



Felice Casorati, *Natura morta con drappo rosso*, 1959. Collezione privata.

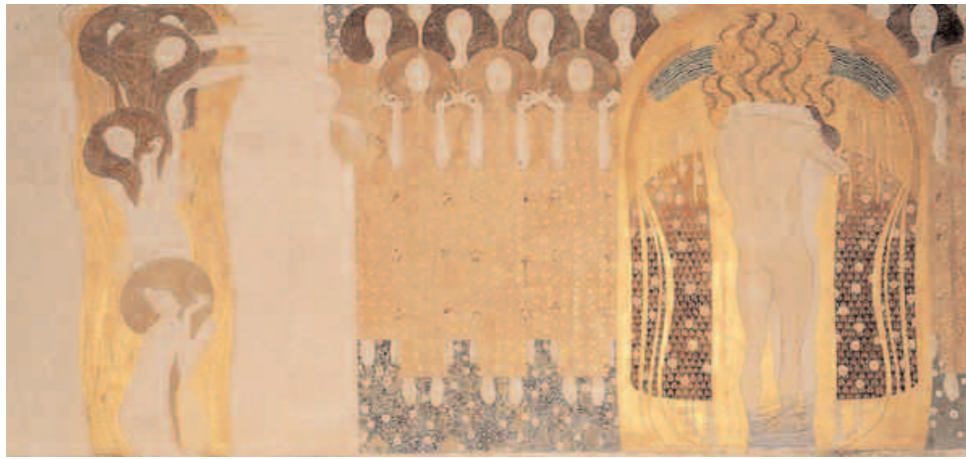
Michela Scolaro
Poesia in posa

“Verrei anch’io a Roma a vedere ed entusiasarmi dinnanzi ai punti ed ai ghirigori di Klimt”.

“Sono diventato un visionario, e non dipingo più che le immagini che vedo nei sogni: le notti stellate, gli esseri invisibili, gli spiriti puri, le allucinazioni ... Vorrei aver sempre la febbre alta e delirare! Tutto io voglio ... purché sia fuori delle cose vere, della natura materiale”.

Nel maggio del 1903 Gustav Klimt partiva alla volta dell’Italia. Ma, a differenza di tanti che lo avevano preceduto, studiosi, viaggiatori, artisti, nel suo *tour* il maestro di “Ver Sacrum” non cercava Roma, la Magna Grecia o le vestigia delle civiltà del Mediterraneo. Seguiva, piuttosto, una linea fluida, la spira inesorabile che dall’Oriente si allunga a stringere la Serenissima, per scivolare poi, via d’acqua, fino a Ravenna. Cercava uno splendore meno effimero della luce del mezzogiorno che, da sempre, conquista chi scende dal Nord. Quello secolare dell’oro, che già incantava dai suoi quadri, rilucente dai mosaici di San Marco, di Sant’Apollinare in Classe, di San Vitale. Di quel viaggio, in compagnia di Maximilian Lenz, che completava quello compiuto nel 1890, avrebbe riferito Wilhelm Dessauer: “Arrivano a Venezia con l’acqua alta e il vaporetto si dibatte sul Canal Grande sferzato dalla tempesta. Piazza San Marco è inondata, soltanto le Procuratie sono praticabili, ma proprio lì è in corso una manifestazione antiaustriaca ... Klimt, sempre in giro a testa scoperta e senza ombrello, bagnato fradicio, non si ammala mai. Non capisce l’italiano. Sosta muto davanti ai capolavori artistici ... Proseguono il viaggio attraverso il delta del fiume Po, al chiaro di luna, fino a Ravenna, la loro vera meta, dove si compirà il destino di Gustav Klimt. Infatti i mosaici lucenti d’oro delle basiliche ravennate gli fanno un’impressione immensa, decisiva”. Dovevano costituire, d’altra parte, la più preziosa delle conferme a quanto l’artista andava allora elaborando. Si trattava, in sintesi, di fissare una luce senza spessore, di ottenere superfici unite da incredibili accordi di frammenti, di dissolvere geometrie rigorose nella vibrazione aerea, di dare vita a colori e forme riconoscibili ma non naturalistici. Come dire, a figure individuate, descritte e astratte al contempo, prive di volume ma cariche di valenze, di significati, isolate da un contorno preciso eppure libere, calate in una dimensione perfetta e senza tempo. Reale e ideale. Proprio come il principio lineare assunto da Klimt, il fantasma del tracciato serpentino che William Hogarth aveva riconosciuto quale origine della Bellezza. Il disegno della fiamma. Ripreso dalla curva dorata delle cupole di Bisanzio. Quella linea che i poeti e i pittori della Jung Wien avrebbero chiamato *Gefühlslinie*, la linea dell’emozione, del sentimento.

Nel 1910 la Biennale di Venezia dedicava una mostra personale a Gustav Klimt¹.



