

Appartengono a questo clima opere come 'Nudo' del '42, 'Postribolo' del '45, fino a 'Mercato spagnolo' del '53 ed altre composizioni dei primi anni Cinquanta, nelle quali il pittore privilegia situazioni decadenti e squallide, oppure luoghi marginali e periferici, dove la miseria del Dopoguerra sembra essersi cristallizzata nell'implacabile e attonita atmosfera delle città. Nel '47 l'artista inizia a rappresentare soggetti dedicati alla *boxe*, riprendendo il tema della lotta, ora immersa nella luce artificiale e fumosa della vita urbana. Dopo un breve soggiorno in Spagna torna a Roma con ancora negli occhi l'eccitazione e i turbamenti di El Greco, "la natura prepotente e senza ritegno del Goya — annota Ziveri nella sua monografia del 1952 —, ... diabolicamente sbaffato con un bianco o un nero, un rosso o un giallo o con una morsa bruciata". La tavolozza di Ziveri si incupisce, nei volti dei suoi personaggi si leggono espressioni ottuse, segnate impietosamente da gorghi di ombre crude e possenti, talvolta schiumeggianti di rossastro: "Il Delacroix di Ziveri condito col ragù", osserva con tono sapido Raffaele Carrieri nel '47 (*Tempo illustrato*, dicembre). Tuttavia nei tagli da istantanea dei dipinti degli anni Sessanta, come 'Tram notturno' (1962), 'Interno di autobus' (1966) fino a 'Ragazza al telefono' (1969), riconosciamo un nuovo e più ampio respiro, raggiunto attraverso l'inconfondibile suggestione di Hopper e del realismo americano. Ziveri stempera così il precedente "caravaggismo" cupo e ossessivo in scene di vita urbana, osservate con occhio lento e malinconico — squallidi circhi di provincia, tristi vagoni ferroviari, interni desolati e freddi —, ma dai connotati imprevedibilmente moderni nel taglio, nel sentimento, nella tenuta espressiva (fig. 10).



10 - ROMA, COLLEZIONE PRIVATA - ALBERTO ZIVERI: RAGAZZI CON VIOLONCELLO (OLIO SU TELA)

A tali raggiungimenti corrisponde, nel percorso di Fazzini, un periodo di intensa attività e di grandi successi internazionali, come la mostra del '52 a New York e, nell'anno seguente, la grande personale a Tokyo. Nel '60 lo scultore realizza il portale in bronzo della Chiesa di San Giovanni Battista, sull'autostrada del Sole, progettata dall'architetto Michelucci, e successivamente altre celebri imprese monumentali. A testimonianza di questa nuova fase espressiva, la mostra attuale offre il bozzetto per la 'Resurrezione', la grande scultura realizzata per la Sala Paolo VI in Vaticano e inaugurata nel '77, nella quale il "mestiere" ha condotto l'artista alla soglia dell'impossibile; 20 mt di lunghezza per 7 mt di altezza, spessore di 2 o 3 cm. Al centro di un'indistricabile ragnatela di saette o raggi, aperti a ventaglio, appare la bronzea figura di Cristo, quasi transustanziata, con le braccia levate. Nell'ultimo decennio l'espressione di Fazzini si mostra così disinteressata — diversamente da Ziveri — alle ragioni dell'episodico e del discorso prosaico anche se, superando le tentazioni dell'astratto, si è concentrata sull'uomo e sulle sue mitologie; l'opera più recente dello scultore appare tesa infatti in una continua sperimentazione, alla ricerca di un linguaggio di ambita "modernità", esposto talvolta alle insidie del formalismo e dei suoi virtuosismi.

Le opere ora esposte a Roma si fermano agli estremi anni Settanta, sia per Fazzini che per Ziveri: entrambi continuano tuttora a lavorare, a dar forma a nuove opere, così diverse fra loro nell'intenzione e nel sentimento. Dunque non un'unica storia, ma due vicende parallele, analogamente sensibili alle suggestioni dei tempi, dai primi anni Trenta alle soglie del nostro 1985.

