

## Felice Casorati

Presentazio alla rassegna - Galleria d'Arte Moderna, Ferrara - 1981

Quest'anno 1981, nel fabbricone parigino che viene comunemente chiamato Beaubourg, in una mostra curata da Jean Clair e intitolata "Les Realismes", il realismo tra le due guerre, le opere di Casorati, di Morandi, di Arturo Martini, di Sironi e di Carrà erano collocate nel cuore stesso della mostra, quello topografico e quello espressivo. Il dipinto *Le uova sul cassettoni* di Casorati costituiva materialmente un diaframma tra due modi d'intendere la realtà e l'esistenza: una frontiera tra il mondo dell'angoscia, della contestazione, della denuncia, il mondo di Grosz, Dix e Shade ed un altro molto diverso, della pacificazione d'ogni rapporto nell'opera dell'arte, della quiete, del silenzio. Un mondo che non esclude la vita ma la educa come una pianta da giardino; che non esclude la misura, il peso, la quantità del vero ma modella il vero in modo che la sua figura senza dimettere l'intrinseca fragilità, l'umiltà e la naturale corruzione nel tempo, acquisisca un'impronta perenne.

In quel contesto, ch'era poi anche di un momento sublime, *La Pisana* di Arturo Martini dormiva un sonno senza fine e suggeriva ai passanti la carezza, una leggera toccata; le *Nature morte* di Morandi affioravano dal silenzio con una loro continuativa ossessiva vibrazione, quasi di insetto sonoro, bombice, ape o calabrone in volo, della loro povera e al tempo stesso così sontuosa materia pittorica; le opere di Casorati, il *Ritratto di Silvana Cenni*, *Le uova*, *Duplicato autoritratto*, *Meriggio*, *Concerto* impongono la loro metafisica meditazione tra realtà e finzione, perigie e passato, tra una visione plasticamente aggettante, quasi proiettata verso il primo piano della scena, sul punto di staccarsi dal supporto ed un suo ritorno alle due dimensioni della pittura attraverso l'armoniosa dissolvenza dei toni. Queste opere sono state considerate capolavori, e sono capolavori.

*Silvana Cenni* è uno dei dipinti più famosi di Casorati. La figura poetica è quella di una giovane donna chiusa nella sua solitudine, assorta in chissà quali pensieri, vista di fronte seduta con le spalle contro un tavolo, sullo sfondo di una finestra aperta dalla quale si scorge un paesaggio che ricorda la chiesa del Monte dei Cappuccini di Torino, con le braccia spinte indietro a poggiare con l'avambraccio sul tavolo. Lo sviluppo verticale del dipinto sottolinea la rara eleganza dell'immagine. Gli oggetti sparsi in primo piano, libri antichi, rotoli di carta, cartigli, sono l'ultima trasformazione delle collanine, degli specchietti, dei pettini, dei ventagli distesi ai piedi di *Le signorine*; sono semplici e nobili forme che si accordano con la dignità di ogni altro elemento della raffigurazione: il sontuoso tappeto arabescato che copre il tavolo e scende sino a terra, la tunica bianca crepitante inamidata che incarta la giovane donna, il paesaggio manierato come un fondale di scena teatrale. Le luci che provengono da due fonti diverse si spandono nella stanza, si incontrano e provocano una vibrazione leggera e chiara, mettono il cilindro esatto del collo e l'ovoido liscio della testa della giovane donna mettendo in rilievo la loro immota solidità in contrasto con l'arricciatura della veste, irrequieta e frizzante come una risacca sul giro del collo.

