Bilder Skizzen und Notizen eines Frankfurter Malers*, Erasmus Verlag, Mainz 1994

PUBBLICAZIONI E CATALOGHI COLLETTIVI

Grosse *Kunstaussstellung*, catalogo, Haus der Kunst, München, 1969
Internationale grafica, catalogo, Lugano 1972
Dr. Rohse, *Kafka in der Kunst*, Belser Verlag, Stuttgart 1979
Max Beckmanns Frankfurter Schüler, catalogo, Frankfurt am Main 1980
Widerstand statt Anpassung, Elefanten Press, Berlin 1980
Art of the Holocaust, The Rutledge Press, Washington 1981
E. M. Korazija, *Der moderne Holzschnitt in der Schweiz*, Limmat Verlag, Zürich 1987
H.O.Schembs, *Frankfurt wie es Maler sahen*, Weidlich Verlag, Frankfurt 1989
Künste im Exil, "Exilforschung", Internationales Jahrbuch, vol. 10, Mainz 1992
R.Zimmermann, *Expressiver Realismus*, Hirmer Verlag, München 1994
Vier Frankfurter Künstler im Widerstand, catalogo, Paulskirche, Frankfurt am Main 1995
O.Longo, *Leopold Mayer (Leo Maillet). Un artista in esilio*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. CLX, 2002

PRINCIPALI RIVISTE

The American Magazine of Art, Washington, luglio 1931
Numero, Firenze, gennaio 1951

Werk, Winthertur, gennaio 1951
Essence, Zürich, luglio-agosto 1951
Numero, Firenze, ottobre 1951
Matière, Zürich, estate 1952
Numero, Firenze, luglio 1952
Matière, Zürich, autunno 1952
Matière, Zürich, inverno 1952-1953
Spektrum, Zürich, giugno 1961
Le Arti, Milano, febbraio 1965
Die Kunst und das schöne Heim, München, novembre 1965
Die Kunst und das schöne Heim, München, settembre 1967
Spektrum, Zürich, settembre 1968
Die Kunst und das schöne Heim, München, ottobre 1968
Cenobio, Vezia, aprile 1983
Sigill, Hamburg, fasc. 2, serie 9, 1987
Voir, Lausanne, novembre 1987

PRINCIPALI DOCUMENTI VIDEO

Film documentario, 60 min.

I presagi di Leo Maillet

regia di Werner Weick, produzione RST Radiotelevisione Svizzera Italiana.
Comano (CH), 1991.

Film documentario, 90 min.

Flucht (1936-1944)

regia di Peter Nestler, produzione Strandfilm GmbH, WDR/3sat e ZDF/3sat.
Frankfurt am Main, 2000.



Leo Maillet

UNA VITA NELLA GRAFICA



n. 1
Tutt'orecchi - Ganz Ohr
lastra 307 x 245 mm, maniera allo zucchero, 1982



n. 2
Villaggio distrutto - Zerstörtes Dorf
lastra 238 x 285 mm, maniera allo zucchero, 1983



n. 3
Il ballo degli internati - Tanz der Internierten
lastra 295 x 410 mm, maniera allo zucchero, inizio anni Ottanta



n. 4
Vigneti in inverno - Weinberge im Winter
lastra 330 x 355, puntasecca, 1973



n. 5
Sauvage
lastra 385 x 290 mm, puntasecca, 1938



n. 6
Autoritratto - Moi
lastra 195 x 165 mm, acquaforte, 1945



n. 7
Capre e caprai - Ziegen und Ziegenhirten
lastra 315 x 490 mm, puntasecca, 1965



n. 8
Cévennes - Sevensenlandschaft
matrice 215 x 290 mm, xilografia, 1943



n. 9
In memoria di L.R. - Porträt L.R. / In memory
lastra 310 x 245 mm, acquaforte e acquatinta, tre colori, 1960 ca.



n. 10
Verso Theresienstadt / Betty Singer
Nach Theresienstadt / Betty Singer
lastra 265 x 195 mm, puntasecca, 1962



n. 11

Verso Theresienstadt / Johanna Meyer
Nach Theresienstadt / Johanna Meyer
lastra 300 x 195 mm, puntasecca, 1970(?)



n. 12

Serenata mattutina - Aubade
lastra 235 x 275 mm, acquaforte e acquatinta, 4 colori, 1946

n. 13

La batteria - La batterie
lastra 287 x 210, acquaforte
e acquatinta, 4 colori, 1948/
1958





n. 14
Violinista
lastra 355 x 260 mm, acquaforte e acquatinta, due colori, 1955



n. 15
Doppio nudo - Nue
lastra 501 x 245 mm, puntasecca, 1970



n. 16
Ragazze lesbiche - Lesbische Mädchen
lastra 420 x 295 mm, puntasecca, 1971



n. 17
Ragazze al sole - Sich sonnende Mädchen
lastra 326 x 478 mm, puntasecca, 1972



n. 18

Silvie & Silvana

lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980?