GIOVANNA UZZANI

"FELICE" SINTESI DI CASORATI

Torino, Accademia Albertina di Belle Arti. 19 febbraio - 31 marzo 1985

Quarantaquattro opere scelte sono chiamate a rappresentare il lungo e ricco viatico artistico di Felice Casorati che la mostra alla Accademia Albertina di Torino riesce a valorizzare per la selezione accurata dei dipinti e per lo esauriente catalogo. I curatori della mostra hanno raggiunto così lo scopo prefissatosi: "Non una rassegna celebrativa, quindi, né una mostra monografica che pretendesse di essere definitiva ed esauriente, ma piuttosto una lettura condotta su un nucleo scelto di opere, in modo da approfondire la conoscenza e i modi di riflessione (...). In parallelo a queste intenzioni di scelta e di ordinamento va letto il catalogo, come quaderno di lavoro che ordina e organizza con sistematicità i dati di conoscenza indispensabili a comprendere il lavoro di Casorati" (vedi P. Fossati e M. Mimma Lamberti, prefazione al catalogo).

Accettando l'invito di Fossati a servirsi del catalogo come necessario complemento della mostra, ci sovvien l'analisi che Paolo Thea compie del lavoro dell'artista, distinto in cinque periodi fondamentali, tutti ben rappresentati nelle sale dell'Accademia Albertina: Casorati giovane, 1907-18; Casorati e Torino, 1919-23; Casorati pubblico, 1924-44; Casorati nel Dopoguerra, 1945-63; e, in problematico epilogo, Casorati dopo Casorati.

È proprio questa conclusiva proposta di lettura che ci suggerisce alcune riflessioni circa il ruolo del celebre pittore, divenuto ormai figura ufficiale dell'ambiente artistico torinese dal primo Dopoguerra, un "classico", elemento vincolante e imprescindibile della cultura cit-

tadina; conseguentemente, alla schiera di quanti si sentirono legati alle chiusure comprensibili ma non per questo accettabili del maestro, si contrappone una fronda di artisti più vitale e aperta a nuove dirompenti esperienze: così le punte più avanzate che operavano nella Torino degli anni Cinquanta trovarono riferimenti e stimoli artistici nella forte personalità, eretica e inquieta, di Luigi Spazzapan, piuttosto che in quella di Casorati. Pertanto nel 1958, alla morte dello stesso Spazzapan, un'intera generazione di giovani artisti dava il cambio alla vecchia guardia, dimenticando o rinnegando le certezze di Casorati, per approdare al tormento delle ricerche informali; fra questi giovani ricordiamo Piero Ruggeri, Mario Merz, Piero Rambaudi e altri ancora. Il naufragio del classicismo casoratiano e l'avvento delle nuove poetiche trovava, proprio nel '58, un altro importante riferimento nella personalità di Pinot Gallizio e nel richiamo che il suo "Laboratorio sperimentale di Alba", presso Torino, esercitava su gran parte della pittura europea di segno informale. In un breve volger di anni, Casorati ancora vivente, Torino dà vita al movimento poi definito Arte povera, di internazionale importanza, e che vede inesorabilmente sepolte le ricerche artistiche e le posizioni critiche del vecchio maestro e di tutto l'Anteguerra.

La mostra attuale ci indica tuttavia che, al di là del mito e dell'ineluttabile suo superamento, l'importanza di Casorati rimane quella artistica, che precede quella del Casorati direttore dell'Accademia, del Casorati critico e letterato, figura eminente e voce altisonante del panorama culturale ufficiale.

L'avventura artistica di Casorati era cominciata, ironia della sorte, con la ferma imposizione dei medici di abbandonare lo studio e la passione travolgente per la musica, che in breve aveva esaurito tutte le risorse fisiche e nervose del giovane. Il padre dunque, per consolarlo dell'addio al pianoforte e per distrarlo da più esigenti impegni, gli donò una grande scatola di colori: "Ed eccomi per la prima volta seduto davanti ad un cavalletto in pieno sole a mescolare colori sulla tavolozza e a guardare curioso e commosso il dolce paesaggio dei Colli Euganei".

Era il 1902. Casorati, ricordando i suoi diciannove anni, appunta: "Il demone della pittura mi prese e non mi lasciò più" (catalogo, pp. 16 e 19).

Soltanto dopo la laurea in legge, presa per accontentare i genitori, Casorati decide di votarsi alla pittura, ma anziché rinnegare bruscamente la propria cultura di impronta medio-borghese, ne accoglie i motivi intimisti, le dolcezze, le inquietudini sottili, facendo della madre e delle sorelle i modelli prediletti e rimanendo così estraneo al richiamo combattivo e prometeico delle giovani avanguardie.

