

Felice Casorati

Presentazione al libro – Editrice teca, Torino – 1964

Prefazione

Di questo libro si parlava con Casorati vivo. Poi non fu possibile mandarlo avanti, nei due anni in cui, attanagliato da un male progressivo e inesorabile, l'artista, l'amico, ha sofferto quanto umanamente si può soffrire; coi sensi, ch e nello spirito Casorati ha saputo mostrare sino all'ultimo momento il suo coraggio, la sua vera volont  di durare, la capacit  intatta di agire di concerto con le energie residue.

Un'ombra della malinconia di quei due lunghi anni rimane su queste pagine, incapace chi scrive di dissiparla, insieme con un senso di disagio e quasi un sentimento di colpa. Un'altra ombra scende su di esse dalla forzata rinuncia alle indicazioni che Lui solo poteva dare e che avremmo accolto pur sapendo quanto, a volte, si divertisse a confondere di proposito le carte ed a lasciare insoluti i dubbi dell'interlocutore, per un sincero atteggiamento di spregio nei confronti di ogni pedanteria.

Cos , non   un atto retorico di modestia, ma   un atto di sincerit  dire, adesso, che questa monografia   soltanto un tentativo di dare ordinamento, sul l'arco compiuto della vita, all'opera di un artista, che ha lavorato intensamente per mezzo secolo ed ha attraversato tutta la storia dell'arte italiana contemporanea.

Mi sono tenuto ai modi pi  semplici, ritenendoli pi  adatti alle mie forze. E sono, io credo, i modi che insieme con le controprove della filologia, fin dove   possibile sostenerne le indicazioni, consentono di non disperdere il calore dell'interpretazione e con esso una probabilit  di avvicinare il vero, nel labirinto delle schede, degli archivi e delle cronache minute.

Sono grato a Vittorio Viale direttore dei musei civici di Torino, a Giuseppe Bertasso, ad Egizio Bignami per il contributo preziosissimo che mi hanno dato nel reperimento di opere e di materiale illustrativo; a Guido Perocco, direttore della Galleria d'Arte Moderna di Venezia, a Marziano Bernardi, Luigi Dania, Marco Valsecchi e Marcello Venturoli per la cortesia di utilissime informazioni. Ma ben poco avrei potuto concludere senza la cordiale piena collaborazione del figlio, della sorella e della moglie dell'artista; senza il sostegno della loro affettuosa pazienza.

Luigi Carluccio

Dalla parte di un'altra Europa

Tutta la vita un artista sembra braccato dall'ansia di dare alla propria opera una evidente unit  di sviluppo; come se la storia gli possa concedere di rimanere durevolmente in scena soltanto se produce insieme con un'opera categorica un'immagine categorica della sua propria esistenza. Un'immagine che assume poi il valore di simbolo o emblema, e quasi di marchio, attraverso il quale in ogni momento sia facile reperire gli strumenti plastici, letterari e persino filosofici della comunicazione del singolo ai molti e stabilisce, quindi, una costante intensa normativa tra l'artista e il pubblico, coincidendo con la sua particolare onda di emissione vitale.

Il mutamento periodico delle linee del gusto, e quindi del clima di lettura dell'opera d'arte rompe, poi, nel tempo, quell'apparente regola d'unit , senza che l'artista si ribelli; trovandolo anzi cos  consenziente, giacch  l'interpretazione dell'opera gli resta estranea e marginale; risponde, cio , di volta in volta che la modificazione viene attuata, alla semplice necessit  pratica di mantenere un contatto dialetticamente vivo   positivo con l'ambiente del giudizio. Ma pi  che di vera e propria rottura si tratta, quasi sempre, di una sostituzione di termini, giacch  il giudizio, rinnovandosi col mutare con l'ampliarsi delle linee di indagine, ripropone di nuovo, o si ripropone, come fine, l'accertamento immediato della base pi  autentica degli elementi costanti dell'espressione artistica, nell'individuo allo stesso modo che nella comunit , e dei loro valori di linguaggio e di significato.

La storia critica dell'opera di felice Casorati conosce queste variazioni; ma, proprio perch  ciascuna di esse tende semplicemente a sostituire i termini su cui si fonda l'unit  della sua azione e del suo mondo pittorico, potando, stralciando, ignorando a volte di proposito quelli che, risultano stravaganti rispetto alla nuova tesi, possono apparire contraddittori, ciascuna variazione, seppure realizzata con le migliori delle intenzioni, con molto acume e con larga simpatia umana e intellettuale, ha contribuito a chiudere la figura e l'arte di Casorati, ed a farla coincidere appunto con un emblema o con un simbolo. Cos  accade che ci troviamo quasi disarmati di fronte alla variet  e complessit  dell'opera di un artista, quando essa sta davanti a noi tutta distesa sull'arco della sua evoluzione e rivela

momento per momento la sua fresca adesione alla vita nel suo trascorrere intenso e le sue reazioni, le sue pronte risposte ai richiami improvvisi, alle spinte, alle impennate ed alle cadute dell'umore; anche nei momenti di più intellettuale astrazione, cioè anche nei momenti in cui le immagini esprimono soltanto una volontà formale e tra le pieghe lasciano vedere le linee della loro interna opposizione.

L'idea corrente, popolare, dell'arte di Casorati è solidamente ancorata alla figura dell'uovo; emblema nitido e categorico forse anche più che la famosa bottiglietta morandiana. Non è infatti la figura, quindi l'idea di un oggetto amato ed assunto ad immagine rappresentativa di un atteggiamento spirituale, ma è la figura di una forma ideale; o piuttosto è una forma assoluta, che in sé implica contemporaneamente un problema di stile e la sua soluzione congeniale. Essa è infine coincidenza perfetta di immaginazione fantastica e di linguaggio, impronta plastica di un asteroide, che esprime bene l'idea di una forma che è piena e chiusa e tuttavia suggerisce con la sua sagoma sfuggente anche una sensazione di instabilità, di movimento in atto, di probabilità di modificazione dell'equilibrio, aggiunto alla perfezione tipica della geometria l'imperfezione dell'attesa, la sospensione psicologica, quel brivido metafisico che dall'interno scuote ora più ora meno fortemente tutta l'arte di Casorati.

Accettare la conclusa perfezione dell'uovo o, in un certo senso scioglierne la rigidità, frantumarne la frigida ipotesi sono i motivi, due in uno, che hanno guidato le indagini critiche e filologiche dell'arte di Casorati nei due saggi più impegnati, quelli nel loro momento vivo, coevi, cioè, della loro motivazione critica: il saggio di Piero Gobetti, scritto nel 1923 quando la figura chiusa raggiungeva il massimo della sua stilizzazione e quello di Albino Galvano, scritto nel 1940, al tempo in cui i giovani del movimento di "corrente" accentuano le intenzioni morali oltre che formali delle reazioni al Novecento e ripreso nel 1947, quando la cultura italiana subisce il grande risucchio europeo: perciò i momenti in cui la formula casoratiana splendidamente conclusa, interpretata anche come volontà di isolamento e come rifiuto di impegni sociali e terreni, sembrava costituire l'inciampo più grosso ad una lettura "attuale" dell'arte di Casorati.

Ma, tra *Ritratto di Gualino e Daphne*, tra *Lo studio e Gli scolari* è realmente avvenuta una frattura di fondo nello sviluppo dell'arte di Casorati? E se è avvenuta è realmente così profonda da spaccare la sua azione pittorica in due? Spaccare in due, in questo caso dividere, come per un crinale dal quale le acque scendono per versanti opposti, il mondo stesso di Casorati. E per "mondo" si intende quel nocciolo di attitudini che l'educazione, i tempi della formazione, le pressioni della storia e del gusto in quelle stesse della vita possono modificare, ma non alterare nella loro sostanza; le attitudini che l'esistenza piega e sfrangia o esaspera e gonfia ma non può sostituire, perché sono insostituibili, costituendo ciò che in ogni persona è irriducibile ad altro.

Quando nel 1907 entra con disinvoltura alla Biennale Internazionale di Venezia, dove tanti altri faticavano a fare anticamera e subito viene salutato come un prodigio di abilità e di saggezza, Casorati ha soltanto 23 anni e dipinge da appena cinque. Per questo il *Ritratto della sorella* è un'autentica sorpresa, anche per noi. Davanti a quest'opera è difficile convincersi che Casorati abbia avuto per caso la rivelazione della sua disponibilità al dipingere. Difatti non rivela soltanto gli elementi di una paziente e inspiegabile elaborazione pittorica; così evidente già in *Casoni padovani* del 1902, primo dipinto noto di Casorati, realizzato con tale padronanza del mestiere, sia nella spazialità dell'immagine sia nell'accordo cromatico, che il compenso tra certi stridori gialli delle parti esposte al sole e la finezza dei grigi cinerini e violacei delle parti in ombra è attuato d'istinto, in una unità di visione che supera la consuetudine del naturalismo descrittivo. Nel *Ritratto della sorella* ammesso a Venezia, insieme con la finezza dell'esecuzione, che testimonia il rapido accrescimento dei mezzi pittorici di Casorati, c'è qualcosa di più, che lo sottrae ad una semplice classificazione tra gli esempi brillanti della ritrattistica del tempo. C'è la presenza viva e sempre inquietante del talento e gli echi non meno vivi ed inquietanti di interessi culturali complessi e profondi. Gli abiti e gli

ornamenti della figura di Elvira, tra velature, traslucidi e trasparenze perlacee, per il loro trattamento che ricalca l'antico giustificano ancora oggi le lodi della critica che allora salutarono l'apparire di un classico; ed in un'epoca ancora affascinata dai cassettoni fiorentini e dalle savonarole anche l'iscrizione lapidaria ed il sofisticato inserto araldico dovevano fare un certo effetto. Ma il disegno della testa, sottolineato dalla veletta, che la avvolge strettamente, e già una precisa indicazione di stile e, così evidenziato nella sua forma in contrasto con il fondo neutro, suggerisce un ovoide antelittera, mentre la lunga mano quantata, accentuando in questo momento gli scontri dialettici tra le pressioni pungenti della cultura e gli aneliti alla catarsi nell'azione pittorica, che sono tipici di Casorati, svela, sia pure con molta gentilezza, come in un brivido, la sottile pressione di una sensualità subconscia e nel tempo stesso la vitalità capillare, non sopraffatta dalle ricercate e insistite manifestazioni di sontuosità pittorica, dei nutrimenti di cultura.

È facile pensare che la musica avesse avvicinato Casorati ad altri spiriti colti e sensibili nell'ambiente del liceo e dell'Università padovana e che perciò la conversazione delle Arti si allargasse spontaneamente dalla musica alla poesia, all'architettura e alla pittura, e che il giovane si sia incontrato già prima di cominciare a dipingere, sulla sua strada di creatura curiosa, avida, di conoscere, certe riviste d'arte come "Emporium", che negli anni a cavallo del secolo, attraverso le minuziose e attente indagini europee di Vittorio Pica faceva conoscere agli italiani l'esistenza di Redon e di Felicien Rops, di Boecklin e di Rossetti, di Toorop di Klimt. Per mezzo di notizie e di fitte riproduzioni "Emporium" indirizzava e stimolava l'inchiesta verso documenti e movimenti stranieri, rimandando alle pagine di altre riviste che ebbero subito largo udienza tra i giovani artisti italiani, come la tedesca "Jugend" e l'inglese "The studio". Ma ce n'erano anche di più rare e preziose che macinavano lo stesso grano: "Ver Sacrum" e "Art et décoration", "Dekorative Kunst".

Questo significava acquisire nel proprio provinciale dominio un vasto giro di flussi poetici spiritualmente, anzi psicologicamente allarmati e di esperienze tecniche stravaganti rispetto alla tradizione italiana. L'orizzonte si arricchiva infatti di nomi prestigiosi: Moreau, Seurat, Signac, Maurice Denis, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Vallont, la "Revue Blanche", Blake, Morris, Walter Crane, Beardsley, Munch, Ensor e su un piano più popolare e di comunicazione di massa, ma non meno raffinati per qualità d'espressione, i nomi di Chéret, di Moucha ed altri litografi disegnatori di manifesti di copertine.

Casorati doveva trovare di che nutrire la sua naturale inclinazione a delineare contorni; su quei fogli, assai meglio che sulle pareti della Biennale, che tuttavia può aver visitato almeno a partire dal 1903. A Venezia, nei padiglioni dei giardini di Sant'Elena, le sue scelte di gusto dovettero semmai esercitarsi non tanto sulle opere d'arte pura quanto sui fregi, i pannelli, i mobili, gli oggetti d'arte decorativa che la Biennale, rispecchiando la moda del tempo, aveva cominciato a presentare nel 1899 e in questi anni estendeva, spronata dal successo della Mostra Internazionale delle Arti Decorative del 1902 a Torino, proponendo, direttamente o indirettamente, i nomi di Macintosh, di Gallè, di Tiffany, di Lercke e di tanti altri straordinari artigiani-artisti, o artisti-artigiani.

Attraverso le riviste specializzate, gli album, le cartelle di incisioni e le illustrazioni dei libri entrava a quel tempo nel giro del sangue della cultura un mondo fervoroso ispirato. Un mondo in cui il disegno elude la cristallizzazione delle forme del vero e seguendo per analogie la continuità di sviluppo di una linea flessuosa, una liana, un rampicante, trasmette ancora tutto palpitante, un senso misterioso perché inconsueto e ambiguo e in parte anche oscuro della vita, della quale gli artisti distillano goccia a goccia tutti gli umori e i rosei e i neri. Ed è forse più esatto dire: un senso velato della vita, piuttosto che oscuro; ché sono gli anni della massima espansione e del trionfo dei movimenti che hanno riscattato la poesia dalle estetiche del Positivismo e del Naturalismo, reagendo, appunto, in nome dell'ineffabile. Gli anni in cui il Parnassianesimo, il Decadentismo, l'Estetismo inglese confluiscono nel largo movimento del Simbolismo e la natura appare come l'aveva profetizzata Baudelaire, tempio di pilastri viventi: "l'homme y passe à travers des forêts de symboles". Sono anche gli anni in cui l'ampio rivolgimento in flussi e riflussi del pensiero estetico danno luogo un po' dovunque ai

movimenti di secessione e le esigenze formali della nuova società, borghese e industriale, sfociano nel mito corale dello stile Liberty.

La conoscenza di questi fatti da parte di Casorati è già evidente nella sottile vena di magia implicita nel *Ritratto della sorella*, come aspirazione a sollevare l'imitazione oggettiva nella sfera dell'invenzione e a rendere sensibile, attraverso un riflesso inquieto, la tensione mentale, che l'azione pittorica fa confluire nell'opera come ricerca di valori analogici e allusivi, anche se in parte è assorbita dagli impegni e dagli strumenti tecnici di una rappresentazione complessa. Ma è nell'opera grafica che accompagna l'attività pittorica che tale conoscenza si rivela in tutta la sua estensione. Nell'opera grafica le attitudini nuove, in un certo senso metafisiche, coincidendo con la natura stessa di Casorati e con i caratteri più profondi della sua fantasia e del suo linguaggio trovano nella linearità del tratto e nella sintesi lo strumento più docile e più efficace, diventano addirittura emblematiche di una scelta che si sviluppa in direzione di una stupefatta cognizione del mondo, di un ripiegamento malinconico e nel tempo stesso ironico sull'esistere come coscienza, di una fragilità che sottrae alle cose la loro massa. Nei fogli incisi, che un poco in contrasto con la datazione tradizionale vedrei infittiti subito dopo all'anno 1910, è già possibile cogliere alcune costanti casoratiane: la purezza sottilmente insidiata o miracolosamente salvata dei nudi femminili; l'intuizione dello spazio infinito, perché astratto e fantastico, dei cieli stellati, delle linee nude dell'orizzonte incurvato, delle pareti vertiginose di palazzi fiabeschi e di torri; il movimento sospeso nell'aria dell'attitudine dei suoi personaggi, che sembra ricettiva di un motivo musicale percepito soltanto dai loro sensi.

È naturale che ai suoi inizi Casorati guardi ai musei ed all'antico. Ne fanno fede certi superstiti esercizi di copia della raccolta Mongini. Sono copie da Rembrandt e da Leonardo, che perciò non rivelano un preciso indirizzo della scelta, ma il modo di rispondere a certi stimoli di un organismo pittorico in rapida crescita. Il giovane Casorati guarda anche a ciò che accade intorno, mentre nello studio del pittore padovano Vianello acquisisce qualche nozione tecnica. Le prime mostre internazionali della città di Venezia lo mettono di fronte ad uno spettacolo che deve incantarlo; ad un Olimpo dell'arte del tempo, che, seppure interrotto qua e là da apparizioni bizzarre, ha un andamento unitario, "alto di tono", largo, sicuro, tecnicamente accurato, cui egli tende ad accostarsi con le prime opere di un certo impegno. È difficile stabilire riferimenti inequivocabili ma la serie delle "vecchie" e delle "bambine" i gruppi allegorici e letterari, tipo *Le figlie dell'attrice*, *Le ereditiere*, o di psicologia traslata come *Le sorelle*, in mezzo ad altre composizioni e studi di incredibile bravura, nel periodo che tra il 1907 e il 1911 include anche un lungo soggiorno a Napoli, mostrano che la curiosità di Casorati è orientata verso la zona dell'espressione in cui gli impulsi della Secessione sono attenuati dalle ultime ondate dell'Impressionismo, da una forte presenza di elementi popolari e folkloristici, da una inclinazione vivace dello spirito alla fiaba che non esclude la malizia o una sottile vena di sarcasmo e che a volte introduce in una figura di gentilezza quasi un sospetto di stregoneria.

