

Il est certain que la vie
n'explique pas l'oeuvre,
mais certain aussi qu'elles communiquent. La vérité
est que *cette oeuvre à faire*
exigeait cette vie.

Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non sens*

Da un punto di vista strettamente tecnico, Carmassi fu uno scultore di formazione classica. Sicuro nella modellazione, eseguì principalmente gessi, terre e alcuni bronzi e marmi. Analizzando le fotografie dell'atelier rinvenute nell'archivio della Fondazione Socin, si riesce a ricostruire il *modus operandi* tipico di una formazione accademica dei primi decenni del secolo scorso. L'artista, che aveva intrapreso gli studi all'Accademia di Belle Arti di Carrara e li aveva dovuti interrompere a causa della guerra¹, modellava in argilla o in plastilina figure a tutto tondo, e realizzava rilievi sia di basso che medio e alto aggetto, dalle piccole dimensioni fino a una scala monumentale ben superiore al vero.

Per ottenere svariati effetti, anche in base ai volumi e alla destinazione finale delle sculture, l'artista utilizzava le argille piemontesi di Castellamonte – di colore ocra e leggermente sabbiose, adatte dunque a pezzi di grande formato, perché non si contraggono facilmente e non creano screpolature – e quelle toscane di San Sepolcro, che in cava si presentano di colore grigio scuro, mentre in biscotto assumono una colorazione rosa pallido che ha il vantaggio di essere coperta agevolmente anche da una sola smaltatura (rispetto a colori di fondo più scuri, che necessitano di almeno due passaggi). Qualche volta utilizzava anche la terra grigia di Albisola.

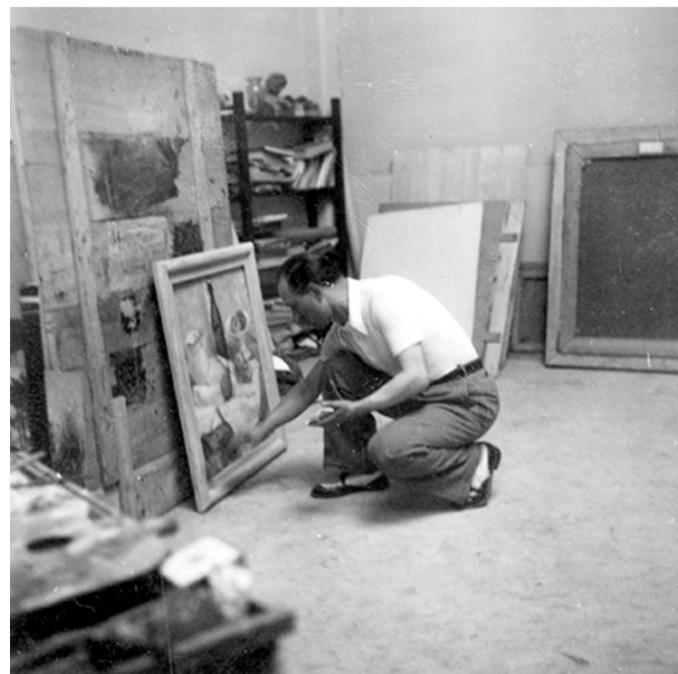
Poiché spesso lavorava diverse opere contemporaneamente, Carmassi aveva l'accortezza di ricoprirle con un panno affinché non si asciugassero, restando malleabili per più giorni. Negli anni in cui diresse la scuola d'arte di Castellamonte (1944-1967), l'operazione di mantenere bagnati i "sacchi", come venivano chiama-

ti, era affidata agli studenti. Questi ultimi erano anche coinvolti nella preparazione del cosiddetto tavolaccio, ben visibile nelle foto di studio (fig. 1-3), cioè un'ampia superficie di legno che aveva il compito di sostenere un rilievo in argilla durante la sua lavorazione. Poiché lo scultore aveva bisogno di poterlo modellare in verticale, era necessario predisporre dei chiodi, tra i quali veniva teso del filo di ferro, e delle "crocette", cioè dei piccoli pezzi di legno legati con filo metallico e inchiodati alla tavola di fondo. Una volta aggiunta l'argilla, essa veniva trattenuta in posizione, poiché incorporava questi elementi che le impedivano di scivolare via dalla tavola, verso il basso, per effetto della gravità.

