

Felice Casorati

Presentazione alla mostra – Galleria d'Arte Moderna, Torino – 1964

Gli inizi della carriera pittorica di Felice Casorati sono stati favolosi. In tutti i sensi. Nessuno della sua famiglia ricordava che prima della stagione trascorsa a Praglia, un paesino sui Colli Euganei, per ristorare la salute depressa dal carico di lavoro, cioè prima del 1902, Felice avesse mostrato disposizione alcuna alla pittura ed all'arte figurativa in genere. Egli era anzi così assorbito dallo studio della musica - e sino alla fine Casorati amò accostarsi al pianoforte e intrattenere intensi scambi di relazioni con il mondo della musica, disegni di scene, costumi, manifesti - che, coincidendo gli esercizi strumentali e lo studio approfondito degli spartiti con il momento più delicato della crescita, e più impegnato anche dai diari scolastici, fu necessario strapparli alle sue abitudini, trascinarlo tra le serene amenità di Praglia; all'ombra della celebre Abbazia, che, forse, esercitò sul suo animo una profonda fascinazione mistica, se, a metà scherzando, ancora nel 1913, giovane pittore coperto di allori, scriveva da Verona a Nino Barbantini: "Quando andremo a Praglia?". Favolosi, quei momenti, già nella loro motivazione occasionale; imprevedibili e persino impensabili sino al momento in cui la scatola di colori, che gli era stata donata sul punto di lasciar Padova, diretti al quieto rifugio euganeo, per costituire un diversivo che servisse a placare l'ansietà psichica del mutamento di vita, non fu aperta e tentata e quasi per sortilegio rivelò di essere "la cosa che spettava", la cosa trascurata nel fondo della coscienza, addormentata come la bella delle fiabe nel bosco.

I doni con i quali subito Casorati si muove nel campo della pittura sono principeschi. Egli può subito rendersi conto che l'arte figurativa era la sua destinazione, che in essa c'era il richiamo irrefutabile di una vocazione, rimasto sino ad allora inascoltato perché immaginato già pienamente soddisfatto coi ritmi, così amati, della musica. Negli inizi della sua carriera non ci sono segni di insicurezza. *Casoni padovani*, che è del 1902, rivela una padronanza sorprendente per un principiante, sia nella spaziatura dell'immagine, sia nell'accordo cromatico. Certi stridori gialli delle pareti al sole sono compensati d'istinto dalla finezza dei grigi delle ombre; ma, intanto, questa piccola veduta di paese supera, e non può farlo che d'istinto, seguendo cioè una libera disposizione delle immagini, ogni consuetudine del naturalismo descrittivo. Pochi anni dopo, nel 1907, il *Ritratto della sorella*, che viene accettato dalla giuria della Biennale, sicché giovanissimo, a 23 anni, Casorati entra con disinvoltura dove tanti altri faticavano a fare anticamera, è la testimonianza di un rapido accrescimento dei mezzi pittorici e nel tempo stesso un documento che rivela la complessità e la modernità degli interessi culturali dell'artista. Se gli abiti e gli ornamenti delle figure femminili, tra velature imperlate, traslucidi e trasparenze, sembrano giustificare il coro di lodi della critica, che allora salutava l'apparire di un "classico" per il loro trattamento che fingeva l'antico - e nell'epoca ancora suggestionata dai cassettoni fiorentini e dalle savonarole anche l'iscrizione lapidaria e lo snobistico inserto della stemma araldico doveva fare un certo effetto - il disegno della testa sottolineato dalla veletta e già una precisa indicazione di stile e, così evidenziato nella sua forma in contrasto con il buio del fondo, allude a un'ovoide antelittera; mentre la lunga mano guantata, accentuando fin da questo momento le contraddizioni tra le inquietudini indotte dalla cultura e gli aneliti alla catarsi nell'azione pittorica, che sono tipici di Casorati, chiama il nome di Klinger e con molta gentilezza suggerisce la presenza di un erotismo subconscio, che forse non ha poi mai cessato di agire.