È la zona in cui si incontrano i Paesi che stanno ai margini del cuore dell'Europa. Da una parte la penisola Iberica, dall'altra l'Ungheria e le sue propaggini slave, dall'altra ancora i Paesi del Nord. Cioè una zona vasta, che si stende tra la visione rubizza di Zuloaga (alle cui spalle ci si poteva illudere di veder comparire la grande ombra di Velasquez stesso) e quella estenuata di un Laszlò, in uno strano miscuglio di cadenze popolarresche e di cadenze aristocratiche; sicché l'ampio scialle delle *Vecchie*, che la sorella Elvira docile volenterosa modella indossava per posare, e che forse è ancora conservato in qualche cassone di casa Casorati, può richiamare la mantiglia spagnola e nel tempo stesso la camicetta ungherese. Lungo questo itinerario ai margini non si può escludere che *Notte stellata* di Munch abbia contribuito a fissare le notti intense di certe acqueforti di Casorati e che, nel momento di maggiore concentrazione delle prove di linguaggio degli anni di prima della guerra, sia lo schermo lontano di *Via Lattea*.

Dal contesto della Biennale del 1907 è possibile, invece, estrarre per indicare qualche indicazione di affinità o di persistenza mnemonica opere come *Le comari* di Opsomer, *Incontro celeste* di

Munthe, *La regina di Saba* di Olaf Lange e persino *Gli slavi* di Nikolaj Rohrich. Il disegno delle crocche dei capelli e certe cadenze formali del *Monumento a Rodenbach* di Georges Minne si trovano nelle figure femminili delle incisioni di Casorati ed in certe teste o figurine modellate in gesso o in terra più tardi. Bisogna aggiungere alla lista di cose vedute in quell'anno *Racconti di fate* di Carl Larson, *Bruges d'altri tempi* di Fernand Knopff il *Tacchino* in bronzo e smalti di Philip Wolfers, che forse ritorna alla memoria quando si tratta di organizzare la natura morta ai piedi delle quattro *Signorine*. Tra le cose che Casorati avrebbe potuto vedere due anni prima, una *Vecchia* di Richard Miller è identica nella struttura persino nell'incidenza della luce sugli oggetti del fondo alla *Vecchia* addormentata sulla sedia. *Le tre spose* di Jan Toorop, che nel 1905 espose quattro dipinti, sei disegni e dodici punte secche e nel 1903 aveva esposto *Morte dov'è la tua vittoria?* sono opere essenziali per illuminare il campo grafico dal quale emergono i profili sfuggenti e le lunghe ciglia di *Due figure* e di molte incisioni. Senza una forte attrazione per il mondo e per le espressioni della saga non potevano nascere *Nevicata* o *Primavera*, con quel nudino di adolescente sul fondo di un bosco di betulle, esposti alla mostra di Cà Pesaro del 1913.

La conoscenza della grafica europea dilata il cerchio della formazione estetica di Casorati. Le incisioni mostrano con accenti più scattanti e precisi la reazione di Casorati al mondo raffinato dello stile Liberty, e rivelano che tale reazione è molto più complessa di quanto comunemente si crede. L'indicazione di Klimt, che nel 1910 è celebrato a Venezia con una grande sala personale, riconosciuto in quegli anni come la più alta è compiuta espressione dell'estetica della Secessione, fruendo di una popolarità che in questo secolo soltanto Picasso doveva superare, è un'indicazione esatta, se si vuole indicare la precisione esercitata sugli spiriti sensibili e raffinati dalla componente viennese e medioeuropea del gusto del tempo; ma non basta a giustificare da sola lo sviluppo della personalità di Casorati nell'ambito della Secessione.

Già nelle *Vecchie* e nelle *Bambine* l'arte di Casorati mostra di possedere un senso della composizione fluente e continua, una stretta aderenza tra vita organica animale e vita organica vegetale, una cromia inconsueta, selezionata quasi per via olfattiva e palatale tra le tinte rare, le medesime che fioriscono sui vetri, sugli smalti, sulle stoffe e tra gli intagli della "marqueterie" di quegli anni. In *Persone*, nonostante il riferimento ad una realistica fine di colazione all'aperto, egli accentua con la distribuzione della luce, con gli accostamenti delle figure e persino con la sensazione di incongruo di alcune di esse (tanto che la scena può essere interpretata come la fine di un pasto di memorie, o come una pausa nel corso di un inventario di ricordi, durante la quale ognuno segue il suo filo) Casorati accentua il significato di rappresentazione di un avvenimento irreali e allusivo. In *Le signorine*, *Bambina*, *Il sogno della melagrana*, *Preghiera* e in opere distrutte come *L'incendio*, rastremando le ricerche formali ed i motivi del racconto, conducendoli nel cerchio di un calligrafismo prezioso, Casorati accosta sempre più da vicino la moralità e il linguaggio plastico tipici del Simbolismo. Eppure finirà con distruggere certi dipinti, come *Trasfigurazione* che nella carriera del pittore indicano il momento di più profonda collisione con la sublimazione e la idealizzazione del vero attuata da Gustav Klimt, assai più che con la sua lezione di stile. Gli echi italiani più persuasivi e più letterali dello stile di Klimt, ridotto a stilema formalistico, bisogna, se mai, cercarli nelle opere di Vittorio Zecchin o in quelle di Galileo Chini.

Può darsi che a rafforzare l'autonomia di Casorati abbiano contribuito anche le amicizie che a un certo punto poté allacciare con alcuni giovani artisti, che si stringevano a Venezia intorno a Nino Barbantini ed alla Fondazione Bevilacqua la Masa ed animavano le mostre di Cà Pesaro con la loro scoperta opposizione alle scelte ufficiali attuate dalla Biennale nel campo delle celebrità accademiche. Amicizie tormentate, turbate anche da scontri che a volte toccavano il fondo dell'animo, giacché la sensibilità di Casorati, propria della persona colta e naturalmente aristocratica, si adattava male alla sfrontatezza giovanile di Arturo Martini, al bruciante misticismo di Tullio Garbari, alla violenza iconoclasta di Boccioni, mentre era disposta alla soavità malinconica di Gino Rossi ed

alla discrezione di Pio Semeghini, il più anziano di tutti, che pure era circondato dalla fama di anarchico.

In mezzo a quei giovani Casorati, come pittore, rimane un isolato ma, intanto, è importante che proprio lui, che è già stato accolto alla Biennale e continua a riceverne gli inviti, prenda consapevolezza della legittimità delle aspirazioni di chi vorrebbe rinnovare le espressioni dell'arte per strade che sono diverse da quelle ufficialmente omologate dalla Biennale. Ed è importante che tale professione di fede sia difesa al limite estremo della solidarietà umana: lui, Casorati, solidale con gli amici di Venezia al punto da rinunciare alla gloria della Biennale per esporre a Ca' Pesaro; gli altri, solidali sino a provocare la scissione tra gli artisti di Ca' Pesaro, non appena si delinea la possibilità di una interpretazione dello statuto della Fondazione che colpisce prima di tutti Casorati. Martini, Garbari, Semeghini, Boccioni erano stati in Francia, a Parigi. Il più irrequieto Boccioni, era stato anche in Russia. Gino Rossi era andato quasi in pellegrinaggio in Bretagna, sui luoghi mitici di Gauguin e della scuola di Ponte-Aven. Così Casorati ha notizie dirette di un'altra diversa zona dell'Europa, che se non era ancora quella delle avanguardie, era intanto quella percorsa da sottili riverberi lirici. E può darsi che certe cadenze gauguiniane, che più tardi affioreranno nell'opera di Casorati, provengono dalla consuetudine amichevole con Gino Rossi, dal suo segno grosso e nitido come un cernechio di vetrata e dalla coincidenza di colore disteso e di forme descrittive dello spazio. Può darsi anche, che gli esperimenti di Arturo Martini su nuove tecniche "povere" per incidere, usava infatti delle lastre di terracotta, non siano estranee agli esperimenti che Casorati ha attuato poi nella sua opera grafica e che la testa della *Giovane piena d'amore* dello scultore trevigiano, collocata su un trespolo accanto a *Anna Maria de Lisi* non sia soltanto un debito della memoria. Se poi si addita la figura della *Donna con lo specchio*, il frammento superstite di *Trasfigurazione*, in certe figure tipiche del Parnaso agreste di Garbari è soltanto per un prendere atto delle possibili mutazioni reciproche tra artisti anche spiritualmente lontani, che ad un certo punto la storia avvicina. Il contributo di Casorati alla Secessione ed al Liberty non è dunque un semplice allineamento del gusto. Nel panorama dell'arte italiana degli anni avanti la prima guerra mondiale il contributo della pittura di Casorati allo spirito della Secessione europea è autentico ed originale ed ha forse una rispondenza, ma con un distacco sensibile d'anni, soltanto nell'opera di Carlo Corsi. (Certe trame di figure e di tendaggi controluce del pittore bolognese mostrano curiose affinità con il *Notturmo* casoratiano della raccolta Forti). L'autonomia e l'originalità della personalità artistica di Casorati è determinata dalla capacità di far evolvere ordinatamente le interne premesse originarie, dalla ampiezza e dalla varietà delle sue curiosità sia linguistiche che poetiche, dai modi di accogliere le loro sollecitazioni e di rispondergli. Da uno particolare, che è un modo di equilibrio tra l'aspirazione a sollevare il vero nella sfera dell'invenzione e la regola di rivolgersi poi sempre dietro costantemente al vero, come ad un punto di riferimento o di controllo della qualità oltre che della legittimità dell'astrazione.

Questo equilibrio compare pienamente raggiunto quando Casorati realizza una nitida e quasi elementare definizione dello spazio e dei rapporti tra lo spazio e il colore come rapporti di reciprocità, che attuano l'idea della forma e determinano la forma della rappresentazione plastica. Sono rapporti che si manifestano con valori prevalentemente grafici, che esaltano i significati decorativi ma non annullano i significati allusivi. Già nel *Ritratto della sorella* del 1907 l'energia, la presenza stessa della figura sta nel disegno. Cioè nella vitalità del segno. Vitalità che si rigenera da sé continuamente, perché nell'azione di Casorati il disegno coincide con la traccia cromatica, anzi è la stessa cosa; nasce come deposizione di colore e se non è "gesto" nel significato attuale di questa parola è soltanto perché nell'opera del pittore nulla è affidato al caso; persino quando sembra contenere un palpito di improvvisazione, come accade nel *Ritratto di Elvira* del 1908 o nel *Ritratto della Madre* dello stesso anno. La figura può essere conosciuta nella sua verità totale soltanto seguendo l'autentica innervatura del disegno, in un labirinto di occasioni momentanee che toccherà il massimo della sua complicazione nell'orditura del prato de *Il sogno della melagrana*, nel tappeto di *Bambina*, nella natura morta delle *Signorine*.

Ma al punto in cui la pittura di Casorati produce *Uova sul tappeto verde* la forma degli oggetti, il colore, la stessa struttura dell'immaginazione, sono interamente integrati nel disegno. *Uova sul tappeto verde* è il primo passo verso una serie di dipinti: *La via Lattea*, *Le marionette*, *Giocattoli*, *Pastore*, e *Tiro a bersaglio*, che possono essere inseriti nel contesto della migliore pittura europea degli inizi di questo secolo. In essi Casorati raggiunge il primo stadio della quiete dei sensi e dello spirito, che dal profondo è chiamato a figurare.

Quindici uova su un cassettone

Nel suo saggio, Piero Gobetti non si sofferma sulle *Uova sul cassettone* ma la presenza di questo dipinto è implicita, quando davanti a *Lo studio*, distrutto nell'incendio del Glaspalat di Monaco nel 1931 egli dice che l'unità del quadro è tutta nel senso spaziale e nelle distanze che il pittore riesce a creare, dando a tutti i valori plastici una singolare autonomia, sicché l'ambiente respira con la dovuta ampiezza. Quando poi afferma che vi si può riconoscere la prima opera e la raggiunta forma di una dominante "passione antidecadente", Gobetti colloca automaticamente tutta la ricerca di Casorati, che a quel tempo occupa già un ventennio, su una linea di consapevolezza razionale, che non esclude ma assorbe e trasforma tutti gli imprevisti; le reazioni spontanee della sua cultura, che è "la cultura del curioso, con le dispersioni caratteristiche del naturalmente ricco".

Se è giusto, come suggerisce Gobetti, dare per scontato il dissolvimento della decorazione nella plastica, sulla distanza di quindici anni, quanti ne corrono tra il *Ritratto della sorella* del 1907 e il *Ritratto* della stessa del 1922, mi pare altrettanto giusto considerare che sulla medesima distanza di tempo, o su un'altra appena più lunga, attraverso il razionale accoglimento dell'imprevisto, le curiosità psicologiche un poco superficiali e quasi estemporanee - ma non sempre tali, se si guarda la *Vecchietta padovana*; quel sorriso arguto che fa corpo e insieme contrasto con il silenzio assorto e assoluto del muro di fondo; anticipo, quando splendidamente provinciale, da altri muri più ambigui - cioè le curiosità psicologiche delle opere degli anni 1908-1910: *Le vecchie*, *Le bambine sul prato*, *Le figlie dell'attrice*, *La cugina*, si trasformino in essi, insieme con certi aspetti di estetismo decadente con certe leziosità frammentarie, in una solida, è forse meglio dire salda intensa conquista di fiati esistenziali. Ribaltati, però, in uno spazio lontano. Non lontano prospetticamente quanto lontano, astrale, intellettualmente. Come un'inquietudine che non ha denti, o son denti di velluto. Nel senso già indicato, e con quale morbidezza dal *Ritratto della sorella* del 1907, accettato alla Biennale dello stesso anno.

Del resto è lo stesso Casorati che avvalora inizialmente la tesi di Piero Gobetti; che le opere eseguite dopo la guerra appartengono ad un mondo affatto diverso da quello della formazione e lasciano definitivamente alle spalle, concluso e lontano, nella zona delle esperienze formative e delle curiosità dispersive, anche se intense, tutto un mondo giovanile, dal *Ritratto della sorella* a *Signorine* e dalle opere del 1913 e del 1914, così acutizzato nelle sue componenti letterarie e psicologiche.

In alcune lettere riportate da Guido Perocco esiste una riserva esplicita di Casorati sul suo passato; insieme con espressioni di rinnovata fiducia nell'annunciare le aperture sul presente e sul futuro. Scrivendo a Barbantini nel 1920 che è l'anno della famosa secessione degli artisti di Ca' Pesaro, Casorati chiede che gli sia concessa una delle "silenziose salette" (la seconda a pianterreno, o quella in corrispondenza al primo piano, "guardante il Canal Grande".) Ha infatti deciso di non esporre alla Biennale, dove è stato invitato: "benché abbia lavorato moltissimo in questi ultimi mesi e credo abbia forse per la prima volta fatto qualcosa di concreto e messo piede finalmente sulla mia strada". Alla richiesta Casorati aggiunge questo commento: "stai sicuro che farei una cosa proprio seria (mi vanto?), tanto da far dimenticare la vuota e inutile esposizione da me fatta a Cà Pesaro nel 1913". E già l'anno avanti in un'altra lettera indirizzata a Barbantini scriveva, a proposito del dipinto *Una*

donna, che avrebbe mandato alla mostra di Ca' Pesaro: "in esso vi sono già i germi iniziali di ciò che è la mia pittura d'oggi, della quale sono convintissimo" ed esprime la consapevolezza che quel dipinto non potrà essere capito "perché ancora vestito di un'apparente arcaismo, che a molti sembrerà l'essenza del quadro". Tantomeno poteva essere capito nell'ambiente artistico di Torino, dove, Casorati si accorge subito: "nessuno respira aria pura e tu non senti altre frasi che intorno ai rapporti giusti ai bei toni, all'insieme perfetto, ecc."

Nella mostra di Ca' Pesaro del 1913, la partecipazione "vuota e inutile" di Casorati comprendeva quarantun opere: quattordici dipinti ad olio, quattordici tempere, otto disegni e cinque litografie di cui alcune colorate. L'insieme con studi, bozzetti e frammenti, molti dei quali erano vedute di giardino e di architetture, o caratterizzazioni di climi poetici, rispecchiate da certi titoli: *Aprile*, *Inverno*, *Nevicata*, *Mattino*, il lungo elenco comprende opere che sono sicuramente riferibile nel repertorio casoratiano: *Vecchie* (della raccolta Veronesi), *Dolores*, *Lionello*, e *Bambina*. L'insieme, a ricostruirselo così a mente, può dare una sensazione di disordine e di disorientamento, di fiacchezza della scelta critica, poiché svaga da un documento superato come *Vecchie a Tre donne*, uno dei dipinti distrutti poi da Casorati (gli altri sono sicuramente *Trasfigurazione* e *Incendio*), testimonianza di una deviazione troppo accentuata nel regno delle allegorie. L'assenza di *Signorine*, che, esposta alla Biennale l'anno prima, era stato acquistato per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia, toglie alla partecipazione casoratiana alla mostra di Ca' Pesaro nel 1913 la possibilità di puntualizzare con un'opera di grande impegno gli elementi poetici e formali della ricerca di Casorati in quel momento.

