

Filippo Bosco

Autoritratto nello studio. Gli *ensembles* milanesi di Felice Casorati tra 1921 e 1922

L'idea centrale nell'interpretazione oggi invalsa dell'opera di Felice Casorati, quella del valore allegorico della rappresentazione pittorica, è stata messa a fuoco da Paolo Fossati, in quella stagione fondamentale di riscoperta del pittore torinese (e degli anni Venti) condotta insieme a Maria Mimita Lamberti tra anni Ottanta e Novanta dello scorso secolo<sup>1</sup>. Il tema, cioè la tensione intellettuale contenuta nelle immagini dipinte come autoriflessione sulla pittura stessa, era il risultato del primo attento recupero storiografico dei testi di Piero Gobetti, Giacomo Debenedetti e Albino Galvano sul pittore e della loro verifica sulle opere. D'altro canto, non è difficile notare quanto agisse l'occhio contemporaneo, allenato sui fini dispositivi allegorici dell'arte concettuale torinese tra anni Sessanta e Settanta, di cui Fossati era com'è noto eminente interlocutore, da Michelangelo Pistoletto a Giulio Paolini.

Questo studio si addentra nella tematica dell'allegoria della pittura per indagarne il primo manifestarsi nella produzione di Casorati, attraverso la ricostruzione di un passaggio trascurato dagli studi monografici sul pittore, cioè le tre mostre milanesi cui partecipa tra 1921 e 1922. L'intreccio di novità figurative e di scelte strategiche dei gruppi di opere inviati dal pittore permette infatti, se sciolto, di verificare la prima emergenza di quei dispositivi interni ai quadri e attivati dal loro accostamento alle mostre: dispositivi che avrebbero poi suggerito la cifra allegorica della pittura di Casorati.

### 1. *La geografia di Casorati dal 1919 al 1921 e le Biennali rimandate*

La serie delle mostre milanesi si colloca in un momento decisivo della storia artistica di Casorati. Il trasferimento da Verona a Torino, avvenuto stabilmente verso il maggio del 1919, è restituito nelle lettere all'amico Lionello Fiumi come un faticoso posizionamento in un contesto sostanzialmente ostile. Per «la bella battaglia contro il merdaio della pittura ufficiale torinese»<sup>2</sup> Casorati si appoggerà quindi ancora all'asse veneto, con gli inviti ai colleghi veronesi per la sala affidatagli da Leonardo Bistolfi all'Esposizione nazionale torinese del 1919. Inoltre, come ha messo in luce Giordina Bertolino, dal 1918 al 1920 saranno ancora le mostre a Verona e Venezia il vero banco di prova per le nuove opere realizzate nel corso della smobilitazione<sup>3</sup>.

---

La stesura di questo articolo non sarebbe stata possibile senza la condivisione delle mie ricerche e l'assiduo confronto con Paola Zanetti Casorati, che ringrazio insieme all'Archivio Casorati di Torino. Di temi casoratiani ho potuto discutere proficuamente con Veronica Cavallaro e Alessandro Botta, e da Flavio Fergonzi ho ricevuto preziosi consigli sui contenuti e la forma di questo scritto. Affettuosa riconoscenza va infine a Virginia Bertone, Assunta Caruso e Barbara Nepote della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e dell'Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei.

<sup>1</sup> Cfr. almeno *Felice Casorati 1883-1963*, Catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, P. Fossati, Milano 1985; *Casorati. Mostra antologica*, Catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, Milano 1989; e soprattutto P. FOSSATI, *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Licini*, Torino 1995, pp. 168-184.

<sup>2</sup> Lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 10 maggio 1919. Il gruppo di lettere spedite da Casorati a Fiumi, conservate presso il Centro Studi Internazionale Lionello Fiumi di Verona (d'ora in avanti CSF), sono state commentate a stralci in S. MARINELLI, *Casorati tra Veneto e Piemonte*, in *Il giovane Casorati. Padova, Napoli, Verona*, Catalogo della mostra, a cura di V. Baradel, D. Banzato, Milano 2015, pp. 96-101; e più approfonditamente da Gabriella Bologna, che le ha pubblicate per intero, cfr. G. BOLOGNA, *Arte, critica, esposizioni: Felice Casorati e Lionello Fiumi con un'appendice di lettere inedite*, 2015, <

[https://www.academia.edu/14464355/Arte\\_critica\\_esposizioni\\_Felice\\_Casorati\\_e\\_Lionello\\_Fiumi](https://www.academia.edu/14464355/Arte_critica_esposizioni_Felice_Casorati_e_Lionello_Fiumi)> (dicembre 2020). Ringrazio il dott. Agostino Contò per avermi permesso la consultazione delle lettere, essenziale per verificare la trascrittura dei testi e i luoghi di invio e recapito, assenti in entrambi gli studi citati.

<sup>3</sup> Un ampio e aggiornato ragionamento sulle esposizioni capesarine del torinese per il tratto di carriera dal 1918 al 1920, è in G. BERTOLINO, *Come deve essere una sala di esposizione? La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice*

L'asse veneto è ugualmente importante per la risposta che Casorati allestisce contro la lamentata ostilità della stampa torinese<sup>4</sup>. Quella che lo stesso pittore definisce la «campagna Casoratofila» prende avvio a metà settembre del 1919, quando egli invia a Fiumi alcuni «cenni» sulla sua vicenda artistica, proponendogli di trarne un articolo. Il poeta e giornalista veronese si attiene molto fedelmente al dettato casoratiano, e persino l'uscita del saggio è calibrata con cura dal pittore all'interno delle tensioni torinesi, e soprattutto in coordinazione con la presentazione delle proprie opere all'imminente esposizione: «Vi è l'incognita dei miei quadri ancora gelosamente celati nel mio studio»<sup>5</sup>. Il risultato è il primo ampio articolo dedicato a Casorati, polemicamente presentato come «artista piemontese», comparso su due testate tra settembre e ottobre dello stesso anno<sup>6</sup>.

L'importanza di questo intervento diretto dell'artista nella sua discussione critica va valutata sul lungo periodo: a distanza di un anno Piero Gobetti, divenuto nel frattempo il suo migliore interlocutore a Torino, affronterà una disamina dell'opera casoratiana proprio partendo dall'articolo di Fiumi e sul problema del «futurismo» di Casorati, emerso dall'acerbo dibattito cittadino<sup>7</sup>.

Questa strategia, tra continuità degli invii in area veneta e «campagna Casoratofila» sul fronte piemontese, è rilevabile ancora fino alla *Mostra d'Arte* organizzata alla Mole Antonelliana nel giugno del 1921. La sala personale di Casorati è soltanto la sua terza uscita cittadina<sup>8</sup>, ed evidenzia una certa cautela nella selezione delle opere: il pittore si accontenta di presentare le grandi tempere realizzate due anni prima e già esposte, centellinando invece le ultime novità<sup>9</sup>. I confronti fatti dalla cronaca sono ancora quelli – ormai anacronistici – con la personale del professore d'accademia Giacomo Grosso, secondo una curiosa variazione locale del tema attualissimo del «mestiere»<sup>10</sup>. D'altra parte è

---

Casorati, in *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, a cura di S. Portinari, Venezia 2018, pp. 110-127.

