

La mostra finisce con una sezione intitolata: «De Kandinsky à Mirò», dove i protagonisti non sono gli stessi del titolo, ma grandi artisti come Paul Klee e Giorgio Morandi, e, più avanti, Nicolas De Staël, e Wols.

Felice Casorati

Uno degli aspetti preminenti del lavoro pittorico di Felice Casorati è la singolare atmosfera di tristezza, di rassegnazione, di solitudine che pervade quasi tutte le sue opere, e dà loro un tono e un significato, il cui approfondimento può portare a una conoscenza forse più vera dell'uomo e dei rapporti tra la sua vita e la sua arte. Un valore quindi quasi totalmente contenutistico; tanto più singolare se si pensa all'importanza, in quel lavoro, dei valori formali. Ma forse è proprio in questo contrasto che si può trovare lo spiraglio per addentrarsi in una giusta valutazione; e in quella atmosfera il riscatto di una condizione solitamente considerata appunto formalistica, «fredda», sterile. È una tristezza profonda, connaturata alla costituzione stessa dell'opera, si tratti di figura umana o di oggetti o anche di sfondi, di spazi interni e naturali. E nasce da due fattori di diversa natura: anzitutto dagli atteggiamenti delle figure, sempre composte, pacate, dolorose, rassegnate, come se l'esistenza fosse un peso immenso sulle loro spalle, ostinatamente immobili e bloccate nella rigidità cristallizzata della forma o, se si tratta di oggetti, dalla loro nudità, dalla loro povertà, splendente talvolta, ma sempre di sostanza rinunciataria, astinente; nasce anche, secondo fattore, dalla particolare qualità della luce, che non è mai naturalistica, immediata, ma indiretta, anche se talvolta tagliente e dura, artificiale, come filtrata da spesse vetrate, limpida, senza polvere, neanche quindi tragica, ma solo profondamente malinconica.

Alla tristezza, e certo in parte sua causa, si accompagna la solitudine; il mondo di Casorati è, forse come nessun altro nell'arte italiana del Novecento, un mondo nel quale l'essere delle cose e degli uomini si attua nel più completo isolamento; man-

cano i rapporti con la vita, ogni legame con l'esterno è stato interrotto, l'esistenza si svolge in una intima nudità, in una immobilità senza scampo, in spazi senza echi. E non si tratta, mi sembra, di un tentativo di raggiungere l'essenza, una aspirazione alla purezza, alla perfezione di un mondo assoluto; si rimane invece ancora nei domini dell'esistenza e nelle sue incertezze, ma di un'esistenza senza rapporti, senza respiro. È errato, o almeno molto impreciso, parlare di platonismo, che in questo caso verrebbe a indicare un fallimento, una condanna. Quando Casorati affermava che «la rinuncia è la forza della pittura moderna», più che individuarne un carattere generale, che si sarebbe semmai potuto riferire a un settore piuttosto ristretto, esprimeva un'esigenza del proprio sentimento, un carattere della propria arte e della propria vita.

Nella grande mostra che la Galleria d'Arte Moderna di Torino gli ha dedicato, passata poi, un po' ridotta, alla Biennale di Venezia, è agevole riscontrare questi fatti, poiché Luigi Carluccio vi ha riunito, per la prima volta, con una scelta molto precisa e criticamente ben motivata, tutte le opere più significative della lunga, faticosa storia di più che 50 anni di lavoro. Una storia che comincia nel 1907 col «Ritratto della sorella». Le componenti culturali e le disposizioni mentali del giovane Casorati sono già significative, e diverse da quelle dei maggiori protagonisti della sua generazione; tra i due grandi centri di cultura dell'Europa inizio di secolo, Parigi e Vienna, egli sceglie Vienna, lavora cioè nel gusto della Secessione, nel gusto di un *liberty* più indurito, nordico. Era sin dal primo momento una scelta tipica di Casorati; non una scelta di avanguardia né di inerte continuazione di una storia vecchia e superata, ma di una posizione intermedia, «di centro», contro il naturalismo ottocentesco da un lato e l'estremismo dei cubisti, degli espressionisti, dei fauves dall'altro. Però «Le signorine» del 1912, il «Nudo di ragazza» il «Sogno del melograno» del 1913 non sono soltanto documenti del tempo, ma mostrano già i segni di una personalità artistica.