Signorine avrebbe mostrato tutti i pregi e tutti difetti di Casorati. Alcuni in potenza, per esempio la possibilità di scivolare verso situazioni pittoriche cui la figurazione scoperta dei significati reconditi ne svilisce l'incanto; altri quasi eccitati, per esempio la possibilità di raggiungere una definizione degli oggetti che travalica la loro stessa oggettività e si colloca nella struttura dell'opera come un ornamento esterno, anche se nel caso particolare di *Signorine* la cianfrusaglia sparsa ai piedi delle ragazze serve a caratterizzare psicologicamente le loro figure; e rivela dunque la sua funzione dichiaratamente emblematica. Ma proprio l'assenza di *Signorine* consente di intendere meglio che la linea formata da *Vecchie*, *Dolores* e *Bambina* è una linea retta di sviluppo della visione di Casorati. Attraverso la purità grafica, la schietta cromia, la cristallina definizione psicologica della figura di *Dolores*, come attraverso un filtro a più strati di intelligenza e di sensibilità, l'orpello ancora così sensuale, anche matericamente sensuale, e così naturalistico, dei particolari di *Vecchie* si trasforma in un catalogo, in un inventario minuziosamente analizzato, gnoseologicamente costituito e perciò purificato formalmente da ogni scoria sperimentale nella fresca e gracile orditura di *Bambina*. I fiori, le carte, i cestelli, le scatole, gli smalti, i frutti, i nastri, ogni oggetto in *Bambina* era chiuso nel suo contorno e pur rispondendo al gusto del tempo, pur così inseguito in ogni sua flessione sulla linea di demarcazione tra il vuoto e il pieno, anzi proprio per questo spietato incalzare della definizione plastica, ogni aspetto è quantitativamente e numericamente esatto (ed è il primo affiorare di un'idea matematica nell'opera di Casorati, mediata da una sensibilità musicale, di ritmo e misura). Perciò propone con tanta icasticità la sua presenza come un'occupazione dello spazio e come una verifica della validità del suo luogo particolare nell'insieme.

Alla mostra di Ca' Pesaro del 1919 Casorati esponeva quattro opere: *Una donna*, eseguita in quello stesso anno, (presentata e riprodotta, a volte, come *L'attesa*), più *Le Marionette*, *Giocattoli* e *Le uova sul tavolo*, che può essere il piccolo dipinto bianco e blu di proprietà Rody. La scelta questa volta è coerente. Le due opere del periodo che precede immediatamente il richiamo alle armi anticipano quel desiderio di semplicità e di essenzialità, appunto, che in *Una donna* si articola e si dilata un poco, senza tuttavia perdere la sua interiore unità. Semplicità di espressione plastica e semplicità di motivo poetico. Lo sottolineano ma in una certa misura anche lo anticipano; istituiscono quindi un motivo di continuità che rende difficile confermare la sensazione denunciata dall'artista con tanto entusiasmo: che nell'opera del 1919 qualcosa ribalta su un'altra china, che attraverso *Una donna* passa una linea di demarcazione tra prima e dopo, tra vecchio e nuovo.

Casorati parla di germi iniziali, ma è chiaro che tali germi nutrono la loro vitalità rifiorente, su vecchi strati dell'humus casoratiano. Nell'elenco delle opere inviate l'anno dopo a Venezia ed esposte con i dissidenti di Ca' Pesaro alla Galleria Geri - Boralevi insieme con alcuni dipinti maggiori, *Un uomo* ed *Anna Maria de Lisi*, figurano studi e disegni ispirati ancora da contenuti e movimenti figurali e fiabeschi; c'è anche un *bozzetto per il quadro Sera*, che mostra affinità rilevanti con *Illustrazioni per una fiaba* e con la silografia *Sera* riprodotte nel catalogo e potrebbe essere identificato con la piccola opera più volte ultimamente presentata come *La figlia unica*, che secondo la testimonianza dell'artista è la prima, certo una delle primissime cose eseguite a Torino; dove è arrivato nell'autunno inoltrato del 1918. Così, riprendendo il lavoro dopo l'interruzione degli anni di guerra, dopo che la morte del padre ha appoggiato tutta sulle sue spalle la responsabilità della famiglia, dopo che ha lasciato i luoghi della sua brillante giovinezza, affrontando i rischi di un ambiente nuovo, sconosciuto, distante anche spiritualmente dalle cordiali o per lo meno aperte e franche consuetudini venete, che l'atmosfera di Ca' Pesaro aveva alimentato, Casorati, proprio perché deve ricostruire la sua attività in solitudine, si riallaccia con l'immaginazione al suo passato. Riprende certi motivi simbolici che credeva di aver lasciato definitivamente alle sue spalle. *Una donna*, *Pastore*, *Tiro a bersaglio* sono le prove dell'attrazione che il passato esercita su Casorati; unico termine di raffronto, nella stanza ancora vuota che per lui è Torino nel 1919.

Tra *Pastore* e *Giocattoli* la continuità si esprime anche nel repertorio iconografico dal quale Casorati riprende i modelli: piccoli intagli in legno candidamente colorati. Tra *Marionette* e *Tiro a bersaglio* si ha la medesima sensazione di continuità. Una continuità a più facce. Comincia da un suggerimento implicito nel mondo da cui sono evocati i modelli, il mondo fiabesco dei teatrini e dei Lunapark e che riaffiora a distanza di tempo, ma poi si completa con altri spettri di immagini ritornanti. È difficile per esempio sottrarsi all'idea che il bianco fiammeggiare, a sciami, in uno spazio infinito a spirale, delle costellazioni di *Via Lattea*, un altro dipinto del 1914, si è trasferito, quasi per collimazione di due immagini sovrapposte, nel legatissimo sistema di pipe di gesso e di gusci d'uovo di *Tiro a bersaglio* e che perciò quello spazio infinito, e di carattere simbolico, si sia trasformato in un parallelepipedo esatto, schiacciato in tanti piani, come quinte ripiegate, per un bisogno di definizioni più esatte. Anche i colori di *Tiro a bersaglio*, seppur cedono in parte la loro quantità timbrica per un accordo istintivo con i vicini e per un'idea di ombra che ammorbidisce lineamenti grafici dell'opera, indulgono ancora come in *Marionette* ai loro valori locali.

Se c'è un momento in cui si può affermare che Casorati ha conosciuto l'esistenza di Kandinskij, quello delle silografie per le illustrazioni delle fiabe russe dei primi anni del secolo, è proprio il momento, il lungo filo che lega *Marionette* e *Tiro a bersaglio*; che hanno, in comune, la temperatura fredda e così, in coppia, raffrontati all'altra coppia, *Giocattoli* e *il Pastore*, che lasciano invece defluire dalla struttura, dalla cordialità delle tinte, dagli accostamenti dei contrasti tanto più immaginosi di una piccola vena di accadimenti misteriosi, determinano idealmente i binari dentro il quale Casorati si può muovere al tempo in cui la sua vita deve ricominciare da capo. Voltando le spalle a una carriera precoce lusingata da consensi autorevoli; a una giovinezza che era stata tanto vivace pur dentro i limiti esclusivi che il gusto, le naturali inclinazioni, la cultura e l'ambiente avevano segnato; ad una visione del mondo, infine, in cui gli aspetti patetici e quelli grotteschi, le cadenze sciatte quelle eleganti o borghesemente raffinate erano state manipolate, a volte, e con tanta abilità secondo una formula di successo.

Le condizioni di vita e di lavoro sono infatti profondamente mutate. Casorati deve inserirsi anche socialmente in un ambiente sconosciuto. La musica guida i suoi primi contatti. Nel salotto di casa Rodi il forestiero colto e brillante si sente di nuovo a suo agio. È un salotto frequentato anche da Bistolfi, uno dei grandi dell'arte ufficiale, che però mostra simpatia per il giovane, implicato come lui nelle maglie del Simbolismo e delle cadenze Liberty. Forse Casorati comincia a intendere l'influsso che hanno gli "interni", nel costume, nelle consuetudini e nella società torinese sulle sue stesse forme di vita. Le strade del Borgo Nuovo, dove ha trovato casa in fondo al cortile d'un palazzo

ottocentesco, sono silenziose e deserte. Gli allineamenti del quartiere più nobile di Torino, il quartiere delle rappresentanze diplomatiche e dell'aristocrazia di corte della prima capitale d'Italia, sono eleganti e sobri e racchiudono un vuoto prospettico, così lontano e sconosciuto alle gaie contrade veronesi. Parallelamente, però, attraverso l'amicizia di Piero Gobetti e come riflesso dei suoi interessi prende forma e figura l'altra faccia della città. La faccia proletaria. Quella, così dolente, della periferia industriale; dei suoi urti inevitabili con una tradizione solidamente fondata sulla discrezione sulla finezza del tratto; dei problemi della condizione umana in una realtà che è povera di una povertà nuova.

Le prime opere torinesi di Casorati contengono il principio di una denuncia sociale, riflettono un'inquietudine tipica del tempo e del nuovo ambiente. Soprattutto le tempere di *Case popolari*, *Interno*, *Mattino*, *Una donna*, *Un uomo*, 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 immaginaria *Anna Maria de Lisi*, in posa in un ambiente che resterà modello costante di strutture di spazi interni, che è quasi un'impennata verso la sfera della pura immaginazione e frutto, di nuovo, di cultura un poco decadente e luttuosa, con la sua figura enigmatica, con il suo occhio dilatato, pesto e grifagno, di rapace, autentica voragine, si sottrae alla sensazione che il mondo circostante preme con voci che sono accorate, anche se non distolgono il pittore della sua consuetudine con certe preziosità cromatiche o calligrafiche. Si pensi al fitto ordinato fiammeggiare dei panni di *Anna Maria de Lisi* e di *Un uomo*; alle caraffe ed alle scodelle di *Una donna*, al suo pavimento a scacchi che defluisce via come un rivolo vivo verso il fondo; alle mattonelle rosse di interno. Ma quelle voci, premendo conferiscono qualità che sono in definitiva formali ad una rinuncia accettata dall'artista sul piano della moralità e della sincerità. La loro eco perduta poi nell'aria, come un residuo vivo del tema, affiorando attraverso la copertura rigorosa dello stile.

Per raffigurare ore e sentimenti, che fuori dello studio esplodono a volte, e con sempre maggiore frequenza e violenza, in situazioni drammatiche; per rappresentare i tratti di una verità incombente, Casorati non si ricollega tuttavia al minuzioso verismo seppure arguto e controllato descrittivo di *Vecchie*, di *Signorine*, di *Sogno della melagrana*. La sua verità è sempre una verità filtrata dall'intelletto, che prende spontaneamente le forme dell'intelletto. Nelle sue opere ogni motivo, anche il più povero, si trasforma in esemplare che è formalmente impeccabile, che attira e si sviluppa completandosi con una coerenza stilistica che è la manifestazione diretta della coerenza del pensiero. Nelle grandi tempere del 1919 e del 1920 si direbbe che il primo agente sia l'atmosfera, come si cristallizza negli elementi tipici dell'ambiente; che siano le forme geometriche, i dischi, i rettangoli, i cilindri, le semisfere, i cubi, a fornire il modulo dell'opera e che la figura umana si sforzi poi di inscrivere in quel modulo per ubbidire ad una profonda esigenza di integrità plastica e di giustezza espressiva; che diventi, in un certo senso, essa stessa il momento particolare di una serie. La figura di una donna ha il volto di una bella modella, o di un'attrice che posi nel ruolo di donna umile, abbattuta dalla fatica, snervata dall'attesa. Una donna, come la ragazza di *Interno* e le bambine di *Mattino* è una parente povera delle *Signorine*.

I tappeti, le carte da parato e i prati fioriti sono diventati piantati di legno o di mattonelle. Gli orpelli della vanità femminile collocati con compiaciuta e se si vuole anche ironica ostentazione ai piedi di *Dolores* e delle sue amiche sono stati sostituiti da numerate scodelle, caraffe e pentole proletarie di coccio o di ferro smaltato, da cubi e cilindri di legno, da scatole di polvere per acque da tavola e dagli strumenti più umili della più anonima fatica quotidiana. Partendo dallo squisito criptogramma esposto in *Giocattoli* quasi in forma di "divertissement", passando attraverso la lezione di muta eloquenza contenuta in *Pastore* sul filo di un rasoio, Casorati giunge con le tempere del primo dopoguerra ad un chiarimento essenziale per la sua storia di pittore. Egli ha compreso che le cose o loro idee e forme coincidono con lo spazio della rappresentazione pittorica. Intorno al 1920 la realtà sociale preme sulla coscienza di Casorati, e nella misura in cui l'accoglie, spiritualmente ed umanamente partecipe, conferisce ad un'opera squisita come *Tiro a bersaglio* il senso di una

conclusione, quasi in forma di epigrafe, delle sue personali incursioni nel mondo della cultura, dalle parti del Simbolismo e della Secessione; ma, a Torino, c'è un altro elemento quotidiano che preme sulla coscienza dell'artista ed è la struttura urbanistica della città; così regolata e metodica, così persuasiva nella sua monotonia. Una struttura fatta di incontri ortogonali, di quinte fondali, di prospettive sceniche, dove la sensazione dell'infinito è costantemente equilibrata dalle cadenze fisse delle ombre nitidamente ritagliate. Una struttura che per analogia, nell'articolazione all'antica di stanze infilate in serie, si riproduce nella casa del pittore; consentendo, tra cavalletti, manichini, sguanci e fughe, una lettura a rovescio: dal possesso plastico e razionale del mondo aperto all'evocazione magica, quasi metafisica del mondo chiuso.

Quale è realizzato nella serie delle prime grandi tempere, lo spazio può apparire come una conquista ancora rigida, arida, schematica ma è già sostanzialmente un elemento determinante di coesione e di unità. Il periodo attorno al 1920 è caratterizzato dall'intuizione dei valori anche allusivi ed ornamentali dello spazio e della formulazione chiara ed elementare di tali intuizioni. Non soltanto lo spazio prospettico, che a volte appare esaltato ed esasperato come se l'artista fosse stato catturato nel gioco della sua finzione: lo spazio come categoria assoluta, come condizione dell'esistenza e della stessa possibilità di esistere delle cose; come qualità universale in cui il particolare è calato in forme svariatissime, che il pittore però tende a semplificare e ridurre anche di numero.

Quando Casorati, annunciando a Barbantini l'invio di *Una donna*, scrive che in quell'opera esistono i germi iniziali di ciò che sarà la sua pittura e poco più tardi afferma di aver scoperto "la sua strada" avverte probabilmente per intima convinzione di essere vicino al punto in cui potrà realizzare quella concezione non episodica della sua opera che è una lontana aspirazione, e che per ora ha accostato in alcuni momenti felici: in *Le uova sul tappeto verde*, e poi in *Giocattoli* e il *Pastore*.

È una concezione che poteva trovare il fondamento della sua unità soltanto in un sentimento dello spazio non astratto ma sensorialmente integrato attraverso la elaborazione pittorica; che poteva attuarsi soltanto compiutamente nella rotondità, nella pienezza fisica, quantitativamente percettibile, in cui si annulla, assorbita, ogni sensazione di vuoto e di finito. Una spazio fatto di continuità invece che di contiguità; sicché ogni opera contiene tutto il suo spazio fisico concettuale e nel tempo stesso si manifesta come un fatto "adimensionale", come figura che suggerisce implicitamente la sua misura, come immagine che può espandersi o contrarsi, senza che tuttavia i suoi significati perdano il loro sostegno e la cadenza poetica; donde quella tensione, anch'essa implicita, di così pungente sapore metafisico. Una spazio, infine, in cui il dialogo tra luce colore e forma diventa dialogo ravvicinato al limite dell'identità di nozioni diverse in un unico pensiero. Una spazio pieno come un uovo. Sino ad *Un uomo* la pittura di Casorati usa ancora delle stesure piatte e schiacciate, in un segno incisivo che in qualche modo ha anche funzione di contorno, in colori che possiedono un residuo di valori timbrici, anche se temperati nell'armonia generale fatta di accordi naturali.

Il punto di rottura lo si può individuare in un dipinto estremamente semplice: Scodelle, che però condensa nella sua semplicità la ricerca di Casorati; così tesa, in quel momento, a trasferire nei puri valori plastici dell'opera tutti i suoi significati visuali ed etici, a farli anzi aderire, coincidere. Le cinque scodelle collocate come una costellazione sul fondo annunciano gli asteroidi di *Le uova sul cassettone*, che segue a poca distanza di tempo. Ne rappresentano, anzi, il contrappasso, la prova, realizzata sulla forma cava, di una suggestione presto realizzata nella forma concava; ed in questo ribaltamento delle immagini si esprime il piacere e l'abilità proprie dello scultore. Difatti, nello stesso giro di tempo, Casorati modella maschere, teste, figure in terracotta, documenti intriganti e sapidi della sua versatilità ma anche un'altra testimonianza, un riscontro tattile delle sue ricerche.

