

Michela Scolaro

Felice Casorati. Note biografiche



“La mia vita non è intessuta di avvenimenti straordinari che possano suggerirmi una favola interessante e i fatti che sono stati per me di grande importanza parrebbero a Voi, se ve li palesassi, insignificanti e banali. Questa reticenza che provo a parlare di me, parrebbe derivare da uno scarso amore per me stesso ... il pittore manifesta questo amore dipingendo spesso e volentieri il proprio ritratto e facendo apparire i propri tratti nelle figure dei suoi quadri. Ebbene io non ho mai dipinto un autoritratto e non mi sembra che le figure dei miei quadri mi rassomiglino...”¹.

I luoghi e i tempi

Novara, 4 dicembre 1883. Felice nasce da Carolina Borgarelli, d’origine vercellese, e da Francesco, pavese, militare di carriera e pittore dilettante. Al seguito del padre, la famiglia risiede nelle diverse città in cui viene comandato: Milano, Reggio Emilia, Sassari, e, dal 1905, Padova. Felice, insieme alle sorelle Elvira e Giuseppina, trascorre un’infanzia e un’adolescenza serene. Giovannissimo comincia a studiare il pianoforte: “La musica mi aveva attratto irresistibilmente fin da fanciullo. La studiavo con perdizione, esaurendo, in pochi anni, le scarse risorse fisiche di cui il mio gracile organismo disponeva, così che verso i quindici anni fui pressoché abbattuto da una grave malattia nervosa”. Per recuperare la salute i medici consigliano la campagna. A Praglia, sui colli Euganei, per distrarsi e occupare il tempo, Felice riceve dal padre una “grande scatola di colori”. A quei giorni risale l’inizio del suo rapporto con la pittura.

Tra le prove di quei primi anni d’esperienza e di apprendistato, l’artista ricordava *Casoni padovani*, del 1902, “un piccolo cartone risolto con pochi tratti che vogliono essere densi di colore, con un impasto alla brava che accusava già un’abilità istintiva ed improvvisatrice, abilità che ho poi sempre riguardato come il più subdolo e pericoloso dei miei difetti”. Frequenta lo studio di Giovanni Vianello, dove incontra Mario Cavaglieri. Con *Fanciulla gaia* e *Le sorelline*, partecipa alla mostra d’arte organizzata dal Circolo Filarmonico Artistico di Padova, nel giugno del 1904, mentre all’annesso concorso dei “Sette peccati” presenta *Verso la morte*.

Per compiacere i genitori termina, nel 1906, gli studi di giurisprudenza presso l’università di Padova ma è già deciso a dedicarsi interamente alla pittura, come dichiara anche in alcune lettere. L’anno seguente, invia il trittico *Dei domestici segreti custodi* all’Esposizione internazionale di belle arti della Società Amatori e Cultori di Roma, e due ritratti, dell’amico Camino Luigi Bellisai e della sorella Elvira, alla VII Biennale di Venezia. Quest’ultimo, col titolo *Ritratto di Signora*, viene accettato.

Napoli 1908-1910

Segue la famiglia a Napoli e nella nuova sistemazione dispone di un ampio studio in cui dipingere. “Ma il sole della bella Napoli mi abbacinava ed io vivevo chiuso in casa tutto il giorno senza amici di sorta in una monastica solitudine”. Unica consolazione le lunghe ore trascorse a Capodimonte, “in quello straordinario museo”. Chiede il permesso per dipingere nel parco del Palazzo Reale di Portici. Avvia la serie di opere dedicate alla terza età: “Ora di-

pingo delle povere vecchie con i loro vecchi scialli sbiaditi e il fardello dei loro dolori, dei loro ricordi” (lettera a Tersilla Guadagnini, 19 dicembre). Alla II Quadriennale di Torino espone il *Ritratto di Don Pedro de Consedo*. Trascorre il maggio del 1909 a Firenze, un soggiorno di studio che gli consente di allontanarsi dalla poco congeniale atmosfera partenopea. Invitato a esporre a Venezia, presenta *Le vecchie* e *Le figlie dell’attrice*. Con *Vecchie comari*, partecipa all’Esposizione nazionale di Rimini. È presente, inoltre, alla mostra romana della Società Amatori e Cultori. Al termine della manifestazione la Galleria d’Arte Moderna compera *Le vecchie*. *Le ereditiere* lo rappresenta alla Biennale del 1910, edizione anticipata per non coincidere con le celebrazioni romani del Cinquantesimo dell’Unità d’Italia. *Le figlie dell’attrice* (1909), invenduto a Venezia, è inviato alle mostre dei centenari delle indipendenze argentina e cilena. L’opera sarà acquistata dal Museo de Bellas Artes di Buenos Aires.

Verona

“Verona è molto bella (di una bellezza fine e delicata, fatta di cose nobili e squisite, preziosa insieme e semplice come una perla grigia che fulge mitemente)...” (lettera a Tersilla Guadagnini, 7 aprile 1911).

“Cammino molto per la città ... fermandomi spesso estatico dinnanzi ad una grande porta antica sapientemente ricamata nel legno ed incorniciata di marmo (quanti palazzi belli in Verona!), dinnanzi ad un cortile deserto cinto da mura merlate all’esterno e dentro da gotici porticati con colonne di marmo rosso; dinnanzi ad uno stinto e scialbo affresco sfuggito alla barbara sacrilega mano dei restauratori... Entro in qualche Chiesa (le chiese in Verona sono tutte bellissime... e Lei vedrà S. Zeno – uno dei più gloriosi e puri monumenti del Trecento che si erge, vigilato da un campanile superbo e da un forte torrione, nel fondo di una grande piazza arborata circondata da casucce scure piccole piccole, di un sol piano e pure bellissime...) e il freddo dei marmi profusi ovunque ed il luccichio quieto dell’oro antico e soprattutto le gravi figure che guardano fissamente dalle pareti con occhi grandi profondi estatici, che gestiscono ampiamente e dignitosamente, le gravi figure che vivono al calor sacro dei ceri ardenti come i cadaveri o gli spettri, mi mettono un brivido nel corpo e nell’anima ...” (lettera a Tersilla Guadagnini, 23 aprile 1911).

Nel 1911 il padre è nuovamente trasferito. Sulla strada per Verona sosta a Firenze, dove visita la mostra sul Ritratto Italiano, organizzata da Ugo Ojetti. La ripresa dei contatti con l’ambiente artistico e culturale veneto, facilitata soprattutto da Attilio e Guido Trentini, restituisce a Felice entusiasmo e motivazione. Esegue diversi ritratti. Alla IV Esposizione Internazionale di Barcellona, *La cugina* è premiata con la medaglia di bronzo. A Roma presenta *Persone*, nell’ambito delle celebrazioni per il Cinquantenario dell’Unità Nazionale.

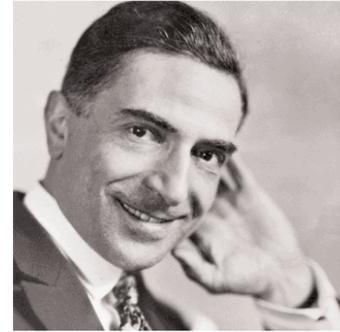
Alla Biennale del 1912 espone, e vende, *Bambina* e *Le Signorine*. Conosce i giovani artisti riuniti attorno a Nino Barbantini, direttore della Fondazione Bevilacqua La Masa.



Felice Casorati a dodici anni.

Felice Casorati durante la guerra 1914-1918.

????



Durante la grande guerra, 1915.

Trasferta americana, 1927

Felice Casorati pittore *en plein air* a Cereseto, osservato da Riccardo Gualino e altri amici, 1920-1924.

Insieme ad Arata, Bontempelli e Carena, nel 1913, coordina la sala veronese e fa parte della giuria di accettazione della II Nazionale Giovanile di Napoli. Vi espone: *Ada*, *Notturmo* e *Lara*. Alla mostra della Secessione Romana, nella sala del Gruppo Veneto, presenta *Il sogno del melograno*.

In maggio, a Ca' Pesaro, presenta quarantun opere a riepilogo del percorso compiuto; nell'ambito della Biennale aperta alcuni mesi dopo, espone le recenti: *La via lattea*, *Trasfigurazione* e *l'Arcobaleno*, concepite come pannelli di un trittico. In entrambe le circostanze la sua arte suscita polemiche.

La stessa ispirazione simbolista caratteristica del periodo, informa la rivista "La Via lattea", "una pubblicazione di pura arte-pittura-musica-poesia", secondo la definizione di Casorati, elaborata insieme a Pino Tedeschi, Umberto Zerbinati e Augusto Calabi. Dopo il fascicolo di presentazione, ne usciranno solo due numeri (agosto, settembre).

Alla III Secessione Romana, aperta nell'aprile 1915, Casorati ha una sala personale, accanto ai dipinti dal titolo musicale, *Scherzo: Uova*, *Scherzo: Marionette* e il perduto *Scherzo: Fiordalisi*, propone due terrecotte verniciate *Ada* e *Maschera rossa* e alcuni pannelli decorativi. Nello stesso ambiente, di concezione unitaria, erano comprese anche due opere di Guido Trentini: *La pianta rossa* e *Il silenzio* (perduto). Nella sala del bianco e nero sono esposte alcune xilografie, pubblicate altresì su "L'Eroica".

Il 16 maggio 1915 è chiamato alle armi. Tra le rare realizzazioni di quegli anni sono il *ritratto della Famiglia Consolaro Girelli* (1916) e due pannelli decorativi per il quartier generale del Duca di Bergamo, ispirati ai versi di Dante: "Per sé e per il suo ciel concepe e figlia" e "Fa come natura face in foco".

Ancora sotto le armi, nel settembre 1917, Felice apprende del suicidio del padre Francesco.

Accompagna la madre e le sorelle da alcuni parenti di Vercelli. Nell'occasione, per restare lontano da Verona, si ferma a Torino.

Torino 1918-1963

"Arrivai a Torino in una mattina d'autunno inoltrato. Una leggera, fredda, luminosa nebbiolina avvolgeva senza oscurarla – anzi illuminandola di una vivida luce d'argento – tutta la città. Essa mi apparve calma, regolare, tranquilla e silenziosa. Tutti i rumori erano attutiti ... Sentii che soltanto in questa città ... dalle mansuete colline, dal fiume che sembra rallentare il suo corso per non turbare la calma di tutte le cose, in questa città ordinata, geometrica e misurata come un teorema, enigmatica ed inquietante come una cabala, astratta come una scacchiera, avrei potuto (logoro e frusto com'ero pei molti travagli) riprendere la mia vita di pittore ...

A Torino ho potuto trovare la mia casa. Nella mia casa ... in fondo a un cortile, silenziosa e un po' triste, sono nati tutti i miei quadri" ("L'Approdo", 1, n. 1, Roma, 1953).

Nel corso del 1918 Casorati si trasferisce a Torino, tuttavia partecipa alle tre mostre organizzate a Verona dalla Pro Assistenza Civica presso palazzo Pompei. All'ultima, in cui presenta trentacinque lavori del periodo 1907-1914, sono ammessi anche gli amici di Ca' Pesaro, Martini, Rossi, Scopinich, Moggio-

li, Garbari e Wolf Ferrari. A ottobre, a Torino, espone presso il Circolo degli Artisti, in una collettiva curata da Antonio Fradeletto, Vittorio Pica e Romolo Bagnoni. Alla mostra estiva di Ca' Pesaro, nel 1919, Felice propone gli ultimi risultati del suo impegno: *Una donna* o *L'attesa*, e *Le uova sulla tavola*, accanto ai già apprezzati *Marionette* (1914) e *Giocattoli* (1915). Per l'esposizione di Belle Arti organizzata dalla Società promotrice di Torino al Valentino, è responsabile delle opere provenienti da Trento e da Verona, seleziona cinque dipinti di Gino Rossi, opere di Angelo Zamboni, Aldo Franzoni, Antonio Nardi, Guido Trentini e Eugenio Prati. Per quanto lo riguarda propone alcuni capolavori: *Maria Anna de Lisi*, *Tiro al bersaglio*, *Scodelle*, *Case popolari*, *Il pastore*, *Paese*.

Nel 1920, rinuncia a partecipare alla XII Biennale di Venezia. Non accolto alla collettiva di Ca' Pesaro, riservata ai soli giovani veneti, organizza insieme ad altri artisti una mostra alternativa presso la Galleria Geri Boralevi di Piazza San Marco, in cui presenta dipinti, disegni e xilografie.