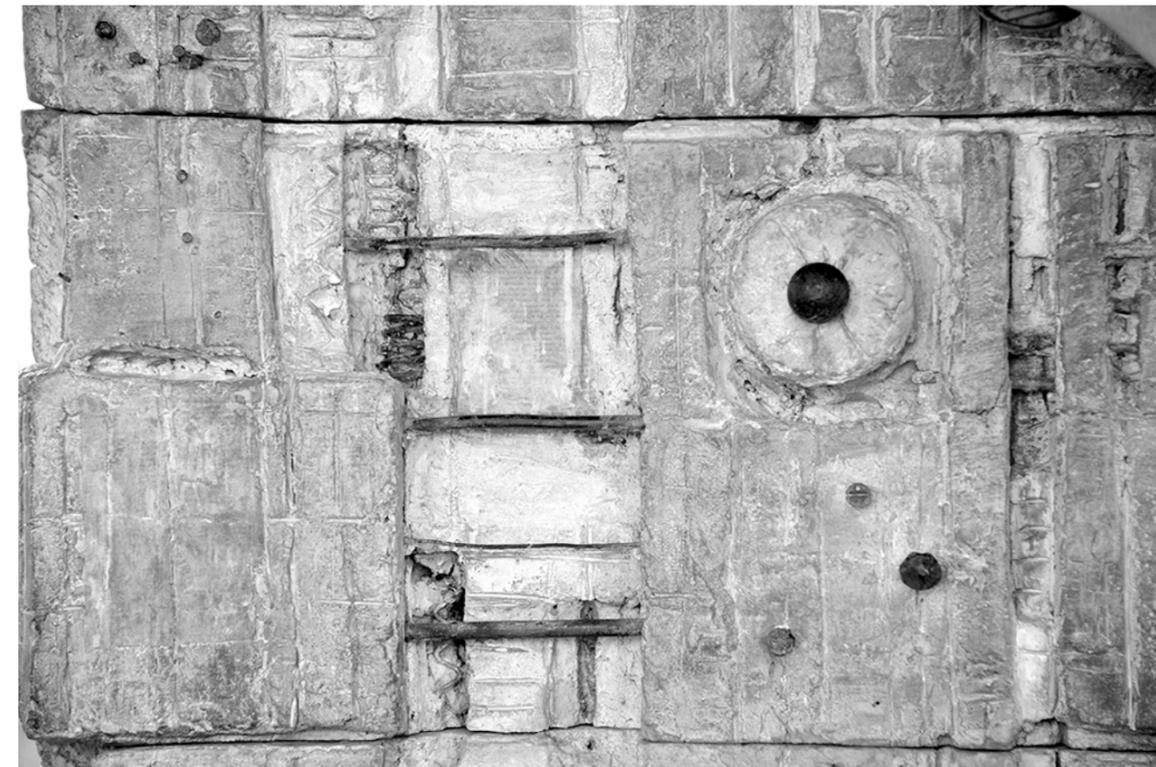
L'argilla o la plastilina utilizzate per realizzare le forme veniva montata, come da consueta pratica, su armature in filo metallico con – qualche volta – anche inclusioni in legno. Per permettere alla materia di aderire saldamente all'anima, spesso Carmassi ricorreva all'uso di paglia e fili avvolti intorno ai perni di metallo in larghe volute, in modo da essere inclusi nell'argilla, che indurendosi diveniva ben aderente alla struttura. Questo sistema è documentato nelle fotografie dello studio di La Spezia (il primo che egli occupò, fino al 1943), dove si vedono esempi di tali armature pronte a essere ricoperte di argilla (fig. 2 e 3, sulla sinistra). Va specificato che questo metodo, ottimo per le forme a perdere, non trova invece utilizzo nelle terre destinate alla cottura, laddove la presenza di materiali spuri può causare la rottura del biscotto, in fase di ritiro, a causa del diverso coefficiente di restringimento dei materiali. Carmassi padroneggiava la tecnica di cottura in modo magistrale: nella *Città compressa* (1968-1969) riuscì a includere numerosi elementi di metallo inserendoli in fori la cui ampiezza teneva conto del restringimento dell'argilla in modo che non ci fossero rotture in forno, ma al contempo rendeva possibile che chiodi, molle e fili metallici fossero saldamente infissi nella

1. Enrico Carmassi interviene sull'opera di Tullia Socin *Grande natura morta* (cfr. cat. 47), 1935 circa. La foto mostra la presenza nello studio del cosiddetto "tavolaccio"

2-3. Lo studio di Enrico Carmassi, anni trenta



4. Enrico Carmassi, *La città compressa* (particolare), 1967-1968



terracotta (fig. 4). Tornando all'uso della paglia (che un ex studente ricorda di essere andato più volte a raccogliere per conto di Carmassi nei pressi della stazione ferroviaria di Castellamonte, dove veniva gettata via), questo era comune negli anni trenta soprattutto nei gessi. Questa pratica garantiva una maggior leggerezza e resistenza alla forma, che in caso di rottura non si sarebbe disintegrata in molti pezzi, ma sarebbe rimasta imbrigliata nel reticolato formato dalle fibre. L'utilizzo è ben visibile in diversi gessi della Fondazione, in particolare nell'*Eva pentita* (cat. 224) e nelle statue di grandi dimensioni, dove veniva applicata già mescolata con il gesso nella parte interna cava del calco, per irrobustirlo (fig. 5).

