IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

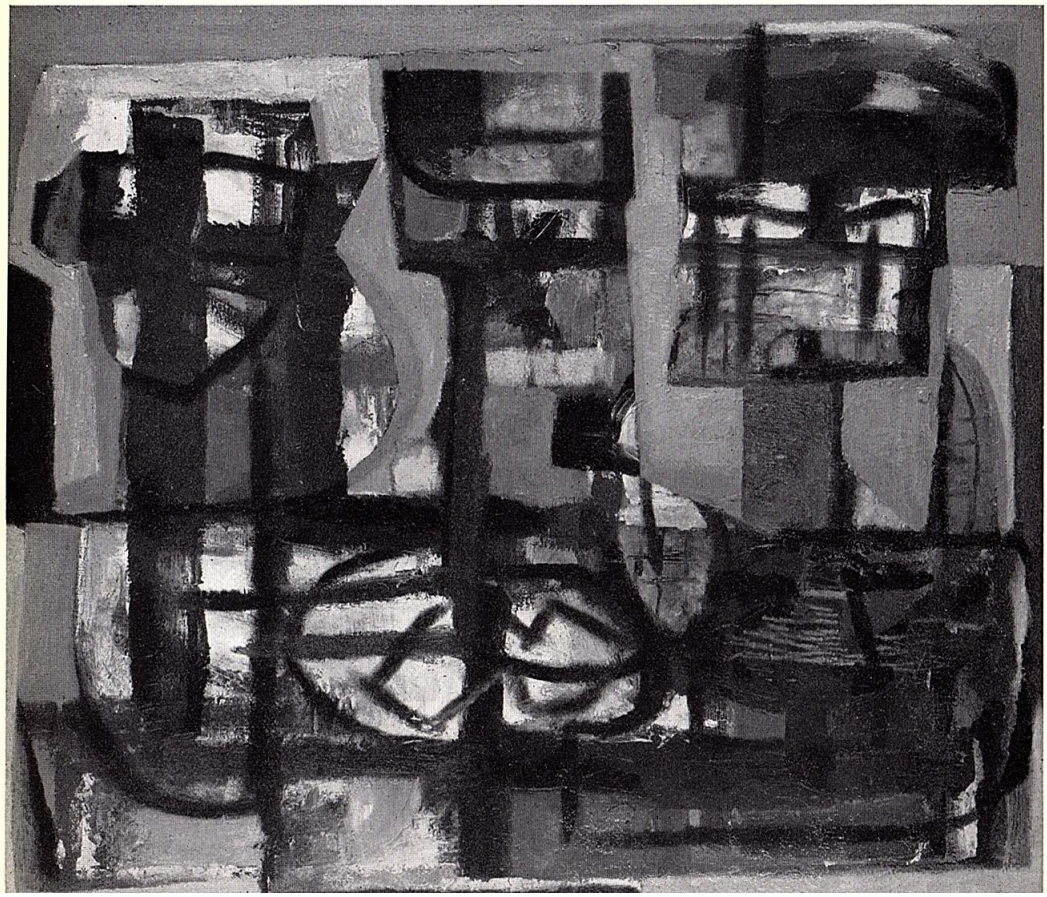
6

NUOVA SERIE

FEBBRAIO 1954 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI DI

ARTURO CARMASSI



Arturo Carmassi
Composizione - 1953

ARTURO CARMASSI

E' QUESTA LA PRIMA MOSTRA PERSONALE di Arturo Carmassi a Milano e, forse, la prova più impegnativa che egli abbia affrontato nel corso, ancora breve, ma così ricco di esperienze, del suo lavoro. Perché, licenziando così le sue opere più recenti —il lavoro di un anno, o poco più—, il pittore potrà saggiare chiaramente, col necessario distacco dal fervido impegno dell'attività quotidiana d'atelier, a quali esiti sia arrivato, oggi, il suo inquieto e tenace fare, la sua costante ricerca di un discorso pittorico egualmente distante da suggestioni edonistiche, da aridi equilibri, e da immediate notazioni naturalistiche. E vogliamo così segnare subito i termini estremi, i margini di periodo entro i quali la sua pittura si muove. Questa mostra potrà dirgli quanto cammino egli ha percorso nella ricerca di una immagine pittorica che esprima chiaramente la sua visione poetica: cioè un rapporto intenso con la natura e con gli uomini riassunto ed evocato nella carica espressiva di un colore, nell'*astratto furore* o nel fluente rabesco dei segni. Una sorta di espressionismo astratto, o di naturalismo arginato in strutture musicali. Una posizione comunque decisamente individualistica, che tende ad equilibrare in misura lirica un empito sentimentale e sensuale.