n. 19
Silvie & Silvana
lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980



n. 20
Silvie & Silvana
lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980



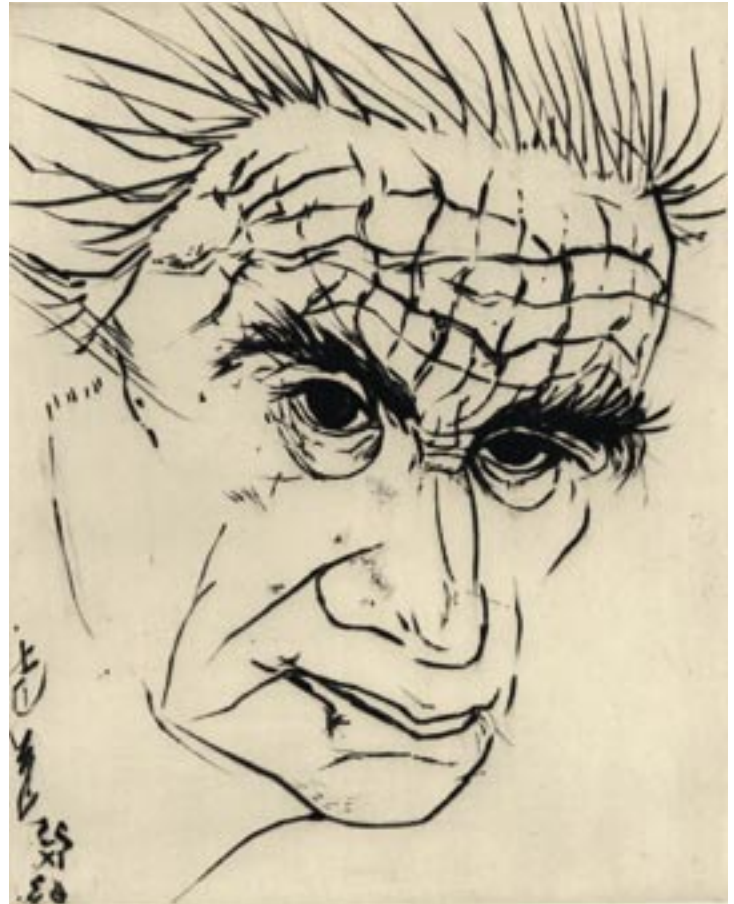
n. 21
Silvie & Silvana
lastra 284 x 330 mm, puntasecca, 1980-1982



n. 22
Nonno Gobbi
lastra 440 x 190 mm, puntasecca, 1965-1967



n. 23
Madre Frosio
lastra 445 x 240 mm, puntasecca, 1965-1970



n. 24
Friedrich Hagen
lastra 240 x 190 mm, puntasecca, 1963-1964



n. 25
Daniele bambino
lastra 275 x 220 mm, puntasecca, 1962



n. 26
Nauli
lastra 280 x 235 mm, puntasecca, 1965



n. 27
Maternità
lastra 332 x 245, puntasecca, 1965-1970



n. 28
Annette
lastra 520 x 245 mm, puntasecca, 1968



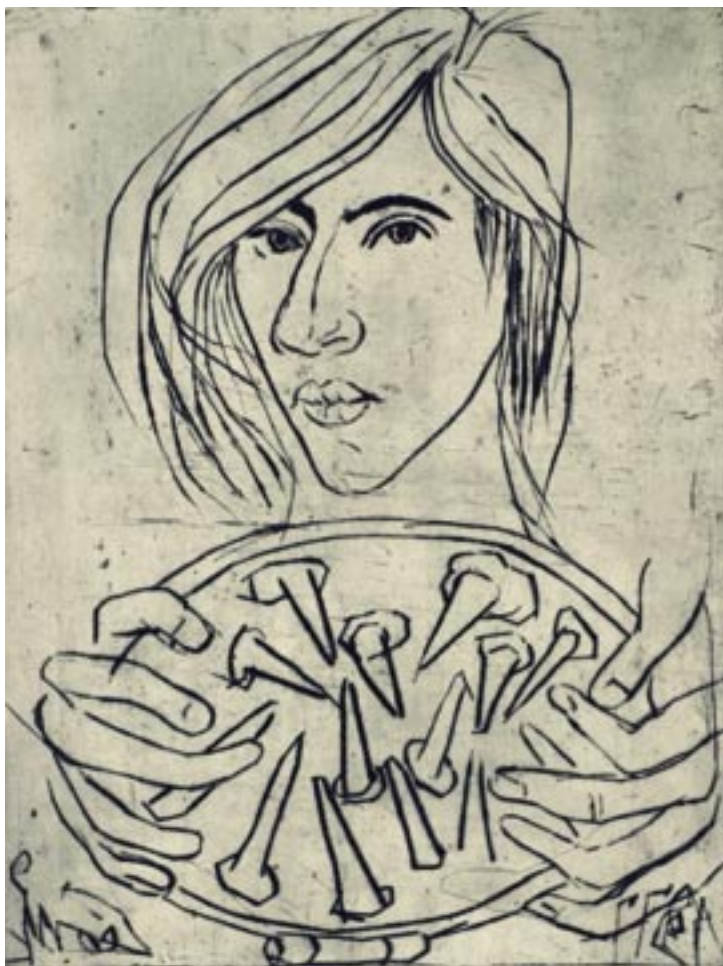
n. 29
Sybille
lastra 360 x 305 mm, puntasecca, 1968