<sup>4</sup> «Qui 'La stampa' ha incominciato ad attaccarmi impersonalmente con vile e sciocca incompetenza» (lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 18 settembre 1919, CSF); «Figurati: circola e si sta coprendo di firme illustri e proletarie – una protesta in piena regola contro l'arte nuova che corrompe la gioventù e mina la gloriosa e secolare tradizione della pittura piemontese!» (lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 21 giugno 1919, CSF).

<sup>5</sup> Lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 25 settembre 1919, CSF.

<sup>6</sup> L. FIUMI, *Note d'arte. Il piemontese Felice Casorati*, «L'Ascesa», settembre 1919; e ID., *Un artista piemontese: Felice Casorati*, «Ardita», ottobre 1919, pp. 621-6.

<sup>7</sup> «Entro nella polemica, dimostro. Spiego il futurismo e perché Casorati non sia futurista [...] Poi combatto gli amici di Casorati che non capiscono nulla di lui (vedi Ciarlantini – ricordi l'articolo di 'E[nergie] N[ove]' – e L. Fiumi)» (lettera di P. Gobetti ad A. Prospero, 2 settembre 1920, in *Piero Gobetti e Felice Casorati 1918-1926*, Catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, Torino 2001, pp. 93-4). Per l'importante e ricca letteratura sul rapporto tra Piero Gobetti e Felice Casorati, cfr. almeno M. M. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. M. Lamberti, Torino 2000, pp. 15-47; e EAD., *Gobetti e Casorati. Un'amicizia tenace completa perfetta*, in *Piero Gobetti e Felice Casorati 1918-1926*, pp. 14-22.

<sup>8</sup> Cfr. E. ZANZI, *La Mostra d'arte alla Mole Antonelliana. Felice Casorati*, «Il Momento», 6 luglio 1921: «Dopo la mostra al Valentino del 1919 nella stanza degli scandali [...] Felice Casorati non aveva più esposto a Torino. Invitato e sollecitato dagli organizzatori di tutte le grandi mostre, da due anni egli espone soltanto dove crede, in compagnia di pochi, ora in una bottega di piazza San Marco a Venezia, ora in qualche esposizione in provincia, a Asti per esempio». Oltre ai riferimenti agli inviti della Biennale e alla galleria Geri Boralevi di Venezia, l'indizio di una mostra ad Asti è confermato dalla presenza di Casorati alla *Mostra d'arte regionale*, ordinata da Giuseppe Manzone al Museo Civico e inaugurata il 21 ottobre 1920, cfr. [ANONIMO], *Le onoranze astigiane per il centenario di G. M. Bonzanigo e Stefano Incisa*, «La Stampa», 20 ottobre 1920.

<sup>9</sup> L'ensemble e i problemi della sua ricostruzione sono discussi in F. ROVATI, «A Torino dormono tutti». *Mostre di pittura e scultura dal 1919 al 1931*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, p. 285. Interno è concluso alla fine del 1919, *Un uomo* e *Mattino* entro la primavera del 1920; i titoli in catalogo non identificabili, *Abbraccio*, *Primavera* e *Autunno* ricordano invece composizioni secessioniste ancora precedenti.

<sup>10</sup> «Da Grosso a Casorati. Felice Casorati possiede anche lui il dominio assoluto del «mestiere». Conosce ogni tecnica in modo perfetto; dalla pittura ad olio alla tempera, dall'incisione in rame alla silografia; sa dare alla materia vile delle sue piccole sculture le più belle e varie patine» (E. SOBRERO, *L'Esposizione d'arte alla Mole Antonelliana*, «Gazzetta del Popolo», 8 giugno 1921).

finalmente possibile anche a Torino un dibattito propositivo e approfondito sull'opera di Casorati, come dimostra il dialogo tra Gobetti e il milanese e socialista Franco Ciarlantini, che lo salutano entrambi come «Maestro»<sup>11</sup>.

In quel torno d'anni ancora un aspetto determina le strategie di Casorati, ovvero l'attesa di una nuova partecipazione alla Biennale veneziana. L'11 febbraio 1920 il comitato provvisorio per l'elezione della giuria di accettazione delle opere della XII Biennale nomina Casorati insieme ad Adolfo Wildt e a Giuseppe Ciardi<sup>12</sup>. Il documento di nomina, fin qui inedito, fornisce una controprova e una precisazione dei fatti che il pittore racconta di lì a qualche mese al solito Fiumi: il segretario Vittorio Pica gli aveva concesso in un primo tempo la possibilità di «raccogliere in due sale (visto che in un padiglione intero non mi era assolutamente concesso) alcuni esempi significativi della pittura d'avanguardia [...] Italiana»<sup>13</sup>, posta a confronto con le annunciate eccezionali aperture all'impressionismo francese; successivamente però Pica limita a tal punto gli inviti che Casorati decide di dimettersi dalla giuria.

Casorati, dunque, al centro del dibattito sull'arte moderna sorto intorno alla Biennale del 1920, deve certo confrontarsi con i nomi che Margherita Sarfatti aveva prontamente tirato in causa per lamentarne l'esclusione («Carrà, Sironi, Funi, Soffici, Dudreville, De Pero, Russolo, Severini, De Chirico, Balla, hanno il diritto di entrare per la porta maggiore dell'invito in una Mostra le cui porte si spalancano a Henri Matisse»)<sup>14</sup>; e le nuove opere torinesi vanno pensate in un'ipotesi di dialogo con questo panorama della pittura moderna nazionale e internazionale<sup>15</sup>.

Anche nel 1922 va ipotizzata la preparazione di Casorati in vista della XIII Biennale: all'inizio dell'anno è infatti annunciata la sua partecipazione con una sala personale, e ancora fino al 18 marzo sarà confermata l'accettazione dell'invito. La rinuncia<sup>16</sup> andrà messa in relazione con gli altri impegni espositivi del pittore e ci dà informazioni sul ritmo di lavoro in un frangente particolarmente intenso di attività nell'atelier torinese.

Il primo confronto di Casorati con la giovane pittura moderna nazionale ha luogo proprio nelle esposizioni milanesi, che assumono dunque decisiva importanza in quanto nuovo spazio nella geografia strategica dell'artista torinese.

## 2. *Due ensembles a Milano*

Nell'ottobre del 1921 Casorati invia all'esposizione *Arte Italiana Contemporanea* della Galleria Pesaro le tre opere che aveva tenuto in serbo e risparmiato dalla mostra alla Mole Antonelliana di giugno. Di concerto con il pittore, Ciarlantini e Gobetti avevano alimentato l'attesa verso questi nuovi

---

<sup>11</sup> F. CIARLANTINI, *Mostra di pittori piemontesi alla Mole Antonelliana. L'arte di Felice Casorati*, «Il Popolo d'Italia», 3 luglio 1921 [ma giugno].