In polemica con la Promotrice, nel 1921, riunisce in una collettiva presso la Mole Antonelliana i lavori di Chessa, Menzio, Rho, Grosso e alcuni altri artisti. In questa occasione espone le *Uova sul cassetto* e il *Mattino o Colazione*. Sono mesi intensi, di lavoro e frequentazioni, dal circolo di intellettuali riunito intorno a "La Rivoluzione Liberale" di Piero Gobetti, ai rapporti con i coniugi Gualino e i loro amici. Completa o avvia in questo periodo alcune delle opere più rappresentative della sua pittura: *Silvana Cenni*, *Meriggio*, *Mia sorella*, *Lo studio*.

All'inizio di febbraio del 1923, Casorati è arrestato per breve tempo, insieme a Gobetti e al tipografo Pittavino. La Società Promotrice di Torino gli affida la cura della sala IX dell'Esposizione Quadriennale. Vi riunisce opere di De Chirico (9 dipinti), Tosi, Carrà, Conti, Chessa, Menzio, Galante, Morando e 18 disegni di Lorenzo Viani. La sala, dove sono anche alcuni suoi dipinti recenti, scandalizza il pubblico, la critica e gli artisti locali.

Alla fine di luglio esce la monografia *Felice Casorati pittore* di Piero Gobetti. In alcuni locali, messi a disposizione dai Gualino, l'artista avvia la sua scuola di pittura.

Nella mostra personale alla Biennale del 1924, presentato da Lionello Venturi, espone quattordici dipinti, tra i quali *Meriggio*, il *Concerto*, *lo Studio*, *Duplici ritratto*, *Helena Rigotti*, *La Madre*, e due disegni. Riscuote un vasto successo.

Le sue opere sono apprezzate in Italia, a Milano, nella mostra dei "Venti artisti Italiani" organizzata da Ugo Ojetti presso la Galleria Pesaro, e all'estero, a Bruxelles e a Pittsburgh, al Carnegie Institute, che diventerà un appuntamento espositivo annuale. Proprio nell'ambito delle attività del Carnegie si colloca la nomina di Casorati nella giuria del premio per il 1927, attribuito a Matisse, a seguito della quale compirà un viaggio negli Stati Uniti.

Insieme agli architetti Annibale Rigotti, Alberto Sartoris e Mario Sobrero, nel 1925 fonda la Società di Belle Arti "Antonio Fontanesi", con sede in Palazzo Bricherasio, poi presso la galleria Codebò. L'istituzione intendeva valorizzare i maestri della recente storia figurativa piemontese e, più largamente nazionale, promuoverne la conoscenza e l'analisi critica nei termini più aggiornati e obbiettivi, attraverso l'uso di mostre sia monografiche (Lorenzo Delleani,

Guglielmo Ciardi, Armando Spadini, Emilio Gola) sia collettive (macchiaioli, paesisti piemontesi, la scuola napoletana ecc.).

A partire dal 1926 è presente a tutte le mostre organizzate da Margherita Sarfatti per i pittori del Novecento, in Italia e all'estero.

Insieme agli artisti della "Fontanesi" realizza il complesso *La contrada delle botteghe*, con cui partecipa alla III Biennale di Arti Decorative di Monza. Era composto da: *la Macelleria*, in gesso bianco, con un bassorilievo raffigurante *la Mattanza del toro*, sua e di Sartoris; *la Farmacia*, di Chessa, *la Fioraia*, di Lenci, *il Centralino telefonico Stipel* di Deabate e *il Bar di Sobrero*.

Nel 1931, per la I Quadriennale di Roma, allestisce una personale di ventotto opere appartenenti all'ultimo biennio. Riceve il terzo premio per la pittura e ottiene un buon riscontro di vendita.

In un incendio al Glaspalast di Monaco, nel giugno dello stesso anno, dov'era in corso una rassegna d'arte contemporanea, bruciano nove capolavori di Casorati, tra i quali *la Fanciulla dormiente* (1921) della Gam di Milano, *Mia sorella*, *Lo studio*, *La lezione*...

Riccardo Gualino, arrestato nel gennaio, è condannato a cinque anni di confino a Lipari. Otterrà la grazia due anni dopo.

Il 9 luglio 1931 sposa Mabel Daphne Maugham, pittrice inglese, sua allieva dal 1926, dal quale avrà il figlio Francesco (1934).

Nel 1932, Vittorio Barbaroux lo invita a esporre a Parigi, presso la Galerie Bernheim, nell'ambito della mostra "22 artistes Italiens modernes", accompagnata da un testo esplicativo del critico "italianizzante" Waldemar George. Partecipa come relatore sui temi della riforma dell'insegnamento accademico al Congresso internazionale d'arte contemporanea di Venezia, insieme a Carrà, Papini, Pesaro, Ojetti, Maraini e una folta delegazione straniera.

È chiamato da Guido Maria Gatti e Vittorio Gui a collaborare come scenografo al I Maggio Musicale Fiorentino. Realizza i costumi e le scene di *La Vestale*, di Gaspere Spontini. Nonostante le polemiche innescate da Anton Giulio Bragaglia per aver coinvolto nell'impresa dei pittori (erano impegnati anche De Chirico, Sironi e altri), per Casorati è l'inizio di un'importante attività, nel corso della quale darà il suo contributo a oltre venti produzioni.

"... l'invenzione dello scenografo non può essere arbitraria, non può essere frutto della fantasia libera del pittore, ma legata strettamente alla poesia e alla musica; ma d'altra parte la pittura non deve limitarsi a un'interpretazione, ad un commento, ma essere con la poesia e con la musica connaturata ... non ammetto la scenografia realistica e solo mi sembra legittima, per un'opera lirica, la scena che riesca a creare un'atmosfera magica ed un'ambiente di sogno".

Nello stesso anno, 1933, progetta l'allestimento dell'atrio della Mostra d'Architettura per la V Triennale di Milano. Entro un accordo rigoroso di elementi bianchi e neri (pilastri, pavimento), lucido e opaco, colloca due bassorilievi in gesso raffiguranti *La favola dell'Architettura*.

Alla II Quadriennale, nel 1935, espone nella sala dei piemontesi, con Cremona, Maugham, Menzio, Spazzapan e Galvano. Nello studio che ha preso con Enrico Paulucci, con il quale tre anni dopo fonderà la Galleria della Zecca, organizza la prima mostra d'arte astratta italiana, con opere di Bogliardi, D'Errico, Ghiringhelli, Licini, Reggiani, Soldati, Veronesi e sculture di Melotti e Fontana.

Collabora alla selezione delle opere per la sezione del Novecento della grande mostra d'arte italiana dei secoli XIX e XX, allo Jeu de Paume di Parigi (maggio-luglio), curata da Antonio Maraini; tra i suoi dipinti sceglie *Il Meriggio*, *Mozart*, *Albergo di provincia*, *Donne in barca*, *Tre sorelle*.

Esegue un vasto mosaico per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles, intitolato alla Corporazione delle bietole e dello zucchero. Anche per la V Triennale di Milano, dell'anno dopo, realizza due mosaici parietali, raffiguranti *la Famiglia* e una *figura nel paesaggio*.

È nominato Accademico di San Luca.

Nel 1936 interviene al Convegno Volta di Roma, dedicato ai *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*.

Il governo ungherese gli conferisce una medaglia d'oro per "l'altissimo valore artistico delle sue opere", presenti all'Esposizione d'arte Italiana di Budapest. L'antologica allestita nel gennaio del 1937 presso la Stampa di Torino, con trentuno lavori dal 1920 al 1936 (in contrasto col titolo che ne annunciava venticinque), suscita scandalo nel pubblico torinese più tradizionalista. La stampa riprende alcuni degli argomenti emersi nell'occasione sollecitando un dibattito, al quale apporterà la sua opinione anche Alberto Savinio.

La Biennale del 1938 gli dedica una mostra personale, nella quale propone quindici opere, molte delle quali entrano in raccolte pubbliche. Maraini gli comunica il conferimento del "Diploma di Gran Prix" da parte del Governo francese, per la sua partecipazione all'Esposizione Internazionale di Parigi, che acquista *la Venere bionda*.

Nel 1939, è membro della giuria del I Premio Bergamo, con Argan, Longhi, Funi, Galizzi e Selva. Il tema proposto è il *Paesaggio italiano* e Casorati espone fuori concorso. Avrebbe partecipato anche all'edizione dell'anno dopo, con *Le Sorelle Pontorno*. È premiato dal Golden Gate International di San Francisco.

Nel 1941 comincia a insegnare *Composizione pittorica* all'Accademia di Torino, della quale diventerà, in seguito, direttore (1952) e presidente (1954).

È chiamato a far parte della Commissione delle arti figurative della XXIV Biennale, la prima dopo la guerra, con i colleghi Carrà, Morandi, Semeghini, e i critici Barbantini, Longhi, Pallucchini, Raghianti e Venturi.

In occasione dell'iniziativa *Pittori a Clavière*, dal 25 gennaio al 5 febbraio 1950, che coinvolge ventuno artisti chiamati a lavorare nella cittadina italo-francese, dipinge una delle versioni di *Il gelo* e alcuni paesaggi intitolati alla località. Le opere saranno poi esposte nelle sale della Bussola di Torino.

Nel 1952 viene nominato presidente della sezione d'arte contemporanea del Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti. È responsabile, inoltre, della commissione acquisti del Senato. Nello stesso anno è chiamato a far parte del comitato direttivo della Galleria d'arte Moderna di Torino, carica che manterrà fino al 1960.

Oramai è presente a tutte le principali manifestazioni espositive in Italia e all'estero, mentre si susseguono i riconoscimenti in occasione delle tante monografiche.

Nel 1959, con la mostra *Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private*, allestita per l'apertura della nuova sede della Galleria d'arte moderna di Torino,



Nello studio, Torino, 1929.

Felice e Daphne in vacanza, 1931.

escono dalle case degli estimatori dell'artista venti capolavori, tra i quali *Il pastore* (1918) e *Le scodelle* (1919).

Nel 1963, dopo alcuni mesi di malattia, si spegne a Torino.

Le persone. Piero Gobetti

“Non posso né voglio scrivere oggi di Piero Gobetti. *Non posso* infatti parlare della sua fede delle sue aspirazioni delle sue speranze e tanto meno del suo pessimismo delle sue disillusioni e dei suoi patimenti. *Non voglio* parlare dell'amico scomparso (l'amicizia che mi legava a lui era tenace completa perfetta), pronunziando tutte le commosse parole di affetto e di dolore che affiorano al mio labbro, non voglio piangere e rimpiangere, voglio essere sempre l'amico suo fidato ed ora amico e discepolo: questo fanciullo forte puro e vincitore vuole fedeltà e non lagrime”.

A queste poche frasi, dolenti e misurate, pubblicate su “Il Mondo” del 20 marzo 1926, Felice Casorati affidava il ricordo della sua amicizia con Piero Gobetti, il giovane intellettuale torinese morto a Parigi il precedente 15 febbraio, per i postumi delle percosse fasciste. L'autore della prima monografia dedicata alla sua opera.

Aveva appena ventiquattro anni, Piero Gobetti, una moglie e un bimbo di un paio di mesi, e cercava di trasferire nella capitale francese famiglia e lavoro, per continuare nel suo impegno di studioso, di editore e di oppositore del regime fascista, lo stesso che lo aveva già condotto in carcere, insieme al padre e ai collaboratori più stretti – Casorati e il tipografo Pittavino, tanto per cominciare –, che ne aveva indebolito il corpo, a forza di persecuzioni, minacce e aggressioni non soltanto verbali, come, appunto, il pestaggio del 5 settembre 1923.

L'incontro di Casorati con Gobetti era avvenuto in uno dei periodi più complessi e dolorosi della vita del pittore, dopo la morte del padre. La tragedia individuale si era aggiunta a quella collettiva. Erano gli ultimi mesi della Grande Guerra, quelli strazianti delle battaglie sull'Isonzo, della disfatta di Caporetto e della faticosa riorganizzazione di un esercito decimato e demoralizzato sulla linea più arretrata del Grappa. Ovunque si respirava l'incertezza, si viveva con difficoltà, sotto l'oppressione di una tensione oscura. “Per quattro anni” – avrebbe poi ricordato l'artista – “non toccai più un pennello”.

A ragione Mimma Lambertini evoca riposte dinamiche psicologiche per spiegare la scarsa precisione di Casorati relativa ai tempi e alle circostanze della sua conoscenza con Piero, che ebbe luogo, con ogni probabilità, in una data successiva a quel 1917 in cui aveva lasciato in fretta Verona, il “lutto cocente”, le improvvise e gravi responsabilità a cui far fronte. Ma si trattò, comunque, di quel breve giro di mesi.