Il nome di Klinger pone il problema della formazione di Casorati o piuttosto della sua educazione letteraria e visiva. È un problema che comincia ora ad avvicinare i termini della soluzione, perché ora, seguendo la traccia del gusto indicata dal Liberty, o Art Nouveau, o Jugend Stil, la cultura e la critica hanno intrapreso l'esame approfondito di quel vasto dominio dell'arte europea che ha espresso lo spirito di Secessione e che, proprio per il suo carattere di rivolta continua, si rivela vivacissimo e tramato su una vasta rete di complicatissimi intrecci. È, in un certo senso, un problema che si sviluppa in due tempi. Si tratta, prima di tutto, di riconoscere quali suggestioni immediate e

mediate spronavano l'attività del giovane Casorati sino al suo ingresso alla Biennale e, poi, quali riflessioni ne accompagnarono l'evoluzione, dal momento in cui, acclamato e un poco invidiato, era entrato in stretto contatto, per la partecipazione alle Biennali del 1909-10-12 con l'ambiente veneziano, e in particolare con altri giovani come lui, artisti impazienti, che ruotavano attorno a Nino Barbantini ed a Ca' Pesaro.

È facile pensare che la musica lo avesse avvicinato ad altri spiriti sensibili e colti in Padova, e che il dialogo delle arti si allargasse spontaneamente dalla musica alla poesia, all'architettura ed alla pittura; che perciò Casorati incontrasse, già prima di cominciare a dipingere, sulla strada di giovane curioso ed avido di conoscere, certe riviste d'arte come "Emporium", che, negli ultimi anni del secolo scorso, faceva conoscere agli italiani attraverso le informazioni del Pica l'esistenza di Redon, Felicien Rops, Klinger, Böcklin, Toorop, Klimt e per mezzo delle notizie e delle fitte riproduzioni, indirizzava, stimolava l'inchiesta verso movimenti e documenti stranieri, rimandando soprattutto alle pagine di altre riviste, ebbero subito larga accoglienza in Italia, la tedesca "Jugend" e l'inglese "The studio". Ma ce n'erano anche di più rare, che macinavano lo stesso grano, "Ver sacrum", "Art et décoration", "Dekorative Kunst". Il che significava acquisire alla conoscenza nuovi motivi di eccitazione destinati a lasciare un segno. L'orizzonte si arricchiva infatti di nomi prestigiosi: Moreau, Seurat, Signac, Vallotton, Denis, Bonnard, Vuillard e "La Reveu Blanche"; lo stile inglese con Blake, Morris, Crane, Bearsdley; il tragico Munch, Ensor, che alla quarta edizione della Biennale di Venezia presentava una serie di 13 acqueforti, e, infine, su un piano forse un poco più popolare, le immagini pubblicitarie di Ceret e di Moucha. Il giovanissimo Casorati doveva trovare di che nutrire la sua naturale inclinazione a delineare contorni su questi fogli, assai meglio che sulle pareti della vicina Biennale e, semmai, per quel tanto che poteva indirizzarlo il sentimento della scelta, più tra i fregi, tra i pannelli, i mobili e gli oggetti vari d'arte decorativa, che la Biennale, rispecchiando almeno la moda del tempo, ospitava negli anni a cavallo del secolo, evocando i nomi di Macintosh, di Gallé, di Tiffany e tanti altri straordinari artigiani.

Attraverso le pagine delle riviste specializzate, gli album, le cartelle e, in una misura che merita di essere sottolineata, le illustrazioni dei libri, entrava nel giro del sangue della cultura un mondo fervoroso e ispirato, nel quale il disegno elude la cristallizzazione delle forme reali, seguendo la continuità di sviluppo di una linea flessuosa, una liana, e trasmette ancora palpitante un senso misterioso, ambiguo, in parte oscuro della vita, della quale distillava goccia a goccia tutti gli umori, i rosei e i neri. Cézanne, insomma, a quel tempo, giaceva ancora dimenticato nei depositi della bottega di Vollard in Rue Lafitte, custodito dal sonno del suo mercante sornione.

Le prime incisioni di Casorati, ma anche la grande inedita tempera *Due figure*, rivelano che la sua curiosità aveva travalicato i limiti dell'ispirazione klimtiana che gli sono stati sempre rinfacciati, e che la sua scelta è già avvenuta. Nel senso di una cognizione stupefatta del mondo, di un ripiegamento malinconico sulla coscienza dell'esistere e di una fragilità che sottrae alle cose la loro massa, che ci sono comunicati per mezzo di pochi simboli e figure emblematiche, rarefatti nella loro spoglia eleganza. Tra quei simboli, il nudo femminile istituisce la costante di una purezza sottilmente insidiata o miracolosamente riguardata; il cielo stellato, insieme con la linea nuda dell'orizzonte curvo e con la parete vertiginosa delle torri e dei palazzi fiabeschi di certe xilografie per illustrazioni, la costante dell'infinito spazio, intuito se non ancora prospettato; l'attitudine, infine, delle figure, quasi ricettiva di un ritmo musicale diffuso nell'aria, la sensazione costante di un movimento sospeso. La linea così profilata, seppur morbida e sfuggente, delle *Due figure*, che mi sembra compendiare le ricerche di molte incisioni di quel tempo, suggerisce il nome di Toorop assai più persuasivamente che quello di Klimt; che tuttavia, proprio nello stesso anno 1910 era presentato alla Biennale di Venezia in forma massiccia, e tale da poter sostenere con la suggestione diretta di un'opera fascinosa, impreziosita da stravaganti fermenti, l'aureola della sua fama grandissima.