*Uova sul cassettoni* è una rappresentazione divenuta emblematica della pittura di Casorati e del suo pensiero estetico. La forma dell'uovo rappresenta infatti il limite estremo di una ricerca della forma chiusa e intatta, che la luce e l'aria possono avvolgere senza intoppi e che l'occhio può percepire illudendosi di realizzarne lo sviluppo intero, di vedere l'altra faccia della luna. Questo è uno dei dipinti in cui l'equilibrio di Casorati raggiunge l'assolutezza. *Uova sul cassettoni* sono un'immagine remota eppure imminente tra la vaga allusività, l'inquietudine totemica delle quindici ellissi bianche e la realtà precipite del piano scuro del vecchio mobile. L'insegna, il motto che Casorati ha scelto per la sua arte: "Numerus, mensura, pondus", trova qui la sua esemplificazione più semplice e più persuasiva. Nelle *Scodelle* dell'anno precedente, la definizione dello spazio era affidata in buona parte all'energia evocatrice del segno, qui invece si esprime attraverso un registro perfetto che fa coincidere la suggestione figurale dell'oggetto "uovo" ed il suo colore, la verità fisica di questo colore ed il suo riverbero atmosferico, cosicché lo spazio risulta un ritmo, un motivo di continuità assai più che di contiguità.

In *Meriggio* lo scorcio di nudo a destra, visto di fronte, ricorda *Fanciulla dormiente*, un esercizio su Mantegna distrutto dall'incendio del Glassplast di Monaco nel 1931, nel quale bruciarono ben nove dipinti di Casorati, tra cui il grande paradigmatico *Studio e Ritratto della sorella* del 1922, identificato come quintessenza dell'arte di Casorati. Il senso di continuità interna all'immagine è ancora più denso. Nessun elemento della composizione appare isolato nonostante che ciascuno sia nitidamente individuato. L'occhio dello spettatore si muove senza intoppi da un nudo all'altro: dal cappello nero alle pantofole rosse, dal drappo steso a terra alla tenda, come sui raggi di una ruota che ha il suo perno nella nera base verticale al limite del dipinto nella grande brocca bianca. Certa ossessione della forma sferica o circolare appare ora distesa, pacificata. L'assenza di azione è vera quiete più che immobilità. Il silenzio è come un profumo dell'ora. Del resto ogni cosa esprime con grande delicatezza la vita: l'occhio aperto della ragazza di scorcio, il nudo di spalle probabilmente maschile nell'ombra tra le tende, curvo su un libro. Persino la tenda bianca ha un movimento sinuoso che dal disegno si trasmette nell'aria provocando una leggera animazione.

Il gruppo di ritratti eseguiti tra il 1924 e il 1925, i ritratti dei Gualino, Riccardo, Cesarina e Renato, dell'Ingegnere Beria, di Hena Rigotti mostrano una sensibilità ed una valutazione oggettiva che sono nuove rispetto all'elemento tempo. I personaggi ora sembrano colti con una maggiore aderenza alla loro realtà, la quale si manifesta con lievi delicate inflessioni, che però non intaccano la compiutezza e la levigatezza dell'immagine: il sorriso acuto quasi ironico sulle labbra sottili del Beria e quel braccio appoggiato alla spalliera della sedia così diverso dall'appoggio della giovane donna in *Silvana Cenni*, le mani premute all'altezza del cuore di Hena come per trattenere il palpito di un'emozione che il volto non tradisce. In *Duplicato ritratto* compare esaltato quasi enfaticamente il nuovo corso dell'osservazione dell'artista. Le due figure, uno zio e la sorella Elvira, sempre Elvira, modello ritornante fin dal ritratto del 1907, avanzano nella luce del primo piano da una zona d'ombra popolata d'altri ritratti come una quadreria di famiglia. Un residuo del loro movimento è sottolineato dalla diagonale del grande volume che l'uomo tiene stretto con le mani al petto. È quasi un urto delle due figure con la luce, che le modella robustamente e le salda in un tutto legato il cui ritmo è scandito dal giuoco delle mani.