Nel novembre del 1918 Felice esponeva al Circolo degli Artisti di Torino, nella collettiva delle Tre Venezie; l'anno dopo prendeva la residenza in città. Al di là della sede, il retrobottega della drogheria dei genitori di Gobetti menzionato dall'artista o piuttosto le salette della mostra, e della presenza di taluni parenti, è certo che sulla scelta casoratiana di Torino quale centro in cui cominciare una nuova esistenza, si allunga luminosa l'immagine di Piero, di quel

liceale trasfigurato dai suoi ideali, appassionato di libertà, di storia, di letteratura e d'arte, che dovette apparire al pittore ben più di un limpido simbolo di speranza, la concreta, reale garanzia di una possibile rinascita.

Il 1° novembre del 1918 il diciassettenne Gobetti aveva avviato la pubblicazione della rivista “Energie Nove”⁶, quindicinale di critica letteraria, artistica e sociale, con l'obiettivo di diffondere idee liberali, il pensiero democratico e progressista di Gaetano Salvemini, di Giovanni Gentile e di Benedetto Croce, di promuovere la politica come forma di educazione e la cultura quale presupposto imprescindibile per la formazione della coscienza storica. Alla redazione partecipavano in molti: Ada Prospero⁷, che sarebbe diventata sua moglie, Carlo Levi, le sorelle Maria, Ada e Nella Marchesini, Natalino Sapegno. Anche Franco Ciarlantini, che presto sarebbe stato tra i nemici di Gobetti, figurava tra i collaboratori di questa prima impresa e proprio con una nota, lusinghiera, sulle opere di Casorati, di alcune delle quali preannunciava la prossima esposizione nella veneziana Ca' Pesaro (15-31 marzo). Sullo stesso tema sarebbe tornato pochi mesi dopo (dicembre) Gigi Chessa, spiegando perché non si potevano definire “futuristi”, ribadendo e allontanando, in quel caso, la corrente accezione spregiativa, i dipinti presentati dall'artista all'Esposizione Nazionale del Valentino.

L'amicizia già stretta tra il giovanissimo direttore e l'artista novarese sollecitava ulteriori ispirazioni e iniziative. In una lettera a Santino Caramella, datata 11 novembre 1919, Gobetti rivelava: “In massima segretezza ti comunico che sono riuscito a fondare un buon nucleo iniziale del futuro Cenacolo artistico di Energie Nove...”. L'intento era di riunire un gruppo la cui attività avrebbe completato e diffuso gli ideali alla base della rivista, attraverso l'organizzazione di mostre, di concerti e la pubblicazione di libri d'arte. Un programma, si direbbe, fatto apposta per piacere a Casorati, già musicista e protagonista d'avventure editoriali.

La prima a essere nominata tra le personalità coinvolte dall'intrepido intellettuale era proprio quella di “Felice Casorati, che forse conoscerai, uno dei nostri migliori pittori, che ha una meravigliosa cultura artistica, un po' esclusiva forse, ma capace di comprendere; entusiasta e animatore. Immaginati? scriveva ancora all'amico? per farti un'idea del vantaggio e dell'utilità della sua cultura per noi che C. è un pittore che conosce Croce e ammira insieme Soffici e Leopardi, Dante e Pascoli, Cézanne e Cosimo Tura. Pur essendo un creatore – concludeva Gobetti con una nota di curiosa ingenuità, in linea con i suoi diciotto anni – è teoricamente intelligente”.

Di tutti i progetti annunciati, che attestano dell'interesse profondo, affatto episodico e appassionato per l'arte coltivato da quella specialissima matricola di Giurisprudenza, che gli avrebbe valso la pubblica accusa di “parassitismo culturale” da parte di Palmiro Togliatti, si sarebbe realizzato appena quello relativo alle edizioni d'arte, con la monografia *Felice Casorati pittore* uscita alla fine del luglio del 1923⁸. Nel testo trovavano matura espressione le idee, le categorie interpretative e le convinzioni che Gobetti aveva cominciato a elaborare già nei primi mesi del 1920, in vista di un articolo per la rivista veronese “Poesia e Arte”, con la quale era stato messo in contatto dallo stesso Casorati. Dell'ampiezza e della qualità delle sue riflessioni legate all'espe-



Con la sorella e Francesco, 1935.

Torino, estate 1941.

Filippo Scropo, Maria Carla Prette, Paola Buzzolan, Casorati, Mario Surbone, Andreina Bertocchi, Alanda Falletti, Francesco Franco, Vanni, giugno 1953.

rienza diretta della pittura, dell'amico in particolare ma anche di quella accostata nelle mostre o riprodotta e commentata nei cataloghi e nei periodici, sono precisa riprova le numerose lettere indirizzate ad Ada e agli amici più vicini, toccante testimonianza, inoltre, dell'intensa e costante necessità di dialogo e di confronto che animava il giovane studioso.

Nel luglio del 1920 scriveva a Natalino Sapegno: “Certo nei migliori dei giovani un senso di ripugnanza si prova per molta arte moderna, così vicina alla vita nella sua astratta e minuta materialità, così piccola. Ci ribelliamo. Ma bisogna poi tornare con calma e rivedere i giudizi e non parlare di arte nuova, ma dei veri artisti che ancora ci sono... Cézanne e Casorati sono artisti veri, completi. Cézanne è il più grande artista francese dopo Watteau e basta che tu ti induca a entrare nel suo processo spirituale dalle ricerche impressionistiche, all'assoluto bisogno di solidità cubista, basta che tu colga il suo problema pittorico per lasciare i pregiudizi e vedere serenamente. E così è di Casorati”.

Nell'articolo citato, Gobetti affrontava non solo gli argomenti sollevati dall'analisi dalle opere dell'amico ma, ampliando la prospettiva, quelli sollecitati dal dibattito contemporaneo sull'arte. I passaggi, dall'attualità alla storia, dal particolare al generale, sono rapidi e continui. Ma il pensiero, per quanto si protenda a seguire digressioni di natura teorica, che appesantivano soprattutto la prima stesura, non risulta mai incerto o frammentato. È una questione di logica oltre che di metodo. Occorre, innanzi tutto, liberare il campo dalle molte falsità che alterano la visione e, quindi, impediscono una corretta valutazione del soggetto. Casorati non è futurista, non è decorativo né letterario, non manca di umanità. Tornano in mente i versi perentori di Montale, dei quali Gobetti sarà editore, di quel breve giro di mesi, e le sue identità definite al negativo: “Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”. Anche nell'ambito della critica d'arte Gobetti è un costruttore, se demolisce è per edificare su più solide basi, in perfetta sintonia con il Fedro di *Eupalinos*⁹: “Distruocere e costruire hanno la stessa importanza, e per entrambe ci vuole anima, ma al mio spirito è più caro costruire”. “Dimostro”, “fisso”, “analizzo”, sono i termini positivi in uso nelle scienze esatte che il critico impiega per descrivere il lavoro che ha compiuto, per rendere conto della sua intrinseca concretezza, primo mattone di un edificio che avrebbe preso forma definitiva con la monografia del 1923.

Sconcerta, nello scorrere la biografia di Gobetti, la rapidità della maturazione, dei progressi, la quantità di eventi, di incontri, di realizzazioni, in ambiti anche del tutto diversi e concentrati in quel pugno di giorni che separano l'uscita dell'articolo dalla monografia di Casorati. In quei pochi mesi che sarebbero stati quasi tutta la vita che gli restava da vivere.

Da subito avverso al fascismo, definito un “movimento plebeo e liberticida” che aveva potuto sorgere in un paese povero, ignorante e arretrato, ossia “il segno decisivo di una crisi secolare dello spirito italiano”, “il simbolo di tutte le malattie”, Piero è un socialista innato, egualitario e riformatore, nonché un analista dei fatti storici, anche di quelli che si vanno svolgendo sotto i suoi occhi, di impressionante lucidità. A uno stato che scontava l'assenza della Riforma protestante, di un vero Risorgimento e della Rivoluzione liberale, occorre, a suo avviso, una

doppia spinta, dal basso e dall'alto, per sollecitare la formazione di una coscienza civile e di classe sia nel proletariato sia nella borghesia e, infine, tra gli aristocratici. Acquisizione indispensabile per pervenire a un'effettiva consapevolezza di sé e del proprio ruolo in relazione alle necessità dei tempi nuovi. Al giovane che ancora andava completando la sua formazione, universitaria e non solo, era perfettamente chiaro che si trattava, in prima istanza, di una questione di cultura da reimpostare radicalmente, “in questo vecchio Stato nemico della cultura”. Di convinzioni e comportamenti da riformare con l'urgenza e la perentorietà insegnati dai protagonisti della Rivoluzione sovietica.

A fronte della gravità della situazione che si andava profilando, è chiaro a Gobetti che occorre tentare una risposta più incisiva, un impegno più deciso di quello possibile nel contesto di una rivista d'impostazione “culturale” come “Energie Nove”¹¹. Certo non bastava quella formulata con sdegno dalla Società degli Apoti del pur stimato Prezzolini, “quelli che non la bevono” credevano ancora fosse sufficiente ritrarsi davanti alla minaccia fascista senza intendere l'urgenza di “un'opposizione intransigente”, senza voler capire che ogni cedimento confermava l'oramai inestinguibile apatia italiana, la debolezza atavica, il terreno sul quale il fascismo aveva potuto sorgere e dilagare.

Con alcuni collaboratori della cessata “Unità” salveminiiana, nel 1922 Gobetti fonda il settimanale “La Rivoluzione Liberale”¹², poi affiancato dal fascicolo letterario “Il Baretti”¹³. Il suo fine, per combattere un regime mistificatore che soffocava nel sangue l'avvenire sul quale intesava la sua retorica, era “trasformare le preoccupazioni culturali in preoccupazioni di civiltà” e condividerle, educando ciascuno a riprendersi la sua parte di responsabilità per la concreta costruzione del futuro. Nella prima pagina del n. 9, del 16 aprile, è pubblicato l'ordine del giorno del Gruppo Amici di “La Rivoluzione Liberale”, firmato “D. Ascoli, A. Bertelé, G. Bertero, M. Brosio, F. Casorati, A. Eva, F. Foa, M. Gandini, A. Mazzetti, A. Pittavino, E. Ravera, M. Revelli”, costituitosi per “realizzare le presenti aspirazioni ideali ad un vigoroso rinnovamento in un piano concreto di studi e di lavoro”.

I sottoscrittori, in accordo con l'azione svolta dalla rivista, in cui riconoscevano “una base ideale concreta per il rinnovamento della nostra cultura politica e per la preparazione degli spiriti secondo le nostre tradizioni storiche”, enunciavano poi il loro programma per punti: “1. Revisione della nostra formazione politica nel Risorgimento. 2. Storia dell'Italia moderna dopo il '70. 3. Esame delle forze politiche e dei partiti e del loro sviluppo. 4. Studio della genesi delle questioni politiche attuali. 5. Storia della politica internazionale. 6. Studi sugli uomini e la cultura politica contemporanea”. A completare il piano, in perfetta coerenza con il pensiero di Gobetti, fautore di una sinergia totale tra teoria e prassi, momenti diversi di uno stesso percorso, convinto sostenitore della formazione permanente e della essenza politica di ogni atto relativo all'uomo e alle sue necessità di vita, erano poste, infine, le righe conclusive dell'ordine del giorno: quanto emerso dalle fasi di studio e di approfondimento avrebbe trovato una prima modalità di diffusione attraverso una serie di conferenze e, successivamente, nell'organizzazione di “una scuola politica modello”, mirante a porre idee e metodi operativi alla portata del maggior numero di persone.



Casorati, Alberto Rossi, Morini, Morandi e Carrà, Biennale di Venezia 1948.

La breve storia del periodico riepiloga il destino comune di molte altre voci libere invise al regime, la sequenza, talora cruenta, di sequestri, minacce, diffe, accuse, arresti e chiusura finale. A essere coinvolti furono tutti coloro che, in misura maggiore o minore, parteciparono all'impresa: Casorati, oltre a essere amico del direttore, figurava tra i sottoscrittori della rivista e tra i soci della casa editrice, per la quale aveva elaborato la veste grafica e disegnato il marchio con il motto greco, di suggestione alfiariana, proposto da Augusto Monti: “?????????” (“cosa ho a che fare con i servi?”). Non era difficile intuire a chi alludeva l'ideologo libertario che l'aveva assunto a divisa e che non esitava a scioglierne il concetto in scritti di preciso quanto fatale impegno: “Né Mussolini né Vittorio Emanuele hanno virtù da padroni, ma gli italiani hanno bene animo di schiavi”.