Vi erano presentate ventidue opere, tra le quali molti paesaggi, *Le serpi d'acqua*, la *Giuditta II*, *Il cappello nero*. La sua presenza di pochi mesi più tardi alla mostra di Roma per la commemorazione del Cinquantesimo dell'Unità Nazionale², avrebbe consolidato l'influsso esercitato dalla sua arte, gli effetti di quel "generale innamoramento italiano per il suo stile", come lo ha definito Rossana Bossaglia³.

In piedi davanti a quei quadri un giovane artista cercava di cogliere la direzione e l'obiettivo che indicavano. Occorreva ritrovare la linea. Bisognava inseguirla nelle sue infinite evoluzioni per conoscere l'origine e la fine. Perché la linea domina il tempo e lo spazio, le coordinate esistenziali fondamentali e li rende comprensibili. Già Leonardo lo aveva anticipato: si tratta di istanti e di punti, la mano che fissa una linea arresta il tempo. Gli dà forma. Eterna. "Sic ex instantibus aeternitas"⁴.

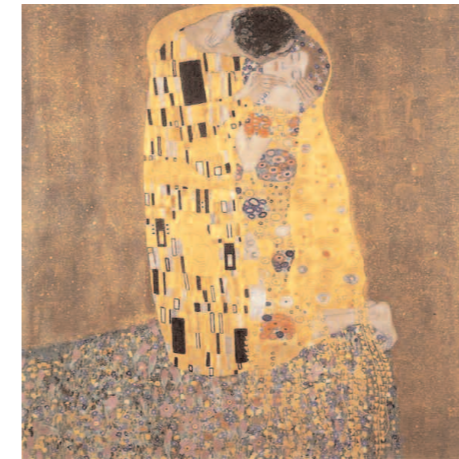
Ancora una linea è compresa nell'etimo di dialogo. Indica la messa in comunicazione, il collegamento tra due alterità, attraverso il pensiero, attraverso il discorso. Attraverso lo sguardo che si posa sulla superficie dipinta.

Tutto questo andava cercando in quei primi anni del secondo decennio del secolo Felice Casorati, spinto da un *Kunstwollen* imperativo.

Finalmente, nel 1911, aveva potuto lasciare Napoli, con la sua luminosità, il calore e quei paesaggi fin troppo accattivanti, e far ritorno con la famiglia in Veneto. L'anno precedente, alla Biennale, aveva conosciuto Guido Trentini, un collega coetaneo, veronese, e cominciato a frequentare la sua casa. Il padre, Attilio, era un affermato pittore e decoratore, di formazione monacense, attento a quanto andava maturando soprattutto tra Austria e Germania. Felice si trovò nel suo elemento, lo scambio lo animava, lo rendeva più attivo, meno incline all'incertezza, alla malinconia. Grazie alle indicazioni di Attilio, perfezionò la tecnica e aggiornò la sua cultura, aggiungendo allo studio nei musei e ai modelli mitteleuropei anche elementi provenienti dal mondo anglosassone preraffaellita e dalle Arts and Crafts. Il giovane artista, mediante gli amici, si era inserito senza difficoltà nel vivace contesto locale⁵.

Aveva, del resto, compiute già molte esperienze, esponeva con buona regolarità e vendeva abbastanza bene, nonostante i lamenti reiterati nelle lettere alla paziente amica Tersilla Guadagnini facciano pensare il contrario. La pittura proposta incontrava il favore della gente, sapeva costruire la scena, carattere e sensibilità erano evidenti nella resa naturalistica del soggetto, così come un vivo senso del colore e la tendenza ad accompagnare, a sottolineare con la selezione cromatica l'identità e la dimensione emotiva del personaggio raffigurato. Non è solo per

Gustav Klimt, *Fregio di Beethoven*, 1902. Vienna, Secessionhaus.



Gustav Klimt, *Girasoli*, 1905-1906. Vienna, Österreichische Galerie.

aderenza al vero, per corrispondere ai criteri di un facile descrittivismo, che alle molte interpretazioni della vecchiaia il pittore riservava gli accordi delle tinte più scure, che nelle *Vecchie* sperimentava le gamme e i riflessi del nero. Quanto piuttosto una ricerca di consonanza a più livelli, come attestano, di riscontro, le dominanti chiare, siano incarnati, pizzi, nastri o ciocche bionde, i rosa e i rossi screziati associati all'infanzia, mentre alle giovinette in fiore, per l'appunto, si collegano la freschezza del verde e la trasparenza dell'azzurro. Non c'è dubbio che si tratti di un simbolismo elementare e ampiamente diffuso nella cultura del tempo ma la sua adozione da parte dell'artista è altresì sintomatica di una ricerca che non si accontentava di un primo risultato espressivo e, invece, tentava varianti, innesti, contaminazioni, ad arricchire una base – di buon impianto verista – incapace oramai di soddisfarlo, di rappresentarlo interamente.

La stessa inserzione di oggetti emblematici, di cartigli e di iscrizioni araldiche valgono ad ampliare il potenziale semantico dell'opera, oltre a rivelare una precisa sensibilità verso l'ambito della decorazione, comprovata inoltre dai tanti pezzi di bravura, quei tappeti e quei tessuti o i pizzi traforati che il giovane Casorati disseminava con evidente piacere nei suoi quadri. E proprio intorno alla decorazione⁶, nelle sue diverse accezioni, forme e significati, si era allora riaperto il dibattito, uno dei più interessanti e fecondi dell'epoca.