Il giuoco formale di Casorati è sempre semplice e scoperto, si dovrebbe dire anche che è funzionale al ritmo appunto della composizione. Se ne ha un esempio persuasivo nella *Natura morta con manichini*, o piuttosto teste di gesso e quindi forme già codificate, dove il giuoco è duplicato dal grande specchio di fondo, che trasmette l'immagine rovesciata del broccato che copre il tavolo, delle teste di gesso colorato, dello strumento musicale, ma ci rimanda anche la parte dello studio che è alle spalle di chi guarda il dipinto, riflettendo una delle opere bruciate a Monaco, *Maternità* e il pittore al lavoro; unico, che si sappia, autoritratto di Casorati. Questo dipinto tornato da poco in circolo, è un dipinto chiave per intendere il carattere sottilmente metafisico dell'arte di Casorati: l'oggetto o il modello vivo già straniato in un alto silenzio, in una profonda chiusura o clausura scenica, e le vaghe allusioni all'attesa di un evento imprevidibile, racchiuso all'interno della sua mera presenza come in un uovo appunto, che non può essere rotto o semplicemente incrinato, sospeso nello spazio e nel tempo, esposto ad una luce che è sempre di quinta, o di ribalta, o luce che scende dall'alto, luce di scena, luce zenitale.

*Concerto* è un dipinto complesso ma non per questo contenuto è più chiaramente esplicitato. Evoca immagini antiche e forse allude alla celebrazione di un mistero. Il nudo femminile è uno dei temi che risponde con maggiore aderenza all'aspirazione di Casorati a un disegno continuo e ad un rilievo morbido. *Concerto* è un'immagine corale del nudo femminile, è l'occasione di definire in una sequenza che ha struttura musicale il vario atteggiarsi del medesimo oggetto, si potrebbe dire della medesima nota, nello spazio e nel tempo. Il vero concerto è quello accennato dai ritmi, dalle cadenze, dall'armonia collettiva di tanti nudi immersi in un'atmosfera luminosa e trasparente; è il tenero oscillante rondò di forme e colori in quella luce; è la capacità dell'artista di trasferire tutte le indicazioni di un'illusione ottica sul piano di un giuoco figurale nel quale esse valgono come entità astratte.

Ho insistito sul gruppo di dipinti degli Anni Venti perché sono i dipinti che hanno ricondotto l'attenzione del mondo culturale ed artistico internazionale sull'opera di Casorati, e perché sono situati sul punto di una svolta molto importante nella carriera dell'artista. Appartengono cioè ai primi anni della definitiva residenza di Casorati a Torino dopo un lungo itinerario italiano dovuto alle esigenze di servizio del padre, ufficiale di amministrazione dell'esercito: Novara dove è nato, Milano, Reggio Emilia, poi Padova, Napoli, Verona, i luoghi della sua formazione pittorica, dei primi studi e dei primi successi, anzi della conferma d'una vocazione alle arti plastiche che allenta i suoi legami con la musica, anche se Casorati non abbandonerà mai il piacere della musica e se di questa si può sempre percepire un eco dalla parte della pittura. I dipinti degli Anni Venti sono anche equidistanti, in un certo senso, tra i poli estremi delle ricerche di Casorati: le prime, a cominciare dal *Ritratto di Elvira* col quale fu ammesso alla Biennale di Venezia del 1907, realizzate con una divinatoria tecnica messa direttamente a confronto con il mondo dei Musei, e se ne ha una testimonianza efficace nel grande e complesso *Famiglia o Persone*: le ultime, che in modo largo comprendono tutto l'arco dal secondo dopoguerra alla morte ed in cui, ancora sui temi del nudo femminile, del paesaggio e della natura morta, la luce e l'ombra appaiono separate, sono cioè diventate elementi distinti della rappresentazione e spartiscono lo spazio in tante parcelle allentate. Ed è quasi un ritorno, seppure con ben diverse intenzioni e diversi effetti, all'impulso decorativo degli anni in cui tra il 1910 e l'immediato primo dopoguerra, Casorati si muoveva nell'orbita della Secessione e più direttamente subiva l'influenza di Klimt, così evidente in *Il sogno della melagrana* ed ancora risentito in *Le Signorine* ed in *Marionette*. Il grafismo di Klimt, s'intende, e non la sua torbida sensualità, non la sua sofisticata eleganza. Casorati scorpora la rappresentazione pittorica in frammenti vividi di natura, in brividi colorati, come quelli del prato fiorito sul quale si mimetizza la veste della ragazza del sogno della melagrana; o la dissemina intorno alle icone borghesi, forse anche provinciali di *Signorine*, come tanti ex-voto in forma di un prezioso inventario della vanità femminile e delle sue grazie.

