

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

23

NUOVA
SERIE

GENNAIO-FEBBRAIO 1957 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI RECENTI DI
SERGIO VACCHI

SCULTURE E DISEGNI DI
ISA PIZZONI





SERGIO VACCHI

ALL'ULTIMA MOSTRA CHE SERGIO VACCHI FECE, in collettiva nel gennaio del '56, alla Loggia di Bologna, il pittore mise fuori, tra gli altri, due dipinti che parvero subito diversi da quanto si era visto, di lui, in altre parti: *Il vento caldo* e, pure di misure vaste, *Il balcone e i fiori*. Ricordavamo le sue capanne, i suoi Giardini Margherita, i boschi infittiti di foglie e di canne con repentine sfiorature di luci d'oro e balenare d'acque sotto i ponticelli di legno. Vi sfogava un deposito di fantasie allegre, un senso di felici incontri con alcuni luoghi consueti della sua città; ma ricreati sul filo della memoria con quel piacere misto di profumi vegetali e di dolci trasalimenti che sopravvive dalle avventure adolescenti. E quell'inclinazione della fantasia stormiva dentro i canneti, risvegliava dal fondo sprazzi, iridescenze, fuochi azzurri e schiarite di quarzi toccati dal baleno. Da presso si infittiva anche il colore, in una sua tramatura di legamenti diagonali che poteva risalire al reticolo colpeggiato, analitico e ricostruttivo insieme, di Cézanne, fatto tuttavia di una pasta tenera da sembrare vegetale anch'esso, d'inimitabile verde e azzurro, come sono sempre inimitabili le trafitture di memoria cresciute sui pendii dell'immaginazione. Un intrico fresco di scorze e fronde da sentime l'umidore e il refrigerio sulla pelle, nel momento stesso che provocava il germinare di parallele fantasie e il recupero di perduti ricordi. Se ne poteva dedurre una rinnovata attenzione del pittore alle cose e agli aspetti del mondo; ma gremita da questa densità del sentimento, vagliata da questo elegiaco rammentare e persino desiderio di favolosi racconti. Confrontata con la disposizione del lavoro precedente, essa figurava senz'altro come un sorpasso, arricchito in queste moltiplicate e segrete prospettive interiori, di quelle nature morte giganti di alcuni anni prima: oggetti casalinghi, angoli di stanze, un breve mondo subito concluso nelle sue figure, ma ingigantito e ribadito nelle sue apparizioni da una necessità di nominarlo parte per parte, oggetto per oggetto,

di individuare insomma nei suoi aspetti di più scarnita definizione e quasi di furente essenza, per riscattarlo, dentro un colore spento di faville ma di profonda modulazione grigia e terrosa, dal gracile frammentismo in cui lo avevano consunto e corrosivo con fumi e vaporazioni i cultori dell'intimismo crepuscolare. Pianta, capanne, uccelliere, finestre aperte sulle esedre fiorite nei tepori delle notti estive, un più vasto e brulicante mondo. Ma non so se da questo aprirsi di orizzonti e crescita di figure e di motivi sul più ristretto catalogo degli umili oggetti ospitati nelle stanze gelose e un poco squallide, si possa desumere un itinerario verso la natura, un inserimento, dopo Cézanne, di potenza courbettiana. In fondo, a Vacchi non importava granché l'accresciuto numero delle figure. Mi sembra invece che sia stata proprio quell'altra dimensione, di gioia distesa degli affetti e delle fantasie, di recupero del sentimento, a caratterizzare quell'apertura, fino a poter dire che in quell'incontro di un più vasto mondo il Vacchi ricercasse una più segreta emotività, che lo distogliesse appunto dall'informe di natura e dalle sue seduzioni, suggellandolo con un possesso ideale più che fisico, di passione più che d'occhio. N'è riprova il fatto che all'ultimo incontro Italia-Francia a Torino del 1955, per sfuggire all'invischiamento di quei groppi vegetali, a quei soffocati afiori di pollini, a quella carne tenera e profumata delle frache e dei recessi ombrosi dei suoi « giardini », il Vacchi versò nella tramatura cézanniana una violenza acida di azzurri e di rossi spellati, splendenti fino all'ustione, quasi una furia incontenibile di ribellioni espressioniste, che poterono far pensare anche a un trasmodare del suo folto temperamento. Ma proprio questa improvvisa impennata, subito colma di furori, indicava il maturarsi di una nuova situazione ispirativa, che si esprimeva intanto a quel modo irruente e senz'altro inclinato dalla parte di una anteriorità del sentimento e della fantasia, che inevitabilmente riduceva l'ingerenza e il predominio della natura circostante. Questa si configurava perciò, al di là della sua esterna cronaca di accademismi, come approdo, luogo « inventato », motivo di confessione di questa vita anteriore dei sentimenti.