<sup>12</sup> La lettera è conservata presso il CSF, sezione carteggi, cartella «Casorati, Felice». Ringrazio Agostino Contò per la cortese disponibilità alla consultazione e alla pubblicazione dell'inedito. A proporre il nome di Felice Casorati è con ogni probabilità l'amico Theodor Wolf-Ferrari, che pochi mesi dopo sosterrà la protesta dei dissidenti da Ca' Pesaro.

<sup>13</sup> Lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 4 maggio 1920, CSF.

<sup>14</sup> M. SARFATTI, *L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia*, «Il Popolo d'Italia», 29 febbraio 1920.

<sup>15</sup> «[...] ho molto lavorato e – credo – concluso le mie cose migliori che avevo destinato alla Biennale veneziana...» (lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 4 maggio 1920, CSF). Le opere sono verosimilmente quelle poi inviate in estate alla galleria Geri Boralevi, in particolare il trittico già citato di *Interno*, *Un uomo* e *Mattino*.

<sup>16</sup> Un trafiletto («La Stampa», 18 marzo 1922) registra la notizia della notifica della scheda di adesione da parte del pittore, già segnalato con Funi, Carrà, Dudreville e Oppo (anche quest'ultimo non parteciperà sebbene ivi segnalato) in un ritaglio stampa datato 19 febbraio 1922 (conservato nel fascicolo *Rassegna Stampa* della XIII Biennale all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia). Il 24 aprile 1922 *La Stampa* presentava gli inviti torinesi alla Biennale, e Casorati non figura più tra Evangelina Alciati, Cesare Ferro e Agostino Bosia.

risultati, raccontando della loro gestazione nello studio privatissimo di via Mazzini a Torino<sup>17</sup>. L'ensemble di *Sorelle* (fig. 1), *Giovanetta addormentata* (fig. 2) e *Nudo di giovanetta* (fig. 3) ha la coerenza di un trittico: formati museali vicini al quadrato, di dimensioni quasi coincidenti, per tre variazioni di un tema che supera il genere del nudo femminile fino alle soglie della grande composizione di interno.

La mostra è la prima ambiziosa collettiva nazionale allestita dalla galleria privata più importante di Milano all'inizio degli anni Venti<sup>18</sup>. L'attività di Lino Pesaro aveva già attratto Casorati all'inizio del 1920, quando insieme avevano avviato l'organizzazione di una mostra di ambito capesarino (con opere di Casorati, Rossi, Semeghini e curatela di Barbantini), prevista inizialmente proprio per il novembre del 1921. Sebbene l'iniziativa non avesse poi avuto seguito, già in quell'occasione il pittore dimostrava interesse per «tutti quei mezzi di efficace réclame di cui Pesaro mi ha parlato e in cui evidentemente è maestro – per poter creare un'atmosfera di interesse e di aspettativa necessari al buon esito della nostra impresa»<sup>19</sup>. Con ogni probabilità a caldeggiare la presenza di Casorati nella collettiva di 52 artisti del 1921 è in prima persona Ugo Ojetti, fondamentale sostenitore di Lino Pesaro nella direzione artistica e mercantile della galleria. Dalla fine del 1919 si parlava infatti dell'alleanza paradossale tra il benemerito critico della stampa nazionale e lo scandaloso pittore avanguardista<sup>20</sup>. I pur generici principi figurativi con cui Ojetti affermava di aver selezionato gli artisti più giovani alla mostra di Milano («ritorno allo studio della figura umana [...] ricerca della linea, dello schema, della composizione») <sup>21</sup> dimostrano che le nuove opere di Casorati sono in questo momento un suo riferimento.

Il catalogo, insolitamente ricco per una mostra in una galleria privata, è parte essenziale della promozione assicurata da Lino Pesaro. Vi fa capolino la prima fotografia di Casorati apparsa su una pubblicazione, lo sguardo in tralice e penetrante, incorniciato dal breve cenno biografico in cui il cronista milanese Vincenzo Bucci riporta alcune dichiarazioni del pittore. A tenere sottano il testo davanti alle opere, poteva stupire che un pittore che «si gloria di essere autodidatta»<sup>22</sup> assumesse da ultimo la veste colta quale suggerivano le evidentissime citazioni museali: dalle *Cortigiane* di Carpaccio per *Le due sorelle* e dal Mantegna di Brera per *Fanciulla dormiente*, che non a caso in quest'occasione viene acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano<sup>23</sup>. Allo stesso modo il suo

---

<sup>17</sup> «[...] la conquista vigorosa e cosciente dell'opera compiuta (diventata capolavoro nell'ultimo «Nudo di donna», rappresentato di scorcio, non ancora esposto» (P. GOBETTI, *Un artista moderno: Felice Casorati (Mostra della Mole Antonelliana)*, «L'Ordine Nuovo», 19 giugno 1921); «A chi avesse già avuto la fortuna di vedere nello studio del Casorati «Nudo di donna» ed altri due suoi lavori recentissimi, il gruppo di quadri esposto alla Mole Antonelliana sembrerà a tutta prima di un altro artista» (CIARLANTINI, *Mostra di pittori piemontesi*).

<sup>18</sup> Cfr. M. DE SABBATA, *Mostre a Milano negli anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali*, Torino 2012, pp. 25-6.

<sup>19</sup> Lettera di F. Casorati a N. Barbantini, 31 marzo 1920, in F. CASORATI, *Scritti, interviste, lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2004, p. 170.

<sup>20</sup> Nei mesi dell'avvio dei primi importanti progetti con Gobetti, il mondano Alessandro Stella riferiva la sorpresa al «vedere Ugo Ojetti percorrere la sala della Mostra del Valentino a braccetto del pittore modernista Felice Casorati» (A. STELLA, *F. Casorati*, «Il Paese», 18 ottobre 1919); l'articolo era ripubblicato tre giorni dopo, per interessamento del pittore stesso, sulla veronese «L'Arena» (cfr. lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 21 ottobre 1919, CSF). Il pettegolezzo torinese proseguiva con una lettera di risposta di Ojetti, che ricordava la stima per Casorati fin dagli esordi: «da allora e fino alla mostra veneziana di Ca' Pesaro l'estate scorsa, fino a questa esposizione torinese, ho sempre seguito l'opera di questo pittore, – e di questo amico – [...]» (U. Ojetti, citato in [ANONIMO], *Casorati e Ojetti*, «Il Paese», 1 novembre 1919).

<sup>21</sup> *Arte Italiana Contemporanea*, Catalogo della mostra, Milano 1921, pp. 6-7.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 33. Nella pagina che precede sono riprodotte le opere *Sorelle* e *Nudo di giovinetta*.