L'artista si scopre, invece, e si chiarifica professionalmente attraverso lo studio appassionato dei grandi maestri del passato, conosciuti nei viaggi fatti, al seguito della famiglia, a Padova, Napoli, Verona. E proprio nel 1909 durante il soggiorno napoletano, nasce la prima grande tela, "Le vecchie", frutto di accaniti studi e di versioni molteplici, esposta all'VIII Biennale di Venezia e infine acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; l'opera, severa e composta, è costruita con inattesa maturità stilistica e, come osserva Lionello Venturi, suggerisce il confronto con la "Parabola dei ciechi" di Brueghel, artista molto amato dal giovane Casorati.

Crescono da questa data e da questa opera le attenzioni della critica più vigile del momento: Thovez, nelle colonne de *La Stampa* loda "Le vecchie" per il taglio audace e sicuro, dovuto, a suo giudizio, alla suggestione della fotografia; Pica si lascia invece affascinare dalla forza e

dalla vivacità del colore, che richiama la pittura dello Zuolaga e la contemporanea arte tedesca. Gli spunti critici del Pica, fedelmente riportati dal catalogo attuale, mi paiono senza dubbio interessanti, malgrado la decisa confutazione che ne fece lo stesso Casorati; non si può fare a meno di ricordare infatti il dilagante successo di pubblico e di parte della critica verso l'artista spagnolo; ma ancora più convincente è il riferimento alla pittura tedesca e a tutta la cultura mitteleuropea, che da vari decenni imperversava in tutto il continente, quale colto riferimento per il raffinato eclettismo *fin de siècle*. Nel noto studio di Rossana Bossaglia sulla complessa vicenda del Liberty italiano (Milano 1968) compare infatti anche la figura del giovane Casorati, che proprio negli anni delle estreme propaggini del movimento, afferma la propria personalità artistica; tutta la produzione casoratiana del primo decennio ha infatti assimilato l'abecedario Art Nouveau — Toorop, le Macdonald, Jessie King —, le proposte tedesche e secessioniste, il retaggio Nabis, Vallotton in particolare. Nascono da questi incontri i primi frutti del suo stile, dalle geometrie filate e cristalline alle nude figurette, tutte "lisce ed ossi", intrise di asciutta eleganza, e che la Bossaglia commenta in parallelo alle contemporanee espressioni grafiche dell'esordiente Arturo Martini: entrambi i giovani partecipano infatti dell'atmosfera del cenacolo buranese ed espongono alle mostre di Ca' Pesaro a partire dal 1908, orientandosi, con sicura scelta, verso gli esempi Jugendstil, ben noti attraverso le biennali contemporanee e sapientemente miscelati con richiami simbolisti attinti dalla grande stagione dello Ottocento francese e tedesco.

Sono gli anni ruggenti del Picasso bleu e rosa, poi del primo Cubismo, insomma del trionfo assoluto della francofilia in tutta Europa; eppure non intravedo in Casorati nessun evidente richiamo alla linea francese, dal momento che — è l'artista stesso a rivelarlo — fu soltanto dopo il 1913, ossia al tempo della mostra di Ca' Pesaro — voluta da Nino Barbantini e realizzata con la partecipazione di Casorati, Martini, Oppi, Rossi e altri ancora —, che il pittore conobbe per la prima volta le riproduzioni dei quadri di Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso; eppure, anche dopo questa data, l'artista torinese sembra più che mai interessato agli spunti secessionisti austro-tedeschi.

La mostra torinese presenta tuttavia un esiguo gruppo di opere di questo iniziale periodo: "Persone" del 1910, "Lionello", dell'anno successivo, la quasi inedita "Bambina" del 1912; purtroppo sono mancate, per motivi diversi, altre opere fondamentali come "Le vecchie", già ricordate, "Le signorine", "Sogno del melograno", "Nevicata", eseguite dal 1909 al '13; opere che insieme a quelle esposte, collezionisti permettendo, avrebbero dato l'opportunità di vedere riunito un gruppo esemplare di dipinti, consentendo, pertanto, una lettura esauriente e maggiormente approfondita del difficile e in parte oscuro periodo giovanile dell'artista. Queste opere mostrano infatti precisi richiami al simbolismo di Klinger, di Liebermann, del primo Beckmann, dei secessionisti austriaci, come pure a quello degli scultori Minne e Kolbe, nelle loro figurette esili e spigolose, segnate da gesti acuti e pregni di significati ulteriori. Artisti che, insieme ai tedeschi del cenacolo di Böcklin, trovano sin dal tardo Ottocento un punto fondamentale di riferimento nell'Italia e, in particolare, nella Firenze di Villa Romana; qui si forma infatti un nucleo di irradiazione di spunti di matrice tedesca, determinanti per la formazione di molti artisti italiani quali Nomellini, Ghiglia, Costetti,