Nel medesimo giro di anni in cui Casorati diventa ufficialmente pittore si ritrovano operanti in Venezia, o dentro il raggio d'influenza della città, alcuni dei più bei nomi dell'arte contemporanea italiana. Pio Semeghini, il più anziano, nato a Quistello di Mantova nel 1878, dimorava a Verona negli intervalli tra i suoi soggiorni parigini. Tullio Garbari, nato a Pergine di Trento nel 1892. Arturo Martini, nato a Treviso nel 1889. Gino Rossi, nato a Venezia nel 1884, che nel 1907 era andato sino in Bretagna, inseguendo il miraggio di Gauguin e della scuola di Pont-Aven. Attraverso Nino Barbantini, che lo stimava moltissimo, Casorati stringe amicizia con loro, che sono i protagonisti di Ca' Pesaro. Amicizia tormentata, intessuta di scontri polemici che potevano anche toccare il profondo dell'animo, giacché la sensibilità di Casorati, propria della persona colta e naturalmente aristocratica, mal si adattava alla sfrontatezza di Martini, al bruciante furore mistico di Garbari, o alla violenza del giudizio di Boccioni, che era vissuto tra Padova e Venezia dal 1905 al 1907, era stato a Parigi e persino in Russia a Pietroburgo e, nel 1910, col favore di Ca' Pesaro appunto, allestiva la sua prima grande personale. Già alle soglie del futurismo, in mezzo ai frastuoni marinettiani: aggiungendo, per conto suo, quel giudizio su Klimt: "l'austriaco impasto commerciale di bizantino, di giapponese e di zingaresco", che suscitava il risentimento di Casorati, affascinato, se non altro, dalla sublimazione klimtiana del vero. Si adattava invece alla malinconica soavità di Gino Rossi, a quel suo disegno fluente e vivo che però chiudeva la figura come in cernechio da vetrata: un elemento di linguaggio plastico del quale Casorati serberà poi sempre una memoria.

L'attività di questo gruppo di pittori, e di tanti altri che si strinsero attorno a Barbantini ed alle mostre di Ca' Pesaro era agitata; di diffidenza se non addirittura di rivolta al clima delle Biennali e dai criteri che le regolavano, costituiva, intanto, una deviazione dalla linea medio-europea che le manifestazioni della Biennale di quegli anni esemplificavano generosamente, perché apportava altri semi diversi, altri fermenti, raccolti quasi sempre per esperienza diretta nel terreno della cultura francese, già rivoltato dai prodomi delle avanguardie nell'ultimo quarto del secolo XIX. Fu perciò un'azione importante, che contribuì a suscitare l'interesse verso nuove forme d'espressione e ad istituire la possibilità di un gusto moderno in Italia. Significava, in blocco, la rottura dei limiti del provincialismo della cultura ufficiale italiana e delle esperienze che venivano additate come esemplari. Testimoniava uno spirito di libera iniziativa nella ricerca d'un linguaggio sincero, attuato fuori dai programmi e dalle teoriche programmate: un linguaggio confrontato a contatto diretto con la natura.