<sup>23</sup> Per *Le due sorelle*, cfr. G. Bertolino, in *Felice Casorati. Collezioni e mostre fra Europa e Americhe*, Catalogo della mostra, a cura di G. Bertolino, Cinisello Balsamo 2014, pp. 102-3; per *La fanciulla dormiente*, cfr. M. M. LAMBERTI, I

«credo artistico» («Dipingere la verità, dimenticando la realtà superficiale; indulgere agli errori propri che spesso sono la sola ragione dell'opera d'arte; non esaurirsi nelle ricerche tecniche»), una rarissima dichiarazione di poetica del riservato artista, è verificato con scetticismo da Enrico Somarè sui testi pittorici come «una teoria dell'arte pressoché metafisica». Su questa traccia affiora dunque l'intenso dialogo con i dipinti metafisici di Carrà e de Chirico, da cui Casorati traeva la studiata ambiguità tra oggetti inanimati e modelle nell'atelier:

Considerate la riproduzione del suo «Nudo di giovanetta», plasticamente assimilato alle cose che lo circondano, le quali, a loro volta, diversamente rinnovano la sua presenza immobile e sperduta nello spazio triste e pesante, in cui l'astrazione ha soppresso la singolarità degli oggetti, che si manifestano per generalità e si esprimono per sottintesi<sup>24</sup>.

A ruota di questa importante occasione Casorati partecipa ad una seconda esposizione milanese che non è mai stata registrata negli studi sul pittore. Dall'8 al 23 gennaio la collettiva *Mostra d'arte* inaugura i nuovi spazi di Bottega di Poesia, la libreria e galleria di via Monte Napoleone che avvia così un esplicito confronto con la non distante Galleria Pesaro<sup>25</sup>.

Una fotografia di sala finora ignorata permette la ricostruzione della partecipazione del pittore torinese, documentando l'allestimento e sciogliendo le ambiguità dei titoli in catalogo (fig. 4)<sup>26</sup>. Il «Nudo di donna» (n. 18) corrisponde a *La donna e l'armatura* firmato e datato al 1921 (fig. 5)<sup>27</sup>. Il titolo «Piante al sole» (n. 20) è facilmente identificabile con *Piantine*, anch'esso del 1921 (fig. 6), alla destra della grande tempera; il formato leggermente più piccolo a sinistra («Natura morta» in catalogo, n. 19) pone qualche difficoltà di lettura ma vi si può riconoscere la prima attestazione delle *Uova sul cassettoni*, che porta la data 1920 (fig. 7)<sup>28</sup>. Casorati espone anche un gesso, «Ritratto di donna», che stando al cenno di Margherita Sarfatti al «richiamo austero della scultura fra i dipinti»<sup>29</sup> si può forse intravedere tra le piccole sculture che si affacciano dagli alti e ripidi piedistalli di gusto secessionista in fondo alla sala; se ne propone qui l'identificazione ipotetica con la *Testa di Elvira* realizzata tra 1919 e 1920<sup>30</sup> (fig. 8).

---

*nudi nello studio*, in Casorati. *Mostra antologica*, p. 19; per *Fanciulla col linoleum*, cfr. M. M. Lamberti, in *Felice Casorati 1883-1963*, pp. 82-3.

<sup>24</sup> E. SOMARÈ, *Arte Italiana Contemporanea*, «Il Primato», 15 settembre-15 novembre 1921, p. 59.

<sup>25</sup> Cfr. DE SABBATA, *Mostre a Milano negli anni Venti*, p. 32. In questa occasione Casorati poteva forse contare sulla conoscenza diretta di Luigi Scopinich, il pittore già attivo a Ca' Pesaro a Venezia, ospite e ideatore delle mostre di pittura di Bottega di Poesia nelle sale del suo Palazzetto Radice Fossati.

<sup>26</sup> *Mostra d'Arte nei locali di Bottega di Poesia, 8-23 gennaio 1922*, Catalogo della mostra, Milano 1922. La fotografia illustra l'articolo di N. PODENZANI, *Una Bottega di Poesia*, «La donna», XVIII, 365 (5 gennaio 1922), p. 25; ed è poi stata riprodotta nell'insero pubblicitario della galleria Bottega di Poesia, in *Catalogo della prima Mostra del Novecento italiano*, Catalogo della mostra, Milano 1926, p. IX.

<sup>27</sup> Documentando la presenza di *Donna e l'armatura* alla mostra di gennaio del 1922 si spiega il riferimento di Cesarino Giardini che nel 1925 ricordava l'opera esposta anni prima presso Bottega di Poesia (cfr. C. GIARDINI, *Felice Casorati Pintor*, «La Mâ Trencada», 15 gennaio 1925). La sola mostra finora nota era infatti quella tenutasi a novembre, quando *La donna e l'armatura* non è registrata, cfr. F. POLI, G. BERTOLINO, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, Torino 2004, I, p. 239.

<sup>28</sup> Devo alla cortesia di Paola Zanetti Casorati, e alla sua profonda familiarità con quest'opera, il suggerimento della non banale identificazione, in un secondo tempo confermata con l'evidenza dei confronti.

<sup>29</sup> M. SARFATTI, *Bottega di Poesia e altre esposizioni*, «Popolo d'Italia», 22 gennaio 1922.

<sup>30</sup> L'esemplare noto della *Testa di Elvira* è però una terra cruda tinta (cfr. POLI, BERTOLINO, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, III, p. 67, n. 24sc). L'identificazione con un gesso patinato noto al catalogo generale, *Testa di donna* del 1919 (cfr. *ibid.*, n. 21sc), è egualmente possibile, anche se per ragioni stilistiche sarebbe meno coerente con le altre opere inviate.

La preziosa testimonianza dell'allestimento suggerisce alcune osservazioni sulla configurazione dell'*ensemble*. La disposizione delle opere mostra una sicura padronanza dei generi: la grande tela della *Donna e l'armatura*, un quadrato dal lato di quasi un metro e mezzo, costituisce vistosamente il perno di tutta la parete, e la grande composizione d'interno spicca tra i generi minori delle nature morte. La scelta di *Piantine* e *Uova* conferma probabilmente un accostamento proposto già l'anno prima nella saletta di Casorati alla Mole Antonelliana, in cui tra l'altro è ipotizzabile anche la presenza delle piccole sculture<sup>31</sup>. Investendo ancora in un dipinto come *Le uova*, assai apprezzato l'anno precedente, Casorati interpretava molto propriamente il nuovo significato attribuito alle nature morte, che in quanto saggi di umile costruzione plastica erano individuate dalla Sarfatti come «i segni caratteristici» della rassegna milanese, emblema delle ultime tendenze della pittura italiana.

Per entrambe le collettive nazionali, i recensori propongono soltanto generici accostamenti che manifestava ricorsi alla tradizione antica (Anselmo Bucci, Gian Emilio Malerba, Leonardo Dudreville a novembre, cui a gennaio si aggiungono Marussig, Funi e Ubaldo Oppi, a completare l'imminente formazione di Novecento), e sono poco interessati a dialoghi più significativi tra le opere, come quello eloquente, a gennaio, tra le due erme scultoree ritratte in pittura da un lato in *Piantine* e dall'altro nell'*Amante dell'ingegnere* di Carlo Carrà.