Una serie di interventi di critica sociale pubblicati sulla rivista vengono rielaborati e raccolti nel volume uscito nel marzo del 1924 presso l'editrice bolognese Cappelli, *La Rivoluzione Liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*. In giugno è ucciso Giacomo Matteotti. Gobetti intensifica gli attacchi al fascismo e sollecita l'organizzazione dei Gruppi della Rivoluzione Liberale, formati, oltre che a Torino, a Milano e a Roma. Il 5 settembre è aggredito da militanti fascisti davanti alla casa editrice e lasciato in fin di vita.

Con il discorso del 3 gennaio 1925 Mussolini trasformava il suo governo in regime dittatoriale. La pubblicazione, l'1 novembre, della diffida del prefetto di Torino, che accusava il periodico di tendere “alla menomazione delle istituzioni monarchiche, della Chiesa, dei poteri dello Stato, danneggiando il prestigio nazionale”, compiva il destino della rivista, peraltro costantemente soggetta a sequestri durante l'ultimo anno.

Piero Gobetti non aveva che pochi mesi di vita.

Uno studio di Laura Malvano¹⁴, in occasione della mostra organizzata per celebrare il centenario della nascita di Gobetti, ripercorre la sconcertante “sfortuna” critica della prima monografia dedicata all'artista Casorati, travolta dalle polemiche rivolte all'oppositore del regime piuttosto che a un'effettiva valutazione della sua impostazione e dei suoi contenuti. Aggredite non furono la pittura di Casorati, per quanto tacciata di colpevole esterofilia, né l'interpretazione fornita da Gobetti, bensì furono attaccati l'antifascismo di entrambi e la nota attività “sovversiva” dell'estensore del testo. Alla quale l'artista aveva dato indiscutibile contributo.

La prova, al contrario, si afferma di assoluto rispetto, a partire dall'esordio, del tutto “piano” eppure folgorante, così denso di significato: Casorati “non è vissuto in Francia, non ha dimorato a Parigi”. Per quanto dotato di solido impianto teorico non è pittore dichiarativo. Per lui parlano le opere e da quelle del debutto pubblico fino alle più recenti il suo percorso mostra “una coerenza lineare inesorabile”. Ad alimentare l'evoluzione dell'artista sono stati il lavoro, continuo, solitario e raccolto, e il museo. Le ascendenze, precisamente indicate al suo interprete dallo stesso Casorati, sono di comprovata nobiltà. E valgono non solo ad arricchire di allusioni e di riferimenti esterni la trama dell'opera, che si infittisce di motivi, di fatti di cultura da “cogliere” per apprezzarla appieno, bensì quali spie della “libertà indagatrice del gusto”, elementi rivelatori di una sensibilità particolare. Che inducevano il giovane

pittore a prediligere ricercati quattrocentisti e “non usati modelli”. Ma i segreti della tecnica, della tempera verniciata, per esempio, la cui difficoltà escludeva “agevoli conciliazioni e i facili effetti pittoreschi o emotivi”, l'artista li aveva appresi da Tiziano, lo stesso maestro che gli aveva insegnato ad amare il “quadro equilibrato”, studiato in ogni dettaglio. Quasi un antidoto alle “infeconde ebbrezze” che avevano coinvolto tanti suoi coetanei, veloci nel ritenerlo un conservatore, che, tuttavia, anche Casorati, a suo modo, doveva “attraversare”.

Allo sguardo severo del critico l'apprendistato del pittore, il suo periodo di dispersione più che di formazione, si allunga fino al 1914: il biennio 1908-1910 è definito “parentesi verista”, mentre gli anni appena successivi, detti di tentativi “sconcertanti”, ossia di esperimenti di “decorazione e stilizzazione quasi calligrafica”, si riscattano solo per l' “inesorabile volontà di dipingere” che testimoniano. “Lasciate che il pittore si diverta?– concludeva Gobetti, memore di Palazzeschi – anche se dovremo intanto parlarne come di uno svagato”. Di assoluta abilità.

A far cambiare il registro al discorso doveva essere *Marionette*, un'opera del 1914 che poteva apparire di cinque anni successiva, in virtù della maturità delle soluzioni adottate da Casorati nell'affrontare i difficili nodi formali e cromatici.

Proprio il 1919 era ritenuto, dal sensibile interprete casoratiano, l'anno fatidico, “di crisi e di prove”, in cui le nuove intenzioni avevano trovato enunciati lineari e senza sottintesi. Emerge nettamente, dagli accordi del ritratto di *Maria Anna de Lisi*, la tensione dell'artista volta a “esprimere il senso del mistero come vuoto e assenza di un centro organico, onde ogni cosa è fatta ir-reale e indeterminata: e per un'apparente contraddizione la pittura di questa indeterminatezza è rigidità schiacciante di forme, solidità architettonica alla quale la luce toglie le sfumature per lasciar limpida la materia mentre vuota le forme di ogni artificio ornamentale...”. Ancora un passo e i problemi posti dall' “ossessione della luce” che aveva sollecitato l'artista nella sua ricerca saranno risolti. Non più “temibili misteri di morfologia e di tecnica” da frangere ma cose svelate “nella loro nudità”.

Eppure, l'opera che segue, la *Silvana Cenni* del 1922, probabilmente la più conosciuta dell'artista, appare a Gobetti non come quel capolavoro che è della maturità conclamata, bensì un “quadro tutto sbagliato, rotto da troppi squilibri”. Paolo Fossati, nel 1995, rinveniva le ragioni della critica nella concezione stessa di Gobetti della pittura moderna, un modo di “rivelare senza perdersi nelle intenzioni astratte e nelle volontà nascoste”¹⁵. La *Silvana Cenni*, invece, è una impresa ambiziosa e ambigua, non arriva a essere un racconto, come aspira, risultando, al più, uno strano ritratto. Un “facile enigma”.

L'exploit pierfranceschiano, tuttavia, appare utile all'analisi per capire la prossima meta dell'arte di Casorati, quella finalmente raggiunta con *Lo Studio*. Qui tutto, architettura, luce, tono, è risolto, concentrato in “un'esperienza duratura e integrale” e mirabilmente fuso in un'inedita unità lirica. Il destino di quest'opera così importante sarebbe stato crudele: finì distrutta nel 1931, insieme ad altri otto dipinti, nell'incendio del Glaspalast di Monaco, dove erano esposti. Solo le documentazioni fotografiche, e repliche successi-



ve, attestano della “confidenza reciproca di ogni elemento” del quadro, qualità necessaria –secondo il critico?– “ad animare la metafisica rigidità” che pervadeva la scena.

A fronte di un impegno interpretativo così preciso, teso non soltanto ad accertare tempi, ragioni e modi dell'operare ma a ribadire il carattere concreto di azione e della pittura e della critica, quest'ultima volutamente sobria e strumentale, distante da ogni tentazione di esercizio letterario, la ricezione fu, come si è detto, più che deludente. Di *Felice Casorati pittore* si apprezzarono appena i pregi editoriali, la bella tiratura sprecata per un artista ancora in via di valutazione e “così poco italiano”. La pretesa indifferenza del partito, e ne è riprova la diffida ricevuta da Cipriano Efisio Oppo e da Corrado Pavolini a dedicare ulteriore attenzione a Casorati e al suo editore, pena l'espulsione dal Fascio e la sospensione dalle rispettive testate, pubblicata su “L'Index”, rende quasi preferibili i commenti reazionari di A.M. Nasalli-Rocca sul “terribile Piero Gobetti”: “lo stroncatore” è, per lo meno, riconosciuto come “intelligente tartassatore del prossimo”. Rara voce dissonante quella di Giovanni Costetti, che, sul periodico fiorentino “Fantastica”, salutava in Gobetti “uno di quegli uomini che noi solitari attendevamo”, ne sottolineava i molteplici ambiti di attività, dalla politica alla filosofia, dall'arte alla letteratura e ne sollecitava una positiva considerazione.

Quella che potevano concedergli solo “tempi migliori” e che non accenna a diminuire, come sottolineava ancora di recente Norberto Bobbio¹⁶, lasciando a più antiche parole di Eugenio Montale di spiegare le ragioni dell'attualità del pensiero gobettiano e la costanza della sua presenza: il rifiuto di accettare ogni ideologia dogmatica, l'idea di un approdo definitivo della storia, opposto alla sua concezione di un processo in divenire che è possibile orientare positivamente, la scelta di rivolgersi sempre direttamente all'individuo. Piero fu “un fiore che non si è aperto del tutto”, concludeva il poeta. Così doveva ricordarlo Felice Casorati a quarant'anni dalla morte, consegnato all'eterna giovinezza degli eroi del mito. Eppure manca al dipinto commemorativo eseguito in occasione del centenario della nascita il riflesso dorato che regala il ricordo. Si direbbe piuttosto un'immagine che proviene raggelata dalla storia, quella ripresa dalla memoria dell'amico sopravvissuto una vita intera e confermata nell'evanescente bianco e nero di antiche foto¹⁷. Da un lontano remoto la linea sicura del contorno recupera i tratti già familiari, il volto delicato di Piero, i capelli arruffati ricordati da Carlo Levi, la mano nervosa al petto, nel gesto dell'accettazione e della dedica di sé codificato dai trattati, lo sguardo fisso di fronte, non protetto dal velo traslucido della lente, a penetrare un futuro non concesso.

Riccardo e Cesarina Gualino

Industriale, mecenate, collezionista e promotore d'iniziativa culturali, Riccardo Gualino (Biella, 1879 - Firenze, 1964)¹⁸ ricoprì, insieme alla moglie Cesarina Gurgo Salice (Casale Monferrato 1880 - Roma, 1992)¹⁹, un ruolo fondamentale nella cultura italiana della prima metà del Novecento, contribuendo in molti modi diversi all'apertura nei confronti di quanto si andava elaborando all'estero di migliore e più nuovo. E l'estero di Riccardo Gualino, prima

imprenditore nel campo dei materiali edili, legname e cemento, poi fondatore di aziende di trasporti, industrie chimiche e, più avanti, cinematografiche, la Lux Film a Parigi, a Roma e Torino, aveva già assunto le sue dimensioni odierne: dall'Est europeo agli Stati Uniti, dalla Russia all'Africa. E pressoché da ogni parte del mondo giungevano gli amici che avrebbero costituito intorno a quelle due figure d'eccezione un ambiente di straordinaria vitalità, di continuo arricchito da nuovi apporti, elementi, iniziative.

“Voglio un bel castello” scriveva il giovane uomo d'affari alla sua fresca sposa, “un bel castello di quelli medievali”, completo di torri, merli, ponti levatoi. E il desiderio si trasformava subito in sogno condiviso al quale dedicare la capacità e l'audacia necessarie a realizzarlo. A Cereseto, nel Monferrato, Vittorio Tornielli, tra il 1908 e il 1913 ricostruiva, secondo i modelli *Gothic Revival* di Alfredo D'Andrade, la residenza desiderata. L'arredo, studiato nel dettaglio, fu affidato all'ebanista torinese Arboletti e a una squadra di artigiani specializzati, decoratori, fabbri, vetrai. A completare il tutto, gli oggetti preziosi, i mobili d'epoca, i tessuti e i tappeti antichi che, insieme alle opere d'arte, la coppia cominciò a collezionare²⁰. Appassionata di fotografia, Cesarina documenta ogni istante, ogni gesto, ogni incontro di quella vita straordinaria che scorre rapida entro quadri sempre diversi. Lo scoppio della guerra pose fine al periodo russo delle imprese Gualino, obbligò a un rapido rientro, a un difficile riassetto. Ma in patria i lavori proseguirono, le immaginate chimere, nel prendere forma, si dilatarono. Dopo il castello fu la volta del parco, della chiesa, progettata ancora da Tornielli nel 1922, e poi degli edifici del paese, trasformato in un vero e proprio borgo medioevale.

Il mutamento negli affari rese necessaria anche l'organizzazione di una residenza cittadina. Che doveva essere importante, rappresentativa. Nel 1917 Riccardo acquistò dal banchiere Carlo de Fernex una grande villa in via Bernardino Gallari, poi ampliata e ristrutturata, tra il 1920 e il 1924, da Felice Casorati e Alberto Sartoris. Cambiano gli scenari, variano i protagonisti, evolvono i tempi ma, a scorrere le pagine dei biografici, così come seguendo i ricordi di Riccardo²¹ o i *Diari* di Cesarina, pare di assistere al miracolo rinnovato di una alchimia che si ripropone in formula quasi invariata, a dar corpo a un progetto dopo l'altro.