Nei locali della scuola Carmassi aveva uno studio/ufficio riservato al direttore, di dimensioni contenute, dove produceva soltanto piccoli lavori, principalmente disegni. Disponeva poi di un altro studio, ben più grande, presso palazzo Antonelli, attuale sede del Comune di Castellamonte. La generosità di spazi offerti da questo ambiente, che misurava circa quindici metri per sette, consentiva progetti ben più ambiziosi, quali *La città compressa* (1968-1969) (cat. 332), alta oltre due metri e qui realizzata, come si può constatare dalla foto d'atelier che la mostra in lavorazione (fig. 6). In casi come questo l'artista procedeva a realizzare la scultura in più parti, scelta verosimilmente motivata dalla dimensione del forno per la ceramica. Secondo le dichiarazioni di un ex allievo, quello della scuola misurava approssimativamente 120 x 80 x 105 cm, consentendo quindi l'esecuzione di pezzi non superiori a quella cubatura. Inoltre, era ritenuta buona pratica che terrecotte maggiori di cinquanta-sessanta centimetri fossero smembrate in più pezzi, onde evitare probabili rotture e crepe nel materiale in fase di cottura. Se si considera, ad

5. Enrico Carmassi, *Resistenza solidale* (particolare)

6. Enrico Carmassi e *La città compressa*, 1968 circa



esempio, il rilievo in terracotta smaltata *Incontro nel verde* (1955), si noterà che è stato realizzato in nove parti, poiché la dimensione di 172 x 132 cm non avrebbe consentito la cottura del pannello nella sua interezza. E non è un caso che il *Torso femminile* (cat. 263) dei tardi anni cinquanta sia alto 105 cm circa, cioè – considerando un ritiro intorno al cinque per cento che naturalmente l'argilla subisce in cottura – poco meno di quanto l'altezza del forno consentisse.

Quando invece c'era la necessità di produrre un pezzo di dimensioni ragguardevoli e resistente agli elementi atmosferici, come un bassorilievo funerario destinato a una collocazione esterna, Carmassi si avvaleva del forno della ditta Sacer, grazie alla disponibilità e all'aiuto di un ex allievo divenuto amico, Miro Gianola, che vi era impiegato². Questa era una fabbrica di refrattari per altiforni, con un laboratorio chimico di ricerca sul klinker, ed era vicino alla stazione dei treni – facile dunque da raggiungere per Carmassi, che quando veniva Torino non usava l'automobile.

È fuor di dubbio che l'impiego di Carmassi alla scuola d'arte di Castellamonte, nel 1944, sia stato un fattore determinante per l'avvio del suo lavoro ceramico, poiché l'istituto disponeva di tutta l'attrezzatura necessaria. In precedenza ci sono evidenze di opere in terracotta (come il *Ciclista*, esposto alla Quadriennale del 1939), ma non di lavori ceramici. Altro rilevante fattore che facilitò l'intrapresa di questa fase della sua carriera artistica fu la presenza, all'interno della scuola, di un corpo insegnante di notevole preparazione e spessore. Questo comprendeva, tra gli altri: Umberto Versari (insegnante di decorazione e ceramista), Giuseppe Bianchetti (abile formatore e tornitore, unico originario di Castellamonte), Ugo Milani (insegnante di disegno professionale), Alfeo Ciolli (pittore, insegnava disegno dal vero, ed era di Fiesole), Marcello Mataloni (architetto), Chiartano (ebanisteria).

Carmassi, che oltre a dirigere la scuola vi insegnava anche plastica, strinse amicizia con questi colleghi, creando di fatto una sorta di bottega rinascimentale che lavorava in armoniosa e collettiva sinergia, ognuno secondo la propria specia-