Il profilo di Casorati si distingueva in ogni caso per l'ambizione museale dei grandi formati e del genere impegnativo del grande quadro di figura. Il problema del ritorno alla grande composizione era all'ordine del giorno nel dibattito sulla pittura moderna, e intercettava posizioni inconciliabili quali gli strali di de Chirico contro l'impressionismo e lo spadinismo neoseicentista dilagante nell'area romana. Nell'estate del 1922 il rondista Mario Bacchelli avrebbe suggellato la questione con una divertita riflessione intorno alle cosiddette «macchine», ovvero i quadroni secenteschi osservati alla Galleria Corsini: «i moderni non possono, sotto pena di far delle macchine, uscire dalla riproduzione di un pezzo di realtà: di una cosa cioè vista, e vista nel suo insieme, tutt'in una volta, e colta così», costretti pertanto a limitarsi alla «piccola opera improvvisata, magari sul bozzetto»<sup>32</sup>. Casorati, che in quegli stessi mesi ha in cantiere i suoi due quadri di massime dimensioni, ovvero *Silvana Cenni* e *Lo Studio* (fig. 9)<sup>33</sup>, proponeva tempestivamente una risposta al problema: egli superava il registro della citazione che gli era caro fin dalle opere dell'anteguerra per ricavare dalle grandi pale d'altare rinascimentali l'eloquenza compositiva dell'antico, con formule di ampia scansione spaziale che addomesticavano lo spaesamento di derivazione metafisica, e abbassava la materia pittorica ad una superficie levigatissima e lucida ottenuta con la tempera.

---

<sup>31</sup> Va segnalata però la cautela di Rovati sull'identificazione delle «Le uova» del catalogo del 1921 con l'opera del 1920. Meno improbabile è a mio avviso il riconoscimento di *Piantine*, descritto, pur con approssimazione, come «il francescano ritratto di una piantina di ricino coltivata sul limitare dello studio» (E. ZANZI, *La Mostra d'Arte alla Mole Antonelliana. Felice Casorati*, «Il Momento», 6 luglio 1921). La *Aralia* raffigurata, che ha foglie lobate ma non dentate, è infatti nota anche come «falso ricino». Anche il commento di Ferrettini sembrerebbe confermare l'accoppiamento delle medesime due nature morte: «Il Casorati stesso ha nella mostra attuale alla Mole Antonelliana, con un interessante studio di fogliami, delle uova di una bella evidenza rappresentativa» (E. FERRETTINI, *Due sale personali alla Mole Antonelliana*, «La Stampa», 20 giugno 1921). Resta invece dubbia la presenza delle «piccole sculture», che nella recensione dall'amico Emilio Sobrero (SOBRERO, *L'Esposizione d'arte*) sono nominate per esaltare la versatilità tecnica di Casorati, insieme alle incisioni, senza diretto riferimento alle opere esposte nella sala, cfr. ROVATI, «A Torino dormono tutti», p. 285.

<sup>32</sup> M. BACCHELLI, *Delle "macchine" ovvero la coda ad un'onesta conversazione*, «La Ronda», 7-8, 1922, pp. 531-3.

<sup>33</sup> Non a caso nel 1923 le recensioni a *Lo studio* avrebbero diviso chi salutava sull'onda di Gobetti un esito finalmente antiframmentario («Questo è veramente un quadro, cui ci avevano disusato i frammentari ricercatori di effetti coloristici o formali, che tengono il campo della pittura moderna», M. MARCHESINI, *L'arte di Casorati*, «Giornale di poesia», 16 agosto 1923); e chi invece calcava le parole di Bacchelli per un'opera «voluta, artificiosa e non poco macchinosa nell'insieme» (E. ZANZI, *La parete Casorati nella sala "scandalosa"*, «Il Momento», 6 maggio 1923).

### 3. 'Autoritrarsi' nello specchio dello studio

Restava inespresa nei pochi cenni delle recensioni quella che di fronte alle opere appare come la chiave di lettura degli *ensembles* inviati da Casorati a Milano, ovvero la costante nei quadri stessi della rappresentazione dell'atelier, come funzione unificante tra i singoli motivi, i generi e il registro aulico tratto dall'antico.

È questa una novità decisiva rispetto alle opere raccolte nel giugno del 1921 a Torino: ogni traccia di narrazione, inquietante per l'oscurità dei referenti nell'*Uomo delle botti*<sup>34</sup>, o drammaticamente autobiografica in *Interno* o *Colazione*<sup>35</sup>, viene ora abbandonata e al di là del soggetto di ogni singolo quadro si affaccia chiaramente riconoscibile il luogo della creazione artistica. Precursore di questa nuova evidenza era stato un quadro presentato già nel 1919, *Anna Maria De Lisi*, dove per la prima volta lo studio si affacciava come scabro teatro dell'apparizione disturbante del ritratto femminile: allora era chiara la risposta alle stanze metafisiche di De Chirico e Carrà a ridosso dell'uscita delle prime tavole di *Valori Plastici*<sup>36</sup>. Nei quadri milanesi gli accostamenti più incongrui si spiegavano tutti con la dislocazione apparentemente accidentale delle suppellettili d'atelier, e la sintassi di contratture e scorci forzati, per la Sarfatti ancora «affastellata e casuale»<sup>37</sup>, non lasciava ormai dubbi sull'identità del luogo rappresentato.

Pochi mesi prima Piero Gobetti aveva proposto una connessione tra la composizione a parete che Casorati pensava dei suoi lavori e la dimensione «spirituale» dell'atelier. Nel saggio già ricordato del 1920 il giovanissimo critico dimostrava un rapporto privilegiato e intimo con l'artista quando assumeva il punto di vista interno allo studio di via Mazzini a Torino e descriveva l'abitudine di Casorati di allineare preliminarmente le opere da inviare alle mostre:

[...] la rivelazione è sulle umili pareti scure che egli prepara nella stanza dei suoi quadri, è nella scelta delle opere che si devono collocare insieme e nella loro disposizione. [...] E fa come un commento, un'esegesi, una revisione di sé stesso. Sacrifica ciò che non conta, ciò che è deviazione o ripetizione e non sviluppo. Fa intendere l'opera sua centrale col metterle intorno gli sforzi che l'hanno preparata. Non gli abbozzi empiricamente reali, ma i veri abbozzi ideali, ossia il problema che lo tormentava, nel suo successivo chiarirsi, risolto parzialmente e variamente nei tentativi che hanno preceduto la sintesi definitiva<sup>38</sup>.

Tra le opere si instaura dunque un rapporto non gerarchico ma progressivo, che colloca le grandi composizioni come risultato di un serrato sviluppo pittorico: «con questo spirito bisogna osservare i

---

<sup>34</sup> In questo senso varrebbe approfondire l'appunto di Ciarlantini, che di fronte alla tempera notava: «C'è un po' di Maeterlink in Casorati, senza dubbio: ma soltanto un po' e di che specie? [...] trascinati nello stesso stato d'angoscia che ci figuriamo abbia lacerato l'artista negli attimi delle creazioni, dobbiamo dire che in qualche quadro non è del tutto esente un po' di letteratura» (CIARLANTINI, *Mostra di pittori piemontesi*).

<sup>35</sup> Cfr. la scheda dell'opera in *Felice Casorati 1883-1963*, pp. 76-77.