Il richiamo ai dipinti degli Anni Venti è però soprattutto dovuto al fatto che proprio quei dipinti sono stati investiti da un equivoco durato poi a lungo. Mario Soldati, che si era laureato in Storia dell'arte con Venturi, presentando un primo "catalogo ragionato" della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, dando notizia della Biennale del 1928, scriveva: "Casorati, a Venezia, è rimasto solo nel suo squallido atelier neoclassico" e richiamava "la vacuità dei suoi antichi volumi, la consistenza cartacea dei suoi archivi fondi, la sordità del colore, la miseria spirituale delle superfici patinate, l'aridità segreta delle sue opere". È la Formulazione feroce e scoperta, e in un certo senso leale, di un giudizio che faticherà a spiccarsi dalla pelle dell'opera di Casorati e che in un momento polemicamente esatto, cioè nel momento in cui la cultura francese prende il sopravvento e stabilisce i luoghi comuni di una lettura della storia dell'arte moderna che la cultura europea avrebbe poi scontato a lungo, contiene il massimo di inesattezza.

La lettura dell'opera di Casorati degli Anni Venti in chiave neoclassica quanto alle apparenze formali, in chiave neoplatonica quanto alle idee o figure del pensiero, ha costituito infatti, accanto alla solitudine dell'artista, quella che Debenedetti ha definito "avventurato dono di natura" un'altra solitudine storica. Nessuno ha tentato al momento giusto di catalogare il classicismo di Casorati fin troppo ovvio e di inserirlo sulla linea di una sua probabile, voglio dire non proprio programmata situazione d'avanguardia. Nelle migliori delle ipotesi è stato interpretato come una reazione intelligente e colta, ma di tipo provinciale, alle avanguardie del tempo; o come un allineamento, interessante perché virtuosistico, all'imperativo del "ritorno all'ordine", che ha condizionato nel dopoguerra 1914-18 tutta l'arte europea. Nelle ipotesi più correnti è stato poi interpretato come un distacco o lontananza, quindi come indifferenza spirituale al caldo flusso della vita, al suo mutamento appassionato e continuo, come frigidità ed estraneità rispetto ai problemi urgenti e quotidiani dell'uomo. Così, Casorati è potuto sembrare desideroso di ripudiare ogni responsabilità ed ogni partecipazione alle vicende dei suoi simili, per consistere su una beata, comoda, olimpica astrazione. Una specie di superuomo alla rovescia, che avesse sostituito all'azione l'aspettanza, all'orgoglio l'ipocrisia e, nel campo della realizzazione artistica, alla pungente sensazione dell'esperienza spiritualmente e intensamente vissuta un manierismo accademico, un "neoclassicismo" appunto, che rivive la sua funzione su una scena finta. Non sarebbe stato difficile in principio stabilire almeno questo: che il classicismo di Casorati non è una caduta se caduta deve essere, occasionale; non è insomma il prodotto di una cultura sottosviluppata ma la testimonianza di una scelta fatta al fine di esprimere adeguatamente e verso uscire dal proprio naturale involucro le figure di un mondo, che può essere vero soltanto se al piano della verità discende dall'empireo, e senza disperdere i suoi caratteri magici.

Del resto le condizioni in cui si realizza, cioè l'urgenza di una realtà sociale così sconcertante a Torino negli anni del dopoguerra, e la pressione di un ambiente architettonico sorprendente, lo stesso che aveva impressionato De Chirico e dato l'avvio alla serie delle *Piazze d'Italia* con sequenze d'arcate, di prospettive allungate, di fondali di scena, potevano far apparire il cosiddetto, neoclassicismo di Casorati come un momento singolare della "pittura metafisica" da lui ripresa e continuata non come un programma d'avanguardia, giacché come tale l'artista l'avrebbe ripudiata, ma come passaggio essenziale della sua carriera pittorica, al punto in cui egli sa di essere in grado di portare avanti un'esperienza che altri avevano considerato chiusa per nuovi pretesti fatali.