lità. Assistito nella costruzione delle armature, nella formatura, negli smalti, egli poté esprimersi rapidamente in un linguaggio personale e contemporaneo già maturo, raggiungendo anche un livello di produttività decisamente sostenuto. Questa modalità di lavoro prevedeva il coinvolgimento degli studenti che, in un'atmosfera quasi familiare, frequentavano Carmassi anche al di fuori dell'istituto. Lo scultore lasciava che questi impostassero il blocco e lo abbozzassero, ma solitamente non permetteva che modellassero le forme (privilegio saltuariamente riservato, e per qualche dettaglio soltanto, agli allievi prediletti). Gli ex alunni lo ricordano come “un signore”, “sempre pulito, con il camice bianchissimo, quasi restio a sporcarsi le mani”³. Insegnava a modellare per masse, senza rifinire troppo. “Non sei mica una mucca”, diceva, “non devi leccare la terra”. Sono infatti rare le opere che presentano una superficie altamente levigata, poiché questa richiedeva un impegno ulteriore e superfluo rispetto alla lavorazione necessaria a ottenere l'effetto desiderato dallo scultore – cioè quello della resa delle masse e dei rapporti, sempre misuratamente e armoniosamente regolati, tra queste intercorrenti. Il *Levriero* (1956-1957, cat. 261), dalla superficie liscia e regolare, fu scolpito così su richiesta di un committente che poi non onorò l'ordinazione rinunciando al ritiro del pezzo, e finendo – oltretutto – per non piacere neppure a Carmassi.

L'intensa collaborazione con i colleghi insegnanti lo espose presto ad accuse anonime di conflitto d'interessi, che portarono all'apertura di un'inchiesta nei suoi confronti, come apprendiamo da un'accurata lettera di difesa scritta di suo pugno il 10 giugno 1947⁴. Carmassi dichiarò di utilizzare il forno con il permesso del preside, di produrre solo tre o quattro pezzi al mese, “ad esempio ed insegnamento degli alunni”, e che questo “non può considerarsi lavoro lucroso, dato il carattere puramente artistico e di indirizzo modernissimo” delle opere, essendo “ben minima cosa – una piccola libertà concessa al direttore della Scuola”⁵. D'altra parte le scuole, in quegli anni, erano frequentate da artisti, che creavano sinergie assolutamente funzionali all'elaborazione di una nuova poetica italiana della decorazione, del design e dell'architettura: un esempio per tutti sono le proficue e note interazioni di Fausto Melotti con la scuola di Cantù.

La biblioteca della scuola d'arte di Castellamonte era abbonata alle più importanti riviste di settore del periodo, tra le quali “Domus”, che Carmassi leggeva regolarmente e portava con sé nel suo atelier quando desiderava approfondire lo studio di qualche articolo o fotografia. Non stupisce dunque la vicinanza di alcuni suoi lavori alle forme sinuose delle figure di Henry Moore (il cui stile richiama *Torso femminile*, cat. 263, o *Frammento*, cat. 274, 1957, e *Figura femminile adagia-ta*, 1968), Lynn Chadwick (cui somiglia *Uomo caduto*, 1950 circa) e Étienne-Martin (autore di grandi sculture che ricordano da vicino *La città compressa*, riprodotte in una rivista rinvenuta nel fondo librario Socin, fig. 7)⁶.

Pertinente al cuore della ricerca artistica italiana è l'affinità della produzione ceramica carmassiana alle opere di Lucio Fontana, Fausto Melotti, e Arturo Martini. Quest'ultimo rimane un punto di riferimento imprescindibile per il maestro spezzino, sia per la sua conoscenza dello scritto teorico *Scultura lingua morta*⁷, che per le evidenti affinità creative che legano la produzione dei due

7. Étienne-Martin, *Demeure n° 1*, 1956-1957, pubbl. in R.V. Gindartael, *Le grand œuvre d'Etienne-Martin*, in "Quadrum. Revue internationale d'art moderne", Bruxelles, XIX, 1965, p. 71. Copia della rivista appartenuta a Enrico Carmassi e Tullia Socin



artisti. Dalle sperimentazioni plastiche sul tema dell'equilibrio compositivo che rendono omaggio al *Pescatoriello* di Vincenzo Gemito del 1877 (Martini scolpisce un *Davide moderno*, 1908, e Carmassi un *Piccolo pescatore*, 1945-1955, cat. 347), alla modellazione veloce, quasi al tocco, che Martini utilizza per *La sete* (1932) e Carmassi per l'analoga donna prona *Senza titolo*, fino alla semplificazione tipica del modellato stile "Novecento" che accomuna l'*Ada-mo ed Eva* (1931, fig. 8) di Martini alla figura di Eva facente parte del gruppo dal medesimo titolo di Carmassi (ante 1934, fig. 6 pag. 97), o a quelle in *Ulisse* (ante 1938, fig. 9). Stesso discorso si potrebbe affrontare per le evidenti similitudini tra le ceramiche dello spezzino e quelle di Lucio Fontana e Fausto Melotti – un esempio per tutti l'*Alta figura femminile* (1960 circa, cat. 369) di Carmassi, vicina al *Guerriero* (1949) di Fontana per il trattamento della materia, e alla *Dafne* (1933 circa) di Fausto Melotti per le cromie espressioniste. Con quest'ultimo Carmassi ha in comune anche l'attenzione verso gli artisti della classicità greco-romana,