<sup>36</sup> Cfr. F. ROVATI, «Pittura senza aggettivi»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici», in *De Chirico a Ferrara: metafisica e avanguardie*, Catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, Ferrara 2015, p. 147. Già nel 1919 Gigi Chessa aveva colto il significato delle deduzioni dai quadri metafisici dechirichiani, con cui Casorati aveva assemblato l'immagine inquietante di *Anna Maria de Lisi*: «Chiamatelo strano, ma quello che cerca Casorati è l'imprevisto, quell'elemento emotivo così ben capito dai bizantini, dai primitivi nostri e fiamminghi e dai giapponesi. L'imprevisto nella composizione, nell'accostamento insolito di colori, nella forma priva di ogni usuale rettorica, che sveglia l'apatico spettatore e lo spinge a ricercare il significato più profondo» (G. CHESSA, *A proposito della "Mostra" d'arte al Valentino*, «Energie Nove», 20 dicembre 1919).

<sup>37</sup> SARFATTI, *Bottega di Poesia*, 1922.

<sup>38</sup> P. GOBETTI, *Felice Casorati*, «Poesia ed arte», dicembre 1920, p. 232.

suoi quadri, tutti come ci sono offerti, e allora anche le cose umili e piccole acquistano il loro valore preparatorio».

Il passo è all'origine di un topos sempre più ricorrente sui giornali torinesi nei mesi in cui Casorati lavora alle opere milanesi: allo studio di via Mazzini si accenna come luogo segreto da cui emergono lentamente le opere tenute in serbo per le mostre, ammantato sia della retorica del ritorno al mestiere sia delle voci recenti sulla solitudine dell'artista<sup>39</sup>. D'altra parte, contemporaneamente alle mostre milanesi emergeva all'attenzione pubblica la «scuola di Casorati», presentata da Gobetti come «completamente nuova, lontana da ogni sistematicità d'accademia, nata dal nulla, rimasta nascosta e limitata, assolutamente personale»<sup>40</sup>. Sebbene la «scuola» abbia in questo primo momento uno statuto piuttosto vago, e vada in ogni caso distinta dallo spazio riservato al lavoro del pittore, di cui Casorati era notoriamente gelosissimo<sup>41</sup>, non c'è dubbio che l'insegnamento e il discepolato avrebbero contribuito in modo decisivo all'iconografia di questo tema: basti pensare all'allieva *Silvana Cenni* o a *Lo studio*, indistinguibile da una lezione inscenata come in una bottega quattrocentesca.

I due gruppi di opere milanesi innescano lo stesso meccanismo: mettono l'osservatore nella posizione del pittore al lavoro, con lo sguardo rivolto alla stanza quieta, un po' disordinata, dove gli oggetti palesano la loro funzione operativa (l'armatura, i camici, i gessi, le tele e i telai, i cavalletti, le asticelle e i solidi regolari utili come traguardi proporzionali, le stampe e i libri illustrati). Ogni modella si riduce a pura presenza plastica, immobile e quasi cadaverica, e rimanda anch'essa soprattutto allo sguardo dell'autore. Da un quadro all'altro, ogni scorcio d'atelier rimanda così all'artista al lavoro, come in un ritratto *in absentia*, evocato per traslato metaforico dalla dimensione dello studio.

Che quello rappresentato sia un luogo finzionale è altrettanto evidente: è per la perentoria volontà dell'artista che gli oggetti famigliari e i docili corpi femminili si dispongono innaturalmente secondo gli schemi della pittura antica; dallo studio spariscono invece i mezzi inconfessabili del mestiere, come le fotografie, la lanterna magica, le riproduzioni illustrate delle fonti predilette, antiche e moderne.

#### 4. *Un problema moderno: Cézanne e Matisse*

La scelta di comporre gli *ensembles* milanesi come dispositivi di marcata autoreferenzialità del lavoro pittorico indica la reazione di Casorati ad un evento di grande attualità nel dibattito italiano, ovvero la visione delle opere di Cézanne alla Biennale del 1920<sup>42</sup>. Dopo la rinuncia a parteciparvi, Casorati aveva visitato la rassegna solo nell'estate<sup>43</sup>, ma un indizio dell'aspettativa per la sala personale del francese si ricava dal carteggio primaverile con Fiumi: «Pica ha fatto è vero l'atto eroico (è quindici

---

<sup>39</sup> Oltre alle già ricordate incursioni di Gobetti e di Ciarlantini, anche per qualcuno meno solidale alle strategie d'immagine del pittore «pochi studi di nudo – il così detto nudo accademico – altri di colore, che egli tiene nascosti quasi gelosamente nell'ombra del suo studio basterebbero a convincere il pubblico che egli sa veramente disegnare e dipingere come piacerebbe ai più che egli disegnasse e dipingesse» (E. FERRETTINI, *Due sale personali alla Mole Antonelliana*, «La Stampa», 20 giugno 1921).

<sup>40</sup> BARETTI [P. GOBETTI], *Iniziative d'arte a Torino*, «L'Ordine Nuovo», 27 dicembre 1921. Per lo studio ad oggi più circostanziato sulla scuola di Casorati, cfr. V. CAVALLARO, *La scuola di Casorati*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere, a. a. 2011-2012, relatore F. Rovati.

<sup>41</sup> Cfr. il bel ricordo di Carlo Levi del 1963, relativo all'emozionata prima visita alla casa di via Mazzini all'inizio degli anni Venti: «sapevo che Casorati teneva chiuse le porte del suo studio. Odiava che occhi estranei sfiorassero le opere non compiute: questo fatto faceva a molti pensare alla sua pittura come a una sorta di operazione magica» (C. LEVI, *Ricordo di Casorati*, «La Stampa», 24 marzo 1963).

<sup>42</sup> Per una sintesi sul dibattito generato dalla mostra, cfr. G. DE LORENZI, *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, Catalogo della mostra, a cura di F. Bardazzi, Milano 2007, pp. 239-255.

<sup>43</sup> A metà giugno Casorati non è ancora andato in laguna, cfr. cartolina di F. Casorati a L. Fiumi, 16 giugno 1920, CSF.



anni che tutti vociano!) di far apparire finalmente a Venezia alcuni pezzi dei grandi maestri francesi d'avanguardia... Avanguardia per modo di dire, ma manifestazione tuttora viva e battagliera»<sup>44</sup>. Un'attesa dunque scevra delle ansie futuriste alluse dal verbo «vociare», che la maggior parte dei critici italiani sovrapponeva ai quadri francesi per liquidarli. La visita di Casorati piuttosto sarà stata pronta «a misurarsi con una pittura tutta svolta per vie interne»<sup>45</sup>: nella mostra cézanniana, con le parole dell'amico Barbantini, «ognuno dei suoi quadri è un organismo di valori plastici inteso esclusivamente a realizzare una visione. È, nel senso più assoluto del termine, pittura pura»<sup>46</sup>, e la serie delle opere produceva su numerosi recensori l'impressione di «una ricerca continua di sé stesso»<sup>47</sup>.