Dall'Inghilterra di John Ruskin, di William Morris e della *Preraphaelit's brotherhood* provenivano parte dei temi di maggior importanza relativi alla decorazione, al suo valore nella società contemporanea, al ruolo da ridefinire dell'artigiano e dell'artista e, ancora, alle possibilità di unire funzione e ornamento, elevazione dello spirito, educazione del gusto e modalità di vita quotidiana. Altri argomenti giungevano, riportati all'ordine del giorno anche dall'avanguardia futurista, dalla Germania, dove Richard Wagner aveva formulato la sua teoria dell'opera d'arte totale, e dall'Austria, dove Hoffmann e Moser, nel 1903, avevano fondato, insieme a Gustav Klimt, le Wiener Werkstätte. L'intenzione fu quella di "plasmare ex novo tutte le cose della vita quotidiana", secondo una concezione globale dell'arte che configurava per la prima volta, sia pur in modo utopistico, il grande pubblico, la società di massa, quale destinatario della creazione artistica. "Nessun settore della vita è tanto esiguo e insignificante da non offrire spazio alle aspirazioni artistiche", aveva dichiarato Gustav Klimt, artefice a Bruxelles, in palazzo Stoclet, di quella che, a dispetto delle date, appare più facilmente l'ultima, splendida manifestazione dell'utopia del vecchio secolo piuttosto che la prima del nuovo. Ma ciò che importa rilevare, in questo contesto, è che alle forme del vivere inimitabile diffuse in Italia dalla cultura simbolista e decadente, al culto del *biblot* e della squisitezza dannunziana, la conoscenza delle esperienze viennesi aveva contribuito a sostituire una più moderna concezione e dell'arte e dell'artista, che cominciava a qualificarsi davvero come artefice in grado di agire sul sociale, trasformando in realtà estetica ogni elemento del quotidiano. Il tema dei rapporti tra architettura, arti applicate e arti "maggiori", rilanciato in Italia anche da eventi come la Biennale di Venezia, che, nel 1901, inserisce la decorazione come fatto artistico autonomo, o dall'Esposizione Internazionale d'Arti Applicate di Torino, del 1902, avrebbe poi trovato il suo ambito e lo spazio adeguato al suo sviluppo nel corso del terzo decennio del secolo, con l'avvio delle mostre Biennali di Monza, poi Triennali di Milano.

Come entrò Casorati in tutto questo? È certo che in quegli anni di formazione in cui è già attivo e riconosciuto come pittore di talento, Felice osserva, assorbe, riflette e sperimenta: ne sono eloquente testimonianza, oltre ai dipinti, meno significativi al proposito perché già dipendenti dalla committenza o dal prefigurato

destinatario istituzionale, la grafica, le incisioni all'acquaforte e le xilografie, le sculture e gli esperimenti editoriali, i fascicoli quadrotti di "La via lattea", proprio il formato di "Ver Sacrum". Tra i giovani artisti veneti riuniti intorno a Nino Barbantini e a Ca' Pesaro, Casorati ebbe modo di conoscere, già a partire dal 1912-1913, Vittorio Zecchin, vittima compiacente dell'innamoramento klimtiano, riscontrabile non soltanto nella pittura bensì anche nella grafica finalizzata alla produzione artigianale, nei disegni per vetri, mobili, tessuti, tappeti. Altrettante conferme dell'ampiezza e della varietà d'istanze che proprio allora giungevano a maturazione, nell'ambito di attività in cui aveva scelto di operare, altrettante indicazioni che avrebbero atteso il momento opportuno per svilupparsi e diventare parte feconda della creazione.

Ancora sono lontane le esperienze dirette di Casorati nel *design* degli arredi per Riccardo Gualino, dal tavolo in legno e cristallo alle sedute, alla libreria, agli elementi del teatrino, ma gli è già ben chiaro che il motto wagneriano "Al tempo la propria arte", divisa secessionista, ha travolto ogni limite di genere e di spazio. E che all'artista, insieme al potere del demiurgo, spettava altresì la responsabilità.

Quella di scegliere, in primo luogo. Il giovane Casorati, attento a quanto avviene intorno, esplora uno dopo l'altro, oppure simultaneamente, interi universi di possibilità espressive. Ognuno gli concede di assumere e di verificare un'identità diversa. Ognuno gli rimanda una specifica immagine di sé. Poi si tratterà di riunirle, o di escluderle, fino a definire quella effettiva, davvero autentica. E a darle rappresentazione.