Nonostante le difficoltà, gli imprevisti, le sofferenze. Quelle private, la cecità di Lily, la figlia primogenita, e quelle pubbliche, le imprese che velocemente diventano spericolate in quegli anni di guerra e di dopoguerra, di speculazioni e di azzardi, di inflazione che brucia istantanea i capitali. Mentre tra Torino e Cereseto si danza, si discute di poesia, di pittura, di musica, altrove si creano e si consumano gli Imperi europei, non soltanto economici. I governi pianificano il futuro, cioè si scommette sull'avvenire degli Stati e si confrontano i poteri. Le amicizie diventano facilmente pericolose. Il sostegno a Piero Gobetti, sollecitato ai Gualino da Casorati, e il cosmopolitismo già connaturato a quell'ambiente di scambi e di imprese finanziarie e culturali, diviene più che sospetto in tempi prossimi a degenerare in autarchia e chiusura di confini. Poi sarà l'arresto, per aver arrecato “grave nocumento” all'economia nazionale, il confino a Lipari²², il saccheggio dei beni non confiscati, la villa bombardata. Ma ancora e ancora, fino al 1931, per i Gualino ogni ostacolo sarà una sfida vinta.

??? Carlo Levi



Semeghini, Casorati, Ragghianti, Carrà, Biennale di Venezia, 1948.

Molti amici russi, riparati in Europa, convergono su Torino. Sono, in particolare, le amiche di Cesarina, Bella (poi sposata Hutter) e Raja Markmann, Raisa e Vitia Gourevitch, che diventerà moglie di Giorgio de Chirico. Le unisce l'amore per la danza, per la musica e per il teatro. Venivano dall'Est, con Sergej Diaghilev e i suoi Ballets Russes, le innovazioni che avrebbero rivoluzionato le scene europee, e dagli Stati Uniti, con Isadora Duncan e la sua danza libera, senza punte di gesso, senza tutù, senza costrizioni accademiche, le istanze che ne avrebbero completato la trasformazione. Attraverso un uso del corpo femminile radicalmente diverso da quello prescritto in ambito accademico, il movimento e il gesto, che, nella concezione della Duncan, rispondevano a esigenze naturali di espressione, spontaneamente orientati all'armonia e alla bellezza, riassumevano interi significati e valori non meramente estetici ma esistenziali. La sua proposta, infatti, si spingeva ben oltre la scena, mirando al recupero della dimensione intensamente vitale e profonda dell'antica coreutica greca. Comprensiva della sua ritualità, del suo spirito più autentico, di ineffabile poesia.

Cesarina ne è conquistata. Tanto più che si tratta di un'arte speciale, che difonde intorno a coloro che la praticano un'aura di sacralità, ben in sintonia con le teorie teosofiche sulle quali rifletteva allora insieme alle sue raffinate compagnie. La vera formazione comincia nel 1921, a Deauville, presso la Palestra di Georges Hébert, un nome di riferimento nell'ambito della danza moderna. Le foto documentano ogni fase di quell'allenamento: le allieve dormono in tende, vestono semplici tuniche e portano un nastro sulla fronte, la loro giornata è scandita da esercizi ginnici, dal tiro con l'arco, dalla danza all'aperto al suono dell'arpa. Tornata a Torino, Cesarina non solo continua a studiare la ritmica, la composizione musicale e la danza ma decide di farsi promotrice di questa nuova espressione e coinvolge Bella, Raja e Vitia. Organizza una Palestra sul modello di quella francese a Cereseto, poi, a Torino, imposterà la Scuola e l'attività divulgativa del Teatrino, contribuendo alla rinascita del balletto nella sua forma moderna.

Ed è proprio come una antica coreuta, in tunica e nastrino nero sulla fronte, che la raffigurò nel 1922 Felice Casorati, ritrattista di famiglia. Alle spalle di Cesarina è una tenda damascata, accanto, aperto, è collocato un volumetto miniato, altrettanti riferimenti alle forme di quel vivere inimitabile. Altrettante allusioni al Museo. Quanto Cesarina è intensa, nella posa rinascimentale, le lunghe dita incrociate davanti al busto, lo sguardo fisso davanti a sé, tanto Riccardo è autorevole. Al punto da sfidare l'ombra, il buio alle sue spalle, completamente assente dallo spazio luminoso della moglie. Veste abiti borghesi, moderni, sebbene la posa e gli attributi rimandino a un'identità antica. Davanti al pittore, al tavolo, posa infatti l'intellettuale e non l'uomo d'affari, le mani poggiare su un grosso codice istoriato, le carte arrotolate. Le tende ai lati della tela sono le quinte prospettiche di una scena vuota, oscura e silenziosa. La dimensione rarefatta e concentrata necessaria allo studioso. Più incerta dovette essere la definizione dell'erede, il secondogenito Renato, allora quasi dodicenne. Ancora ha la bellezza delicata e imprecisa dell'infanzia. Nello *Studio* ha il volto di tre quarti, gli occhi lucidi specchi scuri tra la frangia e la guancia liscia. Alle sue spalle, l'orlo di grandi foglie verdi riprende e con-

ferma la linea appena curva del profilo. La sviluppa in elegante arabesco. Il dipinto "finito", della stessa dimensione di quello del genitore, mostra Renato seduto, frontale, in costume nero da ginnasta, le spalle coperte da una lunga veste, le mani su una bacchetta rossa, posata sulle gambe nude. Dietro lui, dietro la tenda con i segni della piegatura, due donne sono in attesa. È l'universo familiare della cura e della formazione quello rievocato dall'artista nel ritratto del giovane Gualino, che un giorno succederà al padre, sarà alla testa del suo impero ma, per ora, appartiene alla sfera femminile, porta i capelli lunghi, segue la madre danzatrice.

Volevano un teatro, i Gualino, anzi due, uno pubblico per l'intera collettività, e sarà il Teatro di Torino, il vecchio Scribe ristrutturato, e uno privato, annesso alla villa di via Galliani. Inaugurarono entrambi nel 1925. Direttore artistico del Teatro di Torino era Guido Maria Gatti²³, responsabile, insieme agli stessi promotori e a Gigi Chessa per le scenografie, di un programma ben definito da Massimo Mila: "Opera non sperimentale, bensì informativa, coraggiosamente e completamente informativa di tutto quel rivolgimento che si era avuto nel campo dello spettacolo, sia nel teatro di posa, sia nella musica, sia nella danza, nel giro degli ultimi trenta o quarant'anni ... In realtà si trattava di fornire a Torino e attraverso Torino all'Italia, i documenti conosciuti solo dagli specialisti, di questa trasformazione che le arti dello spettacolo avevano subito..."²⁴.

L'avventura, cominciata con *L'Italiana in Algeri* di Rossini, proseguita con le danze espressioniste di Mary Wigman, i balletti di Loie Fuller, i concerti di Casella, Malipiero e Stravinskij, il Teatro ebraico Habima e quello di Pitoeff, e, ancora, le *pièces* di Pirandello, Sem Benelli e Baty, doveva concludersi nel 1930. Forse dietro suggerimento di Venturi oppure seguendo un'ispirazione fortunata i Gualino si rivolsero a Casorati per la progettazione del più esclusivo "teatrino". Collaboratore "tecnico" richiesto dall'artista fu il giovane architetto Alberto Sartoris, che avrebbe tradotto in strutture il complesso metafisico elaborato dal pittore, comprensivo di archi, colonne, statue e di quattordici pannelli decorativi a bassorilievo. Atrio di accesso, sala, boccascena e arredi, tutto corrispondeva a una concezione unitaria, fondamento per la perfetta integrazione e sinergia delle componenti spaziali, cromatiche e acustiche, garanzia di un'emozione impeccabile.

Ai soffitti bianchi, con rilievi a fasce digradanti, si accordavano il grigio delle pareti e il nero delle cento sedute, che tornava sul sipario bordato in rosso come i piedistalli delle statue. Queste ultime, raffiguranti la *Tragedia* e la *Commedia*, erano situate ai lati della scena.

L'attività prevalente del teatro privato fu quella di ospitare la scuola patrocinata da Cesarina e i saggi di danza di Bella e Raja. Alcuni raffinati concerti, una lettura di poesie tenuta da Emma Grammatica, una commedia di Molière portata in scena da Copeau completano il quadro delle manifestazioni allestiti nel suggestivo ambiente realizzato da Casorati e Sartoris. Si deve a quest'ultimo, impegnato con il pittore anche nel progetto della *Macelleria* per la III Biennale d'Arte Decorativa di Monza del 1927, un'interessante nota sulle modalità di procedere dell'artista che modellava le sculture "col pennello, perché era un pittore non uno scultore. Le modellava con un pennello duro



Con Enrico Paulucci, Roma, 1950-1953.

...". Unico obiettivo di Casorati, a dire di Sartoris, impegnato in una piuttosto discussa redistribuzione postuma di meriti e di competenze, "era quello di far vedere che era anche capace di fare lo scultore e lo ha fatto vedere. E la sua scultura benché realista, è di un realismo non direi primitivo; è molto elegante e si lega allo spirito metafisico dell'architettura"²⁵. Lasciato per breve tempo il domicilio coatto di Lipari, nel marzo del 1932, per seguire le questioni processuali connesse al furto e al saccheggio della sua villa, Riccardo accompagna i membri della Corte d'assise, gli avvocati e le guardie nel sopralluogo di quella che era stata la splendida cornice della sua esistenza, ora motivo di malinconiche riflessioni: "La palazzina che ebbe per tanti anni le sale adorne di quadri e tappeti, di statue e smalti, che udì il passo sommo e il mormorio ammirativo degli invitati; la casa dalle cui pareti Cimabue e Botticelli, Tiziano e Veronese cantavano prodigi di colore, mi riapre oggi le porte, squallida d'abbandono ... In alto, contro il soffitto, l'alto fregio scolpito da Casorati anima la penombra di figure irreali..."

Due statue a fianco del boccascena, ridono e piangono; la tragedia e la commedia. Fissano la vuota sala dagli alti zoccoli purpurei. Le contemplo a lungo, richiudo lentamente il velario. Non sono esse forse il simbolo della mia vita, perennemente intessuta di dramma? Sul palcoscenico dell'esistenza, non recito anch'io da anni, per me e per gli altri, nella vana speranza di vestire i sogni di realtà, e la realtà di sogni?"

In effetti, anche la successiva impresa di Gualino, quella che lo vedrà fondatore dell'industria cinematografica che avrebbe assicurato per oltre vent'anni il primato all'Italia per qualità di produzioni e per incassi, si può interpretare come un modo ulteriore per "vestire la realtà di sogni."

La scuola di Felice Casorati. Daphne Maughan

Nel 1923, in perfetta sintonia con quanto auspicava Piero Gobetti, quasi un moderno romantico che declinava nei termini "tecnici" di sinergia tra teoria e prassi l'antica fusione di arte e vita, inevitabile in un impegno totale specchio dell'essere, Felice Casorati apriva la sua scuola di pittura, prima presso lo studio di via Mazzini, poi in via Galliani 35, di fronte a villa Gualino. L'impresa rispondeva a necessità di natura economica ed era certamente legata anche alla più evoluta e moderna concezione didattica che, in quegli stessi mesi, aveva ispirato l'iniziativa della scuola di danza voluta da Cesarina Gualino. Un pensiero che recuperava l'antica pratica del tramando attraverso l'esempio e il confronto diretto, tramite la condivisione delle esperienze, ognuno secondo il suo ruolo ma nella modalità attiva della collaborazione, dello scambio continuo, consueta nelle botteghe dei maestri, laboratori di formazione e di crescita mutuali.

La risposta fu più che lusinghiera, a riprova dell'esigenza di rinnovamento avvertita nell'ambiente artistico torinese, ancora oscillante tra l'accademismo di Giacomo Grosso e l'apertura europea insita nella pittura casoratiana, e, al contempo, dell'innata vocazione dell'artista a coinvolgere e a comunicare, a istituire rapporti, a valorizzare le diverse personalità e inclinazioni, un ulteriore aspetto della stessa attitudine che ne faceva un leader naturale, una guida spontaneamente riconosciuta.

Tra gli allievi di quella che divenne in breve la scuola di pittura per i giovani dell'alta borghesia torinese, figuravano Nella Marchesini, Silvio Avondo, Paola Levi Montalcini, Giorgina Lattes, Marisa Mori, Albino Galvano, Sergio Bonfantini, Lalla Romano e molti altri ancora, attratti dalla possibilità di prendere parte a un percorso formativo umano e intellettuale di ben altra entità rispetto a quella concessa da una pur aggiornata preparazione artistica. Giacomo Debenedetti chiariva al proposito: "Casorati non insegna a dipingere. Insegna qualche cosa di più serio ed efficace: la disciplina e la moralità dell'arte. Pittori si nasce: ma bisogna anche diventarli. Ebbene Casorati insegna, non a 'fare' il pittore, ma a diventarlo"²⁶.