Accettando questo punto di vista è facile stabilire le analogie tra l'opera di Casorati e quella di De Chirico, di Carrà, e di un certo Morandi: quel senso appunto di una geometria umana, di una struttura prospettica come flusso di una scena teatrale, di una modificazione in atto nelle cose, che è tipico della pittura metafisica. Nell'opera di Casorati semmai l'atemporalità degli eventi appare mitigata o piuttosto "frenata" dalla presenza di un modello riconoscibile soprattutto nei ritratti, o di una situazione che delimita le cronache si allontana da quel vero perché questo è un braccio inquadrato dagli elementi della scena. Il "manichino" è implicato nella pittura di Casorati e sovente vi appare come un contrappunto, ed anche per questo il turbamento risulta intensificato, quasi rianimato. La maestria tecnica, in quanto cura, scrupolo e giustezza d'esecuzione è l'elemento che muove l'unità profonda dei dipinti degli Anni Venti, e il clima, l'ambiente sensitivo, l'accento metafisico che nell'opera di Casorati si precisa come cognizione allarmata dell'attesa, come silenzio animato degli interni, come assenza di gravità, come metamorfosi o osmosi tra le cose cosicché le inanimate diventano vive e le vive si coagulano in una sorta di lenta inerzia; come emozione infine, che appare sospesa, complice, liquida probabilità all'infinito.

Nell'anno 1920, l'anno del saggio di Mario Soldati, molte cose stavano già alle spalle di Casorati, anche le più prossime nel senso della poetica: erano lontani, per esempio dipinti quali *Attesa*, *L'uomo delle botti*, *Ragazza*, *Mattino*, con quel loro deserto, quella rassegnazione che è rinuncia fisica e spirituale, quella nudità povera, spremuta quasi a forza dalla pittura. Nemmeno il ritratto di una Anna Maria de Lisi, in posa in un ambiente che resterà modello costante della struttura dello spazio interno, frutto di cultura un poco decadente e luttuosa, con la sua figura enigmatica, con l'occhio dilatato e pesto e grifagno si sottrae alla sensazione che il mondo circostante preme con voci accorate, anche se il pittore non viene interamente distolto dalla sua consuetudine con le preziosità cromatiche e calligrafiche. Consuetudine che risale al tempo di *Il sogno della melagrana*, *Signorine* e trovano una prima diversa coordinazione nel suo passaggio attraverso *Giocattoli*, *Tiro a bersaglio*, *Il pastore*, *Attesa*, *Mattino* e gli altri citati sopra sono in una buona misura dipinti che rivelano una situazione di crisi: crisi di una città che incrementa rapidamente il suo carattere industriale e di una società che patisce il contrasto crescente tra il suo feroce arcaico e i nuovi impulsi che vengono dalla periferia proletaria. Appartengono agli anni dell'amicizia di Casorati con Gobetti, che nel 1923 sarà il suo primo esecutore ed ha riconosciuto in lui "la cultura del curioso, con le dispersioni caratteristiche del naturalmente ricco".