Ed è la prepotente evidenza, in questi dipinti, della fiducia nell'equazione sentimento-colore, e sensazione-colore, che ci fa riconoscere in Carmassi ancora un erede inquieto dell'ingenuo, ma così vero e necessario *romanticismo* di « Corrente ». E il suo rifiuto alle apparenze reali è una difesa contro le facili suggestioni di uno sfogo affidato alla cronaca o alla letteratura - o all'azione. E' ancora una dichiarazione, disperata, polemica, ma quanto fervida, di fiducia nella pittura.

D'altro lato, la ruvida veemenza delle sue immagini, quello sprezzo delle soluzioni di gusto, delle armoniche strutture formali « prefabbricate », dei timbri cromatici belli in sé, testimoniano, in queste ultime opere, un rifiuto altrettanto netto al facile rifugio in qualcuno dei tanti porti, così accoglienti, del formalismo astratto internazionale. E mai come ora Carmassi è stato tanto solo, allo sbaraglio, affidato alla foga di un linguaggio affannato di tenerezza e di violenza, che conserva, degli apporti e dei suggerimenti formali della tradizione e dei contemporanei, prima chiaramente dichiarati nelle sue opere, non più che frammenti fusi in un nuovo coagulo.

E se vorremo riconoscere i segni di una scelta operata sulla cultura figurativa del tempo, non per uno sterile gusto di ironica pignoleria, ché l'esclusiva originalità del sentimento poetico di Carmassi non ammette catalogazioni di comodo, ma per saggiare la coerenza e la validità di tale scelta, potremo citare certi brani di sottile vibrazione cromatica che richiamano i magici echi luminosi di Klee, e dense squame di colore strutturale derivate dal *secondo cubismo* di Delaunay, oppure trasparenze alonate alla Manessier e persino dolci blu notturni di timbro *milanese*, ma imprigionati e dilaniati da raffi neri e rugginosi, più che composti nelle armoniose cerniere di vetrate e smalti.

Tutte citazioni quindi che indicano abbastanza chiaramente la direzione nella quale opera Carmassi: la trasposizione in chiave allusiva, la lirica esaltazione di un colore accolto dal vero; e la traduzione in strutture post-cubiste, in blocchi di densa luminosa pittura, del peso e della sostanza delle cose. E' la posizione difficilissima, bilicata, dell'artista che affida, non una sempre disponibile e libera capacità di ritmo e di misura, ma un concreto, determinato sentimento, una esclusiva visione poetica, la confessione lirica, infine, del suo rapporto con gli uomini e le cose, ad immagini pittoriche che sono soltanto la trascrizione in colori, spazi, segni, della risonanza sentimentale di tali incontri con la natura. La superficie del quadro può allora essere scandagliata secondo prospettive reali, a specchio di uno spazio fisico, entro cui si dispongono limpide, decise, le forme che conservano soltanto il peso, o l'orma degli oggetti, e le zone, lontananti nella luce vera, dei paesaggi. Oppure può essere una dimensione irreale, la profondità di un sentimento —sia esso furia o dolcezza—, l'affiorare di un ricordo. Vedremo allora accendersi il grido arancio di un lume serale sull'umido asfalto azzurro di una città improvvisamente ritrovata nella memoria, o crescere, sempre più ampio e fondo e variato il grido rosso alla speranza, nell'« Omaggio a Dino Campana ». Seppur inadeguate queste letture *contenutistiche* sono richieste dall'opera, che esige, prima e più insistentemente, di una analisi formale, una partecipazione sentimentale.

Ed è proprio questa tendenza romantica allo sfogo, alla confessione, e questa sensuale adesione alla natura, goduta nei suoi colori più alti, nelle sue forme più piene, carnose, la base più fonda dell'ispirazione di Carmassi. Quella che, agli inizi, segnò i suoi dipinti di una corposa evidenza naturalistica.