De Carolis. Al mondo di questi artisti, sebbene più anziani, si richiama il giovane Casorati, che in questo ambito scopre soluzioni formali e impostazioni estetiche a lui congeniali. Dunque le opere giovanili di Casorati, al di là di una lettura meramente formale, sono disponibili ad una più sottile e critica interpretazione simbolica: così in 'Persone', dove la scena conviviale appare ambientata sotto un folto pergolato e i protagonisti, raccolti intorno al desco, sono illuminati in ardito controluce dai riflessi della verzura e dal candore di una bianca tovaglia. La scena tuttavia non rappresenta il quotidiano rito della mensa, poiché gli oggetti sulla tavola, anziché cibi e masserizie, risultano oscuri simboli: libri aperti, un cofanetto, un messale, la copia di un bronzetto classico, una bambola, frutti e fiori, oggetti vari che alludono alla segreta dimensione psicologica dei personaggi raffigurati. In egual modo 'Le signorine' (TAV. IV, 4), dove il carattere di ciascuna figura è didascalicamente suggellato dagli oggetti sparsi a terra e dal cartiglio segnato da nomi evocativi: Dolores, Violante, Bianca, Gioconda. L'adolescente corpo di Bianca, spicca, nudo, dal fondale boscoso, e lo specchio ne riflette l'immagine scarna, in allusione forse alla vanità femminile, sulla traccia di classiche allegorie. Queste opere rivelano un fine e incisivo linearismo che, nel corpo acerbo di Bianca o nell'altro nudo di 'Rosetta' del 1909, mette in luce il confronto con le sculture di Georg Minne o con quelle, più recenti, del nostro Nicola D'Antino; già nel 1967 Fortunato Bellonzi metteva infatti in relazione le figurine nude di Casorati con la 'Primavera' dello scultore italiano, un nudo grande al vero, esposto nel '21 alla Galleria Pesaro di Milano, ma molto probabilmente eseguito anni prima, proprio per le evidenti assonanze con le 'Signorine' e i nudini del Casorati 1912.

Un'altra tangenza, nell'interesse per la cultura germanica figurativa e filosofica, si può rintracciare nel primo Spadini, come hanno rivelato alcuni dipinti giovanili esposti nell'ultima mostra dedicata all'artista a Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1983-84); tale ipotetico sodalizio con Casorati può essere avallato dalla partecipazione di entrambi alla Secessione Romana del 1913, dove Casorati espone 'Il sogno del melograno', di evidente derivazione Jugendstil.

La divulgazione della cultura di segno germanico è attestata pure dalle pubblicazioni dei *Maestri del colore* che l'Istituto Italiano di Arti Grafiche dedicava agli artisti contemporanei, fra i quali molti pittori tedeschi; tali pubblicazioni rispecchiavano, anche tipograficamente — i *clichés* erano stampati in Germania — "un gusto precipuamente tedesco", come ha sottolineato Durbè nel catalogo di Spadini (p. 10). È lo stesso Durbè che consiglia di sfogliare questi fascicoli per "ripescare l'origine visiva di molte opere del nostro primo Novecento" nelle quali "spira un'inequivocabile aria Secessione".

Per meglio comprendere questo nodo di interessi è illuminante il testo dechirichiano *Memorie della mia vita* (Roma 1945), dove l'artista documenta: "La pittura stile Monaco di Baviera, benché non se ne parlasse affatto, aveva sotto sotto influenzato in tutta Europa e anche in Italia parecchia gente".