I due dipinti bolognesi, citati in principio e che vennero dopo questa improvvisa e agitata anticipazione torinese, si produssero lungo le medesime insorgenze che dissuadono espressionistiche. Rossi e verdi sontuosi, una foga di esprimere quella calura dell'immagine intravista nelle affollature della fantasia (e non si esclude anche dell'irritazione morale) con i timbri più acuti e rigogliosi; e tuttavia ricondotti a una conclusione che non è più smodata dispersione, cieco fiotto istintivo. Quella sua vecchia disciplina formale, dico meglio, quell'esercizio cézanniano sulle strutture essenziali della realtà, che lo accompagna dal principio, ha fatto argine, le legature non sono state traccimate, come invece mi pare troppo succeda oggi con un rilancio insistito di letterarie anarchie, di accenti vibrati e compiaciuti che finiscono

per caricare di un furore più pronunciato che patito molte opere della nostra ultima cronaca, e di gesti esteriori, di violenze occasionali, col piacere ormai prossimo al fregio retorico del colore pesticiato, spremuto, sudicio di sgorature e di coaguli in una facile allegoria di sangue e carne offesa, di energia barbarica, di radici esistenziali. Nei dipinti di Vacchi che ora qui si espongono, quelle legature hanno anzi tenuto più saldamente, man mano che la sua nuova stagione si è prolungata verso più intime persuasioni e consapevolzze maturate nella discrezione del cuore. Siamo difatti dinanzi a una delle doti fondamentali di Vacchi e in questa nuova mostra milanese, giunta come una precisa affermazione su cui converrebbe meditare da più parti, essa si rivela nel modo più lampante: quella di non lasciarsi mai sbandare dalle generose effusioni, di saperle legare a una continenza che non è affatto impassibilità virtuosistica, ma una più dolce e patita coscienza, un più virile pudore, una spontanea misura, per cui, se di espressionismo è giusto parlare, è tuttavia da ricondurre in una accezione di liricità anziché nell'ambito della protesta clamorosa ed eversiva, come era praticato dagli artisti nordici e come rilanciano, si è visto, altri nostri giovani e men giovani pittori, presi da una vorticosità di sensazioni, travolti in questo notturno e caotico e sontuoso insorgere di oscuri nodi dell'istinto.