Erano paesaggi, ritratti, nature morte, nei quali un tessuto cromatico intenso, spesso, era scheggiato, inciso da rapidi segni che rivelavano l'immagine in una sferzante riduzione espressionistica. Testimonianza già di una prepotente originalità di visione, in un giovanissimo educato nel dignitoso, gelido ambiente culturale di Torino, patria del più intransigente intellettualismo formale. Un segno però di tale ambiente può forse riconoscersi nel ricorso, che Carmassi ben presto operò, ad intelaiature grafiche di gusto « secessione » per arginare in equilibri formali il suo fogoso abbandono all'edonismo cromatico: la scelta insomma di un esempio come Gino Rossi, invece di altre meno inquiete personalità della nostra recente tradizione.

Ma è proprio della natura di Carmassi il desiderio di un rigore compositivo raggiunto attraverso il ductus lineare: come un contrappeso al turgido pittoricismo che ha sempre temuto quale prima istintiva inclinazione del suo fare. La ricchezza fervida di variazioni, arginata nel colore, parve straripare nell'insistita eleganza, nel ritmo troppo carico dei rabeschi, ed il rigore strutturale ricercato anche nei disegni di quel tempo (che fu quello del suo viaggio a Parigi) ebbe il carattere intellettuale e ricercato di un primitivismo elegante, quasi di un neo-romanico, più vicino a Klimt, o, se vogliamo, a certi disegni di Picasso del 1906, che non a Modigliani, come forse era nelle intenzioni del pittore. E questo abbandono a cerebrali stilemi può notarsi anche nelle bellissime tempere del 1949-50, che possono considerarsi il più esigente esercizio di stile di Carmassi, il rifiuto coraggioso anche del mezzo tecnico che più facilmente poteva indurlo a cedere alle suggestioni della materia ricca, luminosa, all'aiuto esterno delle velature, degli smalti, delle lacche. Furono quelle tempere, così limpide, veementi, a far conoscere Carmassi, la sua foga musicale. Ma quando egli parve notare nel suo lavoro una concessione agli effetti più piacevolmente ritmici, abbandonò quella strada così tranquilla per ritrovare la sincerità del suo sentimento, correndo il rischio sino in fondo, in dipinti ad olio brulicanti di luci, lievitanti grovigli di pennellate roride, quasi una pittura che cercasse la figurazione di un rigoglio organico, di un crescere della carne e del sangue.

In quelle pitture Carmassi liberò, si direbbe, quel violento, torbido istinto vitale, così a lungo represso nella clamante, ma limpida eleganza delle tempere, e ben presto i suoi quadri furono riposate immagini di colori allusivi, intense, smaglianti tessiture di luci. Mai si era visto un contrappunto tanto serrato e libero di cristalline note cromatiche, un gioco di trasparenze così pulite, nitide, una materia intatta, specchiata e profonda come in quei quadri. In un confronto con Manessier, per fare il nome più ripetuto a proposito di quelle opere, se Carmassi cedeva in eleganza di rapporti, in struttura compositiva, era proprio perché, al di là di una somiglianza esteriore di schemi, ben diversa era la sua ispirazione. Al cerebrale misticismo, ai ritmi celestiali del pittore francese, si sostituiva in Carmassi un senso diretto della natura, un richiamo insistente alla luce ed alla struttura del vero, una emozione carica di umori terreni, di senso. Fu logico allora il tentativo di sciogliere quell'emozione tormentosa ed indistinta in un racconto figurato, ritrovare l'oggetto, il paesaggio, la donna. Ed ancora una volta riapparvero, ma dense ora di sostanza luminosa, tenere e incantate, le stilizzate gigantesche figure di una umanità arcaica ed elegante, immota nell'ascolto di notturni fruscii, in umide notti verdi ed azzurre, entro paesaggi opachi di luna.