8. Arturo Martini, *Adamo ed Eva*, 1931
Treviso, Museo Civico

9. Enrico Carmassi, *Ulisse*,
ante 1936, pubbl. in *IX
Mostra Interprovinciale
Sindacato Belle Arti Genova*,
settembre-novembre 1938, s.p.



i quali, seppur rielaborati in modo personale, restano imprescindibili punti di riferimento e studio, come testimoniato dall'opera *Senza titolo* (1945-1950 circa, cat. 345), figurina acefala che cita puntualmente la *Iride* di Fidia dal frontone ovest del Partenone.

In ultima analisi, quello che era iniziato come un incarico che l'artista aveva perseguito in cerca della sicurezza economica si rivelò, nel suo svolgimento, un fattore importante nello sviluppo di linguaggio plastico personale e nella correlata partecipazione ai dibattiti culturali del tempo. Erano infatti gli anni dell'accesa discussione sul rapporto tra architettura e arti decorative, che aveva assunto sempre maggior rilevanza a partire dagli anni venti (come testimoniato dalla rivista per l'appunto intitolata "Architettura e Arti Decorative", pubblicata tra il 1921 e il 1931 da Bestetti & Tumminelli, a Roma e Milano). Di quegli stessi anni sono le tre Biennali (1923, 1925, 1927) e la Triennale di Monza (1930), esposizioni di arte applicata organizzate in seno all'Istituto Superiore di Industrie Artistiche, che esponevano lavori di studenti così come contributi internazionali di rilievo, con artisti e architetti del calibro di Depero, Nizzoli, Ponti, Casorati, Sartoris, Terragni, Sironi, Figini e Pollini, per nominarne solo alcuni. Dalla quinta edizione (1933), questa mostra si spostò a Milano, presso il Palazzo dell'Arte della Triennale e fu organizzata, tra gli altri, da Gio Ponti. L'architetto e designer fu molto attivo anche in campo editoriale: oltre ad aver fondato la rivista "Domus" nel 1928 (uno dei principali forum del dibattito culturale seconduvecentista, insieme a "Casabella", su architettura e arti decorative), ricoprì anche la carica di direttore di "Stile" (1941-1948). È precisamente a questo periodo che risale la corrispondenza con Carmassi. Il designer milanese conosceva il lavoro dello scultore e dei suoi allievi, e ne era entusiasta: "Lavorate per noi: vogliamo presentare noi alla Triennale gli artisti di Castellamonte" (31 ottobre 1946); "mi tenga al corrente di quello che fa: e mi mandi foto. Anche di cose dei suoi migliori allievi" (4 dicembre 1946). Infine, tornato alla direzione di "Domus", comunicava di voler fondare la prima galleria di arti decorative in Italia, aggiungendo: "voglio presentarLa. Prepari delle cose bellissime" (29 novembre 1947)⁸. Puntualmente questo interesse per il lavoro artistico di Castellamonte e di Carmassi si concretizzò in un articolo su "Stile"⁹, a firma dell'architetto Enrico Pellegrini, dove compaiono fotografie delle ceramiche *Madonna incoronata* e *Amazzone*, oltre alla *Donna velata* in una versione di terracotta non smaltata, che la rende simile, come scrive l'autore, a una figura di Medardo Rosso.

Si comprende dunque come l'attività delle scuole e delle manifatture (Monza, Cantù, Albisola tra le principali) fosse parte integrante del movimento di ricerca sul design artistico e industriale e dello sviluppo di un ragionamento critico sull'idea e sul significato di un'architettura italiana. La partecipazione attiva di Carmassi, sia quale dirigente scolastico sia come artista, al dibattito sul ruolo delle arti decorative rispetto all'architettura, dimostra che egli riuscì a mantenersi al centro degli avvenimenti artistici del suo tempo, seppur recando il suo contributo da un'avamposto di provincia quale era allora Castellamonte.