Questi ultimi dipinti, una quindicina, si sono quasi tutti maturati fra la tarda primavera e l'estremo autunno del '56. Vi si colgono immagini librate sui vertici altissimi del colore, alle sue vertiginose rutilanze, eppure mitigate da un senso di armonia generale e conclusiva che ricomponne la misura e persino un'eleganza mentale. Non sorgono da pretesti occasionali ma da incontri di paesaggi tra il piano e la collina di Bologna, che si sono ripercossi in emozioni di colore e in castellature energiche di architetture ideali. Da qualche titolo di questi dipinti si può anche individuare il momento o l'incidenza di quegli incontri: quell'umido colore d'erba infantile che si genera sui maceri delle canapi per il *Paesaggio verde-acqua*; i bianchi lividi, i verdi inveleniti e pure preziosissimi con le profilature scandite dei neri ferrosi per *Pietà del paesaggio*, il quale richiama, in fulminea retrospettiva d'emozione, certi splendori freddi e malati, i paesaggi lunari, pomice e ghiaccio, di alcune crocefissioni dei gotici tedeschi, strazianti ed elegantissime; e ancora i carboni spenti, la muffa dei prati lebbrosi di periferia, la cupa risonanza d'argento per *Le fondamenta*, visionaria suggestione di un quartiere incenerito durante la guerra; la scia luminosa e il lago viola del *Paesaggio fosforescente* con le concrezioni dure che si spellano nell'aria come costole geologiche riemerse dai tempi. C'è l'ora, il fulgore; e c'è lo strazio e l'ebbrezza di quegli incontri. Ma come ho già detto altra volta, non è tanto la presenza della realtà, in questi dipinti più magra e traslata che non nei precedenti, a qualificare queste

opere, ma la figura poetica che da essa l'artista ha fatto germinare con lo sbaraglio della sua emotività. E questa figura poetica non si basa sull'aspetto reale, che anzi suscita forte diffidenza, ma piuttosto sull'evocazione fantastica, da un margine di mentale invenzione: lume d'intelligenza che rifugge dagli ingorghi, atto totale dell'artista, passione e conoscenza, e non buia dispersione nel tumultuoso inconscio, che insieme ristabiliscono, su un'area interiore, una esplicita verità plastica, che è operazione essenziale dell'arte, appunto. E si può quindi insistere a rovesciare i termini di questa qualificazione stilistica per proporre una poetica di natura, cioè ancora un dato oscuro dei sensi, o una cieca dispersione sul primo impulso degli istinti?

Vacchi non v'è dubbio preferisca sottrarsi e cercare altrove un suo esito. E intanto, da quel suo intervento di memoria gentile al tempo delle « capanne » e dei « giardini », è passato a questa coscienza e pienezza di immediati rapporti, di fuochi emotivi, di profonde ripercussioni liriche e morali colte sulla vita e sul mondo, ma restituite da un paesaggio interiore variamente disposto all'elegia o alla festevolezza, con una confidenza di umani discorsi e di serrate persuasioni intellettuali che si rivela appunto in queste vaste immagini così cordiali, così generosamente concluse in una felice fioritura di esperienza e di fantasia, di moralità e di poesia.

MARCO VALSECCHI

SERGIO VACCHI è nato a Castenaso di Bologna nel 1925 e risiede a Bologna. Espone le opere seguenti:

- | | |
|--|---|
| 1. Testa I. 1956 olio su tela 55 x 75 | 10. Testa II. 1956 olio su tela 65 x 85 |
| 2. Due teste. 1956 olio su tela 99 x 128 | 11. Testa III. 1956 olio su tela 65 x 85 |
| 3. Campagna attuale. 1956 olio su tela 85 x 65 | 12. La pietà del paesaggio. 1956 olio su tela 148 x 129 |
| 4. Paesaggio di nebbia. 1956 olio su tela 100 x 79 | 13. Paesaggio di Sasso Rosa. 1956 olio su tela 99 x 149 |
| 5. La pietà dell'uomo. 1956 olio su tela 104 x 114 | 14. Paesaggio fosforescente. 1956 olio su tela 179 x 129 |
| 6. Periferia rossa. 1956 olio su tela 135 x 124 | 15. Paesaggio in verde-acqua. 1956 olio su tela 179 x 129 |
| 7. Periferia bianca. 1956 olio su tela 124 x 134 | 16. Nascita del paesaggio. 1956 olio su tela 179 x 129 |
| 8. Giornata grigia. 1956 olio su tela 149 x 99 | 17. Annunciazione di testa. 1956 olio su tela 129 x 179 |
| 9. Annuncio di... 1956 olio su tela 149 x 99 | 18. Notizia sul naturalismo. 1956 olio su tela 205 x 114 |
| 19. Le fondamenta. 1956 olio su tela 159 x 115 | |