Un modo troppo suggestivo, una pittura troppo affidata a incanti letterari, per convincere Carmassi. Per questo ha iniziato ancora il suo discorso dalle apparenze più spoglie e immediate, per questo ha rifiutato ancora ogni sospetto di compiacimenti sentimentali e pittorici. Ora pare che una rude violenza voglia portare il segno nudo ed il colore denso, scoperto, alle origini del linguaggio. Ha preferito tornare al grido immediato del colore, ad una foga che trova esito nella ragionata elaborazione pittorica, nel pulsare vivo della linea. Non si domandino a questi quadri belle cadenze e bei colori, a compiacere il proprio edonismo. Una emozione continua, troppo gremita di sensazioni dirette e di commosse evocazioni sostiene e preme il pittore nel suo lavoro, perché egli possa ancora adagiarsi nella ricerca di abili suggestioni, di effetti cromatici e luminosi, di gratuite sonorità. I segni bruciati che legano, o rompono, le zone di colore, non potranno mai ridursi alla vacua furia decorativa dei graffi isterici che segnano oggi tante tele alla moda. Sono invece i primi accenni vibranti di una ricostituzione figurativa tentata ex novo.

E da questi dipinti, pur così compatti, luminosi, già compiuti nella dominata fusione lirica di colore e sentimento, parte una strada ancora lunga, e sicura.

FRANCO RUSSOLI

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. Personaggi 1952, *olio su tela* 90 x 115 *racc. M. Levi, Torino*
2. Composizione 1952, *olio su tela* 100 x 90 - *racc. Jesi, Milano*
3. Omaggio a Dino Campana 1953, *olio su tela* 170 x 85 - *racc. Jesi, Milano*
4. Ricordo dell'estate 1953, *olio su tela* 85 x 170
5. Composizione rossa e arancio 1953, *olio su tela* 160 x 85
6. La tavola gialla 1953, *olio su tela* 50 x 40 - *racc. privata, Milano*
7. Natura morta 1953, *olio su tela* 100 x 70 - *racc. privata, Milano*
8. Composizione 1953, *olio su tela* 100 x 70 - *racc. privata, Milano*
9. Paesaggio di notte 1953, *olio su cartone* 100 x 70
10. Composizione azzurra e bianca 1953, *olio su tela* 100 x 70 - *racc. privata, Milano*
11. Oggetti in rosso e blu 1953, *olio su tela* 100 x 70
12. Paesaggio di notte 1953, *olio su tela* 100 x 70
13. Forme su fondo arancio 1953, *olio su tela* 100 x 70
14. Oggetti in grigio azzurro e rosso 1953, *olio su tela* 100 x 70
15. Studio per composizione 1953, *olio su tela* 50 x 60
16. Luci azzurre e arancio 1953, *olio su cartone* 100 x 70
17. Paesaggio grigio e rosa 1953, *olio su cartone* 100 x 70
18. Cattedrale 1953, *olio su tela* 70 x 80
19. Forme in grigio e azzurro 1953, *olio su tela* 80 x 70
20. Composizione bianca 1953, *olio su tela* 70 x 80
21. Natura morta nera e bianca 1953, *olio su tela* 100 x 70
22. Composizione bianca viola e nero 1953, *olio su tela* 90 x 120

DISEGNI

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Arturo Carmassi è nato a Lucca nel 1925. Attualmente risiede a Milano. Frequentò l'Accademia Albertina di Torino. La sua prima mostra personale la tenne alla Saletta del Grifo a Torino, seguirono poi le personali del 1948 e del '50 alla galleria della Bussola di Torino. Nel 1953 gli veniva conferito il premio Golfo della Spezia. Sue opere si trovano in raccolte pubbliche e private italiane ed estere.

La mostra rimarrà aperta sino al 23 febbraio 1954 con orario dalle 10 alle 12,30 e dalle 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

TEMPERATURE

SECONDA POSTILLA A BORGESE. Siamo costretti a postillare anche in questo Bollettino una recensione apparsa sul Corriere d'Informazione del 29-1-'54 sotto la firma di Polignoto, sulla nostra mostra dei ragazzi di Amalfi. E ci sarà consentita la nuova replica, tanto più che la prosa del critico del Corriere ci investe direttamente, pubblicata com'è con largo rilievo di spazio, titoli e sottotitoli che vorrebbero essere severi moniti contro il « pregiudizio moderno del disegno spontaneo » poiché « a scuola non si va per fare quello che si vuole » ma « solo la disciplina e lo studio ci insegnano », ecc.

Diciamo subito francamente che quando allestivamo quella innocente mostra, non sospettavamo che avremmo potuto trovarci tra le mani una carta tanto polemica. Eravamo nel clima delle feste natalizie e pensammo di offrire al nostro pubblico una sosta ai dibattiti dell'arte; ci pareva una strenna presentare quelle piccole tempere fatte da anime semplici e ignare, sia pur così pronte a cogliere quanto può la fantasia umana dalla natura di una terra tanto favorita quale è quella parte della nostra bella Italia.