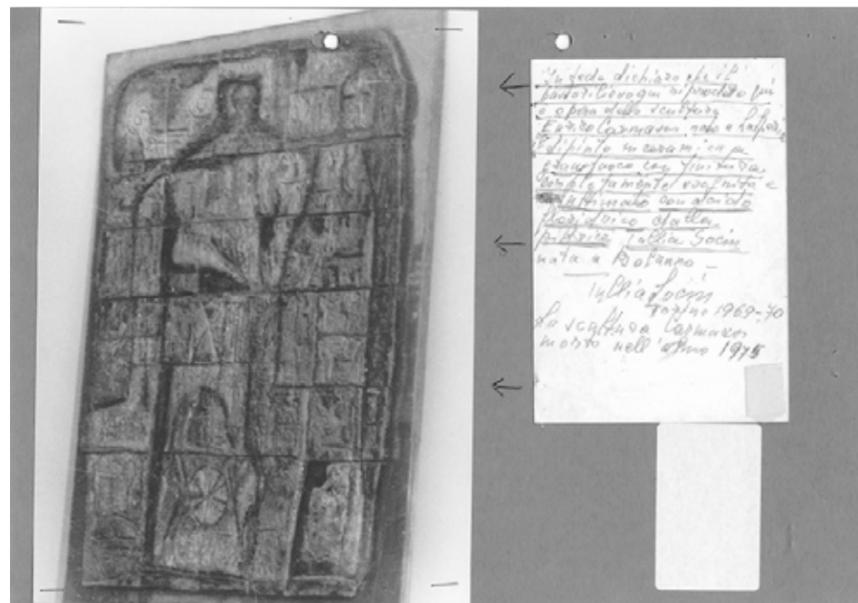
In questo contesto si colloca una lettera a Guido Gonella¹⁰, con ogni probabilità risalente al periodo in cui questi era ministro della Pubblica Istruzione

(1946-1951): facendo seguito a un colloquio tra loro intercorso presso la scuola di Castellamonte, Carmassi vi domandava una sovvenzione per poter aprire un laboratorio di ceramiche d'arte. Dettagliando la richiesta, e motivandola con il successo di vendita delle ceramiche italiane in Sudamerica¹¹, esponeva i diversi livelli della lavorazione, a partire da quelli di "carattere popolare" sino ai pezzi unici destinati ad "ambienti lussuosi", concludendo con il definire questa scelta "un lavoro sicuro e molto redditizio". Altra corrispondenza, però, contraddice con i fatti una simile affermazione, rendendo chiare le difficoltà pratiche dell'avvio di una simile impresa. Al 1947 risalgono alcune missive¹², stilate su elegante carta da lettera cointestata "Ceramiche d'arte Carmassi-Socin. Pezzi unici e a coppie – Composizioni originali – Figure – Animali – Vasi decorati". Evidentemente a questa data lo scultore aveva configurato la sua attività, unisona con quella della moglie, come quella di una ditta di manufatti artigianali esclusivi, e ricercava o veniva contattato da imprese commerciali eventualmente interessate all'esportazione dei suoi lavori. A queste lettere era allegato, oltre a qualche fotografia e al catalogo della mostra del Grifo, un dettagliato listino delle opere disponibili con la specifica della colorazione smaltata (poiché non deducibile dalle immagini in bianco e nero) e dei prezzi in lire relativi a ciascun oggetto. Questo campionario comprende trentasette sculture con la descrizione del soggetto, dei colori e delle dimensioni, risultando preziosissimo nello stabilire un termine di datazione ante 1947 per queste opere, nonché nel permettere l'identificazione di titoli e sculture di attribuzione incerta che dovessero riemergere. Alcune delle ceramiche in elenco, infatti, risultano a tutt'oggi di collocazione ignota¹³.

Un chiarimento sulla questione dell'autorialità degli interventi cromatici sulle opere in ceramica policroma si rende necessario, considerata la centralità di questa produzione nella vicenda carmassiana. Secondo la testimonianza orale della cognata Maria Pia Socin, infatti, le ceramiche venivano lavorate, per la parte concernente la modellazione e formatura, da Enrico Carmassi, mentre per gli interventi cromatici a smalto da Tullia Socin. Questa informazione è confermata da diversi documenti rinvenuti nell'Archivio della Fondazione Socin¹⁴.

Il primo, un piccolo pieghevole di mostra (Torino, 26 maggio-5 giugno 1947)¹⁵, presenta un elenco di venticinque "ceramiche artistiche dello scultore Enrico Carmassi e della pittrice Tullia Socin", specificando che quest'ultima ha realizzato "gli smalti". La lista delle opere, sebbene non tutte identificabili e/o di attuale ubicazione nota, è un'indicazione preziosa per poter attribuire con sicurezza i rispettivi interventi.