All'esperienza della scuola sono riservate alcune importanti riflessioni nella conferenza autobiografica del 1943: "Credetti che la scuola servisse a chiarire me a me stesso ... Sentivo come un dovere di mettermi al servizio di chi cerca una strada e stenta a trovarla. Trascorsi tanto tempo fra giovani discepoli che consideravo amici condividendo con essi la vita spirituale". Oltremodo significative, in relazione alla condizione di isolamento tanto spesso indicata come caratteristica dell'artista, più ricercata che subita, sono le parole di Casorati a conclusione del passo: "Cercavo forse una penitenza al peccato di aver riguardato il mio lavoro sotto l'aspetto della solitudine, dell'incomprensione, dell'eccezionalità". Alla superbia di aver coltivato e fornito nuova materia al cliché decadente del genio, della personalità straordinaria, condannata dal suo dono bifronte alla dimensione inaccessibile della torre d'avorio.

Ben diversa da quella che avrebbero restituito le parole degli amici o di alcuni ex allievi, puntuali frequentatori, nei loro grembiuli grigi, di quelle stanze di casa borghese e un po' severa, abitate da cavalletti, maschere e modelli in gesso, da manichini di legno e oggetti composti in nature morte posati su sedie e sgabelli.

Come la ricordava Lalla Romano nelle pagine di *Una giovinezza inventata*: "...Avevo notato che nella scuola non c'era traccia né di quadri né di disegni del maestro. Il modello era una natura morta posta su una sedia (prospettiva dall'alto) o un gesso non anatomico: un busto di Machiavelli, uno di Cicero e una testa, forse la 'Notte' di Michelangelo. C'era anche un grande manichino di legno, nudo, che serviva anche lui da modello di forme geometriche. Tutti continuavano il loro lavoro mentre il maestro passava e si fermava a osservare, con distacco ma a lungo ... prendeva in considerazione ciascun lavoro da un punto di vista in un certo senso assoluto, cioè tecnico e insieme coinvolgente i problemi della visione, dello stile, la natura dell'arte ... Diceva magari che un disegno era 'sbagliato', e pareva un giudizio ingenuo in riferimento al realismo; ma lui, sottilmente, spiegava: Sbagliato perché è pressappoco, perché non ha carattere. Trovare il carattere vuol dire trovare quello che è eccezionale nel vero, mai visto. E anche: La deformazione deve essere una più profonda ricerca di verità"²⁷.

L'atmosfera rarefatta, di raccoglimento e concentrazione che accoglieva i discepoli di Casorati, è perfettamente rievocata in alcuni dipinti del maestro, a cominciare dagli specifici *Lo studio*, del 1923, e *La lezione* (1929), entrambi perduti nell'incendio di Monaco del 1931, ai quali sono da aggiungere le molte informazioni trasmesse da opere dedicate a temi diversi ma sempre ricono-



scibilmente ambientate in quel luogo privilegiato di creazione. Lo spazio, fisico oltre che mentale, in cui è agevole riconoscere la “zattera difficile da raggiungere, ma sicura in un mondo in cui tutto si falsava, dalla politica alla pittura” della quale parlava Albino Galvano, testimone partecipe di quell’intenso e insieme appartato “fervore di esperienze, quasi di giansenismo pittorico e di vita” che proponeva la Scuola di Casorati. La cui azione si estendeva ben al di là delle stanze dove i diversi temperamenti erano riportati a una disciplina comune. L’impegno del maestro nei confronti dei suoi allievi è testimoniato anche dall’attività profusa per promuoverli, farli conoscere, nell’invito a esporre insieme a lui, nell’ambito di iniziative sia pubbliche sia private e nel sollecitarne l’accoglienza da parte delle istituzioni più autorevoli, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma e di Torino.

È grazie a Cynthia Maugham, rappresentata nello straordinario ritratto nel 1925, danzatrice della celebre compagnia dei Sakharoff, giunta a Torino nel 1924, che “Un angelo appare nei quadri di Casorati”, come informava un articolo degli anni trenta ricordato dall’artista, che proseguiva: “Dafne viene nella mia casa e prende silenziosamente dolcemente semplicemente il suo posto accanto a mia madre e alle mie sorelle. Credo che io – il suo maestro – abbia avuto da Lei la migliore e più sana lezione umana e artistica”. L’angelo in questione, Daphne (Londra, 1897 - Torino, 1982)²⁸, è la sorella minore di Cynthia, ha studiato pittura a Parigi e a Londra prima di approdare a Torino, conquistata dal dipinto e dalla fama anticonvenzionale del suo autore, quanto poi lo sarà dell’uomo, con cui trascorrerà il resto della vita. E sono le opere, ancor prima delle rispettive dichiarazioni a rivelare l’entità e la profondità dello scambio reciproco che si instaura tra maestro e allieva.

Una spazialità più definita, che accoglie personaggi e oggetti di inedite volumetrie, è ravvisabile soprattutto nei dipinti eseguiti da Daphne negli anni dell’alunnato, quando la metrica sospesa della metafisica casoratiana, il rigore dell’impianto prospettico e della partitura chiaroscurale corrispondevano esattamente a quanto la giovane pittrice andava ricercando. Per quanto riguarda Felice, l’incontro con Daphne, il matrimonio nel 1931 e la successiva nascita del figlio Francesco, dovevano coincidere con l’accesso a una dimensione esistenziale di maturità più distesa e appagata, che non avrebbe tardato a riflettersi nella pittura. Su questa, d’altra parte, stava già incidendo l’esempio portato dall’artista inglese di un rapporto diverso col vero, di maggiore immediatezza e spontaneità emotiva, di una misura colta ma sempre tenuta su toni colloquiali, tesa a esprimere quella che definiva “la verità che ognuno porta in sé”²⁹. “...Da allora il mio lavoro diventò più sereno, più sicuro e più calmo. Ripresi la mia vecchia cassetta e ritornai, come ai tempi della fanciullezza a girovagare per le composte ordinate dignitose colline di Pavarolo. Ammiravo Dafne che dipingeva con semplice gioia – la gioia le trasfigurava il viso – i suoi piccoli paesaggi. Essa viveva momenti di vero rapimento dimentica di sé, di me, di tutto. Il segreto stava per disvelarsi: essere davanti ad una tela bianca come ignari e nuovi del mondo, pur essendo carichi di conoscenza e frusti e logori per i lunghi travagli”.

È nella dimensione intima della famiglia, dove Casorati si rispecchia nella vocazione alla pittura, nel fare di Daphne e del figlio Francesco, che l’ideale del-

la comunicazione perfetta che ne aveva ispirato anche l’attività didattica trova la sua piena realizzazione: “Mia moglie intuisce il mio pensiero, io intuisco quello di mio figlio. È armonia di vita. Camminiamo noi tre insieme su un terreno comune ed ognuno, con i propri sogni ... è sicuro della comprensione dell’altro”³⁰.

La successiva attività didattica, condotta all’interno dell’Accademia di Belle Arti di Torino, dove è chiamato a insegnare nel 1941³¹, altro non farà che confermare l’identità essenzialmente dialogica della “silenziosa” arte di Casorati.

Gli eventi

Solitario, isolato, intimamente non conflittuale ed estraneo allo spirito dell’epoca per quanto riguarda la “vivace”, caratteristica e diffusa *vis* polemica, poco incline a esprimersi per teorie e a declinare poetiche, Felice Casorati è stato, tuttavia, fin dai suoi esordi, un protagonista di primo piano degli eventi più importanti e volti a rinnovare la scena artistica italiana. Da Venezia a Roma, da Napoli a Torino, senza clamori, il pittore delle attese, delle uova, delle scodelle, si rivela un caposcuola naturale: ha carisma, un’autorevolezza innata, oltre a talento e intelligenza. Conquista senza sforzo e, sempre, attrae, suscita interesse. E ha coraggio. Non esita a mettersi in discussione e neppure a schierarsi, quando riconosca meriti e valore, si tratti di persone da sostenere o di iniziative da qualificare e da promuovere.

Se le manifestazioni della mostra Biennale d’Arte di Venezia potevano già contare su una tradizione consolidata, al punto da soffrirne il peso, come dimostravano le difficoltà di rinnovamento al centro dei dibattiti dell’epoca, le esposizioni organizzate a Ca’ Pesaro dall’intraprendente Nino Barbantini, direttore dal 1907 della Fondazione Bevilacqua la Masa, non avevano ancora assunto intera l’importanza che ne avrebbe poi caratterizzato la storia³². L’attrito tra le due istituzioni, inevitabilmente alternative, non era ancora evoluto nell’aperto contrasto del decennio successivo³³. Casorati è subito impegnato in entrambi i contesti. Partecipa dell’“accademia” e dell’“antiaccademia”.

Dal 1907 espone con continuità nell’ambito della Biennale. Quasi esordiente è accolto un suo *Ritratto di Signora (Ritratto della sorella Elvira)* e, subito dopo, cominciano gli inviti. Ma le mostre internazionali organizzate in laguna dovevano rivestire per Casorati un interesse ulteriore: è a Venezia che avvengono gli incontri decisivi per quegli anni di intensa elaborazione: con l’arte di Gustav Klimt nel 1910, esattamente un decennio più tardi con le opere di Paul Cézanne, celebrato con una ampia retrospettiva.

È nell’arco compreso da quelle due mostre che il novarese assunse la piena identità, una precisa e personalissima fisionomia, accordando i suoi toni, i suoi modi all’universo figurativo più intimo e vero che aveva da esprimere. Il successo ottenuto da *Le Signorine* e *La Bambina*, presentate nell’edizione della Biennale del 1912, e lo scandalo che accompagna quelle rappresentazioni, solleccitarono, tra gli altri, l’interesse di Barbantini, che invitò l’artista a esporre le sue opere a Ca’ Pesaro in una personale, da organizzarsi nella primavera del 1913. Le due sale, ricordava il pittore, contenevano “41 lavori fra disegni, litografie (è questo il mio nuovo genere d’arte che mi alletta), studi e qualche quadro ... Ho sfollato un po’ gli angoli oscuri del mio studio!”³⁴. Più che di un’esa-

gerazione si trattava di un’ammissione, considerata l’eterogeneità dei materiali presentati, vecchi e nuovi, scarsamente o per nulla innovativi, riuniti apposta, si direbbe, per provocare le critiche della “gioinezza ignota” raccolta intorno a Barbantini. Che non si fecero attendere, soprattutto da parte delle personalità più accese, che rispondevano ai nomi di Arturo Martini e Gino Rossi.

Per quanto spiacevole, il contrasto ebbe anche risvolti positivi, accelerò la presa di coscienza dell’artista sui temi di più scottante attualità, ponendolo al centro del dibattito sull’avanguardia, e gli consentì di stringere il rapporto con i coetanei più aggiornati e agguerriti, ben presto amici fraterni e prossimi compagni d’avventura. Come avrebbe scritto a Barbantini: “Io ho già dimenticato le lotte più o meno artistiche, le polemiche e anche i bitorzoli di Martini ... mi dispiace anche un poco di averli conosciuti – e soprattutto mi dispiace di averli *compresi* ...”³⁵.

Le successive vicende delle quali Casorati e i “capesarini” saranno insieme protagonisti, costituiscono la migliore conferma alle dichiarazioni del pittore, oltre che la riprova di un’aspirazione condivisa.

Alla prima mostra della Secessione Romana³⁶, inaugurata il 31 marzo dello stesso 1913, Casorati aveva esposto il *Sogno del melograno* nella sala del Gruppo Veneto, guidato da Vittore Zanetti-Zillia. Nella medesima occasione la giuria d’accettazione aveva rifiutato la trasgressiva terracotta di Martini dal titolo *La puttana*. La stessa scultura, fu accolta, insieme a *Il buffone* e *Uomo spesso volte incontrato*, l’anno seguente e presentata nella sala n. 17, dedicata ai lavori di “alcuni veneti”. L’ammissione delle discusse opere dei “ribelli di Ca’ Pesaro” è stata giustamente ricondotta ai buoni uffici di Casorati, già vicepresidente del gruppo nella prima edizione e in ottimi rapporti con la personalità più influenti dell’ambiente romano. Pochi mesi dopo Felice è di nuovo presente in Biennale, mentre i “pittori di Barbantini”, esclusi dalle ambite sale, aggiornano i fasti del *Salon des refusés* proponendo le loro opere presso l’hôtel Excelsior. Ma pure per Casorati non si trattò di una buona occasione. Era il primo, probabilmente, a non essere convinto dei tre lavori demoliti dalla critica, come dimostra la divisione in tre parti de *La Trasfigurazione*, donate rispettivamente a Damerini, Barbantini e Soppelsa. I numi tutelari di Ca’ Pesaro, capaci di legare fino a formare “tutti una famiglia”, personalità così diverse e originali, con il “doppio filo” di “una passione tale per l’arte ... una tal fede nella vita e in noi stessi”, da non precludere alcun apporto purché “onesto” e “sincero”³⁷. Una famiglia, non un’ideologia di gruppo strutturato o una declinazione di stile comune, della quale Casorati fece parte in piena sintonia.