Nel clima confuso ed eclettico del primo Novecento italiano, si andavano spregiudicatamente miscelando spunti diversi, da quelli Jugendstil a quelli della Secessione austriaca, da stanchi ricordi preraffaelliti, fino a richiami Art Nouveau; inequivocabilmente ritroviamo in Casorati, come negli artisti dei cenacoli filo-germanici romani e fiorentini, analogie stilistiche e comuni motivi simbolisti. In questa luce è interessante considerare la risonanza

nazionale che ebbero i concorsi banditi a Firenze dal 1900 al 1902 da Vittorio Alinari per illustrare la Divina Commedia, e che videro la partecipazione di Costetti, Spadini, De Carolis, dello scultore Libero Andreotti, e di molti altri ancora. Data la diffusione e l'incidenza di questo atteggiamento stilistico non ci pare dunque insostenibile un cauto confronto tra Ghiglia, Costetti e il più giovane Casorati. Ricorderei i ritratti di Costetti del primo decennio — in particolare quelli di Papini e di Slataper — e quelli di Ghiglia, analoghi a quelli di Casorati per la penetrazione psicologica, per il senso di mistero, per le evidenti affinità stilistiche, tra cui l'uso di motti allusivi o della stessa firma dell'artista, incisi su cartigli nei nobili caratteri capitali latini.

Mancano alla mostra torinese alcuni dipinti che documentano questa riposta affinità, come il 'Ritratto di Signora' del 1902 o il già citato 'Sogno del melograno'; ritroviamo invece un'opera casoratiana quasi inedita, 'Bambina' del 1912, che non tornava in Italia dalla data di esecuzione, quando venne acquistata dal governo belga, in occasione della Biennale di Venezia, e infine dimenticata nel Museo di Gent. In quest'opera, già klimtiana, il sapiente confondersi dei fiori sparsi in primo piano con i motivi floreali del tappeto — spunto caro al Casorati di questi anni e che ricorre in 'Lionello', anche esso esposto, e nel 'Ritratto di Renzo Cinali' — anticipa le larghe chiazze di sole sul prato fiorito su cui si abbandona la fanciulla del 'Sogno del melograno', con la veste arabescata di fiori e con il capo reclinato sul guanciale ricamato di margherite. I dipinti ricordati presentano un'ulteriore vicinanza nel motivo delle nature morte, dense di significati simbolici e che sembrano riecheggiare, con sorprendente analogia, la raccolta di liriche *I Colloqui*, che Gozzano scriveva nella Torino degli stessi anni, con le loro immagini garbate e nostalgiche, le suppellettili, le stampe antiche, le collegiali che sfogliano margherite "per sortilegio, sui teneri versi del Prati". Viene in mente il salotto dell'*Amica di nonna Speranza*: "Venezia ritratta a musaici, gli acquarelli un po' sciolti, le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici, le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità"; e ancora potremmo continuare a citare con successo, attingendo al raffinato gioco letterario gozzaniano.

Nel 1914 l'artista partecipa alla XI Biennale esponendovi due dipinti, entrambi andati distrutti: 'Trasfigurazione' e 'Via lattea', quest'ultimo particolarmente apprezzato dalla critica per la poesia con cui l'autore sa "rendere il luccichio di mille stelle con mezzi semplicissimi, se non originali (la sovrapposizione di piccole pennellate azzurre e piccole pennellate gialle), ottenendo una atmosfera da cui emana una profonda, larga calma" (catalogo, p. 144). Con lo stesso titolo dell'opera, 'Via lattea', un gruppo di giovani intellettuali veronesi — Calabi, Tedeschi, Zerbinati, oltre allo stesso Casorati — dà vita ad una rivista in elegante formato, *Quadrotto*, che però esce per due soli numeri, pur illuminanti per comprendere la poetica e gli interessi culturali dei loro ideatori.

Alle soglie della guerra l'artista realizza un gruppo di opere interessanti per intravedere gli esiti futuri della sua espressione, e che egli espone nella primavera del '15 alla *Terza Mostra della Secessione Romana*, nella sala a lui dedicata: 'Scherzo: uova', 'Scherzo: marionette', 'Scherzo: fiordalisi'. I titoli delle tre nature morte rappresentano la ricerca di una maggiore libertà d'invenzione, in un genere consueto: esercizi minori, pieni di brio, ma forse già "una spinta a liberarsi dai legami simbolici"



II - TORINO, COLLEZIONE CASORATI MAUGHAM
FELICE CASORATI: RITRATTO DI ANNA MARIA DE LISI
(OLIO SU TELA)

(catalogo, p. 63). Nella stessa mostra Casorati espone due terrecotte verniciate, 'Ada', riproposta alla mostra torinese, e 'Maschera rosa'.