Nel luglio del 1961, un articolo uscito sulla rivista specializzata "La ceramica"¹⁶ dettaglia l'attività della scuola di Castellamonte, della quale Carmassi all'epoca era il direttore, specificando che alcuni artisti e artigiani, tra i quali Tullia Socin, hanno "trovato qui il clima e le attrezzature adatte per la realizzazione delle loro ceramiche". A corredo dell'articolo, che presenta opere partecipanti alla "Mostra all'aperto" di Castellamonte, alcune fotografie presentano, tra l'altro, un crocifisso di Carmassi e uno dei due ivi esposti "grandi piatti astratti di preziosissima superficie ceramistica" di Tullia Socin. Non vi è dunque alcun dubbio sul fatto che ella



avesse la competenza e la pratica necessarie per poter condurre un lavoro in scultura ceramica policroma a quattro mani con il marito. D'altra parte la presenza, nel fondo bibliotecario Socin, di numerosi e ben consultati testi sull'affresco (che Tullia aveva approfondito a Roma con Giulio Bargellini), sull'encausto¹⁷ e su altre tecniche di decorazione cromatica, arricchiti delle note manoscritte, dimostra l'interesse della pittrice per la policromia nelle sue diverse espressioni. In particolare, spicca il testo di Palma Bucarelli su Jean Fautrier¹⁸, che in apertura reca una serie di sei fotografie che documentano il suo trattamento delle tele, le quali venivano stratificate con intonaco di bianco di Spagna e colla, poi addizionate di pigmenti e infine graffite, con un effetto molto vicino a quello riscontrabile sulle ceramiche a mano di Tullia Socin. Un esempio per tutte è costituito da *La fatica dell'uomo* (1968, cat. 356). Proprio di quest'opera esiste una fotografia accompagnata da una nota autografa firmata da Tullia Socin¹⁹, che recita: "In fede dichiaro che il bassorilievo qui riprodotto qui [sic] è opera dello scultore Enrico Carmassi nato a La Spezia e dipinto in ceramica a gran fuoco con finitura completamente eseguito e ultimato con acido floridrico²⁰ dalla pittrice Tullia Socin nata a Bolzano" (fig. 10). Il documento reca, in calce, l'indicazione dell'avvenuta morte di Carmassi nel 1975, permettendo di ricondurlo a una data sicuramente posteriore.

Infine, sono pervenute alcune opere a doppia firma Carmassi-Socin, o che recano un'etichetta coeva alla realizzazione e riportante entrambi i nomi²¹. Queste, sommate a quelle elencate nel listino del 1947 descritto sopra e a quelle esposte al Grifo, possono essere considerate come lavori collaborativi e, insieme, costituiscono il catalogo pressoché completo di quanto realizzato congiuntamente dai due artisti.

Non si può terminare un intervento sulla scultura di Carmassi senza citare, seppur in maniera cursoria per limiti di spazio, l'importanza del disegno come chiave di lettura del lavoro plastico – e auspicandone quindi lo studio in future ricerche. Confrontandosi con le grafiche non sfugge la sicurezza del tratto, unita

a un'impostazione architettonica e progettuale che le caratterizza. Appaiono, più frequentemente, come strumenti di condivisione esecutiva con un team di collaboratori di bottega, o come visualizzazioni indispensabili per spiegare una proposta di monumento alla committenza (vedasi *Resistenza solidale*, 1967, cat. 324-328 o *La vela*, 1972-1973, cfr. cat. 340-341) – altre volte sono funzionali alla messa a punto di un pensiero creativo (come la serie di carboncini dei *Prigionieri*, tardi anni sessanta, cat. 281, 283). Da valutare sarebbe un gruppo di disegni policromi²² (cat. 362-367) che potrebbero chiarire le dinamiche di coprogettazione intercorrenti tra Enrico Carmassi e Tullia Socin, forse responsabile soltanto delle decisioni relative all'aspetto finale di ciascun pezzo smaltato, invece che dell'esecuzione effettiva della smaltatura stessa²³.

¹ Per maggiori informazioni sul periodo formativo di Enrico Carmassi, si rimanda al dettagliato saggio di Mara Borzone in questo catalogo.

² Miro Gianola lavorò in quella ditta dal 1960 al 1972. Egli ricorda, in particolare, la realizzazione di un monumento funebre di grandi dimensioni (approssimativamente 2 x 3 m) per la famiglia Musso, eseguita in refrattario giallo alla Sacer, e rappresentante il giovane ragazzo morto, sorretto da un angelo.

³ Ringrazio i maestri d'arte Angelo Pusterla e Miro Gianola per le loro testimonianze, rese rispettivamente in forma di intervista telefonica il 10 maggio e l'8 giugno 2016.

⁴ Archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / Castellamonte.

⁵ Archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / Castellamonte.

⁶ R.V. Gindartael, *Le grand oeuvre d'Etienne-Martin*, in "Quadrum. Revue internationale d'art moderne", Bruxelles, A.D.A.C., XIX, 1965, pp. 67-78.