n. 30
Bellona
lastra 500 x 245 mm, puntasecca, 1968-1970

n. 31
Mareike
lastra 315 x 315 mm, puntasecca, 1983





n. 32

Barbara con l'uovo cattivo - Barbara mit dem bösen Ei
lastra 397 x 295 mm, puntasecca, 1977



n. 33

Liz suona la tromba - Liz trompetet
lastra 325 x 325 mm, puntasecca, 1979-1982



n. 34

La strega Geesche / Hildegard Krost in scena - Hildegard Krost als Geesche Hexe

lastra 445 x 245 mm, puntasecca, 1974



n. 35

Me stesso col basco

lastra 245 x 330 mm, maniera allo zucchero, 1982-1983

ILLUSTRAZIONI PER FRANZ KAFKA



n. 36

Il ponte

(2 fogli, immagine e testo) matrice 150 x 250 mm, foglio 330 x 500 mm



n. 37

Un colpo battuto al portone

(2 fogli, immagine e testo) lastra 242 x 140 mm, foglio 540 x 395 mm



n. 38

Il nuovo avvocato

matrice 375 x 240 mm, foglio 650 x 255 mm



n. 39

Il silenzio delle Sirene

matrice 445 x 210 mm, foglio 590 x 220 mm



n. 40
La verità su Sancho Pansa
 matrice 500 x 305 mm, foglio 750 x 570 mm



n. 41
Passanti di corsa
 matrice 680 x 270 mm, foglio 680 x 270 mm



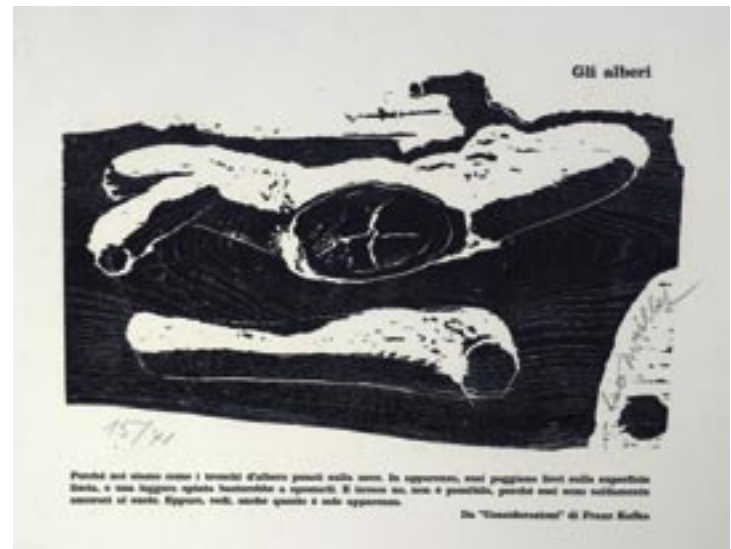
n. 42
Der plötzliche Spaziergang
Un'improvvisa passeggiata
 matrice 500 x 420 mm, foglio 700 x 540 mm



n. 43
Desiderio di essere indiano
 matrice 190 x 320 mm, foglio 250 x 655



n. 44
La gita in montagna
 matrice 240 x 310 mm, foglio 255 x 650



n. 45
Gli alberi
 matrice 270 x 420 mm, foglio 680 x 520

ILLUSTRAZIONI PER CHRISTIAN MORGENSTERN



n. 46
Lunovis (Pecora lunare)
(2 fogli, immagine e testo) lastra 180 x 150 mm, foglio 330 x 490

SERIE IL LAGO DI ORIGLIO



n. 47

Il lago di Origlio

disegno a china blu, 235 x 350 mm, 1951



n. 48
Il lago di Origlio
acquarello e china, 355 x 480 mm, 1960 ca.



n. 49
Il lago di Origlio
olio su tela, 600 x 780 mm, 1960 ca.



n. 50
Il lago di Origlio
litografia a colori, 370 x 480 mm, 1960

SERIE MASCHERE DELLA COMEDIA DELL'ARTE



n. 51

Pantalone

matita e acquarello, 410 x 290 mm, 1975-1980



n. 52
Arlecchino e Brighella
matita e acquarello, 480 x 360 mm, 1975-1980



n. 53
Rosalba e Pantalone
matita e acquarello, 360 x 480 mm, 1975-1980

DALLA SERIE SCHERZI



n. 54
La Spada di Alessandro Magno dopo il taglio del nodo gordiano
polimaterico su legno, 65 x 69 cm, 1960-1965