Di fatto, per quanto spiaccia contraddire Piero Gobetti, non si divertiva per niente in questi anni di orientamento così intensi, Felice Casorati, sebbene nella conferenza autobiografica del 1943 rievocasse in particolare gli anni veronesi come un periodo di svago e di distesa indagine. Certo, non era ancora tempo di arrovellarsi su scelte professionali ed esistenziali definitive né il suo temperamento lo portava a vivere con angoscia interrogativi di questo genere. Ma traspare, soprattutto nel carteggio, più di un momento di incertezza, di sfiducia della propria capacità a operare le scelte giuste, quelle alle quali affidare la compiuta rappresentazione di se stesso. A dichiarare chi sentiva di essere. A salvarlo, oltre al carattere e ai riscontri comunque positivi che accoglievano i suoi lavori, era proprio la pittura, la facilità sempre ritrovata di creare armonie di forme e di colori.

Fossero signore impettite, mariti austeri, notturni o composizioni di fiori così stilizzati da non essere neppure lontanamente nature morte. Fossero dipinti riconducibili all'educazione museale, al tradizionale impianto naturalistico "corretto" dalle novità klimtiane e del buon Trentini o le figurine lineari figlie di uno spiritualismo decadente, che prometteva ancora spazi da esplorare. I risultati erano comunque di qualità. E, almeno per il momento, bene accetti.

Ma si trattava ancora di esperimenti. Virtuosismi di un funambolo prudente che si tutelava comunque con la rete. Mentre il passo da compiere era quello di afferrare la linea, farla crescere in forma. Tacitare tutto intorno e mettere la poesia in posa.

L'ornamento era delitto non solo per Adolf Loos ma anche per Piero Gobetti, severo interprete degli effetti della fascinazione klimtiana e delle altre divagazioni giovanili del suo artista.

I risultati di quegli anni esperienziali appaiono al critico altrettanti sintomi di "immaturità spirituale e di inconsistenza espressiva", esempi di "estetismo della pittura musicale, indistinto evanescente nella sua tendenza a una purezza irrealistica". La stessa qualità della pittura diventa virtuosismo, eccesso esibito: "Troppa abilità, troppa genialità". Nulla, in definitiva, nella pittura di Casorati corrispondeva a



Gustav Klimt, *Fregio Stoclet: Attesa*, 1905-1909.
Collocazione???



Felice Casorati, *L'abbraccio*, 1913. Collocazione???

quelle istanze di natura etica che l'intrepido esegeta riteneva imprescindibili nelle opere d'arte, tanto più in quelle concepite e realizzate in quei tempi cruciali di sconvolgimenti profondi, di equilibri storici infranti e da rifondare su basi più eque, di assetti e modalità di vita da risanare, di categorie di pensiero da sovvertire e reimpostare per ottenere risposte adeguate. "Il nostro spirito ha bisogno di risalire quasi misticamente, con un misticismo attivo, a una visione storica di quei fatti che abbiamo visto seguirsi, quotidiani, che sono una parte della nostra intimità: e li allontaniamo da noi insoddisfatti, critici senza posa per discernere in essi, quasi tagliando le nostre stesse carni, ciò che è poveramente contingente da ciò che è essenza, storia in atto e in eternità". In un simile contesto ideologico, l'estetismo e le sue scorribande non avevano alcuna possibilità di giustificazione.

Sulla linea occorreva imparare a costruire.

E per farlo era necessario definire un luogo. Creare uno spazio a statuto speciale, retto da leggi proprie. Lo spazio della creazione. All'interno dello studio, microcosmo elettivo e controllato, Casorati, oramai torinese, rifonda le sue categorie, stabilisce i parametri ai quali sottomettere la visione, obbligata, si direbbe, a prendere forma. In una progressiva messa a fuoco l'interno si isola dall'esterno, lo respinge al di fuori della superficie pittorica. Poi lo sguardo comincia a cercare punti di riferimento, seguendo le prospettive illusorie dei pavimenti a quadri, l'articolarsi delle pareti e dei piani orizzontali, tavoli, davanzali, mensole o cassettoni, per posarsi, infine, solo sul soggetto. Questo, siano oggetti o figure, ha davvero imparato a crescere sulla linea, esibisce volumi di nitida definizione plastica. Più sottili e scivolati, quasi modellati nella cera fusa o nella terracotta smaltata, negli anni a cavaliere del secondo decennio, più torniti e solidi in quelli successivi. Ogni accidente di luce è escluso nello spazio immobile concepito dal pittore. Che, proprio a partire dagli *Scherzi*, ha cominciato a fare sul serio ed è una progressione senza incertezze. Sembra che Casorati proceda avendo sott'occhio il programma che Bontempelli avrebbe esposto sul primo numero di "900": "il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. Dopo averli ricostruiti nella loro eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza, avremo cura di ricollocarli al posto che avevano perduto, nelle tre dimensioni infinite, fuori dell'uomo".

E che sia ben deciso a portarlo a termine. L'obiettivo finale, d'altra parte, era d'importanza capitale: "Quando potremo credere di nuovo in un Tempo e in uno Spazio oggettivi e assoluti, che si allontanano dall'uomo verso l'infinito, sarà facile riseparare la materia dallo spirito, e riprendere a combinare le variazioni innumerevoli delle loro armonie". Al termine di questo ragionato percorso, come il tesoro alla fine dell'arcobaleno, sarebbe giunto niente di meno che il "ritrovamento dell'individuo", di un uomo nuovo, responsabile, appassionato e con una morale condivisa.