Le uova sul cassettone è un dipinto famoso; è diventato quasi l'emblema dell'arte di Casorati. In verità questi quindici asteroidi, di un bianco calcinato, aggruppate sul piano scuro del legno, possono raffigurare la dizione più concisa e nel tempo stesso più evidenziata di un'attitudine della fantasia che l'artista ha poi collocato sotto l'insegna: "Numerus mensura pondus": numero o ritmo,

dimensione, peso o quantità. È facile immaginare quanto dovette apparire sconcertante, quest'opera in cui le sensazioni sembrano sostenute e regolate da un calcolo freddo. Ma nelle *Uova* il dialogo tra luce colore e forma è tecnicamente diventato un dialogo ravvicinato. Attorno alle quindici ellissi candide l'ombra comincia come una notazione scientifica ma si conclude come zona di colore intenso, più grave, che suggerisce il rilievo. L'ombra stessa cessa così di essere la contrapposizione della luce, diventa un complemento, una quantità della luce che raggiunge sfiora leggera le cose, e con ciò solleva ogni momento del quadro alla dignità della rappresentazione e lo fa partecipe della sua vitalità intensa e ambigua; mentre ne modifica la presenza, da cosa che è tangibile ad un'altra che è pensabile, o viceversa.

La luce casoratiana, è la luce propria di un giorno senza confini. In una sua bella pagina Galvano ha detto che il sole da cui proviene tale luce "non è un sole che agisca direttamente scomponendo le particelle del colore come in impressionisti e divisionisti, ma un sole che, come l'aristotelico «motore immobile», non appare in scena ma ne è il presupposto inesprimibile e irraggiungibile", "condizioni di quella luce astrattissima ma non irreale, cristallina ma non artificiosa, che condiziona il rarefatto vuoto in cui i colori si campiscono, segnando alle forme i teoremi che devono esporre". Questo carattere mentale di una luce che arriva da lontano è la prima condizione della volontà di raggiungere in forme allegoriche la verità, più che di risuscitare con la pittura la realtà, che Lionello Venturi ha individuato per primo in Casorati. È, anche, la condizione per realizzare la quiete, il silenzio, la lontananza fisica e metafisica che mette a fuoco il vero possesso delle cose, per realizzare il superamento delle passioni, entrare nella zona incantata della contemplazione platonica, che è la zona in cui "le cose appaiono reali in quanto hanno la maneggiabilità di ciò che dal flusso delle sensazioni è ritagliato per opere dell'intelletto".

A partire da *Uova sul cassettone*, in un breve giro di anni, Casorati con la felicità, e la facilità, del pittore che ha captato una rivelazione, esegue una serie di dipinti che non hanno riscontro nella pittura italiana e che lo collocano in una situazione appartata rispetto alle ricerche dei suoi coetanei. Alcuni, tra i più complessi esemplari di questo momento, che tante volte è stato superficialmente interpretato come un momento sottomesso a reviviscenza dell'antico e dello spirito accademico, sono scomparsi, distrutti nell'incendio della Glaspalast di Monaco di Baviera nel 1931: *Lo studio*, *Ritratto della sorella*, *Fanciulla dormiente*. Gli altri, la serie dei *Ritratti*, *La donna e l'arma matura*, *Le sorelle*, *Fanciulla nuda*, *Silvana Cenni*, *Duplici ritratto*, *Meriggio*, mostrano con precisi richiami formali, nelle attitudini delle figure, nella distribuzione compositiva o nei particolari ordinativi, e con evidenza a volte esasperata, i loro appigli con il mondo dei musei. La possibilità di riconoscere alcuni frammenti di pittura classica: le mani di Riccardo Gualino per esempio, le braccia conserte di Hena Rigotti, può deviare l'osservatore dal senso autentico di certe notazioni divergenti; sicché sfugge, forse, la vivacità polemica, l'attualità di certi inserti, come l'armatura di *La donna e l'armatura*: un saggio di bravura nell'esercizio di frantumazione, scomposizione analitica e ricostruzione formalistica dell'oggetto, che sembra suggerire l'armeria attraverso le boccioniane "forme uniche della continuità nello spazio"; e sfugge, forse anche, il fatto che Silvana Cenni, sul piano della rappresentazione, è una figura strappata al corteo della Regina di Saba ma è nel tempo stesso una autentica "musa inquietante". Nel loro caso "museo" è un punto di arrivo, e non un punto di partenza. Arrivo ad un luogo immaginario; che non è il luogo di depositi e di incontri ideali al quale rapire, secondo le sollecitazioni delle affinità e delle simpatie del momento, segreti di luce, di paste pittoriche, di sviluppi tematici, ma è piuttosto una condizione spirituale, intellettuale e tecnica dell'attività dell'artista. Il luogo della perfezione consapevolmente ricercata, meditando senza impazienze sui fini della propria opera e sui mezzi adeguati a raggiungerli; con piena fiducia nell'autonomia e nella realtà della pittura come fatto che possiede in sé tutte le sue ragioni di esistere; nella convinzione, infine, che le immagini della pittura debbano essere insostituibili e irripetibili, che non possono essere abolite senza che risulti impoverita la conoscenza poetica del mondo, e la stessa facoltà poetica dell'uomo.

Alla ricchezza della conoscenza poetica del mondo e delle capacità poetiche dell'uomo, Casorati porta a questo punto della sua carriera il contributo di una coincidenza rara di immaginazione di linguaggio, di idea e di forma. L'occhio si muove senza intoppi sui dipinti di Casorati, in una ricognizione che attraverso la molteplicità degli elementi raggiunge sempre l'unità. Quale appare, perfetta, in *Meriggio*. Da un nudo all'altro, dal cappello nero alle pantofole rosse, dal drappo verdone steso a terra alla tenda, l'occhio dello spettatore si muove come sui raggi di una ruota che ha il suo perno nel parallelepipedo nero, alla cui base tutte le linee di struttura del quadro convergono in diagonale raccogliendo elementi di vita che molte cose auspicano con delicatezza: l'occhio aperto del nudo di scorcio, il nudo nel fondo di ombra curvo su un libro, la stessa tenda bianca, col suo movimento sinuoso, che dal disegno si trasmette nell'aria e provoca una leggera agitazione. Certa ossessione casoratiana delle forma sferica compare distesa e pacificata; l'assenza di azione è autentica quiete ed il silenzio è come un profumo del luogo e dell'ora.

Le silenziose strade del Borgo Nuovo

Il secondo saggio importante dedicato all'opera di Casorati, quello di Albino Galvano, esce circa venti anni dopo il libro di Gobetti, ma sviluppa un pensiero critico che ha rinnovato i suoi argomenti intorno al 1930, cioè al tempo in cui la figura e la personalità dell'artista appaiono tanto contraddittorie quanto sono cresciute di forze e di prestigio. È il tempo in cui certe resistenze, nate sul piano estetico e sul piano morale, hanno raggiunto la loro prima attuazione pratica e determinato una piccola secessione torinese. Prodromo, o sintomo rivelatore di una secessione, di uno stato d'insofferenza più vasto, che coinvolgerà Casorati nell'accusa di fondo rivolta dai giovani al Novecento italiano: di essere, cioè, l'espressione di un accademismo retorico.

Il panorama dell'arte di Casorati negli anni Trenta è già molto diverso da quello che aveva avuto sotto gli occhi Gobetti, ed il saggio di Galvano ne controlla lo sviluppo proprio oltre la situazione che era stata analizzata da Gobetti e che, con una brillante integrazione di termini, viene definita: "una specie di neocaravaggismo goticeggiante, passato attraverso il filtro del decadentismo della fine dell'ottocento".

È facile immaginare dietro questa definizione l'orditura fiammeggiante dei tessuti e i tratti scavati dei volti, le canne ossee delle mani di *Anna Maria de Lisi* e di *Un uomo*, che provocano uno scatto di guizzi fatui dentro la larga trama prospettica. Facile immaginare le luci violente e provocanti di *Duplici ritratto*, il loro patetico slancio in avanti verso il proscenio. Facile immaginare la tunica bianca, crepitante inamidata, che quasi incarta *Silvana Cenni* e il gioco di luci che, provenendo da due fonti diverse, si spandono nella stanza e si incontrano provocando una vibrazione leggera, mentre torniscono il cilindro esatto del collo della giovane assorta in chissà quali pensieri, in contrasto con l'arricciatura della veste irrequieta e frizzante come una risacca sul giro del collo. Facile, infine, immaginare il compiacimento, di bravura e di richiamo letterario e colto, dei libri antichi, dei cartigli, dei rotoli, degli orchi, delle bacchette, dei vaneggiamenti, degli spigoli geometrici, dei calchi, quantitativamente così misurati ordinati; ultima trasformazione delle collanine, degli specchietti, dei pettini, dei ventagli, dei grani diversi, che stanno sparsi in un pittoresco disordine improvvisato ai piedi delle *Signorine*.

Dietro quella definizione c'è il mondo dei dipinti studiati da Gobetti e presentati nel 1924 alla Biennale col viatico di Lionello Venturi, che poteva allora apparire come la risposta di Casorati al desiderio di ordine, di umano e vero, di costruzione della fantasia, di aderenza alle pure necessità plastiche, che molti altri grandi della pittura europea mostravano di avvertire come una regola morale; forse come una ricetta per riscattare le dispersioni di tante avanguardie; "Una grande volontà di forma è oggi nell'aria" diceva appunto Venturi; quasi con un sospiro di sollievo, sottolineando il valore positivo, e di speranza, e di promessa, dei limiti che l'artista accennava coscientemente, per uscire dal cerchio

di "incubi quasi indecifrabili" e per acquisire, insieme con la chiarezza del linguaggio, la serenità dello spirito. Agli occhi di un giovane che lo riguardasse dalla situazione di cultura degli anni Trenta, quel mondo non poteva non apparire in qualche modo rinunciatario, nei riguardi appunto delle avventure e dei vagabondaggi delle avanguardie; fatte insieme di dispersioni e di arricchimenti. Rinunciatario; anche se i dipinti, così rigorosamente e rigidamente organizzati, in cui si coagulava, mostravano poi di possedere qualche cosa di inquietante e di tentatore: "che non si poteva dimenticare".

Un giudizio sull'opera di Casorati impostato idealmente intorno al 1930 doveva dunque cominciare dal gruppo di opere esposte alla Biennale del 1928, tra cui: *Albergo di provincia*, *Ragazze dormienti* - che riprendono i motivi dei nudi di *Meriggio - Ospedale*, *Ritratto di Daphne*, le due grandi composizioni di *Beethoven* e di *Scolari* in cui la vena del simbolismo di rappresentazione riappare, lieve e tuttavia inequivocabile, a confermare la sua sostanziale presenza nel profondo della sensibilità casoratiana. Sono queste le opere più vicine alla scoperta del "nuovo mondo", che la cultura artistica italiana stava attuando con molti slanci e molti ripensamenti: più vicine cioè, almeno all'apparenza, a un sentimento del colore che fosse riferibile con qualche approssimazione al sentimento del colore di Manet, di Renoir, persino di Cézanne (dei vasi di fiori, forse più che delle cristallizzate impressioni di paesi, laghi, montagne): nomi, introdotti nella cultura italiana tra le due guerre, un poco per sentito dire un poco per conoscenza diretta e già anticipati, negli anni eroici avanti la prima grande guerra, dalle osservazioni di Ardengo Soffici e di pochissimi altri.

Su queste opere il richiamo a Caravaggio si attenua, sembra svanire, almeno come ispiratori di certi effetti e colpi di scena. Difatti è necessario rimuovere i richiami a Caravaggio e ad altri antichi: a Paolo Uccello; a Piero della Francesca; a Antonello da Messina; a Mantegna; a La Tour, che offre la stessa coincidenza di forma spazio colore, se appena la luce astratta e astrale, di giorno senza confini, tipica dell'arte di Casorati, diventa lume di candela che bruci tiepidamente nella notte; a Pisanello, se si vuole climatizzare l'eleganza che Casorati sottende sempre, persino quando sembra sfacciatamente rivolta a realizzare le figure dell'Antigrazioso. Quei richiami, che a volte sono semplicemente letterali, con la loro faccia rivolta ambiguamente al passato, da poter essere interpretati come volontà dispettosa di negare non tanto il presente, quanto la facoltà stessa dell'arte di rinnovarsi o come un'inclinazione a ritrovare nel museo il rifugio sicuro del ventre materno, erano altrettanti ostacoli messi di traverso sulla strada per cui il pittore può conservare l'ammirazione dei più giovani e il diritto, o la probabilità, di essere ancora considerato un maestro.

Nel momento che raggiunge l'acme del virtuosismo in *Concerto*, un dipinto in cui il contenuto appare interamente assorbito dall'azione pittorica, pura occasione di definire in una sequenza che ha struttura musicale il vario atteggiarsi del medesimo oggetto nello spazio e quasi anche nel tempo, sicché "concerto" può essere, appunto, l'insieme dei ritmi, delle cadenze armoniche di molti corpi senza peso immersi in una luce trasparente, l'oscillante delicato rondò di forme e colori, Casorati avverte da sé, io credo, la necessità di un esame autocritico che gli consenta di fare il punto rispetto a se stesso e rispetto agli altri. Gli altri come giudizio e come avvenimenti.

Attorno a lui i futuristi, seguendo in blocco Marinetti, lo accusano di passatismo se non addirittura di plagio plateale dei quattrocentisti italiani; Lionello Venturi giudica la sua azione come una ribellione interna e attuata d'istinto a certe correnti dell'arte internazionale, una reazione "provinciale", simile a quella di Brueghel rispetto al suo tempo; gli artisti, amici o avversari che siano, sottolineano la raffinata abilità di esecuzione, la rara conoscenza d'ogni segreto del mestiere, ma, insieme con l'ammirazione, mostrano la malcelata illusione di ridurre la sua opera ad un alto esercizio di bottega; il grosso pubblico, trova di che sorridere, allentando la resistenza per un attimo, preso di sorpresa dalla trovata singolare o bizzarra, affascinato dagli effetti strumentali della tecnica, ma poi, confrontando Casorati con i suoi miti autentici, con Ettore Tito, Aristide Sartorio e magari Giacomo Grosso, si convince facilmente che nonostante tutte le apparenze la pittura di Casorati appartiene al mondo irritante dell'avanguardia avvenirista. In quegli anni soltanto Giacomo Debenedetti riconosce l'inalterabile e spontanea solitudine di Casorati, quindi la solidarietà naturale della sua

opera e scrive: “La continua conquista riconquista della solitudine – di uno specificato tono di solitudine - si manifestano in Casorati come l’istinto felice, per cui un artista è originale suo malgrado, per un avventurato dono di natura”. È un’ipotesi cordiale e illuminata; ma, nello stesso momento Mario Soldati, che ha studiato con Venturi ed ha presentato come tesi di laurea una catalogo della Galleria Civica d’arte moderna di Torino, nel dare notizia della biennale del 1928, scrive: “Casorati a Venezia è rimasto solo nel suo squallido atelier neoclassico” e richiama: “La vacuità dei suoi antichi volumi, la consistenza cartacea dei suoi antichi fondi, la sordità del colore, la miseria spirituale delle superfici patinate, l’aridità segreta delle sue opere”.

Soldati parla proprio dei dipinti che dovevano poi essere interpretati come i più vicine alla scoperta del “nuovo mondo”, che la cultura artistica italiana stava attuando in quegli anni e tuttavia insiste sul tema dello squallore casoratiano. Accennando al *Ritratto di Daphne*, scrive: “Con questo automa squallido e soave Casorati e ci ha dato finalmente il suo capolavoro” e non sfugge il senso dell’ironia nel voluto e direi impietoso gioco di concessioni e di negazioni, giacché Daphne è “un arido fantasma delle astratte ricerche casoratiane, povero, aderente alla secchezza dell’ispirazione, ma insieme, per la consapevolezza di quella miseria, così delicato che il colore viene a intiepidirlo, come l’ultima grazia concessa dagli dei alla persistente sofferenza della vita”. È la formulazione più feroce e più scoperta e, in un certo senso, leale, di un giudizio che stenta a spiccicarsi 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 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 in chiave neoclassica quanto alle apparenze stilistiche, o in chiave neoplatonica quanto alle idee o forme del pensiero, ha infatti costituito accanto alla solitudine dell’artista, quella che Debenedetti definisce “avventurato dono di natura”, una solitudine storica; ha cioè trasformato la solitudine in isolamento. Nessuno ha tentato, al momento giusto, di catalogare criticamente il classicismo fin troppo ovvio di Casorati ed inserirlo sulla linea della 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, dopo la prima grande guerra, 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; o come estraneità, rigidità, rispetto ai problemi urgenti e angosciati dell’uomo quotidiano. Così Casorati è potuto sembrare desideroso di ripudiare ogni responsabilità mondiale e di barattare ogni accorata partecipazione alla vicenda dei suoi simili; per consistere sul piano di una beata, comoda, olimpica e monotona astrazione. Una specie di superuomo alla rovescia, che avesse sostituito all’azione l’assenza, all’orgoglio l’ipocrisia e, nel campo dell’espressione artistica, alla pungente sensazione dell’esperienza spiritualmente vissuta, un manierismo accademico, un “neoclassicismo” appunto, che rivive la sua finzione su una scena finta.