L'attività di Casorati subisce tuttavia un'inevitabile frattura con l'avvento della prima guerra, a cui l'artista partecipa, rinunciando così per quasi quattro anni alla pittura. Stabilitosi a Torino al termine del conflitto, Casorati riprende a dipingere, non senza difficoltà; lo stesso artista ricorda, nel 1953, nelle pagine dell'*Approdo*, questo primo contatto con Torino, così decisivo per la sua formazione artistica; la città gli parve "illuminata da una luce argentea, calma, regolare, tranquilla e silenziosa". Nella Torino del Dopoguerra si vanno affermando intellettuali ed artisti di grande richiamo, ai quali il pittore può avvicinarsi e stringere rapporti di amicizia e di collaborazione. Tra questi: Gobetti, Solmi, Debenedetti, Persico, Pagano, Sartoris, uomini di interessi culturali diversi, che pure ebbero modo di scrivere su Casorati e sulla sua pittura. La mostra torinese presenta molte tele di questo periodo, fra cui alcuni capolavori, come il 'Ritratto di Anna Maria De Lisi' (fig. 11) e 'Tiro a bersaglio' del '19, 'L'attesa' e 'Le uova sul cassetto' del '20, 'La donna e l'armatura' del '21. Opere che non sfuggono all'attenzione di un critico *sui generis* come Gobetti, che prima della monografia su Casorati del '23, dedica allo amico artista numerosi articoli e saggi, come quello apparso nel '21 su *Ordine Nuovo* di Gramsci: "L'eliminazione di ogni exteriorità decorativa, con la ricerca d'una architettura pittorica, con la conquista della deformazione, vero punto solido, ineluttabile per il superamento della fotografia e del simbolismo, si fondono in una salda unità ch'è potuta sembrare cerebrale a qualche superficiale ma, per chi intenda, costituisce la più perfetta espressione dell'angoscia sentimentale del Nostro".

Risale a questi anni l'esordio dei Valori Plastici di Mario Broglio, a cui Casorati si accosta assumendo elementi metafisici, filtrati da De Chirico, insieme a quegli elementi "plastici" della forma, che Broglio andava promuovendo. Fra 'Tiro al bersaglio' e 'Silvana Cenni', ossia tra il 1918 e il 1922, come sottolinea Paolo Fossati nel suo saggio, "scorre una delle stagioni più intense del pittore, si vede aprirsi un nuovo e affascinante periodo artistico".

Così — sempre Fossati — si ha qualcosa che "concilia i pur distanti Casorati e De Chirico, Casorati e Carrà e, magari, neppure troppo sotterraneamente, Casorati e Morandi (...); in comune c'è, piuttosto, lo spazio colore, una stesura cromatica di emulsione luminosa, per cui l'organizzarsi della composizione in termini prospettici si fissa, ma aerea o d'atmosfera, come fosse un continuo che rompe una fissità troppo enunciativa ed emblematica" (catalogo, p. 191).

Ma Casorati, con la "emblematicità" della 'Silvana Cenni', imperturbabile e quasi ieratica — una modella "sotto forma di idolo raccolta in panni pierfrancescani", come la definisce Fossati — rivela già la volontà di superare i valori plastici e metafisici, proiettandosi verso una Nuova Oggettività che in Italia, dalla metà degli anni Venti, Margherita Sarfatti, in sintonia con il clima europeo, formula sotto la ben nota denominazione di Novecento. Con 'Meriggio' (Tav. IV, 5), pubblicato per la prima volta su *Dedalo* nel '23 da Lionello Venturi, Casorati sembra infatti pienamente rispecchiare una nuova sensazione di calma e solitudine novecentista. Venturi, per quest'opera, avanza inconfutabili confronti con 'Il paese della cuccagna' di Brueghel il Vecchio, artista ammirato e studiato da Casorati sin dal soggiorno giovanile napoletano; e fu appunto 'La parabola dei ciechi', esposto al Museo di Capodimonte, a suscitare nell'artista le emozioni più forti. Dal quadro di Brueghel, Casorati riprende, per la composizione del suo 'Meriggio', l'asse laterale come perno della convergenza dei nudi; i corpi delle giovani fanciulle nude sembrano respirare la calda afa di un'assolata ora estiva, ed emanano un senso di immota e silenziosa purezza, come esprime Debenedetti nel '29: "forme ritrovate in una luce di meriggio contemplativo". L'opera, una delle più importanti del maestro, fu più volte da lui stesso citata in altri dipinti, con un intervento stilistico che aveva già sperimentato nell'*Anna Maria De Lisi*', dove, sullo sfondo, appare 'Ada', la piccola terracotta plasmata dall'artista cinque anni prima; del resto è ancora in 'Meriggio' che scopriamo il ricordo di 'Fanciulla dormiente' del '21, sapientemente combinato con citazioni classiche, da Breughel a Holbein al 'Compianto di Cristo morto' del Mantegna, quest'ultimo evidente nella posa fortemente scorciata di una delle due giovanette dormienti. Il 'Meriggio', esposto nell'attuale mostra torinese insieme al bozzetto della raccolta Della Ragione di Firenze, incontra al tempo un vivo successo di critica e di pubblico, tanto che viene subito acquistato ad alto prezzo dal Museo Civico di Trieste; anche la sala personale dedicata a Casorati nella XIV Biennale riscuote grande plauso di pubblico, così che la Sarfatti, e neppure troppo velatamente, si appropria del nome dell'artista come di nuovo affiliato al suo Novecento. Poco tempo dopo, nel '25, sulle colonne della prestigiosa *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, i quadri casoratiani esposti alla Biennale sono così commentati dalla Sarfatti: "La linea dura, la composizione schematica, il colore netto e quasi monocromo — bianco, nero, bruno, grigio, tra cui non conta ma squilla qualche rara nota di color forte — (...) rispon-