Ed è proprio *sub specie aeternitatis* che si collocano le coordinate ristabilite dal pittore. Che, come doveva prescrivere Bontempelli, ha "reimparato l'arte di costruire". La sua metafisica dello spazio interno non ha nulla della dimensione mitica dechirichiana. Ha escluso l'esterno, la piazza, il molo, la stazione, la teoria dei portici, la torre e il campanile. Poi, ha escluso l'enigma. Le uova di Casorati sono soltanto uova e sono davvero giocattoli quelli disposti in bell'ordine sul tappeto. Non c'è mistero da scoprire in quella fila di scodelle smaltate che amplificano la solitudine dell'attesa. E non c'è racconto, per quanto l'artista abbia ancorato al reale le sue forme, i suoi colori, i suoi accordi di luce e di ombra, né possibilità di svolgimento o epilogo che giunga a risolvere la situazione, a sciogliere in ritmo più accostabile quella nota troppo tenuta, quella tensione senza tregua.

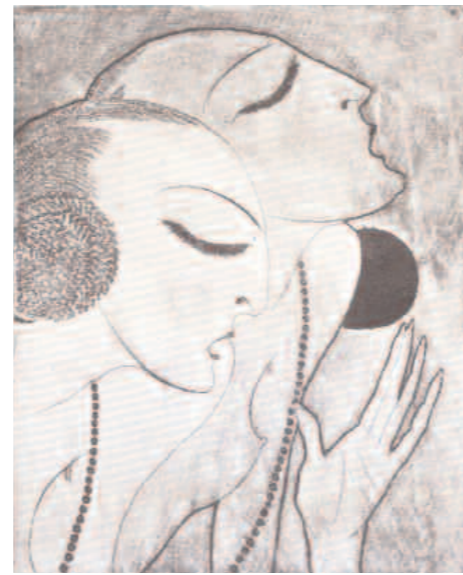
Non un respiro è concesso in quell'atmosfera di sospensione indefinita. Tesa, controllata, perfetta. E lucida, niente a che vedere con quello stato intermedio tra il sonno e la veglia in cui sorgono quasi spontanee le immagini dechirichiane.

La metafisica di Casorati è la metafisica del museo. Nello spazio circoscritto della tela, dello studio, luogo fisico e mentale, comunque non sottoposto a leggi di natura, figure e oggetti sperimentano il tempo assoluto istituito dai capolavori, per definizione *obne zeit*. Che al museo rimandino le memorie quattrocentesche della *Silvana Cenni*, di *Le due sorelle* o della “scandalosa” fanciulla addormentata nella prospettiva del Cristo morto, non è che una ridondanza, il segno manifesto della volontà del pittore di inserirsi nella continuità. Di ribadire la sua appartenenza a una civiltà antica, di straordinaria ricchezza e fecondità. La stessa sulla quale andavano riflettendo anche i suoi colleghi, italiani ed europei, nell'ambito di quella generale riscoperta dei fondamenti culturali alla base del “Ritorno all'ordine”.

Ulteriori apporti, a livello concettuale e formale, dovevano giungere a Felice Casorati in chiusura del decennio. In significativa coincidenza. Le mostre per il IV Centenario di Raffaello Sanzio e la retrospettiva dedicata a Paul Cézanne dalla Biennale di Venezia. Posti a fronte, a quattro secoli di distanza, l'Urbinate e il solitario di Aix-en-Provence instaurano un dialogo che coinvolge, prima della pittura, delle modalità della rappresentazione, due concezioni del mondo. Sono, verrebbe da dire, esponenti di due civiltà diverse. E sembra ovvio, separati come sono da più secoli di storia. Ma ben più importanti delle differenze, che rientrano nell'ordine stesso delle cose, appaiono le costanti. La concezione estetica basata in primo luogo sul rapporto diretto con la natura, il senso vivo della storia e la capacità di un colloquio non mediato con le vestigia del passato, l'uso attivo, creativo, dei classici, l'attitudine ad andare al di là dell'effimero, a rinvenire e a raffigurare armonie autentiche e non casuali, derivanti da un ordine sotteso. A quest'ultimo riporta la necessità comune di giungere a definire leggi certe, parametri incontrovertibili sui quali costruire. L'ordine platonico delle idee di Raffaello e la geometria originaria alla quale tutto si riconduce dell'estetica cézanniana sono meno distanti di quanto potrebbero far presupporre i quattro secoli della cronologia.

Che pure, conseguentemente, non potevano mancare di influire, come si rileva anche dalla declinazione classicista o, meglio, dal neoclassicismo casoratiano, nel quale ogni elemento dichiara la sua doppia appartenenza: alla dimensione *obne zeit* del museo, del capolavoro, dell'ideale e a quella perturbata del contemporaneo. Spia di quell'identità più che ambigua, incrinata, è l'ombra che attenua il riverbero dorato dell'antica classicità mediterranea, il velo di malinconia che si stende anche sui nudi più trionfanti. Proprio come ha osservato Elena Pontiggia “il classicismo moderno si differenzia da quello dei secoli passati per una nota dolorosa, che non stravolge la grandezza di uomini e cose, ma li pervade di una misteriosa gravità”⁸.