Poteva essere agevole, seguendo il filo delle assunzioni del classicismo casoratiano rintracciare le sue autentiche affinità; intanto il loro carattere non segreto, ma anzi quasi proiettato in avanti, di volontarietà, di premeditazione; e, risalendo “à rebours” dagli effetti riconoscibili e catalogabili, rintracciare poi lo stesso luogo d’incontro di un così calibrato e prezioso tessuto formale con le sue vere motivazioni poetiche. Poteva essere agevole, in principio, stabilire almeno questo: che il neoclassicismo di Casorati non è una caduta occasionale; non è, voglio dire, il prodotto di una cultura sottosviluppata ma la testimonianza di una scelta attuata al fine di esprimere adeguatamente, e senza 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. Basta ricordare le occasioni in cui esso si attualizza nell’opera di Casorati: l’urgenza di una realtà umana sconcertante, la pressione di un ambiente anche architettonicamente nuovo e sconcertante, contro

una consuetudine al capriccio inventivo, all'eleganza decorativa, alla dispersione ma, anche, alla bilanciata esposizione di elementi psicologicamente allusivi. Mi pare che lo "squallido atelier neoclassico", cioè i dipinti situati tra *Le uova sul cassettone* e *Concerto*, poteva anche non apparire come singolare della "pittura metafisica", ch  Casorati riprende e continua non come un programma d'avanguardia, che come tale avrebbe forse ripudiata, ma come passaggio essenziale della sua carriera pittorica; al punto in cui egli   in grado di portare avanti un'esperienza che altri avevano esaurito per dei pretesti formali.

L'impulso pu  essere venuto dalla conoscenza di "Valori Plastici", la rivistina di Mario Broglio che divulg  la Scuola Metafisica e teorizz  i suoi fondamenti estetici, e le date coincidono; ma   un impulso che batte su una ragione interiore, su una visione "platonica" appunto, gi  costituita di natura come una relazione tra perfetto e imperfetto e come permanente disagio, nel senso pi  ampio della parola, di tale relazione. Se si accetta questo punto di vista   facile stabilire le analogie tra l'opera di Casorati e quella di de Chirico, di Carr  e di Morandi sino al 1921. Il senso di una geometria umana, di una scenografia teatrale, di una struttura prospettica, di una modificazione delle cose in atto, che sono tipiche della pittura metafisica. La atemporalit  degli avvenimenti appare mitigata nell'opera di Casorati, frenata dalla presenza di un modello riconoscibile, soprattutto nei ritratti, o di una situazione che si allontana dal vero perch  ancora braccata dalla cronaca. Il "manichino"   un elemento implicito nella pittura di Casorati, ed anche per questo il turbamento metafisico risulta intensificato, rianimato. Ma la maestria tecnica, in quanto cura, scrupolo e giustezza dell'esecuzione, l'elemento pi  vistoso dell'unit  profonda del gruppo di dipinti dei primi anni Venti,   realmente lo strumento della suggestione fantastica, l'attore del realismo magico da cui sorge lo Stimmung, il clima, l'ambiente sensitivo, quell'accento metafisico, insomma, che, nell'opera di Casorati   dato da una cognizione allarmata dell'attesa; dal silenzio animato degli interni; dall'assenza di gravit , com'  per esempio realizzata in *Fanciulla dormiente*, una specie di Ofelia corporea fluttuante nell'aria densa; dalla metamorfosi o dall'osmosi tra le cose, sicch  le inanimate diventano vive e viceversa, come accade in *Fanciulla nuda*; dall'emozione, infine, che appare sospesa; semplice liquida probabilit  dell'infinito.

Riconoscere al momento giusto l'affiliazione di Casorati alla pittura metafisica avrebbe consentito di accertare che l'artista, pur muovendosi fuori dai programmi d'azione delle avanguardie, segue un itinerario che passa per le avanguardie, caricandosi, quasi di striscio, di pollini diversi, che vivificano periodicamente le sue ricerche e le confermano su una linea di sviluppo che possiede un ritmo regolare. Avrebbe quindi consentito di respingere, come inesistente, il problema del momento in cui l'esperienza pittorica di Casorati "diventa" un'esperienza "moderna".   anche probabile che in questo modo la trama vivida delle petunie, dei bucaneeve e dei gli altri fiori di *Pregghiera*; la natura morta ai piedi delle *Signorine*, la campitura vellutata della stufa di ghisa e delle pareti di fondo del *Pastore* avrebbero aperto uno spiraglio, lasciando vedere in che modo, sia pure frammentariamente rispetto al filone maggiore secessionistico, medio e Nord europeo, Casorati rifletteva altre esperienze; cui non   estranea la vicinanza dei giovani pittori veneti di Ca' Pesaro, da Semeghini a Gino Rossi a Valeri. In particolare le esperienze dei Nabis, cos  pertinenti, del resto; sia per l'apertura simbolica, sia per la meditazione intimista. I prati fioriti di Casorati e le sue quinte piatte sarebbero apparsi collegati agli orditi di Klimt ma anche, per un'ampia parabola, ai tappeti di Vuillard ed agli interni di Vallotton. Ma forse   pi  facile allo storico ed al critico costruire una propria ipotesi e sottolineare momento per momento il lieve vuoto residuo nell'opera dell'artista, piuttosto che un lieve progresso. Altrimenti sarebbe stato evidente che *Pastore*   un'opera che accosta da vicino quella fusione completa del presupposto intellettuale e della sensibilit  pittorica, che comparir  totale in *Tiro a bersaglio*; per subito riproporsi, di l , come problema pi  avanzato e pi  complesso. Invece, a proposito delle opere realizzate tra il 1913 e il 1919, Venturi poteva scrivere nella prefazione del 1924: "Casorati, troppo colto e sensibile per divenire futurista, non trov  in uno stile gi  raggiunto un argine sufficiente alle illusioni del tempo, e si lasci  attrarre dalla pittura-musica di Kandinskij, che era forse una deviazione dell'arte anche peggio del futurismo". Allo stesso modo sarebbe stato

evidente che, raggiunta in *Concerto* l'articolazione più legata e nel tempo stesso più sciolta della forma come realtà assoluta in pittura, il problema di Casorati, che era stato sino allora il problema di far vivere gli elementi del vero nell'armonia di un presupposto e di una costruzione intellettuale, doveva riproporsi più avanzato e più complesso: cercare di indurre, ora, le linee di un presupposto e di una costruzione intellettuale in mezzo ad elementi più risentiti del vero.

È un problema che ha due aspetti: uno tecnico, uno psicologico. Sul piano tecnico si tratta di accorciare le distanze tra progetto, studio ed elaborazione; anzi di eliminare queste distanze e istituire, in un significato attuale un "principio di improvvisazione". La soluzione di questo aspetto nei primi anni Venti, ha separato nettamente gli atti ai quali l'artista poteva affidare il valore di fresca adesione alla vita quotidiana ed all'ambiente di vita, dagli atti che devono rivelare l'altra vita, che non è quotidiana e l'altro ambiente, che è il rifugio dei pensieri e dei sogni. Esistono piccoli paesaggi che in una struttura tendenzialmente coordinata rivelano la percezione acuta delle forme peculiari dei luoghi e delle cose, delle linee di tendenza della luce naturale, dei colori tipici della stagione. Sono quasi sempre paesaggi eseguiti durante le villeggiature al mare o in montagna. La pennellata rapida e la materia pittorica densa e rugosa ripetono mimeticamente il grondare delle verzure nelle forre, lo spacco dei solchi nei campi, l'accumularsi delle nubi in cielo. Esistono anche veri e propri studi o progetti di quadro come *Poltrona verde*, *Studio per fanciulla nuda*, *Studio per una donna* e molti nudi, piccoli e grandi, preparatori di *Meriggio*, che riflettono la presa di contatto diretto con il modello; sono in contrasto con la volontà di stilizzazione di Casorati e mostrano la volontà di gareggiare col tempo per cogliere gli atteggiamenti nella loro vita e naturale impudicizia, nella loro banalità, persino in un gesto di noia. A volte la tavolozza è grigia, quasi che all'artista interessi soltanto di fissare uno spettro fugace; a volte è tiepida, tenera, sensibile alle variazioni dell'incarnato e docile agli scrupoli di un verismo esasperato; a volte è violenta, arbitraria, audace, segue tracce violente come nello *Studio per una donna*, o si aggruma a macchie, come fa nello *Studio per il ritratto della signora Wolf* che cade giusto nel momento in cui, dopo *Concerto*, nella pittura di Casorati affiora una nuova attitudine o una nuova relazione con l'atto del dipingere. Egli elimina la preparazione complessa della tela o della tavola, sceglie definitivamente la tecnica ad olio, rinuncia alle velature, rompe la superficie e la materia pittorica, la rende porosa e areata, come se sgranasse le maglie della luce.

Sul piano psicologico l'artista deve ora realizzare un nuovo tipo di mediazione tra fantasia e realtà, che in parte dipende dalla quantità di "pausa" che può bruciare tra le due situazioni. L'elaborazione di conversazione platonica è ancora lenta, ed infatti esistono molti disegni e studi preparatori o vere e proprie variazioni del tema, tra le quali *Nudo di schiena* con le sue diffuse e nette spartizioni zonal, rappresenta uno di quei momenti che nell'opera di Casorati giungono quasi di sorpresa, a dire dove nasce il sentimento del colore; come *Poltrona verde* prima, ed altri dopo. Momenti che possono essere giustificati da una smagliatura nel sistema di vigilanza, da un qualche felice abbandono dell'artista, appena sotto il limite in cui dovrebbe riprendere tra le mani le briglie dell'immaginazione per ricondurla sulla sua strada, che è sempre la strada obbligata da una scelta volitiva. È invece rapidissima per *Donna che legge*. Tanto rapida, che la vivezza e la naturalezza della figura, ma anche una certa irrealtà, nascono dal contrasto tra le zone illuminate quasi abbaglianti e la marcatura delle ombre; e dalla rinuncia all'unità di stile e persino all'unità dell'azione pittorica, che ravviva ulteriormente l'immagine con un dialogo tra zone appiattite ed altre energicamente rilevate. Ma tale mediazione dipende anche dal modo di conferire evidenza alla parte terrestre, e Casorati accoglie la pressione accresciuta dei limiti e delle costrizioni imposte dal modello con la sua naturale presenza. Perciò egli diminuisce l'apparato scenografico, che è un elemento illusivo; accentua il contrappunto decorativo e nel tempo stesso didascalico tra il modello e i rapporti figurati del mondo, come dialogo tra una cosa viva e calda ed altre irrigidite ormai nella finzione, ridotte a disegno, semplice ornato. Nelle sue opere c'è più peso, più corpo. Lo spazio tende a restringersi attorno agli oggetti e gli oggetti tendono a semplificarsi. Così gli anni dal 1925 al 1930 sono anni in cui si addensano inquietudini, insofferenze, quasi, in cui, a volte, l'opera di Casorati sembra dispersa. Altre, nuove suggestioni lo colpiscono, come illuminazioni o attrazioni improvvise. L'ascendenza

modiglianesca è persino ostentata in *Nudo disteso*, così da ricordarci che proprio a quel tempo era entrato nella raccolta Gualino insieme con altri quattro dipinti, tra cui l'*Autoritratto*, il famoso *Nudo rosso* di Modigliani. E l'inserito, di indubbio sapore matissiano: quel disegno sulla copertina della rivista, accentua il carattere di rappresentazione "cifrata", lascia pensare che l'artista voglia dare spettacolo al suo pubblico. *Nudo disteso*, *Conversazione platonica*, *La barca*, *Ragazza con cane* ed altri riprendono una volontà di comporre su grandi linee. *Scolari*, *Il forestiero* e in misura più intima *Albergo di provincia*, *Ospedale* e *Maschere* riconducono un clima simbolico o emblematico. *Stanza a Nervi* potrebbe essere una semplice pagina di diario, una nota di cronaca dalla quale trarre occasione per aprire poi sul fondo del quadro una finestra vera, uno spiraglio aperto su una leggera bifrazione della luce, come in *Ragazze a Nervi*, appunto, ed in *Primavera*, di cui si è rintracciato soltanto lo studio. Questo studio e *Il gatto* contengono un assieme di mistero. Ma la sensazione di un contatto, e quasi di un attrito più risentito con la vita vera, è incombente; anche se, nel discendere a terra dal cielo delle cose perfette e incorruttibili, le figure umane sembrano sovente colte nella luce attonita di un'autentica sorpresa.

Come un segno di contraddizione

È naturale che a un certo punto della vita, convinto di aver raggiunto il modello stilistico e poetico del proprio congeniale linguaggio, l'artista si abbandoni alla certezza che niente potrà più mutare; ma è anche giusto che egli poi rimanga disponibile spiritualmente e tecnicamente alle toccate imprevedibili della storia, che, se non provocano sempre veri e propri mutamenti di rotta, suscitano nello sviluppo del percorso accelerazioni ed riflessioni sensibili. Questo è sempre un segno dell'intelligenza, della vitalità e infine dell'assenza pateticamente umana dell'artista. Scegliendo per sé la nicchia della solitudine, egli sa tuttavia che tale solitudine, se non vuole apparire banale scontrosità o alterigia o disprezzo del volgo, istituisce una relazione continuativa con tutto ciò da cui pur si distacca per moralità e attitudine poetiche.

Un artista come Casorati sembra poi naturalmente strutturato per un'esigenza di questo tipo; cioè per calcare con forza il pedale della solitudine e sollecitare quasi lo scambio fruttuoso tra due parti che si potrebbe essere tentati di giudicare incompatibili. Difatti la vivacità, l'intelligenza, l'ingegno, la capacità critica, l'impulso all'azione concreta, il temperamento didattico non sono mai stati semplici ornamenti della sua carriera ma grossi elementi di fondo nella sua personalità. Così, le modificazioni della sua arte, avvenute dopo la realizzazione di *Concerto*, termine ultimo e logico della "sua strada", che inizia, direi, la "discesa dall'Olimpo" sul quale aveva immaginato di aver collocato definitivamente le sue tende, se accadono, come ho detto, per motivi interiori, cioè per una spontanea evoluzione del pensiero dell'artista ripiegato sopra le sue opere, nascono anche, seppure in piccola parte, dalle pressioni che le persone e gli avvenimenti esercitano intorno. Pressioni che Casorati non può evitare né rifiutare, giacché mantenere il contatto con il mondo vario che gli sta vicino, dominare con prontezza di intelligenza ed alta scienza di vita persino gli atti pubblici e privati che sono diretti contro di lui, fa parte del suo grande gioco e della lucidità con cui egli guarda e possiede il mondo. Casorati era un ingegno brillante. I vagabondaggi giovanili, la laurea in legge, lo studio approfondito della musica, la frequentazione dell'ambiente di Ca' Pesaro, avevano dato alla sua cultura una dimensione insolita, amplificata dalla curiosità spontanea per tutto ciò che aveva un sapore nuovo e dalla consuetudine di inscrivere ogni nuova esperienza in un cerchio di perfezione.

Arrivato a Torino egli fu subito al centro della curiosità e dell'attenzione. I tre dipinti presentati nella mostra della Promotrice di Belle Arti del 1919: *Tiro a bersaglio*, *Scodelle*, *Il pastore* sembrano fatti apposta per sconcertare ed attrarre. Calati d'improvviso nell'ambiente che in fatto di cultura artistica subiva il fascino di Enrico Thovez e la dittatura di Leonardo Bistolfi e già anche di Giacomo Grosso, quei tre dipinti costituivano un primo termini di raffronto scandaloso ed inquietante: il primo atto di una opposizione al quieto vivere del gusto borghese e conservatore destinata a conquistare gli spiriti

più aperti. Quelle immagini ermetiche, staccate dalla loro fisica realtà e dall'espressione letterale del loro contenuto, diventano veicoli di simboli così problematici da costringere lo spettatore a deliberare i semplici valori di immaginazione e di figurazione, imponendogli una lettura ed una interpretazione di tipo formalistico, cui era certamente impreparato e che, dunque, introduceva nuovi elementi di sconcerto e persino di allarme. Quelle immagini venivano infatti da altre zone della civiltà figurativa, da esperienze che erano intrise di umori contrastanti, che avevano accumulato per strada polveri e pollini stravaganti. Attraverso la testimonianza di Casorati apparivano nuove; non perché Torino non avesse conosciuto l'arte della Secessione e l'estetica Liberty, che, semmai, proprio a Torino quei movimenti avevano avuto una fioritura rigogliosa specialmente nell'architettura e nelle arti decorative e pittori come Mario Reviglione e Agostino Bosia, scultori come Leonardo Bistolfi rivelavano i punti d'incontro con le suggestioni varie da von Stuck a Egger Lienz. Ma "nuove", perché diverse da ogni cosa immaginabile, e lasciavano intendere l'esistenza di un mondo poetico insolito, straordinariamente intellettuale, cioè tutto di testa.

Quel mondo doveva eccitare la curiosità degli artisti più giovani, specialmente in una città così tesa a sua volta a regolamentare l'opposizione tra l'intelletto il cuore, tra l'intelligenza il sentimento e i sensi stessi. In una città, e forse meglio dire "società", cui attraverso l'intelletto, le fredde analisi gramsciane e gobettiane, la stessa vitalità popolare e persino proletaria, mostrava di aspirare ad una forma aristocratica, la tipica sensibilità plastica casoratiana, la sua volontà di superare il momento passionale dell'ispirazione e di costruire l'opera d'arte attraverso le linee di un ripensamento cosciente, avviato oltre l'esperienza e l'occasione della cronaca, dovevano affascinare sia come espressione d'arte, sia come indicazione di un sistema di vita, e quasi di un programma, di un metodo di lotta.