dono al suo temperamento e si adeguano alla sua visione spirituale" (catalogo, p. 150).

Fra le opere esposte a quella stessa Biennale, ben sette formano uno dei più sorprendenti gruppi di ritratti del nostro Novecento; vi compaiono 'La sorella' del '22 — distrutta dieci anni dopo nell'incendio del Glaspalast di Monaco —, i tre ritratti dei Gualino, sempre del '22 — purtroppo assenti nella mostra attuale —, il 'Ritratto di Hena Rigotti' del '24, l'ipnotico ritratto dell'amico musicista Alfredo Casella.

Nel presentare la sala dedicata all'artista, Lionello Venturi rileva come la ricerca di Casorati sia fondata sulla conquista della forma e si nutra degli esempi più grandi della tradizione, nella ricerca costante di una materia pittorica ricca e smaltata, fino a sfiorare il virtuosismo.

Sono invece ignorati dalla critica del tempo, o perfino incompresi, i riferimenti alla contemporaneità, cosicché all'occhio pur attento di Venturi sfugge l'assiduo richiamo di Casorati, e di molti fra gli artisti di Valori Plastici, alla opera più recente dello svizzero Felix Vallotton, il quale, superata la fase Nabis, appare intento a nuove ricerche classicheggianti. Pertanto un dipinto come 'Natura morta' del '14 (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts) (TAV. IV, 3) — nondimeno altre opere coeve dell'artista svizzero —, risultano uno spunto sicuro per la fruttiera che compare al fianco di Hena Rigotti; vi ritroviamo una simile materia pittorica smaltata e campita con ossessiva fermezza, lo stesso rapporto di toni e lo stesso sorprendente contrasto tra i frutti, tanto sgargianti da sembrare di marzapane, la tovaglia candida e lo sfondo bleu notte.

A questo potremmo aggiungere altri riferimenti europei e ricordare il successo della mostra *Nuova oggettività* che, nel 1925 si tiene a Mannheim, con la partecipazione di Casorati, Donghi, Guidi, Morandi, Malerba e molti altri. Sono gli anni, in Europa, di ricerche pittoriche affini a quelle italiane, sebbene riunite secondo sigle diverse; così, celebri opere casoratiane come 'Conversazione platonica', del '25, 'Ragazze dormienti' del '27 o i ritratti già menzionati ci sembrano non distanti dalle opere tedesche coeve di Carlo Mense, Christian Shad, Georg Schrimpf, e ancora da quelle di altri artisti meno noti cecoslovacchi, belgi, francesi.