È la cifra dell'universo figurativo di Casorati. Alla ricerca, come i suoi sceltissimi modelli, di regole, ordine, stabilità e certezze. Di assoluto. Ne sono testimoni eloquenti i nudi, che Kenneth Clark ha insegnato a interpretare come concetti realizzati nella materia, non soggetti ma forma d'arte autonoma, e d'altronde già Baudelaire aveva sottolineato il significato dell'equazione abito/età contemporanea, e, di converso, della sua assenza, e gli oggetti riuniti per le nature morte, selezionati in virtù di un'essenzialità formale e di una quotidianità tali da impedire ogni divagazione narrativa, ogni eccesso emotivo. Casorati possedeva la sensibilità e gli strumenti per cogliere appieno il valore della lezione proveniente dalle sublimi proporzioni raffaellesche, dall'ideale di perfezione dell'urbinate, fondato sull'equilibrio tra lo spirito e i sensi, ma non poteva dividerne la fiducia di ba-



Felice Casorati, *Le amiche*, 1914. Collocazione???



Felice Casorati, *Il gelo*, 1950. Collezione privata.

se. Quell'irripetibile sensazione di pienezza, di spontanea armonia che derivava dalla convinzione di far parte di un piano coerente e benevolo, di un ordine superiore in virtù del quale, anche le stelle lo confermavano⁹, si andava preparando una nuova Età dell'Oro.

Se al divino Raffaello un destino comunque avverso aveva risparmiato il sacco di Roma, il sogno infranto del Rinascimento, il simbolo stesso della civiltà travolto dalla barbarie, a Casorati e ai suoi contemporanei non era stata lasciata alcuna illusione. Neppure quelle più “ragionevoli” della *Belle Époque*, alimentate dall'ottimismo progressista e produttivo del Positivismo. Come lui, tutta l'Europa coperta di macerie aveva lasciato le “scorribande” giovanili per riprendere di necessità a costruire. A forza di volontà, di “sacrificio” aveva sviluppato nella maturità di concrete forme plastiche l'arabesco irresponsabile della linea, aveva congelato l'effusione sentimentale del chiaroscuro nella definizione volumetrica della luce-colore e trasformato la vaghezza dell'ispirazione nel rigore del mestiere.

Cézanne riproposto da Ugo Ojetti, alla Biennale di Venezia, è per Casorati uno spirito affine, dal quale accogliere la complessa concezione artistica e l'alta lezione morale. Non tutti, a quelle date, avevano capacità d'intenderle, come dimostrano le deliranti considerazioni di Francesco Saporì¹⁰, affidate, nientemeno, che alle pagine di “Emporium”: “Il mondo pittorico di Paul Cézanne è opaco; il suo pennello reca tracce incancellabili di caligine. Si sente, nostro malgrado, l'impressione di trovarci dinnanzi a una pianta malaticcia. La povertà è bella quando la infiamma il lirismo ardente, quando la innalza il panico amore di Francesco d'Assisi; ma quando si rinserra in se medesima, e umiliata cancella fin l'ombra delle più modeste pretese estetiche, ci disturba ... A forza di sorvegliarsi, appartarsi, il Cézanne rimane nudo e solo; il suo paradiso terrestre è deformato, sconvolto dalla preoccupazione dell'umiltà. Così gli effetti della sua pittura somigliano ai giorni di magro prescritti dalla Chiesa, igienici, ma anche uggiosi. E la saggia, meditata economia della sua tavolozza si muta, senza che egli se ne accorga, in sordida avarizia. Si rimane umiliati e contriti: ‘memento homo quia pulvis es’”.

“Amici, lo sapete, ho sognato, ma credetemi per vivere è necessario sognare”.

La sua divisa, come Casorati avrebbe rivelato in una conferenza nel 1953¹¹, era “numerus, mensura, pondus”. Ma il *pondus* è opacità e materia, un “accidente in sostanza” del pensiero nel farsi forma. Un accessorio, spesso inopportuno, insegnava la Scolastica.

E il novarese mirava alla sintesi, da buon classico contemporaneo, all'essenziale, tanto più che discendeva “da una famiglia di scienziati, di matematici” e, come artista, era nato alla musica, la più pura, la più astratta, la più ineffabile delle espressioni. Ma la musica, come la poesia, è un'arte del tempo. Anche la nota più lunga si risolve, infine, in quella successiva o deve cedere al silenzio. All'incantevole sospensione della metafisica casoratiana, come all'oro dei mosaici bizantini e delle allegorie di Gustav Klimt, non era concessa che un'eternità relativa. Del resto, quando riguarda gli uomini, perfino la Bibbia tramanda che, per onnipotente volontà divina, il sole arresta la sua corsa soltanto per qualche ora.