In un certo senso il momento della storia dell'arte italiana contemporanea, che si identifica con Ca' Pesaro, e che ha un significato ben oltre la cerchia di Venezia, delle isole lagunari e del Veneto, è stato un momento di appassionata meditazione su tutti quei valori della forma e dell'espressione che rimanevano, e intendevano rimanere per ragioni spirituali e morali, fuori dalle avventure dell'avanguardia; di quella italiana, così clamorosa, instaurata dal Futurismo, e delle altre. Al tempo delle maggiori fortune di Ca' Pesaro, tra il 1913 e il 1920, erano già nati e si erano già affermati tutti quei movimenti, che, insieme con il Futurismo, dovevano accentuare nell'arte contemporanea il carattere di evasione dalla realtà ottica, sviluppandosi su moduli razionali o irrazionali, su linee di forza di attivo dinamismo o su altre, opposte, di superamento attraverso le vie del sogno. Picasso aveva da qualche anno alle spalle *Les demoiselles d'Avignone*. L'espressionismo germanico aveva già percorso tutto il tratto glorioso della sua storia, dalla formazione della "Brücke" alla meravigliosa sortita del "Blue Reiter". Giorgio de Chirico aveva già dipinto molti suoi quadri metafisici, a partire da *l'Enigma di un pomeriggio d'autunno*. Nei confronti di questi avvenimenti l'azione degli artisti di Ca' Pesaro si attua con un acuto vigile senso di equilibrio, quasi con la cadenza di un "moderato" musicale. Un moderato che trae le sue origini dalla finezza del filtro intellettuale, dalla delicatezza dei sentimenti, dalla riluttanza a distaccarsi dalla riva confidenziale della natura, dagli affetti domestici, dalle passioni civili, che secoli interi di bella tradizione hanno rafforzato negli animi. L'adesione di Casorati al clima di Ca' Pesaro era, dunque, nella sua natura. E lo avvertì assai bene quando nel 1920, per solidarietà preferii esporre con gli amici piuttosto che alla Biennale.

Quell'atto rifletteva l'adesione spirituale piena ai principi ispirati di Ca' Pesaro e la fedeltà, umana, intanto, alle amicizie nate in quel clima; ma sembra anche attuare - non so quanto, e se, inconsciamente - la liberazione di un'ansietà autobiografica e la volontà di rottura degli schemi in cui proprio l'attenzione benevole della critica ufficiale, che lo incoraggiava, rischiava di incapsularlo. Acconsentire a quei consensi significava sul piano pratico lasciarsi tagliar fuori dalle correnti vive e, sul piano ideale, giustificare i travisamenti delle intenzioni genuine. Casorati se ne rende conto. Quella sua ansia di finezza, che conduce persino il prato minuziosamente analizzato del *Sogno del melograno* a strutturarsi nell'orditura di un tappeto, nonostante le sue apparenze corsive; la rotondità delle immagini simili a quella dei pensieri e dei periodi sintatticamente conclusi; la spavalderia implicita nella sua puntuale abilità di definizione delle figure e dei ritratti - "spero di sbrigare presto, scrive nel 1913, due o tre piccoli lavori: il ritratto di una grassa signora lucida e profumata di violette e quello di un dentista che ha le dita annerite dagli acidi e i denti cariati dal fumo" - erano interpretati come segni di riconoscimento di un pittore che con la sua presenza sulla scena riscattasse d'un tratto la faciloneria, la superficialità, l'approssimazione irritante di tanti altri giovani.

Proprio nel 1920, scrivendo a Barbantini che preferisce esporre a Cà Pesaro, Casorati afferma di aver lavorato moltissimo negli ultimi mesi. "Credo abbia forse per la prima volta fatto qualcosa di concreto e messo piede finalmente sulla mia strada, ove potrò camminare d'ora in avanti liberato d'ogni bagaglio inutile: fare a non fare della letteratura, della pittura pura, dei tentativi, delle ricerche tecniche... Tutte preoccupazioni superate!". Forse è anche un modo di collocarsi oltre le posizioni critiche dell'altra sponda, quella dei suoi compagni, che l'accusavano appunto di letteratura, ma il pensiero di Casorati risponde alla realtà dei fatti. Nel 1920 egli ha raggiunto una linea di equilibrio non più provvisoria tra le ispirazioni le intenzioni e l'esecuzione strumentale; chiude, cioè, una specie di antinomia, o dicotomia, che serpeggia come una crepa tra le sue prime opere e che talvolta si manifesta profonda.

Il problema della formazione di Casorati oltre che in due tempi si sviluppa, infatti, su due piani diversi. Da una parte c'è quella conoscenza della grafica europea, cui sia pure in sintesi ho accennato, la quale favorisce e modella i suoi amori letterari poetici musicali, i suoi sogni giovanili e li riveste di tratti eleganti, di segni allusivi. E, adesso, al punto in cui sono già stati eseguiti certi dipinti come la *Via Lattea*, *Le marionette*, *Le uova sul tappeto verde*, *La preghiera*, *Il sogno del melograno*, *I giocattoli*, sino a *Tiro a bersaglio* è il momento di dire che accanto allo spettro di Klimt si riconosce bene lo spettro di Kandinskij - il Kandinskij, è ovvio, delle fiabe e del folklore slavo, dal 1900 al 1905. Dall'altra, c'è l'incantesimo della pittura dei musei, dei grandi maestri antichi. Cioè, dalla parte del *Ritratto della sorella*, delle *Vecchie*, sino a *Persone* e a *Le Signorine*. Aria di un Museo che, prima di coincidere con quello "vivente" di Zuloaga o di partire dal suo esempio, illuso forse di veder affiorare alle sue spalle il grande Velàzquez, percorre un lungo itinerario; sostando più di quanto si pensi sulla pittura cortese di Pisanello e degli affini, così facile da vedere a Verona. Ma bisogna dire che il Museo non appare a Casorati soltanto come un luogo di depositi e di incontri ideali, al quale rapire segreti di luce e di paste pittoriche, sviluppi tematici e suggerimenti di stile. Museo è, prima di tutto, una condizione morale e spirituale dell'attività dell'artista; un lume affatto particolare e un punto di vista d'eccezione, dal quale intendere meglio dove sia destinata la propria opera.