Ma bisogna pur dire che a noi non è consentito di vivere in santa pace neanche al desco di Natale, e può anche darsi che la colpa sia delle nostre stesse azioni, perché quando ci impegnamo a fare qualcosa, ci mettiamo senza avvedercene, quel certo sapore che fa parte del temperamento di chi crede in una data cosa — e nel nostro caso è l'arte moderna— abituati come siamo a ordinare le mostre non col grigiore dell'ordinaria amministrazione in una sequenza di presentazioni periodiche a data fissa, ma seguendo con ostinazione una certa linea.

Così ci accadde che mentre si appendevano sulle nostre chiari pareti sotto i lucenti cristalli le tempere dei Ragazzi, alternando i colori luminosi ai toni delicati, con l'animo lieto di chi dispone fiori a una festa, ci giunse il testo della presentazione di Rachele Zanchi. « Testo poetico » nella definizione dello stesso Polignoto e che portava a cappello la nota preghiera di Corot, citazione che a Polignoto è purtroppo sfuggita. Corot che prega Dio di concedergli di rimanere puro nello spirito come un fanciullo affinché possa dipingere come farebbe un fanciullo.

Con l'animo predisposto al più pacifico e roseo sentimento di pace natalizia: poesia, preghiera e quelle piccole tempere « graziosi mazzetti di piacevoli tinte » —sono parole di Polignoto— ci dettero alla testa e, senza prevedere che il diavolo della polemica potesse stare lì dentro in agguato, credemmo di scorgere nello spirito di quella pittura ingenua e pura il punto d'incontro fra tutte le divergenti e travagliate strade dell'arte, sotto l'auspicio della natura che tien per mano, riconciliati, intelletto e sensi.

Là per lì pensammo che se avessimo incluso qualche esempio dei maggiori maestri, questa nostra illuminazione —o allucinazione?— poteva essere dimostrata visivamente, diremmo in modo quasi palmare. Le prove non accusarono alcun disturbo, anzi ci parve che i « Ragazzi » costituissero un denominatore comune tra indirizzi diversi, cioè il ponte che unisce opposte sponde estetiche, quali ad esempio Klee e Tosi, Sironi e De Pisis. Pensammo che si riusciva a dimostrare come è grande solo quell'artista che sa conservare l'anima immacolata del fanciullo; pensammo che forse il buon vecchio Corot, caro a tutti, dal cielo ci avrebbe sorriso per questo discorso distensivo tenuto al pubblico in occasione natalizia.

Ma quella critica che ritiene di avere schedato le idee dell'arte in modo perfetto e inamovibile, ha avuto le reazioni prevedibili in chi sente minacciato un ordine precostituito.

Pertanto noi, ora che le ferie natalizie sono trascorse e il nostro animo ne ha dimesso l'abito, richiamati sul terreno della discussione da Polignoto, dovremmo difenderci dalle accuse di sovvertitori dei programmi scolastici, di deviatori del gusto del pubblico e, peggio, di denigratori della cultura.

Ma, se Polignoto avesse inteso alla Radio l'intervista del prof. Bontadi che dichiarava come i dipinti dei suoi alunni non costituivano il risultato di un particolare programma scolastico, ma il lavoro eseguito al di fuori di questo da una piccola percentuale della scolaresca (meno del 10%), nelle ore libero dall'insegnamento, incitati soltanto a ritrarre *liberamente* la natura secondo le loro sensazioni; se a Polignoto non fosse sfuggita, per distrazione, la « preghiera » di Corot stampata nella prefazione e trascritta su un grande foglio all'ingresso della mostra, egli avrebbe capito certe cose che camminano sul filo sottile della poesia. Non avrebbe scomodato la pedagogia, né sospettati noi di esserci voluti divertire, per scherzo e ironia, di una cosa tanto seria quale è per noi l'atto di allestire una mostra d'arte. Né avrebbe contrapposto, ed è grave per un critico, alla *spontaneità* sia pure di chi ancora non sa, la *furberia* che è una sottospecie dell'intelligenza.