ISA PIZZONI

QUANDO APPARVERO, in precedenti esposizioni milanesi, i disegni, le incisioni, le litografie che Isa Pizzoni aveva compiuto fra il 1953 e il 1956 a preparazione di certi suoi temi di scultura, non si poté fare a meno di mettere subito l'accento sul carattere più evidente di quegli studi: una severità grave ed energica, un rigore di stile, e una freschezza d'occhio che mitigava il brusco scatto e il predominio delle figure. Non c'era alcun dubbio che quelle immagini nascevano da un'intima natura e vocazione scultorea, da un desiderio infrenabile di affermare un gesto, un corpo, una presenza, a tutto tondo dentro lo spazio, in realtà di volumi pieni di contro ai momentanei barbagli della luce od evaporare di fiati e di atmosfere.

Oggi finalmente, quei temi risolti sul bianco della pagina, sono diventati scultura, hanno cioè trovato, durante un tirocinio duro che la Pizzoni ha sostenuto fra difficoltà acerbiche col coraggio che soltanto la fede pura può generare, quella carne per la quale furono pensate, con una pazienza che sapeva anche domare i furori dell'ispirazione.

Sono « maternità », nudi femminili, teste d'uomini e di donne, corpi massicci d'animali, gettati in gesso, in terracotta e, alcuni, in bronzo. E si alzano nell'aria con un'apparizione perentoria, che non ignora tuttavia la gentilezza delle cose amate e portate a lungo dentro il fuoco della fantasia poetica, che le ha spogliate, in uno con le sbavature e le incertezze e i richiami troppo scoperti sia di realtà che di cultura, anche dalla iattanza e dalla retorica. E si dice fantasia proprio come termine che si differenzia dall'estro, dal capriccio, termine di forza creativa, cioè, con netta qualificazione d'ordine morale, in una dimensione che si vorrebbe dire umanistica,

se questo aggettivo non lasciasse trapelare, per il cattivo e forzoso uso fattone, sospetti di equivoci culturali e tradizionalistici. Basta però considerare queste sculture nella loro presenza, chiuse nella loro essenza di volumi per una definizione imposta dalla chiarezza di uno stile che rifiuta le cincischiature, gravi come simulacri, figure primordiali di una umanità che avverte pure una necessità religiosa nelle rappresentazioni anche di queste naturali fantasie, per avvertire che quei sospetti sono stati tutti rifiutati, con una costanza e una severità che non ha conosciuto cedimenti.

Sicché posso ripetere alcune parole già dette a proposito di quei disegni precedenti: sono figure che vogliono determinare una condizione umana, comunicare un'emozione profonda. Queste donne col bimbo di lato, hanno l'irruenza drammatica di certe figure dell'arte romanica; e drammatiche per forza contenuta, per tensione e nettezza di stile definitorio, che non per agitazione di atteggiamenti. E difatti rifuggono anche dall'episodico, dal particolare insistito. Potrebbero cedere, sotto questa spinta, a una specie di compiaciuta rozzezza, per meglio affermare la loro plasticità. E invece sono così intimamente sorvegliate da una disciplina formale e da una asciutta emozione, che ogni grumo di grezza materia o travalico di letteraria e impennante figurazione sono eliminate dall'origine. E' questa una lezione che la Pizzoni ha derivato dal suo insegnante a Brera, da Marino Marini: è qui il suo segno, più forte e attivo, in questa asciuttezza, più che in certe esteriori modulazioni o fisionomie; e si veda in particolare il torello o la testa di uomo, ambedue in bronzo, con una pienezza d'immagine e folgorazione d'intimo carattere, il ritratto, da rammentare certi scabri personaggi a cariatide della antica scultura da cattedrali.

Ma non sfugga, tra queste severità, il lume di grazia energica, di tenerezza primitiva, che tocca queste immagini e le rende cordiali, umane anche nel limite aspro della loro definizione; un'intima allegrezza che affiora come piacere d'esistere, di essere presenti, di far testimonianza del mondo e delle creature.