È nel lavoro di quegli anni e nei successivi, tra il '19 e il '21, che tale personalità si definisce completamente e la sua opera acquista una fisionomia precisa. Tra gli artisti della Secessione il suo preferito era Klimt, ma egli si adoperava a temperare il favoloso senso decorativo, brillante e cromatico del viennese con un rigore formale e una invenzione nuova dello spazio, che potevano derivargli solo dallo studio del Quattrocento italiano. In quegli anni, infatti, era sorto in Italia il Movimento dei Valori Plastici, cui Casorati non partecipò, ma che sicuramente dovette contribuire in forte misura alla sua formazione, se i punti programmatici erano gli stessi sui quali egli andava definendo la sua poetica. Né si deve dimenticare che alla Biennale del 1920 Casorati aveva potuto vedere Cézanne e ne era rimasto fortemente impressionato. Egli rifiuta ora una concezione dell'arte come movimento, come trascorrere di impressioni e di sentimenti, come specchio di un mondo in fermento, in continua rigenerazione. Si crea invece, e sarà poi per sempre, un concetto dell'arte come fissità incorrotta di forme, come specchio di un mondo bloccato oltre le contingenze; il suo cammino conoscitivo è tutto mentale, razionalistico. Ecco quindi gli spazi nudi, prolungati nella prospettiva di stanze vuote, ecco i volumi fissi, nitidi, solidificati, ecco la luce tagliente e « fredda », la luce costruttiva; un mondo rigido cristallizzato, senza vita.

Nel 1918, finita appena la guerra, Casorati arriva a Torino, che diventerà la sua città. La scelta, infatti, questa volta, era perfetta. È stata notata, credo da Carluccio per il primo, la corrispondenza molto stretta tra la disposizione fisica e spirituale di Torino (la sua disposizione urbanistica « astratta », geometrica, la luce velata dei suoi viali, certo rigoroso moralismo e una razionalità cui non è estranea l'influenza francese) e la pittura di Casorati. Senza voler forzare troppo le cose, mi sembra che l'intuizione sia giusta. A Torino, infatti, l'arte di Casorati ebbe pieno svolgimento e la sua attività vi continuò ininterrotta per quarantacinque anni.

Era allora la Torino in cui si stavano smorzando gli ultimi echi dei versi strazianti di Gozzano; l'illuminazione degli oggetti che Casorati attuava sulle tele spegneva del tutto quegli echi, gli oggetti di Gozzano erano pieni di vizi, di polveri sottili, di *nuances* sentimentali; nasceva invece il lucido moralismo di Piero Gobetti, gli oggetti di Casorati erano splendenti, solidi, sicuri di sé, le sue uova erano di marmo. E Gobetti scriveva nel 1923 la prima monografia sul nuovo pittore.

Negli anni subito successivi, sino al 1925, la tendenza alla definizione sempre più precisa, sempre più « classica » delle forme va accentuandosi anche nella pittura di Casorati, in consonanza con quanto stava succedendo in tutta l'Europa del dopoguerra. Non c'è più traccia di spirito « secessionistico »; da « Silvana Cenni » al « Ritratto di Renato Gualino » da « Meriggio » al « Concerto » quel particolare realismo « illusionistico », quella tendenza a trovare la « purezza » dell'arte arrivano a punti estremi.

Poi la pittura di Casorati andrà modificandosi. Sempre sulla base delle convinzioni raggiunte negli anni '19 e '20 Casorati comincerà però a mitigare la precisione durevole dei contorni, a riscaldare la luce, giungerà anche a intessere accordi di dolcezze tonali. Poi, intorno al '40, accentuerà il suo interesse per il colore, farà vibrare di liriche intensità le zone cromatiche.

Ma il suo mondo spirituale rimane al fondo lo stesso: una uguale, triste solitudine ammantata i suoi personaggi, invade i suoi interni. Se confrontiamo, per esempio, la « Fanciulla nuda » del 1921 con il « Nudo seduto » del 1940 di collezione milanese, al di là del diverso uso del colore e di una diversa impostazione spaziale, troveremo però identico quel dato spirituale. Il confronto riesce sconcertante e getta luce, mi sembra, sulla vera natura dell'artista che, oltre i rapporti umani e culturali, oltre l'attività d'insegnamento e di partecipazione alla vita artistica, manteneva probabilmente in profondità, nel rifiuto di rapporti troppo veri col mondo, una dolorosa solitudine.

ROBERTO TASSI