Con il secondo conflitto bellico, nel *Secolo breve* di Hobsmawn si fissa il termine del non ritorno.

Ad apertura di finestra s'incrina l'utopia classicista rinnovata dal pittore. Le biografie e gli scritti personali attribuiscono la metrica più distesa, che si sostituisce, a poco a poco, al rigore della misura che governava le grandi tempere o le volumetrie marmoree degli anni trenta, all'azione rasserenante dell'amore e degli affetti familiari. L'esterno che irrompe a infrangere l'isolamento dello spazio ricrea-

to dall’artista è quello che lo accoglie, sfollato, delle colline di Pavarolo, “paesaggio inameno” come la Grizzana di Giorgio Morandi, di una bellezza dimessa e umanizzata. L’immersione nel “motivo” è luce che trascorre e cambia l’aspetto delle cose a seconda dell’ora del giorno. Non c’è dubbio che Casorati, a prescindere dalla ragione, l’effetto positivo del sentimento o la constatazione obbligata dell’impossibilità di controllare gli eventi, si è scoperto uno sguardo diverso, con il quale vorrebbe “porsi davanti ad una tela bianca, come nuovi e ignari del mondo, pur essendo carichi di conoscenza e frusti e logori per i lunghi travagli”. La consapevolezza che il tempo ha ripreso a correre e che non sia possibile individuarne ragioni e direzioni altera ogni coordinata prestabilita: “Ma credete che io possa essere oggi veramente ignaro del mondo? E può un pittore, anche della mia età, rimanere impassibile al tormento che preme d’ogni parte, all’ansia angosciata che prende tutti gli animi, a questa germinazione dolorosa che sembra far soffrire tutti e da cui tutti attendiamo qualche cosa, non ancor ben definita, ma qualche cosa di terribilmente importante”.

Per quanto il suo impegno sia stato assoluto, l’artista deve ammettersi demiurgo imperfetto. La sola certezza possibile si ritrova allora nello spazio perimetrato dell’opera. L’unico governabile, dove ancora possono vigere le categorie stabilite dall’autore, che non mira più all’eterno ma si accontenta di protrarre al massimo l’*hic et nunc* che le filosofie dell’essere hanno fissato quale dimensione effettivamente esperibile per l’uomo contemporaneo. Riccardo Gualino, nonostante l’intraprendenza e la lungimiranza, non ha avuto la fortuna di Stoclet. La scena, a questo punto, l’universo magico dal quale ha avuto origine, è l’unico ambito in cui si può realizzare l’utopia dell’opera d’arte totale.

Qui e ora, nella quiete relativa dello studio, si avvicendano i protagonisti di un’intera vita d’artista: figure, modelli, oggetti, nudi e consueti, sono, a partire dalla metà degli anni quaranta, realtà spoglie, forme che progressivamente si prosciugano, si assottigliano, che, mentre emergono sulla superficie intatta della tela, tendono a ritornare al piano. Affermando così la loro identità tutta intellettuale. Ribadita dalla linea, che è diventata più spessa, evidente e si è fatta contorno, a prestare al soggetto definizione, ritmo, almeno un ricordo dell’antica solidità. Nell’arte di Casorati il *pondus* ha avuto, in fondo, breve durata. E così gli elementi derivati dalla realtà, di natura non pittorica. A partire dallo spazio. Che adesso rivendica tutta la libertà inerente al suo essere un luogo dello spirito. Si ripongono, piegate come i cartoncini dei modelli architettonici in 3d, le esigenze della prospettiva illusionistica. Ad accogliere le figure addormentate nel paesaggio, o col capo reclinato sul tavolo, protetto dalla curva morbida del braccio, bastano le due dimensioni della tela.

Se il modello della solidità geometrica più prossimo a Casorati era stato il cantore della *Sainte-Victoire*, “i suoi meriti sono immensi – diceva di Cézanne – ha saputo unire la solidità della costruzione alla delicatezza e all’immediatezza dell’impressione”, in questo momento la personalità più affine sembra essere quella di Henri Matisse. Il più libero, coerente e audace dei creatori contemporanei, il solo capace di opporsi alla pari alla feconda irruenza di Picasso. Il maestro che Casorati aveva contribuito a riconoscere già nel 1927¹², del quale ammirava la forza spontanea, l’intensità lirica, mai eccessiva, il senso vivissimo del colore, la sapienza nel mescolare elementi classici, citazioni colte e motivi popolari, l’arabesco e la linea sintetica. A Matisse riconducono le superfici piatte di tovaglia o di tappeto, decorate da motivi fitomorfi stilizzati che si estendono sull’intera superficie della tela. Sono gli sfondi che contendono ai piatti, alle alzate, ai frutti che si stagliano sul primo piano, per virtù di contorno, di disegno, e non di volume, il ruo-

lo di primo protagonista dell’opera. Al caposcuola dei *Fauves* e alla loro già antica conquista di timbri e di toni in sintonia con la visione interiore e il sentimento rimandano i cromatismi inediti, saturi e uniti che Casorati sviluppa dai corpi agli oggetti allo spazio, variandone appena la gradazione. E sono i nudi blu, verdi e gialli, raccolti su se stessi o distesi sul divano o sul paesaggio, trasformato in una scacchiera irregolare e però ben scandita dalla linea, un’astrazione che registra la realtà di campi coltivati ad appezzamenti.