MARCO VALSECCHI

Isa PIZZONI è nata a Erba nel 1921 e risiede a Milano. Espone le opere seguenti:

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Maternità. 1956 gesso alt. 100 | 5. Testa. 1956 bronzo alt. 22 |
| 2. Maternità. 1953 gesso alt. 125 | 6. Torello. 1956 bronzo alt. 38 |
| 3. Maternità. 1956 bronzo alt. 100 | 7. Torello. 1955 terracotta alt. 40 |
| 4. Nudo. 1956 gesso alt. 133 | 8. Cristo. 1956 terracotta alt. 70 |

9. 15. Disegni

TEMPERATURE

DELLA PERSONALE DI CARMASSI allestita nelle nostre sale in novembre-dicembre scorsi e alla quale dedicammo il Bollettino N. 21, riportiamo qui sotto i commenti critici di quella stampa che se ne è occupata con impegno. Questo lavoro da bibliografo è diventato ormai una nostra consuetudine che adempiamo con impegno sapendo di fare cosa gradita al lettore e utile allo studioso.

Incominciamo da «Il Giorno» del 5 dicembre '56, ove Marco Valsecchi con la sua prosa chiara alla lettura e ricca di informazione, puntuale e tempestiva, precisa la posizione di Carmassi:

«Da una estate trascorsa in Versilia, tra la spiaggia tirrenica e l'incombente pallore delle Apuane, Arturo Carmassi, che è di Lucca anche se dal 1950 è un pittore «milanese» dopo di esserlo stato dei gruppi di Torino, è tornato con una serie di dipinti, anche di vaste superfici, che espongono alla galleria del Milione. I titoli dei quadri dicono subito dove ha posto la sua attenzione: «La spiaggia dei Ronchi», «I prati», «L'orto rosa», «Il bosco», «Tempo grigio», eccetera. Cioè accadimenti di natura e inclinazioni particolari dell'ora e dell'atmosfera. Trasferiti tuttavia su un piano di evocazione emotiva, come fossero montali «occasioni» di realtà da cui ricavare esplicite dichiarazioni di verità in figure allusive e cangianti.

Carmassi cioè fa parte di quel gruppo di giovani pittori trentenni che altra volta ho chiamato «espressionisti lirici», operanti, pur con le differenti interpretazioni personali, qui a Milano, a Torino, a Bologna. E motivati sulle vicende di natura, cui si ricollegano come a una sorgente di fresche energie poetiche, ma tutt'altro, nei confronti della cultura artistica contemporanea, essi si rifanno a una netta posizione antirealista, in quanto rifiutano la rappresentazione esteriore, di mera visività fisica della realtà. Ma se appaiono non-figurati, nemmeno si possono dire astratti, proprio per quel continuo riferimento al mondo di natura e dei sentimenti, e per quel continuo caricarsi di emozioni, drammatiche o liriche appunto, che determinano la loro espressione. Carmassi, di questi giovani, è forse colui che accetta la rottura in chiave più romantica, cioè più scoperta sulla vena del sentimento; e la si scorge proprio nella esplosione del colore, nel prorompente diramarsi dell'immagine come da un nucleo di fuoco verso capillarità sensibili e trascoloranti.

Per concludere sulle opere ora esposte: «...si direbbe che il pittore abbia tenuto d'occhio l'opera del povero Wols e ne abbia tratto tutto il ricco fascino espressivo. Luci, tepori d'atmosfera, mobilità di apparizioni, e repentini fulgori

e trasparenze e sensibilissime rigature compongono un raptus lirico di sottile rigogliosità e tanto più efficace d'espressione quanto maggiormente placa i turgori e si discosta dalla descrittività. Una bella mostra, di cui c'è da felicitarsi».