Negli anni in cui Casorati elabora negli schemi più puntuali ed esemplari, questo mondo di figure distaccate dal loro momento passionale e realizza una serie di immagini ciascuna in sé perfetta o quanto meno illusiva di una perfezione, che per il loro silenzio, il loro stacco apparente della vita dinamica, per la squisita eleganza del dubbio suggerito tra gli elementi organici e gli inorganici, giustificano la definizione avanzata una volta da Giacomo Debenedetti: "una specie di natura morta immensa", gli anni, insomma, in cui egli costruisce tenacemente la sua solitudine, sono anche gli anni in cui egli diventa il protagonista della vita artistica torinese, il punto di riferimento abituale, ed ha inizio quel lento ma costante processo di assimilazione e di coincidenza, per cui nel campo dell'arte italiana contemporanea il nome e la figura di Casorati, uomo e artista, coincidono con il nome e la figura stessa di Torino.

La sicurezza di giudizio che egli rivela in ogni occasione nel campo della musica, della poesia, dell'architettura e l'ansia di novità che rende esplicita attraverso ciascuna di queste forme dell'espressione, nel tempo stesso che la rende docile strumento di un'armonia, che dalla disposizione degli interni della sua casa si spande su ogni altra manifestazione della vita; il suo collocarsi spontaneamente, e quasi per principio, in opposizione a tutte le altre figure dominanti, che già al primo confronto mostrano la fragilità deamicisiana e gozzaniana del loro estetismo, non potevano non attrarre gli artisti giovani, insoddisfatti o insofferenti, attorno a Casorati, arrivato a Torino già accompagnato dal prestigio di una grande fama così solidamente costituita che è cosa ovvia vederlo commissario per le province di Verona e di Trento all'Esposizione Nazionale della Promotrice nell'autunno del 1919 e, due anni dopo, nel comitato della mostra d'arte alla Mole Antonelliana allo stesso livello di Giacomo Grosso e di Cesare Ferro e, nel 1923, padrone dispotico di un'intera sala della Promotrice, nella quale raccoglie gli artisti d'avanguardia. Intanto la secessione degli artisti di Ca' Pesaro del 1920, col rumore suscitato nel mondo artistico italiano, aveva confermato che Casorati era una figura importante di quel mondo ed insieme una pietra di scandalo. Con lui o contro di lui. Questa separazione netta, che ha provocato un solco profondo attorno all'attività dell'artista e tra ripulse e simpatie ha caratterizzato per quasi mezzo secolo la vita artistica

torinese, è una separazione antica: trova le sue motivazioni nelle opere che Casorati presenta alle mostre torinesi dei primi anni Venti.

Sono opere che sconcertano, irritano e nel tempo stesso attraggono e che, soprattutto, impongono una scelta. L'esposizione alla Mole Antonelliana contiene già qualche indicazione del carattere e delle dimensioni delle scelte che l'ambiente artistico torinese sta compiendo, sollecitata dalla presenza di Casorati. Accanto alle sue nuove opere, otto, tra cui *Le uova sul cassetto*, *Interno*, *Un uomo*, *Mattino*, figurano i dipinti di Domenico Buratti, Valinotti, Reviglione, Gigi Chessa, Menzio, Camillo Rho, dell'alessandrino Pietro Morando, degli astigiani Agostino Bosia e Giuseppe Manzone. Sono i nomi dei primi simpatizzanti; le prime adesioni all'invito che già nel settembre del 1919 Lionello Fiumi aveva rivolto dalle pagine de *L'Ascesa*; una piccola rivista astigiana: "Voi avete in Piemonte un artista che è vostro perché nato nella vostra terra, ma che conoscete male, perché da anni era assente in vagabondaggi creativi per l'Italia, e che non amate abbastanza; mentre egli è uno dei più freschi e audaci pittori italiani".

La mostra di opere grafiche dello stesso anno 1921 alla Galleria Codebò conferma che la scelta sta maturando. Insieme con i disegni di Casorati vi figurano disegni di Galante, Chessa, Levi, Paolucci, Menzio. E Casorati a sua volta scrivendo a Barbantini nel 1920 dice in chiusura: "Qui a Torino ci sono due o tre giovani che promettono... ma per quest'anno temo che non potrò radunare nulla di abbastanza significativo", ed è già una manifestazione della tipica attitudine di Casorati ad aprire la strada ai suoi giovani e non giovani amici: già una introduzione dei pittori torinesi nel clima di Ca' Pesaro, cioè nel clima più intrigante di quegli anni; sicché, più avanti, nel 1925, non stupisce di incontrare nella prima mostra degli espositori di Ca' Pesaro al Lido di Venezia, una saletta intera dedicata ai torinesi; con opere di Gigi Chessa, Menzio, Silvio Avondo, Nella Marchesini, Nicola Galante ed Emilio Sobrero. Gli stessi più o meno, che troviamo insieme con Casorati in una mostra allestita nel dicembre del 1924 dalla Galleria Pesaro di Milano e presentata da Ugo Ojetti. Non è ancora la famosa "scuola di Casorati" mai già la cristallizzazione di un gruppo di uomini intelligenti, attivi, aperti verso l'avvenire, che desiderano accompagnare la loro azione artistica con un'azione intellettuale e dare all'attività estetica manifestazioni integrate. È già il formarsi non tanto di un gruppo, quanto di una società di poeti, musicisti, pittori, architetti, tra cui Annibale Rigotti e Alberto Sartoris. Una società che ha i suoi tempi e i suoi riti e riconosce in Casorati il suo grande sacerdote e maestro.

È lui infatti che intreccia ed annoda le file tra lo studio, la casa di Riccardo Gualino, la scuola di danza di Bella Hutter, l'università dove insegna storia dell'arte Lionello Venturi. Sono i primi e seppur timidi elementi di un'apertura europea della vita culturale torinese, che in quegli anni non ha l'uguale in Italia, né l'ha mai avuto dopo nella stessa misura e intensità, così garbatamente polemica e così armoniosa pur nella logica distinzione delle parti. Alberto Sartoris e Casorati lavorano l'uno accanto all'altro, nel 1924, per la progettazione e la realizzazione del piccolo teatro di casa Gualino: architettura, arredamento, decorazione. Son loro due con Annibale Rigotti ed Emilio Sobrero che elaborano la prima idea e lo statuto di una Società di Belle Arti di nuovo tipo, che nasce infatti nel 1925 e viene dedicata, non senza un pizzico di raffinata malizia, ad Antonio Fontanesi. Una società che porta la polemica nel cuore del campo avversario, quasi a mostrare in quali mani in realtà passava l'eredità della tradizione artistica italiana; ma vuole anche proporre onestamente una nuova lettura del passato, e intanto del passato prossimo, quello dell'Ottocento; stabilire il senso della continuità dell'arte italiana contemporanea; avviare proficui scambi culturali con paesi stranieri. Difatti nel 1927, a scambio della mostra di artisti svizzeri ospitata nelle sale del Palazzo Bricherasio in via Andrea Doria, il Museo Rath di Ginevra accoglie una mostra di artisti italiani contemporanei. Sono ancora Casorati e Sartoris che immaginano e progettano la "strada commerciale", realizzata dalla Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1927. In questa reiterata intenzione di trasferire l'arte nella vita della società c'è un'eredità "*Art Nouveau*" non ancora consumata, cioè una traccia dell'ultima ipotesi di "artista-artigiano" avanzata sulle soglie di un'epoca

che sta per teorizzare e produrre il “tecnico-artista”, o “industrial designer”; ma c’è anche un pizzico della visione nietzckiana del Superuomo o del Demiurgo, come era interpretato negli stessi anni e nello stesso ambiente torinese da Filippo Curzio. Appena un’eco, che però arriva attraverso quel velo di malinconia in cui il desiderio della bellezza accade sempre quando si trova a contatto con le asperità del mondo e sente la resistenza delle tante cose che rimangono irriducibili al suo canone.

Le manifestazioni della vita culturale ed artistica dei primi anni Venti rivelano tutte, direttamente o indirettamente, una forma centripeta che ha il suo momento di attrazione nella figura di Casorati. Ma ad analizzarle minutamente ci si accorge che esse contengono anche i primi elementi di una possibile reazione. Le lezioni di Lionello Venturi aprono infatti per la prima volta gli occhi degli studenti universitari italiani sulle opere dell’Impressionismo e di Cézanne; aspetti di un mondo proibito, che per i benpensanti è il mondo dei mostri moderni. Gli avvenimenti musicali e scenici sul palco del piccolo teatro di casa Gualino o su quello del Teatro Scribe, che Gualino ha rimodernato e ribattezzato “Teatro di Torino”, disposti su un grande arco che va da Rossini a Stravinskij e dalla musica jazz, dai Pitoëff a Tahiroff, dai Nô giapponesi ai drammi ebraici ed a Pirandello, allargano, come dilatazioni fantastiche incalcolabili, lo spiraglio aperto sull’arte viva del mondo intero. Certe brevi scorribande a Parigi, cioè alla sorgente, dei giovani torinesi, Menzio, Levi, Malvano, aggiungono altre eccitazioni dirette. Essi ritornano con la retina impressionata più dalle opere di Rousseau il doganiere, Derain, Marie Laurencin, Van Dongen, Vlaminck, Soutine, Modigliani, e del Picasso classicheggiante, che dalle opere delle avanguardie; ma sono intanto esperienze di incontri e di suggestioni formali nuove. Portano, ritornando, il ricordo della Parigi di Paul Guillaume e di Sergio Diaghilev; il sapore indefinibile d’una libertà che non ha praticamente limiti e che fa una cosa sola delle esperienze della vita e dell’esperienza dell’arte.

Questi fenomeni si aggiungono ad altri non ancora inerti. Torino è sempre la città di Gobetti e di Gramsci; la città operaia dove le resistenze al fascismo sono state più caparbie e dure. La fronda contro il “Novecento”, che sta diventando estetica ufficiale del regime e rilancia nel campo della rappresentazione plastica immagini che sono le medesime della retorica della dittatura, prende sfumature politiche. Contro i richiami sempre più pressanti e perentori a Masaccio, Giotto, a Piero della Francesca, intesi come richiami ad un passato glorioso, che fa giudizio sommario di tutte le esperienze moderne perché sono di carattere internazionale, non autarchiche, è naturale che i nomi di Manet e di Cézanne suonino un poco come nomi di battaglia di nuovissimi “carbonari”. Le stesse regole dell’insegnamento casoratiano, attraverso la pratica della scuola, che intanto è cresciuta rapidamente di numero, e attraverso la presenza stessa dell’artista sulla scena, sembrano fatte per stimolare un’azione centrifuga, un moto di allontanamento, di inversione. A chi gli si accosta per imparare a dipingere, per diventare pittore, per costruire sui doni del talento, che sono doni naturali, quegli strumenti e artifici che possono rivelarlo per immagini e figure, Casorati offre, insieme con gli incitamenti ad una severa disciplina, le norme insostituibili della moralità dell’artista: la libertà intellettuale e la sincerità. Lascia cioè la porta aperta; offre una via di scampo.

Tuttavia, assai più che le curiosità suscitate dalle nuove lezioni di Venturi, dalle eccitazioni del vario spettacolo scenico, dalle rapide vacanze parigine, la formazione di un clima nuovo e la presa di coscienza di un mutamento in atto furono favorite dai discorsi ispirati di uno straordinario esemplare di napoletano: Edoardo Persico, che si era fermato a Torino alla fine del servizio militare o vi era ritornato subito dopo il congedo. Erano i discorsi fascinosi delle ore piccole, cominciate attorno ai tavoli di marmo del Caffè Nazionale, continuati sotto i portici di via Po, avanti e indietro, conclusi a volte da folli corse in carrozzella. Persico faceva di tutto e niente. Aveva un gusto innato, raffinato è meticoloso, per la composizione grafica. Impaginava persino le sue lettere con margini, spazi ed a capo perfetti. Forse dirigeva o aiutava a dirigere una rivistina dell’Automobile Club e come editore in proprio ha stampato il primo libro di Prezzolini: “Il sarto spirituale”. Non c’era un grande ordine del suo pensiero, ma c’era un gran fuoco. Credeva fermamente in poche cose, ma ci credeva in modo assoluto. Una di queste era la grandezza spirituale dell’Europa come patria comune dell’intelligenza;

un'altra: la pittura senza bitume senza ombre, che soltanto i "chiaristi" milanesi realizzarono in modo perfetto, alla lettera, qualche anno dopo.

In realtà, i giovani "promettenti", che Casorati segnalava a Barbantini nel 1920, sono uomini maturi; diventano impazienti di non avere un proprio ruolo. Più di tutti Chessa, artista severo, tenace, sensitivo. I "nudi" e gli "interni" che dipinge intorno al 1925 mostrano l'influenza di Casorati, anche se non così letterale come appare nel *Busto di ragazza* di Menzio; ma fin da quando ascoltava la lezione di un altro maestro torinese, Felice Carena, dal tempo dei paesaggi di Anticoli veduti dall'alto come un tumultuoso grondare di luce e di ombre, Chessa ha un suo prestigio personale tra i coetanei e tende necessariamente a difendere e consolidare tale prestigio. Il gruppo dei "Sei di Torino", di cui fan parte anche Menzio, Carlo Levi, Enrico Paolucci, Nicola Galante arrivato tanti anni prima da Vasto, l'inglese Jessie Boswell, governante o dama di compagnia in casa Gualino, nasce almeno in parte dal desiderio di controllare tali situazioni.

L'insegna del gruppo, per la prima mostra del 1929 alla Galleria Guglielmi, inalberava i nomi di Manet e di Cézanne, e soltanto pochi mesi prima, in occasione dell'esposizione al pubblico della Raccolta Gualino, s'era potuto vedere un Manet autentico, il primo arrivato in Italia: lo studio per *La Negresse*. Il clima del gruppo era caratterizzato da una vena di primitivismo colto e raffinato, da un dialogo tenuto sottovoce tra l'uomo e la terra abitata, da una ricerca quasi ostentata di contenuti modesti che eludevano le trappole e le ambiguità dell'eloquenza. Era la prima freccia avvelenata diretta coscientemente contro il Novecento, la sua retorica, i suoi ideali accademici, le sue ubbie politiche ma, più vicino, in loco, doveva colpire Casorati, la lunga autorità di Casorati, l'uomo importante Casorati, che tutti ormai mostravano di ascoltare e riverire, che riceveva incarichi ufficiali e inviti onorifici, come quello di far parte della giuria internazionale del Premio Carnegie di Pittsburgh. Colpirlo perché rimanga solo, in quello che Mario Soldati, nello stesso anno, aveva definito "squallido atelier neoclassico".

La lunga felice crisi di coscienza

La reazione del gruppo torinese al "Novecento" cristallizza, dunque, sia pure in forme e quantità appena percepibili, molte velleità naturali nei giovani che si fanno avanti e un primo accenno di fronda politica destinato ad accrescersi col tempo; ma rappresenta anche senza dubbio un aspetto della lotta tra le generazioni e della loro necessità pratica di aprirsi un varco nello schieramento degli anziani, di richiamare l'attenzione della critica e degli amatori, di far luce sulle nuove diverse ricerche. Un aspetto destinato quindi a cadere, non appena fossero stati raggiunti gli scopi. Tanto è vero, che nel 1929 la seconda mostra del "Novecento" già include tra gli espositori Gigi Chessa, Menzio, Carlo Levi, Paolucci; che ritroviamo i loro nomi, più quello di Galante, nella mostra del 1930 a Buenos Aires e che, infine pochi anni dopo, Paolucci è accanto a Casorati nell'iniziativa di aprire una galleria d'arte, col proposito di allargare l'orizzonte culturale di Torino, presentando alcuni fatti nuovi o inediti della vita artistica italiana. Una galleria in un certo senso "sperimentale": La Zecca, situata in uno scantinato della via omonima, nella vecchia Torino.

Del resto i giovani artisti torinesi non potevano tardare a riconoscere che le accuse rivolte direttamente o indirettamente a Casorati, avevano fragili fondamenta e che la sua persona la sua attività rimanevano esemplari, come testimonianza di indipendenza nell'ambito dell'arte italiana; insieme con poche altre ugualmente ispirate, e si potrebbe dire "protette" dai doni dell'ingegno. Dovevano cioè riconoscere che identificare l'arte di Casorati col "Novecento" era un equivoco, da non far durare oltre le brevi necessità di una sortita polemica. Il fascino dell'antico cessa di suggestionare Casorati e di apparire nei suoi dipinti proprio nel momento in cui il richiamo all'ordine, alla misura ed alle eloquenza dei classici, diventa una norma retorica e propagandistica del "Novecento"; che è gruppo d'azione, poi tendenza, infine sistema estetico. Con ciò non voglio dire

che Casorati scioglie i suoi legami col mondo dei musei per una presa di posizione coscientemente contraria al nuovo corso dell'arte italiana, ma voglio dire che è un fatto fin troppo evidente che in quel momento gli sviluppi della sua storia personale si orientano in direzioni diverse da quelle ufficiali. Se l'opera di Casorati trova posto ed anzi viene clamorosamente sollecitata nelle mostre del "Novecento" è perché fin dalla sua prima parata pubblica, "Novecento" è un fatto storico più che critico, che assorbe d'autorità il meglio nell'arte italiana; con un'elasticità di scelta che contraddice il monolitismo teorico del movimento, ma conviene all'atteggiamento di bonomia paternalistica assunto nei confronti degli "indifferenti". Casorati, come Morandi, de Pisis, de Chirico, Campigli e gli altri che contano della loro generazione, se non proprio nelle file del "Novecento" è un "aggregato" nelle mostre che sotto quell'insegna rappresentano in forma ufficiale l'arte italiana nel mondo.