Sono gli infortuni che capitano ai moralisti: a furia di voler vedere il peccato dappertutto, arrischiano di non capire più cosa siano virtù e innocenza.

Si rassereni Polignoto: i Ragazzi di Amalfi continueranno a svolgere il programma scolastico come tocca a tutti gli alunni di ogni scuola, anche se un professore avrà loro insegnato il diletto di ridare, per meraviglia degli occhi la bellezza della loro terra così come risuona nel loro animo, imparando ad amarne l'incanto. Quella terra tipicamente meridionale che nei loro saggi testè esposti, è riespressa con la luce che vi è diffusa, carica di colori o di grigi, come non lo è affatto un *paesaggio qualunque*, né *ligure* ne *giapponese*.

E noi continueremo a prenderli sul serio, questi Ragazzi, come prendiamo sul serio tutto ciò che sul filo dell'arte riesce a commuoverci.

RONDO' DI MILIONI. In una recente nota sul suo giornale, Luigi Carluccio, critico della *Gazzetta del Popolo* di Torino, faceva alcune considerazioni sulle grosse cifre che, malgrado tutto, vengono spese in Italia nei numerosi premi artistici organizzati un po' dovunque, e spesso affrettatamente, specie tra aprile e settembre, cioè nel corso della stagione turistica. E' strano, c'è chi si affanna a dire ai quattro venti che l'arte moderna é impopolare, che nessuno la vorrebbe vedere, e invece si scopre che essa serve anche a far da richiamo turistico.

Naturalmente il critico torinese non si rammaricava affatto dei denari spesi; ma del modo come vengono spesi. Decine e decine di milioni con i quali si potrebbero acquistare molti e molti dipinti per i Musei e le Gallerie Civiche, che vanno invece in fumo o pressapoco. Quali sono difatti i Premi che si propongono di raccogliere opere d'arte per una nuova o vecchia Galleria? Pochini, pochini. E allargando un poco il cerchio delle sue considerazioni, il Carluccio rilevava, come già noi altre volte, il fatto che quasi tutte le Gallerie italiane, anche delle grandi città, non posseggono una documentazione sufficiente e dignitosa dell'arte italiana quale si è svolta tra il 1910 e il 1930. Se Milano, ad esempio, può vantare un ingente lascito di opere di Boccioni (ma è priva quasi al tutto di opere degli altri futuristi), nulla o quasi possiede del periodo metafisico. Torino ha comperato bensì, negli ultimi anni, qualche dipinto francese di gran nome: Utrillo, Renoir, Chagall; ma anch'essa difetta di opere dei maestri italiani del nostro secolo. Ci fu, è vero, il lodevole tentativo di una commissione d'acquisti per la Galleria milanese, per integrare le raccolte civiche in vista della prossima apertura del padiglione d'arte contemporanea; ma tutti sanno come fallì la buona volontà dinanzi all'insipienza degli amministratori civici, che rifiutarono di acquistare un dipinto di De Chirico metafisico e una scultura di Marino Marini (lietamente acquistata, subito dopo, dal Museo di Stoccolma). Nella moderna Milano si usa ancora così. Figurarsi altrove. E il turista straniero che visita queste gallerie civiche (e non sono pochi) viene a trovarsi dinanzi a un panorama di opere non solo angusto e lacunoso, ma addirittura mediocre: e si convince sempre più che, davvero, l'arte italiana sia finita col Tiepolo. Il che tutti sanno se sia vero, ad eccezione delle varie giunte comunali, naturalmente.

E il Carluccio si chiedeva, come noi, se non sia un peccato o peggio disperdere tanti soldi e non giungere invece a un piano finanziario più intelligente e proficuo. E cominciava col rilevare che il Premio Capitini, per esempio, nato nell'amore e nella memoria di una gentile Donna scomparsa, avrebbe meglio onorato quella cara memoria con la donazione a una di queste Gallerie di una opera di primo piano, allo stesso modo intelligente cioè di quei brasiliani che, stimolati da P. M. Bardi, regalano dipinti di Tiziano, Tintoretto, Goya, Cézanne, Modigliani, Renoir e così via al museo di San Paulo, divenuto in cinque anni uno dei meglio forniti. E fatta una donazione quest'anno, fatta una donazione l'anno venturo, in pochi anni si formerebbe una sala Capitini di reale e duraturo valore. E questo discorso vale naturalmente anche per il Premio Marzotto, il Premio Esso, e altri del genere.