In «Settimo Giorno», dell'8 dicembre, Franco Russoli nel suo «Appuntamento con l'Arte» vi dedica un ampio studio iniziando con un elogio a Torino, città illuministica e insieme aperta alle più vive tendenze moderne, «città chiave», la definisce, della moderna cultura italiana, e ove Carmassi vi si è formato prima di venire a Milano:

«...negli ultimi anni, intorno alla Galleria della Bussola, quanti nuovi talenti si sono fatti luce, e ancora lavorano! Tra questi Arturo Carmassi, anche se lucchese di origine, e da sei anni ormai milanese. Nella civilissima Torino, Carmassi ebbe la sua formazione e nell'immediato dopoguerra, appena ventenne, mostrò dipinti che testimoniavano un felice travaglio tra immediatezza romantica di adesione alla natura e ricerca di un argine compositivo di equilibrata, montale, struttura ritmica». Per stringere il discorso su Carmassi che lo definisce:

«...In luce, era già chiaro il principio informatore del suo fare: esprimere apieno, sinceramente, il suo rapporto appassionato col mondo, mosso da fiducioso slancio emotivo, esprimere il grido che subito gli urgeva nell'animo della contemplazione del farsi della natura, ma in un linguaggio senza abbandoni sentimentali e quindi retorici, controllato non formalisticamente, bensì sulla misura dell'autonomia e della novità.

Questo lucchese di costa, nero come tutta la sua gente mezzo saracena, acceso di entusiasmi e di furie, che subito si fanno ironia e fantasia (le furie dell'amore e di odio, di sogno e di attaccamento al vero, e il ritorno sempre al canone formale, dei manieristi toscani), portò subito nella pittura una sorta di espressionismo di materia e non di figura, e quindi uno scandaglio lento e sempre accanito sulle possibilità di nuova valenza degli elementi primi del linguaggio pittorico. Ha fatto, con piena coscienza e alla luce del sole, tutte le sue esperienze, da Torino, a Parigi, a Milano. Ha saggiato varie strade per cercare quella che lo portasse verso il traguardo cui mirava con chiarezza, vale a dire verso una pittura libera da appoggi sia realistici, sia formalistici, eppure capace di riferire sul Vero. Così egli ha saggiato la forza del colore, non dal lato del pittoricismo naturalistico, ma quale energia luminosa, ed ha cercato nel segno non la qualità decorativa del ductus o l'efficacia della raffigurazione, ma il simbolo di un moto interiore alla cosa dipinta. Le sue opere più squisitamente raffinate e ritmiche avevano così come un sussulto inatteso, improvviso, e quelle abbandonate alla foga cromatica più esaltata e spontanea, una interna intelaiatura compositiva.

Con questo fu sempre isolato, non catalogabile tra gli astratti o gli spaziali, o i post-impressionisti, o gli espressionisti, o tra gli ultimi naturalisti. Se agli uni pareva troppo legato al rispetto di una pittura tradizionale, agli altri sembrava volutamente informe e avvenirista. Si vedevano i suoi espressi richiami culturali, da Klee a Picasso, da Manessier a Wols, da Delaunay ai futuristi, e non si vedeva quanto attiva e rivoluzionaria fosse la sua attenzione a tale cultura, come ne rovesciasse i dati in un continuo controllo sul vero.

«Oggi, in queste opere, penso che ciò appaia chiaro, perché veramente immagine e verità coincidono, sono a fuoco, il colore è sempre terso, esatto di luce e di timbro, anche quando la materia è spessa, intrisa, carica. Anzi sarà da notare come persino l'uso della diversa tecnica (l'olio o la tempera), sia condizionato dall'intuizione dell'immagine, e non al servizio di effetti da raggiungere, sul piano decorativo. E ogni quadro, pur nell'unità e nella coerenza dello stile e del modo di interpretare la composizione (ecco ritornare le esplosioni centrifughe dei volumi cromatici, oppure i tagli laterali, e le luci diramanti a stella), ha una sempre nuova corrispondenza tra l'oggetto e la luce del suo ambiente. Ecco la luce calda, il tono profondo, da interno, delle nature morte, e l'infinito azzurro bruciante di riflessi accecanti del mare, e il verde umido e il rigoglio dei bruni dei boschi.