Presenze vere, quelle evocate da Casorati in queste composizioni, nuove e familiari allo stesso tempo, piene di elementi che ritornano dal suo passato di artista, variazioni sul medesimo tema, attitudine di musicista all’approfondimento, o da quello dei maestri più ammirati. L’ultima reincarnazione del faggeto klimtiano è nella griglia impenetrabile di segni quasi giapponesi di *Il gelo* e ancora al padre della Wiener Sezession riconduce il nudo di schiena nella finestra di Sestri, ricordo lineare dell’uomo eroico del *Fregio di Beethoven* che colpì, in anni remoti, anche il giovane Arturo Martini. Esistenze diverse che si armonizzano nella dimensione spirituale dell’opera, un luogo di libertà assoluta in cui, oramai, possono convivere gli opposti. Ora che ben altri dissidi si sono ricomposti, che il contendere tra pittura pura e decorazione ha perso di significato, Casorati può cedere all’antica sensibilità all’ornato, al piacere di seguire la vitalità intimamente creatrice della linea, che si conferma nelle composizioni degli anni cinquanta e degli ultimi mesi di attività, con un agio senza precedenti. Concettualmente, è ancora Matisse, Icaro che non cade, a giustificare l’inevitabile “colpa” casoratiana, a fornirle il giusto contesto ideologico: “La prima qualità di un’opera è di essere decorativa. Ed essa è tale se sa prendere posto nello spirito, nella mente di un uomo sensibile ... Un’opera che si armonizzi con tutto ciò che già esiste, che prenda posto naturalmente tra le altre cose della nostra vita”¹³.

¹ Secondo il catalogo erano esposti: *Il castello*; il *Ritratto della signora Adele Block*; *I faggi*; *Il pioppo*; *Il melo*; *Il girasole*; *Le rose*; *Il parco*; *Il frutteto*; *Lo stagno*; *Le tre età*; *Le Serpi d’acqua*; *Juditta*; *Visioni*; *Vecchia donna*; *Rosso e nero*; *Il cappellino viola*; *Temporale*; *Il cappello dalla piuma nera*; *Prato fiorito*; *Giovinetta*; *Famiglia*.

² In quell’occasione a Klimt fu conferito il primo premio per la pittura con *Le tre età della donna*.

³ R. Bossaglia, *Intorno alla Secessione*, in *Le arti a Vienna*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1984, pp. 31-42.

⁴ Si veda, al proposito, la sintesi di M. Brusatin, *Storia della linea*, Einaudi, Torino, 1993; H. Damish, *Traité du trait*, catalogo della mostra, RMN, Paris 1995.

⁵ Era composto da letterati come Lionello Fiumi, Sem Benelli, Filippo Nereo Vignola; da musicisti, quali Riccardo Zandonai e Vittorio Gui; da pittori e da scultori, Giuseppe Zancolli, Antonio Nardi, Eugenio Prati e altri, ai quali dovevano aggiungersi ben presto, in trasferta da Venezia, a Treviso, Gino Rossi, Arturo Martini, Teodoro Wolf Ferrari, Guido Zecchin, Pio Semeghini.

⁶ Si veda, al proposito, lo studio fondamentale di E. Gombrich, *Il senso dell’ordine*, Einaudi, Torino 1984.

⁷ M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 9.

⁸ E. Pontiggia, *L’enigmatico classicismo. Il ritorno all’ordine in Europa (1919-1925)*, Abscondita, Milano 2005, pp. 151-152. Della stessa studiosa si veda inoltre: *L’idea del classico 1916-1932*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano 1992.

⁹ La configurazione astrologica osservata al momento dell’elezione a papa di Giulio II Della Rovere, il 31 ottobre 1503, presentava mutamenti interpretati come conferme dell’avvio di una nuova era, del ritorno in terra dell’Età dell’Oro. Giulio II commissionò a Raffaello gli affreschi della Stanza della Segnatura, contenenti, tra le altre raffigurazioni, la simbologia celeste rilevata.

¹⁰ F. Saporì, *Paul Cézanne e il Padiglione francese*, in “Emporium”, 309, settembre 1920, pp. 124 sgg.

¹¹ F. Casorati, *Un sogno*, in *Felice Casorati, Scritti, interviste, lettere*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2004, pp. 85-95, Conferenza all’Istituto Vieusseux, Firenze, 1953. Dallo stesso testo sono tratte anche le citazioni successive.

¹² Casorati quell’anno era nella giuria del premio del Carnegie Institute di Pittsburgh, conferito a Matisse.

¹³ H. Matisse, conversazione con fra Rayssiguier, Nizza, 29 giugno 1949, citato da P. Schneider, *Matisse*, Mondadori, Milano 1985, p. 704.