Per quanto avesse accolto di buon grado le critiche di Martini e compagni, delle quali aveva riconosciuto le buone intenzioni e la validità, ancora nel 1920 l’artista non aveva dimenticato “la vuota e inutile esposizione da me fatta a Ca’ Pesaro nel 1913”, come scriveva a Barbantini, chiedendogli la disponibilità di una delle sue “silenziose salette” per esporre gli ultimi lavori “certo i migliori e i più importanti di tutti i miei precedenti”. Aveva deciso di non partecipare alla Biennale, preferendo “la compagnia dei pochi che non esporranno alla confusa comunanza dei troppi che esporranno...”, e lo animava la consapevolezza di aver “fatto qualcosa di concreto e messo finalmente piede sulla mia strada, ove potrò camminare d’ora in avanti liberato da ogni inutile

bagaglio: fare o non fare della letteratura, della pittura pura, dei tentativi, delle ricerche tecniche ... tutte preoccupazioni superate! Costruire sul terreno libero sopra completa demolizione dei falsi e degli autentici idoli... Costruire nel vero senso della parola, seguendo l’istinto e la fede...”³⁸. Nonostante il parere più che favorevole dell’amico, un’interpretazione restrittiva del regolamento, che consentiva ai soli artisti veneti di esporre alla giovanile di Ca’ Pesaro, impedì l’ammissione di Casorati. Immediata e solidale fu la reazione degli amici, Carlo Carrà, Martini, Semeghini, Gino Rossi, Achille Funi, Wolf Ferrari, Zecchin, che disertarono la manifestazione e organizzarono (luglio-agosto) presso la Galleria Geri Boralevi di piazza San Marco la “Mostra degli artisti dissidenti di Ca’ Pesaro”. Ulteriore riprova del senso di una piena corrispondenza di motivi e di obiettivi è l’impegno con cui Casorati aveva anticipato la cortesia, sollecitando fin dal marzo del 1920 l’invito di Rossi e di Semeghini a esporre insieme a lui presso la galleria milanese di Lino Pesaro, con la presentazione di Barbantini. La mostra, inaugurata nell’ottobre dell’anno seguente, fu poi ampliata a comprendere altri artisti, tra i quali Bucci, Dudreville, Malerba, Wild, Bistolfi, e introdotta da Ugo Ojetti.

A queste date il destino di Ca’ Pesaro era, comunque, compromesso, la casa della gioventù riformatrice dell’arte del XX secolo sarebbe stata ben presto trasformata in Sindacale Veneta. Nel 1920, a voler credere così ciecamente nella possibilità di un suo futuro era rimasto, oltre a Casorati, forse solo il suo apprezzato e sfortunato amico Gino Rossi, che manifestava a Barbantini un’amarezza certo condivisa anche da Felice, soltanto più equipaggiato per sostenerla: “Quando penso che le tradizioni di Ca’ Pesaro sono ora affidate a gente simile, verrebbe voglia di piangere. Fanno sentire la inutilità d’ogni più nobile sforzo... Com’è possibile far opere d’arte se giorno per giorno, ora per ora cadono le più belle illusioni?”³⁹.

Superate almeno le più gravi urgenze del primo dopoguerra, nel 1924 riprendono le manifestazioni artistiche in laguna. A Casorati viene offerta la possibilità di una esposizione personale, con la presentazione di Lionello Venturi, in cui riunisce quattordici dipinti e due disegni. È in questa occasione che il critico rilevava come il pittore condividesse l’essenza dello spirito del tempo, quella che si manifestava in “una grande volontà di forma”: la volontà di Casorati, “ch’è d’acciaio”, si è letteralmente concentrata nella forma, che risulta appena “velata dal desiderio dell’eleganza e della piacevolezza”. Caratteristiche lungi dall’inficiare il rigore del procedere attuale, basato sull’insistenza “fino all’exasperazione su tutto ciò che è necessità, che è limite imposto, che è costrizione della sua fantasia”.

A Venezia, quell’anno, tra le personalità d’eccezione non mancava Margherita Sarfatti, che accompagnava in mostra sei dei suoi pittori del gruppo di Novecento⁴⁰. Alle opere di Casorati la donna riserva un’attenzione particolare e, del resto, lo aveva già segnalato in occasione della Quadriennale di Torino di pochi mesi prima, rimarcandone l’evoluzione complessa e singolare “dalla eccentricità di colori, di soggetti e di linee cara alla *Secession* di Monaco ... all’espressionismo sintetico”. Allora non aveva trovato nelle sue opere, per eccesso di ricerca e per mancanza di “convinzione” e di “profondità”, il “gusto della divina bellezza”⁴¹. Meno severo il giudizio formulato dopo questa mo-



Con Daphne, la sorella, Carluccio ed Ettore Gian Ferrari, Torino, 1959.

stra: il maestro di *Meriggio* è un “pittore cerebrale e ricco di idee”, in possesso di un solido mestiere, capace di restituire le sensazioni più sottili “in forme di meditata, ponderosa realtà”. Alcuni dubbi permangono sulla “linea dura” delle sue figure e sulla predilezione evidente per un “colore netto e quasi monocromo”. E ancor di più sull’identico distacco con cui affronta i suoi soggetti, siano grandi nudi femminili o piatti di uova. E però la sua qualità è indiscussa, così come il potere attrattivo della sua pittura. L’artista è, di conseguenza, invitato a partecipare alla prima “Mostra del Novecento italiano”, la grande collettiva organizzata dalla Sarfatti presso il palazzo della Permanente di Milano, inaugurata il 14 febbraio 1926, senza riguardo per le polemiche sulla sua presunta pittura esterofila e per le accuse di attività sovversive e antifasciste. L’intenzione della critica era quella di riaffermare il concetto dell’eccellenza dell’arte italiana, privata troppo in fretta di un primato di antica e stabile tradizione. Mussolini, nel discorso introduttivo alla prima mostra del gruppo presso la Galleria Pesaro di Milano, non aveva parlato di arte fascista né di regime, al contrario, aveva dichiarato “è lungi da me l’idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all’arte di Stato. L’arte rientra nella sfera dell’individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale”⁴². Meno corretta doveva essere la posizione assunta tre anni più tardi, appunto nell’occasione del 1926, dall’editoriale del “Popolo d’Italia”, che istituiva un chiaro vincolo non già con gli artisti, la cui espressione di fatto non appare condizionata, bensì con l’organizzazione, che risultava se non di diretta emanazione quanto meno in perfetta sintonia con il progetto governativo.

Casorati espose due opere, un *Ritratto della sorella*, del 1925-1926 e la *Conversazione platonica* (1925-1926), sulla quale doveva concentrarsi l’attenzione e accendersi il dibattito. Di questa tela emblematica, spunto per ragionamenti sulla femminilità, il nudo e il senso morale, il pittore fornirà una lettura chiarificatrice, come suo solito, indicandone le ragioni tutte interne alla pittura: “Significato? Ma non vi è alcun significato. La cosa è andata così. Io avevo una splendida modella, e la studiavo per la sua bellezza e per certi toni violacei delle carni, che erano cosa mirabile e inconsueta. Un giorno entrò un amico con quell’abito e quel tubino, e s’accostò alla donna. Io non so bene che emozione provai, il quadro da dipingere e non da interpretare. Fu una combinazione: quell’omino compunto e triste accanto a tutto quello smalto, a quel riverbero accecante”⁴³. Il discusso dipinto avrebbe ottenuto nel 1929 la medaglia d’oro all’Esposizione Universale di Barcellona.

Se nella seconda mostra milanese del Novecento, nel 1929, l’artista fu rappresentato soltanto da sei disegni, compreso l’olio secco *Anna*, per l’edizione itinerante dell’anno successivo, che doveva toccare Buenos Aires, Montevideo e Rosario di Santa Fé, ben dieci dipinti avrebbero testimoniato della sua attività più recente, tra i quali la natura morta *Brocca e chitarra*, le prime *Rape*, e le scene d’interno intitolate a *Mozart* e a *Beethoven*.

Nello stesso 1929 la Biennale di Venezia annunciava che a partire dalla prossima manifestazione sarebbe stato assegnato un premio speciale a un dipinto ispirato a figure o eventi del fascismo. Era l’occasione giusta per riflettere sul

significato e sul valore del quadro storico nel contesto contemporaneo, come sollecitò a fare il referendum promosso da Vincenzo Costantini sulle pagine di “Le Arti Plastiche”. Casorati rispose il 16 dicembre⁴⁴, affermando di non apprezzare “l’imposizione di un soggetto ben definito che documenti realisticamente un avvenimento dei nostri giorni”, compito svolto perfettamente dalle pagine a colori dei rotocalchi. Diversa opinione riserva al quadro storico in quanto opera “destinata a dire ai posteri l’intenso dramma che gli artisti d’oggi vivono e a rivelare così il carattere della nostra epoca ...”, una missione che ritiene assunta e compiuta al più alto livello dall’*Olympia* di Manet, da *La Toilette* di Corot e da *La Baigneuse* di Ingres, piuttosto che non da *Le Sacre de Napoléon* di David o da *La campagne de France* di Meissonier.

La stessa eterogeneità di presenze che era stata rimproverata alle mostre di Novecento, più orientate a includere espressioni e personalità diverse per esibire un panorama artistico nazionale ampio che non a escludere per mostrare un fronte e una fisionomia compatti, doveva costituire il nucleo della critica mossa da Margherita Sarfatti a Cipriano Efisio Oppo, segretario generale della mostra Quadriennale di Roma. La manifestazione, volta a qualificare la Capitale come vetrina della “migliore produzione dell’arte figurativa nazionale”, lasciando a Venezia il compito di introdurre alle produzioni internazionali, fu istituita nel 1928. Alla prima edizione, inaugurata nel gennaio 1931 da Benito Mussolini, erano presenti quasi cinquecento artisti, organizzati in sale personali e collettive⁴⁵. Felice Casorati nella sua mostra, della quale Oppo sottolineava l’eleganza, propose ventotto opere, per lo più favorevolmente accolte e dalla critica e dal pubblico. Voce dissonante quella di Carlo Carrà che, sulle pagine di “L’Ambrosiano”, recuperava l’antica critica di superficialità e mancanza di rovello interiore: “Uomo di garbo, la produzione di Casorati non conosce gli intoppi che mancano dalla lotta interiore e dal desiderio della profondità. Stabiliti questi dati e constatate le impossibilità del Casorati di incarnarsi una realtà profonda e umana, si spiegano facilmente le sue scarse qualità pittoriche”⁴⁶. Forse il ricordo del severo giudizio del collega doveva influire sull’autovalutazione dell’occasione da parte del pittore: “La mia sala alla prima Quadriennale purtroppo – sebbene premiata – era brutta e dei numerosi quadri che in questo momento Dio sa dove saranno appesi salverei soltanto il ritratto di mia Madre che non può non aver qualche cosa di bello e di poetico, qualche studio di nudo, e la natura morta *Il ciabattino*”⁴⁷. In realtà, la mostra comprendeva altre opere importanti, alcune nature morte d’impaginazione non convenzionale, quella con le mele sulla “Gazzetta del Popolo” e quella con cetrioli e melanzane sul vassoio, *Le tre sorelle* e *Ragazze a Nervi*. Agli artisti valorizzati dalla sala personale l’organizzazione offriva altresì la possibilità di autopresentarsi nel catalogo della rassegna⁴⁸. Casorati, solitamente poco incline a rilasciare dichiarazioni di poetica, approfitta della circostanza per rispondere alle critiche mosse più di frequente alla sua pittura, a cominciare da quelle “di freddezza di cerebralità di astrattezza ... che equivalgono, cioè, al dire che la mia pittura è staccata dalla vita”, completate dall’accusa “di essere insincera, voluta, accademica ... neoclassica”. A partire da quest’ultimo termine, assunto dall’artista in tutto il suo significato: “Non è una forma vuota, ma l’espressione più aderente della mia personali-

tà”, Casorati precisa e puntualizza i caratteri della sua arte, che nasce dall’interno, dalla riflessione e dall’emozione sedimentata e non da impressioni fuggevoli. Alla raffigurazione del suo universo intellettuale e sentimentale risultano, quindi, spontaneamente adeguate le forme statiche e non “le mobili immagini della passione”. Di conseguenza, è all’architettura e alla costruzione del quadro attraverso i piani e i volumi che si rivolge maggiormente l’attenzione dell’artista, piuttosto che ai valori pittorici, “i più manifestamente sensuali della pittura”. A smentire la pretesa freddezza della sua arte Casorati, in ultimo, fa ricorso a Ingres, il maestro della forma immobile e cristallina, della linea imperturbabile, al quale non si può certo rimproverare la mancanza di sensualità “perché il suo colore non è quello di Delacroix”.