Una traccia indiretta dell'impatto di questo dibattito su Casorati riecheggia forse nel crescente interesse di Gobetti per il maestro francese che già dal 1919 costituiva un riferimento centrale per la sua critica d'arte, coltivata sulla pubblicistica vociana e gli scritti di Ardengo Soffici<sup>48</sup>. Nei mesi autunnali di lavoro all'articolo già citato, certamente animati dalle conversazioni tra pittore e critico di ritorno da Venezia, Gobetti arriva ad esplicitare il confronto tra Casorati e Cézanne, proprio per la comune intensità del «processo spirituale» e del «problema pittorico»<sup>49</sup> («dimostro il suo anti-impressionismo che in un certo senso lo collega al Cézanne dell'ultimo periodo, almeno come forma sentimentale di reazione») <sup>50</sup>. Il primo repertorio gobettiano per l'analisi formale delle opere recenti di Casorati era derivato proprio dalla lezione sofficianiana sul pittore francese («architettura e luce s'identificano in quella forma che Casorati crea per sé [...]. [Egli] ha espresso la sostanzialità delle cose, il centro cui vuole aggrapparsi mentre tutto intorno è instabile e sfuma») ed essa era tra l'altro la chiave di lettura dei nuovi recuperi dal museo («a me piace ricordare, considerando l'intima deformazione conquistata da Casorati, l'ardente spasimo di Cosmè Tura») <sup>51</sup>.

Nelle opere spedite dal pittore a Milano gli importi cézanniani erano anche più evidenti e letterali, per esempio nel ribaltamento sghembo del cassettoni nelle *Uova* esposte a gennaio<sup>52</sup>. E un'eco delle conversazioni torinesi con Gobetti si può notare nella stringata dichiarazione di poetica messa per iscritto nel catalogo della mostra di dicembre alla Galleria Pesaro: «[...] indulgere agli errori propri che spesso sono la sola ragione dell'opera d'arte», che evoca il tema dell'«errore» e della «deformazione»<sup>53</sup> attribuiti al fondatore della pittura moderna.

Comprese in questo sforzo di determinazione poetica animato dall'incontro con Cézanne si possono dunque leggere anche le scelte per gli *ensembles*, che traducono in una forma molto intellettualistica

---

<sup>44</sup> Lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 4 maggio 1920, CSF.

<sup>45</sup> F. FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, «Bollettino d'arte», VI, 79, 1993, p. 14.

<sup>46</sup> N. BARBANTINI, 1920. *Cézanne. Archipenko*, in ID., *Biennali*, Venezia 1945, p. 42.

<sup>47</sup> A. MARAINI, *La XII Biennale veneziana*, «Rassegna d'arte antica e moderna», VII, 6 (giugno 1920), p. 159.

<sup>48</sup> Cfr. E. ALESSANDRONE PERONA, *Gobetti e Soffici: un rapporto sommerso*, in *Piero Gobetti e Felice Casorati 1918-1926*, pp. 31-41.

<sup>49</sup> Lettera di P. Gobetti a N. Sapegno, 28 luglio 1920, *ibid.*, p. 92.

<sup>50</sup> Lettera di P. Gobetti ad A. Prospero, 2 settembre 1920, *ibid.*, p. 95.

<sup>51</sup> GOBETTI, *Felice Casorati*, p. 236.

<sup>52</sup> Per un'intelligente lettura delle *Uova* che ponderi l'esempio cèzanniano, cfr. M. M. Lamberti, in *Felice Casorati 1883-1963*, pp. 79-80.

<sup>53</sup> Per esempio, cfr. gli «elementi pittorici, trasformabili, spostabili, deformabili, in vista di un'armonia puramente artistica [...]. Una testa troppo piccola, un braccio troppo grosso, una spalla stravolta, una gamba mal congiunta al resto del corpo, un tronco d'albero troppo piatto, una casa sbilenca e altrettali cose che il volgare prende per tanti errori grossolani e risibili, non sono così che i modi necessari di una più profonda bellezza» (A. SOFFICI, *Cubismo e futurismo*, Firenze 1914, p. 15, nella seconda edizione posseduta da Gobetti).

quale l'allegoria le istanze di autoreferenzialità che la critica italiana cominciava a individuare nella pittura moderna.

Difficilmente il riserbo un po' snobistico avrebbe fatto ammettere a Casorati che anche un'altra opera vista nel padiglione francese del 1920 aveva giocato un ruolo importante della definizione del tema dello studio. «[...] fondamentale per la messa a fuoco di temi tipicamente casoratiani come il rapporto tra pittore e modella nell'interno dello studio, la posa oggettiva, simmetrica, del corpo, la descrizione dell'arredo e l'espedito della rifrazione dello specchio»<sup>54</sup>, la tela di Matisse oggi nota come *Carmelina* e realizzata nel 1903 era esposta a Venezia nel 1920 col titolo *Posa di nudo* ed era stato il modello diretto per la *Fanciulla col linoleum* inviata a Milano nel novembre del 1921 (fig. 10). Margherita Sarfatti, che nel 1920 aveva insistito ad affiancare proprio Matisse alle esperienze dell'avanguardia italiana<sup>55</sup>, se ne sarebbe ricordata prontamente il mese successivo quando rimprovererà davanti a *La donna e l'armatura* che «la derivazione da Matisse è troppo palese nel nudo»<sup>56</sup>.

### 5. Quadri nel quadro

Maria Mimita Lamberti ha per prima dimostrato come l'oggettività fredda, disponibile alla più cinica astrazione, dei nudi femminili di Casorati era ottenuta tramite la fondamentale mediazione delle fotografie realizzate dal pittore stesso in atelier<sup>57</sup>. I vetrini, il cui utilizzo era assolutamente privato, riprendevano le sedute di posa delle modelle disposte negli spazi affastellati e dimessi dello studio di via Mazzini. Le modalità amatoriali degli scatti davano come risultato un dialogo apparentemente casuale dei corpi con gli oggetti intorno, e soprattutto con le sagome sfocate delle cornici e dei quadri addossati alle pareti: caratteristiche che valgono come prima traccia della sapiente e per nulla improvvisata impaginazione scenografica dei quadri milanesi.

L'osservazione meticolosa di due di queste immagini (figg. 11-12), una delle quali databile dopo il trasferimento a Torino ed entro il 1923<sup>58</sup>, permette inoltre di fare una scoperta rilevante: tra i dipinti alle spalle delle modelle si notano, in alto a sinistra, due frammenti del grande quadro *Trasfigurazione* (fig. 13), che secondo la tradizione erano andati dispersi dopo l'insuccesso dell'opera alla Biennale di Venezia del 1914<sup>59</sup>. Si può ipotizzare che Casorati avesse compiuto il taglio della rinnegata

---

<sup>54</sup> Casorati. *Mostra antologica*, pp. 18, 21.

<sup>55</sup> «Matisse, in primissima linea; e con lui, e dietro a lui, parecchi altri francesi, dalle tendenze artistiche audacemente novatrici [...] Henri Matisse, non meno bestialmente e supinamente combattuto ed odiato, ignorato o negato in Francia dal mondo ufficiale, dovunque uguale a sé stesso, di quanto possano esserlo Funi o Sironi, Soffici o Dudreville in mezzo a noi» (SARFATTI, *L'avanguardia artistica italiana*).

<sup>56</sup> EAD., *Bottega di Poesia*.