Ma tant'é; dai mille rubinetti lo scialo dei denari continuerà; e si vorrà vedere intanto cosa appenderanno ai muri della nuova galleria milanese, quando verrà inaugurata nella prossima primavera.

Stella bianca

LE EDIZIONI

NOVITÀ

TEMPERE DI MARINO MARINI con nota introduttiva di Sinagra, nella Collana « Cartelline con sei tavole a colori », tavole su cartoncino sciolto e inserto con testo bilingue italiano e inglese, raccolti in cartella 15,5 x 21 con altra tavola a colori sulla coperta. L. 400

Segue l'ultima pubblicata nella serie e dedicata ai Ragazzi di Amalfi con testo di R. Zanchi.

Le tempere riprodotte sono state scelte tra quelle create dall'artista negli ultimi due anni. Vi si ritrova il tema degli uomini e cavalli, così personale dello scultore; ma con una vivacità nuova cui il colore presta le sue profonde suggestioni. Un Marino pittore, quindi? O non piuttosto uno scultore che cede al fascino di un colore di estrema invenzione lirica le sue antiche immagini, per ridestarne nuovi echi e inattese proiezioni poetiche?

La nota introduttiva di Sinagra è una sottile interpretazione letteraria del mondo di Marino; è un avvicinamento per i lucenti sentieri della poesia più che attraverso razionali deduzioni critiche; e raggiunge quindi le punte illuminanti per una specie di consanguineità poetica. Non sarà ultimo motivo di attrazione il fatto che questa pagina di gentile letteratura appartenga ad Egle Marini sorella dello scultore.

IN PREPARAZIONE

ARCHITETTURA ITALIANA ULTIMA, di Agnoldomenico Pica: volume 18 x 23, pp. 20 di testo, f. t. 64 tavole con circa 80 illustrazioni, brossura e coperta.

E' il secondo della nuova serie di Quaderni *Il Dittamondo*, iniziata dal volume di Mario Cereghini « Introduzione alla Architettura Alpina ».

Il breve testo, appoggiato a una serie di illustrazioni, è inteso a illuminare di scorcio i propositi, le realtà, le speranze dell'architettura italiana di questi ultimi anni, dalla fine della guerra in poi, e a definire i termini della dialettica fra il vagheggiato e non mai realizzato « piano nazionale » e la effettiva ricostruzione italiana.

Della ricostruzione del paese sono descritte le fasi e indicati gli esempi (restauri e recuperi di monumenti, ricostruzioni di emergenza e definitive, nuovi piani regolatori e regionali, « gestioni INA-Casa », ecc.).

Infine si lumeggiano, dal punto di vista che l'esperienza italiana consente, i motivi e le molte inflessioni del linguaggio architettonico che è nato dalla crisi del razionalismo europeo e si è venuto variamente articolando nelle proposte tecniche e nelle versioni espressive che insieme convengono in questa architettura di oggi, alla quale siamo soliti applicare la provvisoria etichetta del post-razionalismo.

PROSSIMA MOSTRA

LA PROSSIMA MOSTRA, dal 24 febbraio al 12 marzo, sarà dedicata a Santiago Cogorno che vi esporrà olii, tempere e monotipi di questi ultimi due anni. Sarà questa la sua seconda personale che il Milione gli ordina, dopo quella del '40 nella sede di via S. Andrea.

Cogorno è nato a Buenos Aires nel 1915 da genitori liguri. Trascorse la sua giovinezza nel nord-est argentino e il contatto con quella natura esuberante di vegetazione e colori, e con quella popolazione indù dagli strani costumi e usanze, impressionarono profondamente la sua fantasia tanto che le sue opere ne riportano il fascino misterioso.

Venne in Italia la prima volta per ultimare gli studi all'Accademia di Brera, poi rientrato in Argentina vi si affermò esponendo in tutti i Saloni Nazionali di Buenos Aires, La Plata, Cordova e in quella capitale con parecchie personali. Ma dopo la guerra la nostalgia per la patria d'origine lo ha portato a Chiavari ove si è stabilito. Di lui nel 1950 ordinammo una mostra a Basilea.

L'Eco della stampa
Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO
Telefono N. 53.335 - cas. post. 3549

ESPERIA - MILANO