¹ F. Casorati, *Conferenza*, Università di Pisa, 26 maggio 1943, in F. Casorati, Scritti, interviste, lettere, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2004, pp. 38-59.

² F. Casorati, *Appunti Scenografici*, dal catalogo del XII Maggio Musicale Fiorentino, 1947, in F. Casorati, Scritti, cit. pp. 60-62.

³ Il brano è riportato in F. Casorati, *Scritti*, cit., p. 17.

⁴ M. Lamberti, *Piero Gobetti e Felice Casorati. 1918-1926*, catalogo della mostra, 2001), Electa, Milano 2001.

⁵ *Per Gobetti. Politica arte cultura a Torino 1918/1926*, Vallecchi, Firenze 1976.

⁶ “Energie Nove” (1918-1920), ristampa anastatica con prefazione di Norberto Bobbio, indice a cura di E. Alessandrone Perona, Bottega d’Erasmus, Torino 1976.

⁷ P. e A. Gobetti, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, a cura di E. Alessandrone Perona, Einaudi, Torino 1991.

⁸ P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, Torino, 1923. ed. in facsimile, Firenze 2001.

⁹ Dietro suggerimento di Giacomo Debenedetti Eugenio Montale si rivolse a Gobetti per la pubblicazione dei suoi *Ossi di seppia*, che furono stampati nel 1925.

¹⁰ Paul Valéry, *Eupalinos*, Paris 1921.

¹¹ P. Gobetti, *Opere complete*, vol. 1 *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Einaudi, Torino 1960, ed. cons. 1997; vol. 2, *Scritti storici, letterari e filosofici*, Idem, Torino 1969; vol. 3, *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. Guazzotti e C. Gobetti, Torino 1974.

¹² *“La Rivoluzione Liberale” (1922-1925)*, nuova ristampa anastatica, con prefazione di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2001.

¹³ *“Il Baretti” (1924-1928)*, ristampa anastatica con prefazione di M. Fubini, Bottega d’Erasmus, Torino 1976.

¹⁴ L. Malvano, in M. Lamberti, Piero Gobetti e Felice Casorati, cit.

¹⁵ P. Fossati, *La ragazza Silvana*, in *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino 1995, pp. 168-184.

¹⁶ *Perché Gobetti* (Giornata di studio su Piero Gobetti, Torino, 16 aprile 1991), a cura di C. Pianciola e P. Polito, presentazione di G. Spadolini, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 1993. Al proposito si veda anche: G. Spadolini, *Gli uomini che fecero l’Italia*, Thea, Milano 1987.

¹⁷ C. Pianciola, *Piero Gobetti biografia per immagini*, prefazione di N. Bobbio, Grubaud, Torino 2001.

¹⁸ C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore. Un protagonista dell’economia italiana del Novecento*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2005.

¹⁹ M. Fini, *Cesarina Gualina e il suo mondo*, Torino, 1982; M. Fagiolo dell’Arco, B. Marconi, *Cesarina Gualina e i suoi amici*, catalogo della mostra, Roma 1997, Marsilio, Venezia 1997.

²⁰ L. Venturi, *La collezione Gualino*, Torino-Roma, 1926; N. Gabrielli, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in “Studi Piemontesi”, Torino, 1975;

M.M. Lamberti (a cura di), *Dagli ori antichi agli anni venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, Milano 1982.

²¹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Milano, 1931, poi ristampato *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma 1966.

²² R. Gualino, *Solitudine* (1932), Roma 1945, poi in G. Tesio, *Riccardo Gualino scrittore*, Torino 1979.

²³ G.M. Gatti, *La stagione del Teatro di Torino*, Torino 1970.

²⁴ Cit. in G. Bertolini e F. Poli, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, Allemandi, Torino, vol. 1, p. 64.

²⁵ Riportato da C. Arduino, *Alberto Sartoris, il Teatro Gualino e altre opere del periodo torinese*, in *L’architettura metafisica di Alberto Sartoris*, 1983.

²⁶ G. Debenedetti, *Casorati tra i discepoli*, in *Mostra dei pittori F. Casorati, S. Avondo, M. Bionda, S. Bonfantini, N. Marchesini, D. Maugham, M. Mori, A. Cefaly*, catalogo della mostra, Galleria Milano, Milano 1929.

²⁷ L. Romano, *Una giovinezza inventata*, Torino 1979, pp. 188 sgg.

²⁸ Per una migliore conoscenza di Daphne Maugham si può partire dal catalogo a cura di M. Bandini, con la collaborazione di I. Mulaturo, Marianna Ferrero Editore, che accompagnava la mostra organizzata presso l’Archivio di Stato di Torino, nel 2004.

²⁹ Sul carattere di Daphne e sulla sua pittura ha scritto Carlo Levi: “...C’è un rapporto intimo, profondamente amichevole, sottinteso, nascosto, non per mancanza di affetto, ma per pudore, tra Daphne e le cose che dipinge ... I quadri di Daphne somigliano a lei, come è proprio dei veri artisti, che si esprimono e si confessano in segreto nelle cose dipinte, e che parlano perciò a tutti, senza iattanza, un linguaggio umano”, dalla presentazione alla personale presso la Galleria La Bussola, Torino, 1954.

³⁰ M. Valsecchi, *Non mettetevi lo specchio davanti ai quadri di Casorati*, intervista su “Il Giorno”, Milano, 11 agosto 1959, poi in F. Casorati, *Scritti*, cit., p. 104.

³¹ Già nel 1928 era stato incaricato dall’Accademia Albertina della docenza di Arredamento e Decorazione.

³² La Biennale di Venezia, istituita nel 1893, fu inaugurata il 30 aprile 1895. Nel mettere a punto lo statuto gli amministratori veneziani avevano assunto a modello quello della Secessione di Monaco. La mostra era composta da una sezione “a invito”, con le opere dei maestri italiani e stranieri di chiara fama, il “clou” della manifestazione, e da una sezione “in concorso”, a cura della giuria, con i lavori selezionati tra quelli proposti per l’occasione. Ogni artista poteva presentare due opere inedite. Le mostre personali furono introdotte con la terza edizione, nel 1899, a seguito di controversie con alcune corporazioni di pittori, che vietavano ai loro aderenti di partecipare singolarmente a esposizioni collettive. Primo segretario generale della manifestazione fu Antonio Fradeletto, personaggio tanto potente quanto discusso. Se la Biennale era la ribalta delle autorità accertate, degli interpreti dei valori tradizionali secondo modalità altrettanto codificate, Ca’ Pesaro, grazie a Barbantini, si avviava a diventare, il cuore del “primo movimento vero in Italia, precursore dei movimenti moderni”, secondo le parole di Arturo Martini. L’irruente artista trevigiano, insieme a Gino Rossi, Umberto Moggioli, Tullio Garbari, Piero Marussig, Luigi Scopinich, Teodoro Wolf Ferrari e altri ancora, faceva parte della “giovinanza ignota” chiamata dal neodirettore a esprimersi – come da regolamento – nell’ammezzato del palazzo del Longhena sul Canal Grande, prestigiosa sede della Fondazione. Felice Casorati avrebbe raggiunto ben presto il gruppo “dei ribelli di Ca’ Pesaro”. Fondamentale per la ricostruzione non solo delle vicende dell’Istituzione e dei personaggi che vi furono coinvolti ma della più ampia scena italiana di riferimento, sono gli studi contenuti nel catalogo: *Venezia. Gli anni di Ca’ Pesaro, 1908-1920*, a cura di F. Scotton, Mazzotta, Milano 1988.

³³ Sui “buoni rapporti” intercorrenti tra la Biennale e Ca’ Pesaro valga ricordare che nel 1908, Fradeletto, richiamava pubblicamente Barbantini per aver osato richiedere la presenza di artisti già noti – Ciardi, Fragiaco, Laurenti e Milesi – per la sua mostra,

che doveva invece essere riservata soltanto ai più giovani e “di minor appeal”; Barbantini, da parte sua, nel 1912, criticava duramente la immotivata pretesa della Biennale di mostrare il nuovo: “Lei sempre dice e torna a dire e fa giurare e spergiurare dalla falange compunta dei critici ufficiosi pendenti dalle sue labbra, che l’arte di tutto il mondo di ieri e di oggi fu riassunta dalle mostre che si sono susseguite dal 1895 in giù... lei invece ha fatto pochissimo, e quel poco l’ha fatto male...”.

³⁴ F.C., lettera a T. Guadagnini, in *F. Casorati, Scritti*, cit., p. 158.

³⁵ F.C., lettera a N. Barbantini, Verona, estate 1913, in *F. Casorati, Scritti*, cit., p. 164.

³⁶ La Secessione Romana fu istituita nel gennaio 1912, a seguito di un dissenso interno alla Società Amatori e Cultori di Belle Arti, storica promotrice delle esposizioni e dei concorsi di Roma, “roccaforte” della pittura e della scultura di tradizione. Anche in questo caso, furono le resistenze a concedere spazi e visibilità agli artisti più giovani e alle espressioni più innovative e in sintonia con le tendenze europee, le ragioni che indussero una trentina di artisti a dissociarsi dall’antico sodalizio. Dagli Amatori e Cultori provenivano anche alcuni membri del “direttivo”, il conte Enrico di San Martino e Camillo Innocenti, convinti fautori della necessità di rendere internazionale la scena artistica romana per riconsegnarle il primato “scippato” da Venezia. Grazie al loro impegno furono esposte a Roma, nei quattro anni di attività della Secessione, le sculture di Rodin, Bourdelle, Mestrovic, Minne, i dipinti e i disegni dei secessionisti viennesi, dei postimpressionisti russi legati al “Mir Iskousstva”, degli espressionisti tedeschi. E ancora, i giovani italiani più audaci poterono presentare i loro lavori nelle sale a pian terreno del palazzo delle Esposizioni, quelle non affidate, equamente, alla Società Amatori e Cultori per le loro mostre... Si veda, al proposito, l’ottimo R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Palombi, Roma 1987.

³⁷ N. Barbantini, in *Scritti d’arte*, a cura di G. Damerini, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, p. 271.

³⁸ F.C., Lettera a N. Barbantini, 1920, in *F. Casorati, Scritti*, pp. 168-169.

³⁹ G. Rossi, lettera a Barbantini, in *N. Barbantini, op. cit.*, p. 275.

⁴⁰ R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, nuova ed. aggiornata, Charta, Milano 1995.

⁴¹ M. Sarfatti, *La Quadriennale di Torino*, in *Segni, colori e luci*, Zanichelli, Bologna 1925, p. 12.

⁴² B. Mussolini, riportate in “Il Popolo d’Italia”, Milano, 27 marzo 1923, la cronaca dell’inaugurazione è ripresa nell’antologia *Il Novecento italiano*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2003, pp. 51-52.

⁴³ F. Bernardelli, *Artisti al lavoro: Casorati*, intervista in “La Stampa”, Torino, 13 marzo 1926, poi in *F. Casorati, Scritti*, cit., pp. 15-16.

⁴⁴ Si veda in P. Barocchi, *Storia dell’arte moderna in Italia*, vol. III, Torino 1990, p. 92.

⁴⁵ Gli inviti alla Quadriennale erano formulati dal comitato organizzatore, mentre la selezione delle opere inviate per l’occasione, era affidata a due giurie di artisti. Non erano ammessi i gruppi e, a parte i Futuristi, esposti insieme dietro esplicita richiesta di Marinetti a Mussolini, gli artisti erano suddivisi prevalentemente per area regionale di provenienza. La prima edizione comprendeva anche due retrospettive, dedicate ad Armando Spadini e Medardo Rosso. La mostra restò aperta sette mesi e mezzo e fu visitata da oltre 200.000 persone. Si veda, C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta ad oggi*, Marsilio, Venezia 2004. Sull’edizione successiva, si veda altresì E. Pontiggia, C. Carli, *La grande quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Electa, Milano 2006.

⁴⁶ C. Carrà, *La Quadriennale di Roma*, in “L’Ambrosiano”, 14 gennaio 1931.

⁴⁷ F. Casorati, *Conferenza F. Casorati, Scritti*, cit., pp. 23-24.