Nel 1920 Casorati avverte che tra questa misura, da molti interpretata soltanto come evidenza di artificio tecnico, come abilità e come prontezza nell'abilità - una prontezza addirittura sfacciata - e la vivacità del suo pensiero pittorico si è stabilito un principio di collaborazione. *Anna Maria de Lisi*, *Tiro a bersaglio*, *Interno*, *Mattino*, *Una donna*, *Un uomo*, bruciano molte scorie. *Uova sul cassetto* e il *Meriggio* raggiungono la sintesi desiderata, in concomitanza con alcuni dati di cronaca che nell'evoluzione della carriera di Casorati sono significativi. La conoscenza diretta dell'opera di Cézanne alla Biennale del 1920, che gli rivela la maestà di una lotta spietata e solitaria, combattuta contropiede, nei confronti dell'Impressionismo e la conoscenza, sulle pagine di "Valori plastici", delle opere della Scuola metafisica e di Morandi in particolare, che gli chiarisce le possibilità effettive di

dar vita oggettiva e rappresentativa alle cose ineffabili e, prima di tutto, all'idea, anzi al sentimento dello spazio. Spazio come qualità e quantità universali, come condizione dell'esistenza e della stessa possibilità di esistere delle cose. In esso il particolare è calato in forme varie altissime, che l'artista tende però a semplificare e a ridurre di numero, e le figure dell'infinito e del finito si incontrano determinando larghi ritmi armoniosi. La pressione quasi ossessiva della struttura urbanistica di Torino, dove, nel 1920, vive ormai da più di un anno, tutta di incontri ortogonali, a quinte e fondali su prospettive lunghe, ha forse esercitato una profonda influenza nel determinare la sostanza prospettica, appunto, della sua idea di spazio; ma è certo, invece, che la nuova realtà sociale, quale si stava sviluppando proprio in quel tempo alla nuova periferia industriale della città, ha influito a trasformare il volto impudente delle vecchie ed il riso sfrontato della signorina Gioconda nella mesta rassegnazione dei volti di *Mattino* e di *Una donna* ed a fissare la dolente invocazione alla solitudine, al silenzio ed al sonno, che d'ora in avanti sentiremo echeggiare in tutta l'opera di Casorati.

L'opera dura ancora quarant'anni, infaticabile e nel tempo la vediamo manifestare variazioni, modificazioni di superficie suggeriti dall'ambiente circostante o dagli avvenimenti che toccano la vita interiore e la vita terrena dell'artista. Assai prossima, a volte, al rischio di diventare maniera; ma sempre, poi, ripresa con un'impennata; docile, come già nel 1920, al richiamo delle proprie responsabilità, della fiducia nella scelta attuata, della destinazione altissima cui l'opera dell'artista tende in ogni momento. L'attività di Casorati continua, così, a muoversi sulle indicazioni di una felice congiuntura tra spazio colore e tono. Spazio prospettico, che perciò assorbe in sé anche un inquieto sentimento del tempo. Colore intenso e vivo, che nella continuità dello spazio rintraccia il suo vero accordo. Tono, che riallaccia per un altro verso, cioè diventando atmosfera che tutto bagna, la materia cromatica all'idea dello spazio e alla forma delle cose rappresentate. Espressioni non più emozionali, ma plastiche, della vocazione al silenzio, che può sembrare un'astrazione della vita di carattere platonico, ed è invece una sottile narcosi, attuata dall'intelletto, sull'angoscia del vivere. Come una consolazione, ricavata dalla bellezza delle forme; che, così, fingono quella tenera armonia dell'esistenza, che nell'opera di Casorati si affaccia come una limpida probabilità all'infinito.

Luigi Carluccio