Davanti alle opere di Casorati, come a quelle di Morandi o di de Pisis, il giudizio di Margherita Sarfatti, teorica del "Novecento" e propagandista accaldata dell'arte di Stato, non trova appigli precisi per nutrire il proprio consenso, salvo il riconoscimento delle loro qualità e del prestigio indiscutibile dei loro autori. Quanto a Casorati, bisogna dire che in mezzo alle schiere novecentesche e negli apprezzamenti della Sarfatti, egli si trova collocato in una prospettiva davvero singolare. La sua moralità sfugge infatti ai luoghi comuni che stanno diventando di moda: la dignità dell'uomo, la sacralità della famiglia e del vivere associato, il profumo domestico degli oggetti d'uso corrente, la severa nobiltà del paesaggio italico o mediterraneo. Così apparirà volentieri, tra gli altri, come un pittore che può essere definito "umorista". E forse è una declinazione addomesticata di parole più allarmanti: "ironico", per esempio, o "satirico"; tanto da sembrare una scappatoia offerta al fascino di un uomo, che è tra i pochi della sua generazione che non assumono impegni.

Si pensa che questa sensazione di umorismo sottile, o di acidulo "divertissement", echeggiata più tardi anche da Lionello Venturi, scatta davanti a *Ritratti*, che raccoglie insieme, tutta la famiglia Casorati sullo sfondo del paesaggio di Pavarolo, è facile capire che *Conversazione platonica* si presta ad essere interpretato come una rappresentazione satirica, o addirittura comica della vita. È Casorati stesso, che a volte avvia l'interpretazione del suo pensiero sulla strada degli equivoci. Persino nel contesto di partecipazioni a mostre impegnate, a Cà Pesaro, alla Biennale di Venezia ed alla Secessione romana, compaiono dipinti indicati esplicitamente come "scherzi". A volte è quasi trascinato dal piacere della battuta e intitola: *L'astemio*, l'immagine dell'incontro inattuato tra una florida donna nuda, distesa su un divano e l'uomo che le sta seduto vicino. Il titolo in questi casi travalica le intenzioni e introduce il tono leggero e quasi sempre sfrontato della commedia borghese, in un'opera che in blocco lo rifiuta. La figura, per la quale si sa che ha posato Alberto Sartoris, di un uomo severamente vestito, abbottonatissimo, col "risotto" bigio ben calcato sulla fronte, la mano chiusa attorno al mento in un chiaro atteggiamento di irrisolutezza, collocata, come appunto in conversazione platonica, accanto a un nudo femminile che in ogni modo esalta la dolcezza e la sontuosità della carne, e sembra spandere nell'atmosfera attorno una viscosità sensuale e dolciastra, lievitata dal senso di completo abbandono e dalla delicatezza dello sfumato che arrotonda il bel corpo, può, in realtà, diventare una figura risibile; ma per un riso ancora cattivo, che dovrebbe allora semplicemente suggerire una variazione sul tema dell'inappetenza sessuale, o dell'impotenza.

Ma questo vuol dire eludere i problemi autentici sottoposti all'attenzione dello spettatore dall'opera di Casorati. *Conversazione platonica*, già con la evidente forzatura insite nella prima versione del tema, rende in modo acuto il sentimento della incomunicabilità degli esseri umani. Non occorre fare di Casorati un profeta dell'alienazione, come si dice oggi, per capire che il tema della solitudine, che tutta la sua opera esprime, assume in questo momento una nuova dimensione approfondita e semplificata; da cosmica essa diventa individuata, da universale personale, e coincide in modo diretto con l'immagine pittorica. Simile all'incomunicabilità, che profuma ambiguamente l'opera di Morandi; dichiarata però, con maggiore rischio di cadute, perché non è confidata attraverso oggetti e paesi deserti, un mondo che può sfuggire alla presa, ma attraverso la presenza umana, fatta per

suggerire automaticamente le energie volitive, associative e dinamiche; cioè l'azione viva e le relazioni della vita.

L'opposizione dei giovani amici del gruppo dei "Sei"; la riviviscenza del Futurismo nella sua seconda ondata, come le consuete forme di violenza verbale e di spregio formale; la presenza di Luigi Spazzapan, così acre nelle manifestazioni della sua volontà di sovvertire le situazioni stabilite, modificano profondamente le norme che regolano le relazioni interne della società artistica torinese. Anche se, intanto, la "scuola" casoratiana cresce di numero e acquista una precisa fisionomia, e nel concerto delle tendenze italiane occupa un posto ben individuato, Casorati non è meno avvertito delle nuove condizioni di isolamento. La solitudine, anzi, da idea platonica diventa esperienza quotidiana; e da un'altra faccia, non meno fastidiosa nei rapporti con la società circostante. Anche da questa parte la comunicazione è difficile. La verità e la sincerità sono un segreto che bisogna gelosamente custodire e difendere. Insieme con Morandi, Casorati è uno dei rari artisti italiani che non abbiano fatto concessioni. È certamente il solo che abbia osato a volte enunciare, giusto al limite del crittogramma, il proprio sentimento nei riguardi degli avvenimenti. Magari forzando appena un poco la lezione pittorica, tanto da poter includere nel contesto di soluzioni plastiche già scontate, la trascrizione emblematica cifrata, di un giudizio; come un'elegante variazione del tema.

La testata del giornale "L'Impero" messa di traverso e capovolta in *Osteria*, si allinea, ovviamente, con altre invenzioni del genere, per esempio: le testate del "Selvaggio" e della "Gazzetta dello Sport" inserite in *Conversazione platonica* del 1928 e quelle della "Gazzetta del Popolo" in *Natura morta di mele*, ma non ci può essere dubbio che, adesso, veduta sul fondo di un gruppo quasi funesto di bottiglie vuote e di una ciotola piena di vino denso, o di sangue?, può suggerire una meditazione critica, se non proprio un giudizio politico e contingente e che quindi propone una lettura di tutta l'opera in chiave di denuncia.

Più avanti, le teste di gesso, le teste mozzate e ammutolite, forse non possono allarmare direttamente i censori di turno; perché sono uno degli emblemi abituali della "indifferenza" di Casorati per i palpiti autentici della vita. Sono anzi una semplice variante antropomorfa del famoso "uovo", una forma tipica dell'iconografia casoratiana: di cui *Testa bianca* è una delle esemplificazioni più efficaci. Questo dipinto, del 1951, appare infatti animato da una fitta trama di contrasti cromatici, prospettici e volumetrici. È una trama, tessuta dai fogli sparsi ritmicamente sul piano del tavolo inclinato e dalle angolazioni implicite nelle linee del disegno e nelle quinte del fondo e quasi incalzate dalla diagonale del bastoncino nero, che si annoda attorno al bianco calco riverso di scorcio ed alle indicazioni di elementari forme insolite che suggeriscono staticamente la terza dimensione.

Ma quando la "testa", nelle varianti della collezione Accame, appare soavemente posata accanto ad un tralcio di foglie, come adagiata su un rigo di un'elegia funebre, o quando, in altre varianti di *Teste*, essa è teneramente avvolta dentro un panno come dentro sudario, l'immagine del calco di gesso si sposta lentamente; si muove dal piano di semplice invenzione pittorica ad un altro, che la moralità dell'artista consente di interpretare al livello di accorate, seppure soffocate proteste. Accorate e virili; se si pensa che uno di questi dipinti fu presentato nel 1941, alla terza edizione del Premio Bergamo. Un dipinto assai simile a *Teste*, in cui il disegno di un volto umano si modifica per gradi e per piani di presentazione dal fondo al proscenio, trasfigurandosi da "veronica" nel tragico "oggetto" di un teschio bendato e imbavagliato.

Le circostanze nuove, con i loro risentimenti, le loro asperità, gli urti inevitabili in una società di essere vivi, dalla quale Casorati non si è mai straniato, rinalzano un elemento del temperamento dell'artista, che è profondamente radicato nella sua coscienza d'essere e di esistere. "Tu hai affascinato molti occhi in un sogno pieno di sogni"; è il mottetto scelto per la copertina di "La via Lattea", nel 1914. Tralasciando l'identificazione filologica di quel "tu" vocativo, anche questa scelta sembra obbedire ad una spontanea inclinazione alla solitudine. Il sogno è soprattutto solitudine, è il

luogo terminale di molte fughe ed evasioni, è la consapevolezza che ciò che non è noi stessi e diverso da noi; diverso e difficile. La pittura di Casorati può anche essere interpretata come una continua mediazione tra l'evasione e l'obbedienza. Una mediazione che riesce nella misura in cui l'artista sa forgiare strumenti che non denuncino la loro usura e siano in grado di rinnovare costantemente gli schemi.

A ben guardare è evidente che fin dalla lontana figura della sorella Elvira, conclusa nel suo rigido involucro, tutte le figure di Casorati sono immagini di creature solitarie, incapaci o inadatte a comunicare: Anna Maria de Lisi, Silvana Cenni, la ragazza della melagrana, e, prima ancora, persino in un quadro corale come *Bambine sul prato*, si avverte, nella figurina che sta in piedi, il desiderio di isolarsi, di chiudersi nei contorni di un personaggio di scena; una Anna o Silvana che deve crescere. Le figure di Casorati tendono alla monade anche quando fan parte di un concerto vasto. Sono semplici vite parallele nel *Duplici ritratto* e nelle diverse varianti di "Sorelle"; assai più che un contrappunto dialogato. Sono semplici pedine di un gioco abbandonato sulla scacchiera, nello *Studio* o in *Concerto*. Sono isole, radicate da un sentimento esclusivo alla diversità stessa della loro quantità fisica, del loro temperamento, della loro espressione attuale in *Signorine* e, più tardi per *Narciso*, *Gemelli*, *Ragazze al mare*, trasferendo dall'individuo al gruppo un sentimento di solitudine, che esprime in una cadenza ininterrotta da *Daphne a Pavarolo*, *Figura azzurra*, *Nudo con libro*, sino agli ultimi dipinti. Ed è solitudine persino nella tenera dualità di un abbraccio.

Ciò che realmente accade nell'arte di Casorati, in concomitanza con avvenimenti che non possono lasciare indifferente, è l'avvento, il coagularsi di una situazione consapevole di crisi. Una crisi che è interna alla linea di sviluppo della sua carriera, ma che non può non riflettersi anche all'esterno e, per quel tanto che vi si riflette, può anche essere interpretata come effetto degli attriti con l'ambiente. Sotto molti aspetti è simile alla crisi attraversata negli anni tra il 1910 e il 1913; che sono gli anni del ritorno a nord, nel Veneto; dell'adattamento al cordiale ed estroverso clima veronese; dei contatti intensificati con il cerchio degli artisti della sua età che ruotano intorno a Ca' Pesaro. Ma sono anche gli anni in cui matura, dall'interno appunto anche allora, il confronto tra gli esiti delle ricerche pittoriche; delineate e condizionate in parte dai doni di natura, in parte dalla fiducia di Casorati nella continuità persino formale della grande pittura e, direi, dalla convinzione che può esistere una "grande" pittura, che vive per sua virtù fuori dal tempo che passa e dalle condizioni del presente e perciò fuori dai capricci della "moda" con la quale Casorati ha sempre identificato i programmi delle avanguardie e le loro spettacolari parate polemiche.

Era una crisi di ripensamento e di crescita. Nell'atmosfera vellutata e sfumata di certi larghi impianti ritrattistici, e nell'esaltazione vaga, ma non priva di facili incanti, di qualcosa che vorrei chiamare "il folclore borghese", scadevano, infatti, lentamente, le notazioni fin troppo acute della serie delle "vecchie" e la ricchezza di spunti cromatici, che sono brillanti nella misura in cui conservano il rapido balenare sul vero, e sono talvolta elaborati, se si guarda i nastri e gli altri dettagli di *Nonna e nipotina*, con un manifesto compiacimento della bellezza dei toni locali.

Agivano allora contemporaneamente su Casorati il richiamo del passato, di ciò che nella sua pittura si stava gradualmente disperdendo o spegnendo senza una contropartita ed un altro richiamo che preme su di lui con forza costante: il richiamo del momento vivo e presente, con le sue frange, le sue smagliature, le contraddizioni disordinate ma urgenti del momento che passa. Ed è il suo modo di gettarsi nella vita; e di accettare la vita.

Non c'è difficoltà a localizzare il secondo richiamo nella forte impressione provocata dalla visione diretta di un numero cospicuo di opere di Klimt, alla Biennale del 1910. È un incontro che eccita le affinità, giacché trascina, seppure sperimentato su un altro metro di cultura e con un sentimento ben diverso di partecipazione, lo stesso "folclore borghese" nei labirinti di un gioco, così raffinato e prezioso e cangiante, da poter ridurre le sue figure ad un puro gioco di vivide macchie colorate e di

forme annullate, o soltanto schermate, o traslate. *Il sogno della melagrana* è il dipinto che può essere collocato al centro di quella crisi, giacché riassume, nel senso di rendere di nuovo attuali, le tassellature cromatiche di *Vecchie* e le sublima, quasi filtrandole attraverso una rete così minuziosa, analitica ed esasperata da sembrare pedante, nel tempo stesso che rende esplicite le vene allusive che battono al coperto dell'ispirazione dell'artista, con una figura che vuole essere adamantina e che appare non sai se rovesciata nella zona dei sogni sul limitare della realtà, o sospinta lucidamente sulla strada inversa.

Poteva essere il punto estremo di un vicolo cieco; un rischio mortale. Casorati, che possiede una coscienza perfetta dei significati e dei valori strumentali della sua azione pittorica, distingue, in questo momento, che, se non vuole sbattere il capo contro il muro di fondo del vicolo cieco, deve accogliere tutti gli altri rischi, accettare le dispersioni implicite, le contraddizioni, gli equivoci che accompagnano lo svolgimento di una crisi. La sua pittura in quel momento sfocia nella macchinosa allegoria di trasfigurazioni, ma anche nella squisita figura di *Uova sul tappeto verde*. Egli sente l'attrazione delle sottili nuche innervate delle adolescenti, le loro crocche leggere, i loro movimenti estatici sospesi nell'aria, ma può avere il coraggio della ripulsa e passare dal "maquillage" tanto gentile da sembrare scolastico di *Bambina*, appunto, alla forte e drammatica, più che grottesca, imprimitura di *Maschere*. È questo, l'itinerario contorto e ripiegato su se stesso molte volte, lungo il quale occhi, stelle, fiori, ciglia, prati, cieli, stabiliscono la loro identità stilistica e formale e può nascere quel miracolo di invenzione pittorica e di immaginazione fantastica che è *Via Lattea*.

L'itinerario, che, ripiegandosi più volte su se stesso, accavallandosi e incrociandosi, con molti slanci con molti pentimenti, conduce la pittura di Casorati da *Donna che legge* a *Bambino nello studio* - cioè da un dipinto che rivela la sicurezza e l'abilità del pittore nell'atto di rapire alla realtà sensazioni più vere di luce e di prospettiva, ad un altro in cui la realtà ricompare di nuovo fermamente depositata sulla trama di una nitida corrispondenza tra le qualità della visione e le qualità della rappresentazione, tra immaginazione e iconografia - è di nuovo un itinerario che attraversa una crisi.

"Vorrei ormai dipingere persone cose semplicemente come le vedo e le amo: i miei sforzi di oggi sono quindi intesi a liberarmi da tutte le teoriche, le ipotesi, gli schemi, i gusti, le rivelazioni e le restaurazioni, dei quali con generosa avidità si è avvelenata la mia giovinezza". È una dichiarazione che Casorati potrebbe aver formulato in qualsiasi momento della sua attività. Almeno nel senso che puntualizza nella sua autentica sostanza la piena adesione di tutte le energie dell'artista allo scopo ed all'oggetto della sua ricerca; anche quando egli ha la sensazione di cambiare pelle, o di sgusciare fuori dall'involucro di uno stadio della sua evoluzione, come un insetto sospinto dall'anelito alla sua forma ultima compiuta. Ma, di fronte all'accuse, che rimbalzano adesso più insistenti contro i muri del suo "squallido" atelier, dichiarare di voler ridipingere cose persone come le si vede e come le si ama vuol dire respingere, teoricamente intanto, l'ondata, la marea montante delle accuse, che tendono a organizzare le sequenze dei piccoli casi probabili e sparsi in una convenzione critica generale e perentoria.