Restano da considerare gli stretti rapporti di stima e di amicizia che legano Casorati ai suoi collezionisti e mecenati, spesso ritrattati dall'artista: Alfredo Casella, l'ingegnere Beria, la famiglia Gualino, la famiglia Rigotti, tutti campioni dell'illuminata società torinese degli anni Venti e Trenta; collezionisti finissimi, rappresentanti di una cultura di ispirazione liberale, in dichiarata antitesi a quella del regime. Non ci pare dunque superfluo ricordare che Rigotti, architetto di grido del momento, aveva come collaboratore nel proprio studio Alberto Sartoris, che dopo pochi anni appare a fianco di Casorati nelle imprese commissionate da Riccardo Gualino. Quest'ultimo, infatti, oltre alla passione per l'arte orientale e per i maestri italiani primitivi e contemporanei si interessa di architettura moderna e commissiona progetti e realizzazioni di arredamento ai razionalisti Sartoris, Pagano, Levi Montalcini. La mostra *Riccardo Gualino: architetture da collezione*, tenutasi nello scorso inverno a Milano nello Show-room Trau, e prossimamente a Roma e a Torino, mette in luce i frutti di tale proficua collaborazione; l'imprenditore torinese, dopo aver commissionato a Casorati i ritratti dell'intera famiglia, nel '25 finanzia progetti e arredi di Casorati e Sartoris nella sua stessa abitazione, il restauro del teatro di Torino, curato da Gigi Chessa e la strutturazione del teatrino privato di via Galliari, disegnato

dallo stesso Casorati; mentre l'ingegnere Beria, altra giovane promessa del tempo, fin dal '24 si vede affidare la progettazione e costruzione degli impianti per la Snia Viscosa, punta avanzata delle imprese industriali Gualino. Ma nel '31 avviene il *crack* del grande imprenditore, che viene arrestato dalla polizia del regime e confinato per cinque anni a Lipari.

Da questa data, insieme all'epilogo di un grande esempio di mecenatismo, assistiamo al lento impercettibile declino della stessa attività artistica di Casorati. Al rimpatrio, Riccardo Gualino taglia infatti i ponti con il proprio passato e non rinnova le esperienze di fertile collaborazione con artisti e architetti, per dedicarsi invece alla produzione cinematografica.

Negli anni che annunciano e seguono il conflitto mondiale l'impegno artistico di Casorati prosegue senza rinnegare le idee e lo stile precedenti, come documentano le poche opere tarde presentate nella mostra torinese, in un'impari lotta con le circostanze dei tempi. Malgrado le comprensibili cadute di tono, le difficoltà, le richieste di un nuovo mercato, l'artista procede con fede caparbia, eppur commovente, nelle sue ricerche artistiche fino alla morte, nel 1963, con opere sempre avvolte di misteriosi e severi silenzi.

MAURO PRATESI

IL TEATRINO DEL QUOTIDIANO DI ANTONIO DONGHI

Roma, Palazzo Braschi. 27 febbraio - 21 aprile 1985

Sfilano a Palazzo Braschi con compassata eleganza i protagonisti del fantomatico mondo di Antonio Donghi pittore: 'Pollarola', 'Lavandaie' dalle braccia grandi e forti, 'La sposa', cristallizzata in enigmatico sorriso, 'Cocottina', in eterna attesa davanti al lindo tavolino di un caffè (fig. 12), e ancora donne al balcone, donne alla toletta, donne allo specchio, cacciatori, giocolieri, piccoli saltimbanchi, tutti con lo sguardo nevroticamente fissato nel vuoto.

Davanti a questi quadri, limpidi fino all'assurdo, si scontrano i diversi giudizi, ora crudelmente ironici, ora partecipi, dei testimoni degli anni Venti e Trenta. "Si direbbe che Donghi — leggiamo nel *Nuovo Paese* romano del dicembre 1924 — abbia immerso l'intero armamentario dei suoi modelli vivi in un bagno di colla a pronta presa (...). Ecco perché in quella mensa misteriosamente apparecchiata per commensali che non si decidono a venire, la tovaglia e le salviette paiono inamidate come sparati di *frack*". C'è chi, in quei personaggi, non riconosce che "buoni popolani senza irrequietezze, senza velleità cosmopolite" (*Il Giornale d'Italia*, dicembre 1924); chi invece preferisce porre l'accento sull'estrema perizia tecnica dell'artista; chi inoltre rimane sbigottito davanti a tale imbalsamato incantesimo, che si ripete con assurda determinazione in ambienti senza sole e senza ombre.

Fra i pochi che sanno afferrare i valori segreti di questo insolito pittore romano, come sottolinea nel presente catalogo Antonello Trombadori, è Roberto Longhi.

Nella *III Biennale Romana* del 1925 Donghi espone due quadri, accanto a Trombadori, a De Chirico, a De Pisis, e in questa occasione l'occhio vigile di Longhi non manca di segnalare alcuni interessanti tentativi di uscire dal tunnel del viziato e stanco post-impressionismo da