La data del 1928 segna ben altra situazione ed il giudizio dato da Mario Soldati è il frutto di tale situazione. Torino è una città che fermenta. I giovani che avevano immediatamente subito la fascinazione della personalità e dell'opera di Casorati si rivolgono ad altre luci. Le lezioni di Venturi dalla cattedra di Storia dell'Arte sviluppano, per la prima volta nella storia delle università italiane, temi sconosciuti come l'impressionismo e Cézanne; aspetti di un mondo proibito che per i benpensanti di sempre è il mondo dei mostri moderni. Gli avvenimenti musicali e scenici sul palcoscenico del piccolo teatro di casa Gualino (realizzato su progetto di Casorati e Alberto Sartoris) e sul palcoscenico del Teatro di Torino, il vecchio Scribe restaurato e rinnovato da Riccardo Gualino, allargano con dilatazioni fantastiche incalcolabili lo spiraglio aperto sull'arte viva del mondo intero. Rossini e Stravinski, Il Teatro di Tahiroff e il Teatro ebraico Habima, il jazz di Jak Hilton e i Nô giapponesi, la compagnia dei Pitoëff e le prime di Pirandello e, una sera, la mostra dei cinque Modigliani della collezione Gualino, illuminano mecenate della vita culturale torinese. Brevi scorribande di giovani artisti torinesi, Menzio, Levi, Malvano, Paulucci, che con Gigi Chessa, Nicola Galante e Jessie Noswell daranno vita proprio in quell'anno 1928 al gruppo "I sei di Torino", aggiungono intanto altre eccitazioni dirette. Essi ritornano con la retina impressionata più che dalle esperienze Dada e surrealiste delle opere di Derain, Marie Laurencin, Vlamink, Van Dongen, Soutine, Pascin e del Picasso classicheggianti; portano il ricordo cocente della Parigi del doganiere Rousseau, di Paul Guillaume e di Serge Diaghileff ed il sapore di una libertà che praticamente non conosce limiti, e che fa sorgere le sue delle esperienze della vita e delle esperienze dell'arte. La fronda contro il novecento, che sta diventando estetica di ufficiale del regime in Torino, che è la città di Gobetti e di Gramsci, ma al tempo stesso è la città di Giacomino Debenedetti, di Cesare Pavese, Leone Cinzuro, Mario Gromo, di Paganò e Levi Montalcini, di Spazzapan appena arrivato da Gradiça e di Amidei, di Alberto Rossi e di Noventa, e i più giovani Argan e Massimo Mila, prende sfumature politiche.

Di fronte ai richiami sempre più pressanti e perentori a Masaccio, a Giotto, a Piero della Francesca, intesi come richiami ad una tradizione che fa giudizio sommario di tutte le ricerche di un linguaggio moderno, perché sono ricerche di carattere internazionale, non autarchiche, è naturale che i nomi di Cézanne e di Manet suonino come nomi di battaglia e sostitiscano, in battaglia insieme, altri nomi d'un'altra Europa, la parte da cui discende l'opera di Casorati, i nomi di Max Klinger, di Arnold Böcklin, di Gustav Klimt e lo spiritualismo slavo. Non a caso Venturi a proposito della personale realizzata tra il 1913 e il 1919 nella presentazione al catalogo della mostra biennale di Venezia del 1924, poteva scrivere: "Casorati, troppo sensibile per divenire futurista, non trovò in uno stile già raggiunto un argine sufficiente alle illusioni del tempo e si lasciò attrarre alla pittura-musica di Kandinsky, ch'era forse una deviazione dell'arte anche peggio del Futurismo. Lo stile già raggiunto era lo stile di *Persone*, di *Signorine*, di *Lionello*, opere in cui si deve intravedere la prima espressione della volontà di Casorati, di raggiungere in forme allegoriche la verità, più che di resuscitare la pittura la realtà: situazione che proprio Lionello Venturi aveva individuato per primo nell'arte di Casorati, che è anche la condizione per realizzare la quiete, il silenzio, la lontananza fisica e metafisica che mette a fuoco il vero possesso delle cose; e per realizzare il superamento delle passioni e così entrare nella zona incantata della contemplazione meditativa dentro la quale le cose appaiono reali in quanto hanno la maneggiabilità di ciò che dal flusso delle sensazioni è ritagliato per opera dell'intelletto".

Una luce, che in una sua bella pagina Albino Galvano ha definito a proposito della pittura di Casorati "motore immobile", "astrattissimo ma non irrealista", "cristallina ma non artificiosa", che condiziona "il rarefatto vuoto in cui i colori si campiscono, segnando alle forme i teoremi che devono esporre" ed una pratica intellettuale sollecitata da una vasta cultura, da una profonda memoria, da un'acuta sensibilità ottica e da un lancinante desiderio anzi insistenza di libertà che onori insieme l'esistenza e la coscienza dell'uomo, sono le due attitudini che sorreggono la vicenda di Casorati dal principio alla fine. In una continuità che può apparire discontinua perché si sviluppa nel tempo lungo a contatto, a confronto, a combattimento con ciò che appare e deve essere conosciuto, con ciò che si conosce e deve essere rilevato, ma è pur sempre legata ad una lucida volontà di dominio delle intenzioni e degli strumenti dell'arte.

LUIGI CARLUCCIO