Tempo fa, i dipinti di Carmassi raffiguravano di preferenza grandi distese di terreno inteso come materia viva, operante, rigogliosa, dai toni profondi e bassi, o interni cupi cui arrivava lanciaante la luce di uno spiraglio; ed erano quadri gremiti di colori percorsi da una luminosità velata. Adesso ha riportato da un lungo soggiorno in Versilia queste marine chiare e brucianti di riflessi, tenere di lume mattinale o grigie nei cieli della burrasca. Si dirà che finalmente Carmassi ha lasciato la «materia pesante», che è tornato al colore pulito. Invece ciò non è altro che fedeltà all'emozione comunicata dalla natura, e il linguaggio, pur nel suo svolgersi e mettersi a fuoco, è sempre lo stesso. Questi son dipinti, come ebbi a scrivere dei precedenti, tra i più nuovi e difficili, oggi, proprio perché l'immagine naturale vi si fa evidente attraverso l'espressione più lontana dal ricorso descrittivo.

Da tempo non si avevano, credo, quadri così veri, così gremiti di illuminazioni».

Su il «Popolo di Milano» del 30 novembre, Giorgio Kaiserlian, sotto il titolo «Coerenza di Carmassi», apre il discorso sugli intendimenti delle nuove generazioni di pittori che dalla rottura con il geometrismo astratto della prima metà del secolo sono passati alle emozioni di

sensò musicale nei valori plastici, con il pericolo di incorrere in effetti occasionali di natura estemporanea. Cioè dall'ordine rigoroso all'effetto clamoroso, come dai trecentisti ai secentisti; questi i pericoli sui quali il Kaiserlian punta l'indice, per poi volgere il discorso su Carmassi quasi con senso di sollievo: «...uno dei meriti di Carmassi sta appunto nella vocazione di un ordine interiore che la sua pittura rivela. Carmassi viene da esperienze alla Pollock, di un mondo in disgregazione, vulcanico e convulso, dai colori accesi. In questa mostra egli compie un deciso passo avanti, cercando soprattutto di individuare prima di tutto dei centri di coesione, propulsivi, come sono i tronchi degli alberi da cui si dipartono i rami colmi di foglie. In ogni sua tela, l'essenziale sta appunto nella percezione di un centro d'irradiazione, che ha una sua consistenza, sia pur dinamica. Riaffiora quindi, prepotente, pur su un fondo di libertà e di totale ricreazione dell'immagine visiva elementare, l'intento di un rigore formale, che può portare un giovane, dotato, quale Carmassi, molto più lontano di quello che egli stesso ora intenda. L'emozione visiva cui egli si adegua ha come centro la struttura, talvolta soltanto suggerita, di oggetti, inventati e costruiti. Oggetti che non hanno, beninteso, nessun riferimento figurale con i titoli con i quali Carmassi li ammantava. I titoli delle tele per un pittore come Carmassi possono avere un valore solo cronologico. L'avvio all'espressione è nato da quella spiaggia o da quella strada, ma subito diventa qualcosa d'altro.

E Carmassi non s'affida più a quella decisione del colore che caratterizzava inizialmente il suo linguaggio: egli ritrova toni sommessi che sembravano doversi dileguare di fronte alla assoluta inventività di simile pittura non figurativa, egli riesce ad imporre la densità di colori naturalistici alle sue forme. Da tutte queste ricerche, scaturisce insomma la volontà di una coerenza assai rara e degna di menzione. Quali che saranno le evoluzioni imprevedibili del linguaggio di Carmassi, la sua natura di artista, sensibile e raffinata, ha trovato in questa mostra una prima e adeguata espressione.

Il seguito delle recensioni su Carmassi to rimandiamo al prossimo Bollettino.

L'eco della stampa

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

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