Si sa quali sono le accuse rivolte a Casorati, perché sono sempre le stesse; persistenti luoghi comuni del giudizio corrente di chi ne conosce l'opera attraverso pochi cliché, sempre gli stessi e non sa quindi quanto sia varia nel suo dipanarsi, quali trepide inflessioni nasconde sotto la sua apparente rigida corazza, quali delicatezze di colore, eleganze di disegno e varietà di declinazioni nel suo apparente monotono esercizio sul nudo femminile, sull'uovo, sulla scodella o sulla mela. Lo si accusa di insensibilità e di frigidità. Si dice che la sua opera manca di "mordente" perché riflette un temperamento che non possiede autentiche passioni, che non reagisce ai sentimenti, né ai più semplici palpiti della vita terrena. Rigida, al punto da far sospettare che l'indifferenza del pittore per gli avvenimenti che più smuovono la società in cui vive, o addirittura scuotono la storia del mondo, raggiunga il limite di una disumanità impietosa. Lo si accusa di cerebralismo. Il distacco in cui perennemente avvolge la sua azione, e persino se stesso, non si esaurisce in un fatto sentimentale,

in una manifestazione di oziosa inerzia psichica, che avvia la sua opera verso situazioni che non hanno quasi mai rapporto con situazioni reali. Esso coinvolge anche gli strumenti d'espressione. L'inventario delle predilezioni iconografiche di Casorati e l'oscurità del messaggio che gli affida convincono che la fantasia del pittore è nutrita in astratto soltanto di cultura e perciò produce bamboleggiamenti squisiti ma artificiosi ed abili giochi di equilibrio, che però sono anche di contaminazione e di confusione tra i valori di segno, di spazio, di colore.

Quali sono le persone le cose che Casorati vede e ama? come le vede come le ama in un momento della sua carriera in cui, in un certo senso, il mondo cristallino di *Meriggio* cade in frantumi? nel momento in cui muore la fiducia nella validità attuale delle grandi macchine compositive, delle immagini evocate sulla cadenza ornamentale, che è ancora leggibile in *Concerto*?

Anche a questo punto della sua carriera, al punto in cui possiamo misurare la variazione della qualità di "vero" e di "amato" rispetto al semplice fantasticare immaginativo, che sta all'origine di *Anna Maria de Lisi* e di *Silvana Cenni*, è possibile interpretare la figura di Daphne, quale appare nel ritratto famoso della collezione Ogetti e nella versione più dolente di *Daphne a Pavarolo*, come una figura idealizzata. Dei suoi così lontani precedenti essa conserva ancora un certo carattere, affatto iconografico, di incorruttibilità. È una figura idealizzata anche nel felicissimo abbozzo della raccolta Artom Celli. Una figura, dunque, che non è possibile ricondurre sul piano della banalità quotidiana, senza che se ne disperdano i valori: il ritmo compositivo rigorosamente assestato; l'armonia cromatica così unitaria nella sua essenza manieristica, eppur così toccante; la luce che la bagna, che in tutti e due gli esempi è la medesima luce di tiepido acquario, nonostante il mutare della sorgente: diffusa e concettualmente determinata nel primo caso, a metà riflessa e controluce nel secondo.

Per mettere a fuoco la volontà di abbandonare le teorie e gli schemi, che è divenuta implicita nella coscienza dell'artista, basta confrontare le due versioni e riconoscere i motivi della loro diversità. Sono infatti diversi nella misura in cui l'animo del pittore si lascia come intenerire dai riflessi della realtà, e si capisce intanto che la *Daphne* della collezione Ogetti è una figura mitica, più che una figura ideale. È una presenza chiusa in un involucro di silenzio; mite e diafana tra incidenze di altri oggetti diafani: il mezzo cilindro della cappelliera, per esempio, che divarica le quinte e suggerisce un legamento a sinusoidale con le linee dei primi piani. Una figura alla quale ci si accosta in silenzio; fantomatica, persino nella squisita probabilità delle sue tinte, tra altri fantasmi: la riproduzione, per esempio, di un dipinto di Marie Laurencin, quello con il ritratto di Apollinaire, che è riconoscibile sulla pagina della rivista aperta e che immette nel contesto del quadro una sottile, stravagante divagazione culturale.

La figura di *Daphne a Pavarolo* è già invece la compagna della vita; una figura fisicamente certa, che denuncia tutto il suo peso, nonostante la sommaria sinteticità del disegno. È una presenza reale dentro un paesaggio reale, che, aggirandola, scivola e si raddoppia sui vetri specchianti della finestra, rovescia nella stanza e stabilisce una continuità tra esterno e interno, tra l'atelier e il mondo. Lo stesso paesaggio, che viene ripreso a poca distanza di tempo, ma con quanta maggiore vivacità e varietà di annotazioni cromatiche e di puntualizzazioni morfologiche, tra la massa della collina che declina dal fondo e dall'alto e la natura morta in primo piano, in *Ragazza a Pavarolo*, che è uno dei momenti più avanzati di realismo nell'opera di Casorati.

Proprio perché non si tratta di abbandonare teorie e schemi, né, tantomeno di accoglierne dei nuovi, ma si tratta invece di individuare le possibili e coerenti evoluzioni di un linguaggio pittorico che ha già risolto i suoi problemi di fondo, Casorati affronta, tra il 1926 e il 1930 circa, e da ogni direzione, un lavoro intensissimo. Può sembrare che si disperda, che ceda a suggestioni contraddittorie, che subisca improvvise cadute e deviazioni; ma soltanto se si guardano le opere ricercando quella uniformità esteriore del linguaggio, che è la continuità dei mediocri. Considerata in sé, come

frammento di un disegno vasto, negli anni in cui Casorati percorre tutte le strade e con la libertà tipica degli artisti autentici accoglie tutti i suggerimenti della cultura e dell'esperienza, ogni opera appare stilisticamente coerente e compiuta. In realtà egli passa per i momenti più scoperti e più risentiti della sua crisi di ricerca e molte delle sue reazioni sembrano ispirate dalla volontà caparbia di sottolineare attraverso le nuove esperienze la liquidazione violenta di quelle passate, o di cancellare a colpi di spugna i tratti di un cliché divenuto abitudinario.

Certa pittura porosa e arida, realizzata in punta di pennello, con i colori tenuti quasi a secco, che ha i suoi esempi più tipici in *Le amiche*, *Primavera*, *Nudo disteso*, *Scolari*, *Beethoven*, *Ospedale*, *Nudo*, *Fiori e capelliera*, e che in qualche modo si protrae nel tempo sino ad alcuni dipinti che risolvono positivamente il contrasto, come *Piedi di gesso*, potrebbe essere il riscatto puntigliosamente cercato dalle velature fatturate su di una preparazione di fondo che Casorati aveva scoperto nei musei. Tanto è vero che un pittore come lui abile nella copia degli antichi rifiuta di copiare se stesso nelle repliche, eseguite del resto per compiacere a cari amici, di *Fanciulla dormiente* e dello *Studio*. In questa pittura rarefatta, direi calva, si esprime l'usura della luce sulla materia, una specie di corrosione lenta e nella trama del colore, così diradata e scoperta, la trasparenza diventa un fatto fisico.

La sensualità, che nelle opere di questi anni ha l'evidenza di una struttura carnale piena e densa: *Nudo di schiena*, del Museo Puskin di Mosca, *Nudo di donna*, *Figura nella stanza*, *La barca*, del Museo di Piacenza, *Nudo in poltrona*, *Donna*, è anch'essa una rinuncia ostentata alla castigatezza, alla verginalità, al pudore degli atteggiamenti e degli sguardi che si riflettono dai volti di Silvana Cenni e delle sue compagne.

La bruttezza dei lineamenti, spinta sino alla volgarità e ad una consapevole affermazione di "antigrizioso", si concentra sovente nei grossi nasi spioventi sulla propria ombra, nelle arcate sopraccigliari aggettanti, nelle mostruose fronti convesse, come si vede in *Tre sorelle*, persiste su una linea costante di indifferenza e quasi dispregio della grazia femminile in *Due nudi* e *Giuseppina*, viene inseguita con una spietatezza, che le consuetudini tematiche rendono più crudele, persino nei momenti più teneri della vita: *Maternità*, sospinta a volte ai limiti dell'ebetudine e dell'idiozia: *Rosetta*, *L'idiota*, sigilla la vittoria dell'artista sulle lusinghe di un'idea retorica e mondana della bellezza. A volte la sensualità, la volgarità e la bruttezza confluiscono e si mescolano nella medesima figura. Accade in modo fin troppo vistoso in *Nudo di ragazza*, il *Malatino*, ed è come se in blocco e in modo inequivocabile il pittore voglia confermare l'intenzione di non chiedere alcun aiuto ai contenuti della sua opera; per ottenere quella piacevolezza, che deve essere provocata soltanto dalle qualità pittoriche e giustificata dalla genialità dell'invenzione figurale. Certi ritorni, così suggestivi, ad un'immagine di grazia: *Ragazza con cane*, *La toeletta*, sono autentici momenti di ascolto di un altro richiamo che non è meno profondo di quello lanciato dal desiderio di verità; o di un'eco che riemerge dal passato, da ciò che del passato non può essere lasciato alle spalle per sempre. Questi momenti anticipano, si potrebbe dire, con la delicatezza della pagina, la ricercatezza del disegno e l'eleganza della posa, caratteristiche di un linguaggio già usato brillantemente, le conclusioni di una stagione avvenire o già di emblemi di nuovo in qualche modo araldici, come lo sono a questo punto *Albergo di provincia*, *Maschere*, *Cetrioli*, di un tempo in cui l'infittirsi di notazioni ancora palpitanti nell'occasione dell'incontro con figure: *Ritratto di Lucas*, *Studio per ritratto*, *Ragazza malata*, *Giovinetta*, con paesaggi: *Mondovì*, *Varigotti*, *Paesaggio toscano* e con le cose: *Pomodoro*, *Natura morta*, *Mele*, depositerà il suo carico di pollini eccitanti e capricciosi sulle linee di una struttura solidamente riconquistata.

I modelli che diventano abituali in questo momento contribuiscono con le loro curiosità somatiche e con la loro spontanea pressione psicologica a determinare la forma comunicante e la nuova attitudine di Casorati; alimentano di nuove invenzioni il gioco del suo talento. Sono le donne e le ragazze di Pavarolo, le colline di Pavarolo, gli oggetti e i frutti di Pavarolo. Sono donne e ragazze

abituata alla fatica e all'attesa, che conoscono rare felicità e, forse, sui loro volti Casorati intende adesso quali avrebbero dovuto essere i volti di *Una donna*, della ragazza di *Interno*, delle bambine di *Mattino*. Sono colline che sostengono alberi, vigne ordinate, campi di granturco ben serrati. L'aratro le incide quando arriva la stagione, con solchi paralleli e le trasforma in tavole di geometria o in alzate di prospettiva. Gli oggetti e i frutti qui sono diversi, alla vista, al tatto e all'odore. Hanno screpolature, macchie, irritazioni della pelle. Impossibile chiuderli in una capsula liscia e vellutata. I guasti fanno parte della loro esistenza, come nelle ragazze il grembiule a quadretti, gli occhi bassi, lo sguardo impacciato, le mani che non sanno dove posarsi e i piedi rozzi, che non sono più nudi, ma semplicemente scalzi. Nella casa di Pavarolo, la vita acquisisce progressivamente il tono e le abitudini della campagna. Il silenzio e la solitudine sono realmente un dono delle cose e un modo di esistere.

Aderire alla vita vuol dire, adesso, dare un registro a questi modi di esistere, far coincidere l'evocazione dei fantasmi con l'immaginazione, dominata dall'esigenza di individuare il ritmo di ogni elemento della rappresentazione ed il ritmo dell'insieme. Vuol dire, anche, trovare il punto di equilibrio, il modello di un linguaggio purificato e semplificato, per dare concretezza secondo lo schema più semplice a quelli che Casorati chiama, con termini ancora romantici, "i sogni" dell'artista. Lo schema più semplice è quello cristallizzato in una figura di persona o di cosa, nello spazio che gli appartiene e la giustifica.

Nudo seduto, *Bambino nello studio*, *Natura morta*, sono gli esempi tipici di un nuovo schema iconografico coerente con le provocazioni di una congiuntura felice tra le idee di spazio, di colore e di tono. Colore intenso e vivo, che interpreta liberamente le sensazioni dal vero e che allaccia la materia alla forma delle cose rappresentate. Spazio, che in sé trascina il sentimento inquieto del tempo e che per questa sua ambiguità o ambivalenza diventa la matrice più profonda delle emozioni casoratiane, le traduce in fenomeni plastici e condensa quella vocazione al silenzio, che può sembrare astrazione della vita o un appartarsi dal suo flusso ed è, invece, la sottile narcosi attuata dall'intelletto sulle angosce dello esistere. Quasi una forma di consolazione, ricavata dalla bellezza delle invenzioni formali e dalla tenera armonia terrena, che le opere di Casorati riverberano con una liquida probabilità all'infinito.

L'idea casoratiana di spazio, elaborata per mezzo di quinte di schermi, può illudere che si tratti di una semplice struttura meccanica. In realtà, è l'essenza stessa della facoltà di canto, di attrazione e di espansione dell'arte di Casorati. L'unità della rappresentazione corre sul filo costante di un dialogo, di cui lo spazio stesso è uno dei termini. Spazio dialogante con un suo fulcro, cioè con le figure umane, gli oggetti con l'idea stessa della composizione; come un'alternativa insostituibile alla loro presenza, sicché i contorni depositati sui cartoni e sulle tele delle quinte e del fondo: *Bambino nello studio*, *Fanciulla*, *Bambina nello studio*, *Limoni con figura*, diventano un'eco della figura protagonista ed insieme un richiamo insistente rivolto ad essa. Tendono anzi: *Nudo seduto*, *Natura morta*, *Mele*, ad attrarre nel campo magnetico del loro stato larvale, gli elementi della composizione che propongono l'oggettività di un modello, prospettano l'esistenza della realtà e perciò suggeriscono una possibile distinzione. Li attraggono sino a provocare, come accade nella *Natura morta*, un capovolgimento delle percezioni, facilitato dalla sensazione di continuità più che contiguità in cui ogni cosa si inserisce docilmente.

Quanto al linguaggio, per Casorati, che pur sembra fissato ad uno scrupolo di oggettivazione esasperata, non può essere soltanto un prodotto dell'attività esteriore. Lui, che è in una posizione polemica con lo spirito delle avanguardie rifiuta il pessimismo quotidiano per gli aspetti soggettivi dell'atto creativo e della conoscenza del mondo, non sottoscrive la condanna del suo tempo come tempo di dissoluzione e di ritorno alla barbarie. Avverte, anzi, che, nonostante le apparenze così contrarie ed amare, gli anni che la sua vita sta attraversando sono anni fecondi ed eroici; che appartengono ad una sequenza della storia dell'umanità in cui tutti gli uomini scontano l'adattamento

delle linee della loro esistenza alle linee di una civiltà nascente. Per questo la complessità, l'inquietudine e la disponibilità all'avventura di tanti della sua stessa generazione e dei più giovani promuovono in lui simpatia e sollecitudine, sia intellettuale che affettiva. Non le sente estranee, anche se è intimamente convinto di non poter aderire ai loro programmi eversivi perché la sua disponibilità alle avventure mette radici nello strato più profondo del terreno che gli altri vogliono devastare e non può essere esaurita, o avvilita, in una vicenda tecnica e strumentale. Essa è strettamente legata agli interrogativi dell'esistenza ed all'azzardo degli incontri veri o fantastici, nel campo della realtà o nel campo della cultura. Specchio fedele della vita, anche se non raggiunge mai il livello del grido.

Così fedele da essere sovente una testimonianza. E, difatti, tutta una serie di dipinti in cui il segno casoratiano, già forte come un cernocchio, si inasprisce e si dilata sino a suggerire gli spacchi delle ombre ed il colore calca con violenza il pedale dei toni reali: *Tre sorelle*, *Due nudi*, *Donna*, denunciano l'incrinatura provocata dalla morte della Madre, le oppressioni e gli incubi degli anni di guerra. Più tardi, le ombre e i profili delineati con una casualità discorsiva, i frammenti ritrovati di un vecchio repertorio araldico: *Claviere*, *Natura morta con l'elmo*, *Paralleli*, *Cimiero con testa bianca*, sembrano liberare, quasi in un sospiro, compiacimenti allusivi e decorativi in accordo con una sensazione pacificata e rifiorante della vita e, negli ultimi anni, l'artista può persino riprendere, se non gli schemi, il clima ornamentale del Liberty: *Le pere verdi*, *Limoni sul tappeto*, *Nudo sul paesaggio*, in cui il disegno delle cose sembra raggiunto come una scommessa di sopravvivenza; semplice impronta che le cose lasciano nello spazio quando sono state interamente divorate dalla fantasia.

Dentro questa corrispondenza umana è stilistica e nel lungo corso di una carriera, che, per gradi, attraverso i felici risultati di una crisi continua, rivela la sua fondamentale unità, tutto ciò che Casorati ha sperimentato nel campo delle risorse tecniche e tutto ciò che egli conosce, e rivelandolo a se stesso per immagini consente che anche altri conoscano, si fondono in un unico argomento, che è argomento di pittura; istituiscono un rapporto costante tra idea ed immagine, tra pensiero ed azione; mostrano la continuità poetica e la coerenza morale, in una parola la lucida coscienza dell'adesione senza riserve alla terribile disciplina di una condizione di vita che Pavese avrebbe certamente chiamato: "il mestiere di dipingere".

Luigi Carluccio