⁷ Carmassi cita, sebbene in modo inesatto, il titolo *La scultura lingua morta* all'interno di un articolo di suo pugno: *Arte e artigianato di Ivrea e del canavese. Verso un premio della ceramica Castellamonte*, in "La Gazzetta del Canavese", Ivrea 26 settembre 1952.

⁸ Il carteggio è conservato presso l'archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / Gio Ponti.

⁹ Nell'archivio della Fondazione Socin è disponibile l'articolo, stralciato dalla rivista, che non reca la data, ma presumibilmente è il primo numero del 1947.

¹⁰ Archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / Castellamonte.

¹¹ Da questo riferimento si può arguire che Carmassi avesse ben

presente il periodo argentino di Fontana, durante la Prima guerra mondiale, e Villa Planchard di Gio Ponti, decorata da Melotti a Caracas.

¹² Missive da Carmassi ai seguenti esportatori (precedute e seguite da altre comunicazioni): 28 febbraio 1947, a Eric Asélius (Eskilstuna, Svezia); 5 giugno 1947 a Giuseppe Di Martino (Roma); 5 giugno 1947, all'Unione Commerciale (Milano). Archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / generale 1947

¹³ L'elenco è visionabile in Archivio della Fondazione Socin, EC / Lavoro / generale 1947. Le sculture elencate sono divise in due categorie. I "pezzi unici e irriproducibili" sono: "1. Adriana dormiente con amorini – 2. Cavalli (gruppo di 3 cavalli) – 3. Gazzelle (gruppo di 2 gazzelle) – 4. Cavallo – 5. Diana al bagno – 6. Levriero – 7. Madonna incoronata – 8. Idillio 800 – 9. Idillio 900 – 10. Convegno – 11. Leonessa – 12. Rinascita – 13. Mimj – 14. Arlecchino – 15. Donna dalle camelie – 16. Nudo – 17. Bagnanti – 18. Incontro – 19. La corrida – 20. La caccia – 21. Il cavaliere – 22. Ballerina – 23. Levrieri – 24. Frammento – 25. Bagnante", con dimensione massima di 62 cm di lato e prezzi dalle diecimila alle diciottomila lire. I "pezzi a coppie" sono: "1. Orsi bianchi – 2. Camelli [sic] – 3. Orso grigio – 4. Orso grigio – 5. Amazzone a cavallo – 6. Amazzone in piedi con cane – 7. Donna velata – 8. Venere nuda con amorino – 9. Primavera – 10. Cavalli galoppanti – 11. Pastorello – 12. Ballerina", con dimensione massima di 60 cm di lato e prezzi dalle settemila alle undicimila lire. Per dare un'idea del valore di mercato di questi oggetti, diecimila lire

del 1947 (anno in cui fu stilato il listino) varrebbero circa duecento euro di oggi.

¹⁴ Ringrazio la dottoressa Anna Zinelli per la segnalazione.

¹⁵ Presso la Saletta del Grifo, Libreria della Stampa, in via Viotti 8.

¹⁶ "La ceramica", anno XVI, n. 7, luglio 1961.

¹⁷ Molto consultato appare D. Frazzoni, *Tecnica dell'affresco e encausto*, Hoepli, Milano 1944. Rileggendolo si notano sottolineature in quei passaggi che riportano precise istruzioni operative, fino a un'annotazione marginale a matita che recita "provare".

¹⁸ P. Bucarelli, *Jean Fautrier, pittura e materia*, prefazione di G. Ungaretti, il Saggiatore, Milano 1960.

¹⁹ Archivio della Fondazione Socin / Fotografia / Opere.

²⁰ L'acido era usato per ottenere effetti di invecchiamento sullo smalto, dopo la cottura, e anche per farlo apparire più spento in caso di tonalità troppo intense rispetto alle intenzioni dell'artista.

²¹ *Senza titolo* (1945-1950), *Piccolo pescatore* (1948-1950), *Pierrot* (1958), *La fatica dell'uomo* (1968). *Danza* (1955) non è firmato, ma ha un'etichetta con il nome di entrambi gli artisti.

²² Questi, a carboncino e acquarello su carta, comprendono: *Sintesi la città*, *Lavoro la moda l'auto*, *Mondanità*, *Il mare*, *Senza titolo* (1958).

²³ Ex allievi della scuola ricordano che gli smalti necessitavano di diversi passaggi del pezzo in forno, poiché ciascun colore richiede una specifica temperatura e lavorazione. Proprio per queste difficoltà tecniche, a volte erano applicati dai colleghi Bianchetti e Versari su indicazione del maestro spezzino.