<sup>57</sup> Cfr. M. M. LAMBERTI, *Felice Casorati e la lanterna magica*, «Prospettiva», 57/60, 1989-1990, II, pp. 439-48; e EAD., *Casorati e la fotografia*, in C. GIAN FERRARI, M. SCOLARO, C. SPADONI, *Felice Casorati: dipingere il silenzio*, Catalogo della mostra, Milano 2007, pp. 38-47.

<sup>58</sup> Si tratta di scatti fatti sviluppare a partire dai negativi su lastra di vetro appartenuti al pittore. La figura 12 raffigura Mariuccia Gandini in posa nello studio torinese, e sarà utilizzata per il perduto *Ritratto di Mariuccia* (1924) esposto alla Biennale di Venezia del 1924. La fig. 11 invece non contiene elementi datanti, e potrebbe essere stata scattata ancora a Verona (in quel caso l'opera *Trasfigurazione* sarebbe ripresa di scorcio, prima di essere smembrata). Lo scatto si può però mettere in relazione ad alcuni lavori del primo periodo torinese: due piccole opere del 1919 raffigurano una modella molto somigliante alla bambina fotografata, cfr. POLI, BERTOLINO, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, I, nn. 150-151; e la posa appare essere all'origine di quella della fanciulla in *Interno* (1919). Ringrazio l'Archivio Casorati di Torino per la messa a disposizione di questo materiale inedito.

<sup>59</sup> Casorati avrebbe incaricato tre amici di smaltire l'opera, con la vendita del cristallo e la sezione in tre pezzi, andati rispettivamente a Nino Barbantini, al professore Omero Soppelsa e a Gino Damerini, cfr. *Mostra di disegni e incisioni di Casorati e Semeghini*, Catalogo della mostra, a cura di G. Perocco, Venezia 1964, p. s. n., nota 1. Resa nota da Guido Perocco, questa tradizione era nata in seno alla famiglia Damerini, cui apparteneva il terzo frammento, oggi il solo superstite: «[Casorati] si fermava quando veniva da noi, innanzi al suo quadro, a quel terzo di quadro che per sapienza

composizione simbolista per ricavare tre ritratti di formato verticale da ciascuna delle figure femminili, e che due di questi campeggiavano nello studio torinese ancora nei primi anni Venti.

«Qui dentro i miei quadri diventano cose per me [...] è tutta questa roba che mi caccia via: guardi, il mio rifugio è invaso. È un materiale vecchio e nuovo che si accumula e preme. Non c'è più posto per me»<sup>60</sup>. La rara voce di Casorati avrebbe restituito nel 1926 l'atmosfera, addirittura asfittica, in cui si alimentava il rapporto costante con i propri quadri, dai più antichi ai più recenti, che urgevano nell'atelier e tornavano incessantemente all'attenzione del pittore.

La permanenza dei vecchi quadri alle pareti, condizione comune di ogni studio d'artista, diventa in Casorati un vero e proprio tema figurativo. Numerosi e sorprendenti sono infatti i richiami interni tra i quadri e le sculture, disposti sottilmente da Casorati per chi osservava le opere inviate a breve distanza alla Galleria Pesaro tra ottobre e novembre del 1921 e a Bottega di Poesia nel gennaio 1922. Non era difficile riconoscere nello sfondo della *Fanciulla dormiente* uno scorcio delle *Due sorelle*, collocato lì accanto; la *Testa di Elvira* che campeggiava in primo piano nella *Fanciulla col linoleum* era forse esposta poi sugli alti piedistalli di Bottega di Poesia; il gesso tornava protagonista, schermato dall'arabesco verde del ricino, in *Piantine*: qui lo sbieco cézanniano del tavolo e degli oggetti si ritaglia su uno sfondo piatto, assemblato dagli scorci di alcuni dipinti, fra cui un osservatore attento avrebbe potuto distinguere di nuovo *Le due sorelle*. A sinistra una curiosa campitura azzurra, inserto fondamentale per la composizione cromatica del dipinto, si spiega forse come uno dei frammenti di *Trasfigurazione*, che seppur appena abbozzato riporta i due toni blu del cielo e del globo dietro la figura di destra, in nero.

La quiete immobile dell'atelier era dunque compromessa dall'ambiguità intrinseca della pittura, che confondeva ad ogni scorcio realtà e rappresentazione<sup>61</sup>. Un singolare intreccio di *mise en abîme* riduceva i dipinti a quadri nel quadro, comparse semplificate quasi fossero bozzetti, o trasformava la scultura in soggetto pittorico, in un'operazione di autocitazione e impassibile distacco rispetto ai propri dipinti da parte di Casorati. La vertigine dei rimandi si esauriva così nel ribadire ancora una volta l'autorialità dell'artista e la sua presenza invisibile.

## 6. Un bilancio

La parabola delle mostre milanesi si chiude nel novembre del 1922, quando Casorati accetta di partecipare ad una terza collettiva, la *Mostra di pittura e scultura contemporanea* di Bottega di Poesia. Tra le riproduzioni in catalogo<sup>62</sup> spicca il *Ritratto* (fig. 14), finalmente apprezzato dai recensori milanesi che avevano sempre riservato un'accoglienza scettica alle sue opere.

---

armonica e costruttiva è però ben concluso, e gli sorrideva» (M. DAMERINI, *Visti in una vita. Felice Casorati*, «Roma», 21 maggio 1973). Nel primo elenco delle opere di Felice Casorati stilato all'interno della monografia di Gobetti del 1923, quest'ultimo si premura di segnalare che *Trasfigurazione* e altri due titoli sconosciuti (*Tre donne* e *Incendio*) «sono stati poi distrutti dal pittore» (P. GOBETTI, *Felice Casorati pittore*, Torino 1923, p. 103).

<sup>60</sup> F. BERNARDELLI, *Artisti al lavoro. Casorati*, «La Stampa», 13 marzo 1926; per un ampio ragionamento sul tema della visita in atelier in Italia tra le due guerre, cfr. F. FERGONZI, *Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine*, «L'Uomo Nero», II, 3, settembre 2005, pp. 8-29.

<sup>61</sup> Una lettura di Guido Lodovico Luzzatto coglieva ancora a distanza di anni il medesimo meccanismo, di fortuna surrealista: «Ha la passione del giuoco della finzione nella finzione, per abolire ogni senso di un rapporto regolare fra il modello vero e il dipinto. Per questo si appassiona per il cagnolino di porcellana, che è già finzione di un cagnolino vivo nel mondo reale. Per ciò ha la passione di dare la pittura vivida di alcuni fiori di campo freschi, ma nello stesso tempo, nello sfondo, la pittura della pittura, gli stessi fiori in una tela dipinta: è la passione della finzione che trasporti il nostro spirito in uno smarrimento, fuori dal mondo reale» (G. L. LUZZATTO, *L'arte di Casorati*, «Espero», 6 giugno 1933).

<sup>62</sup> *VIII Catalogo d'arte. Mostra di pittura e scultura contemporanea italiana organizzata nei locali di Bottega di Poesia dal 3 al 20 novembre 1922*, Catalogo della mostra, Milano 1922, tav. 3.

«Il *Ritratto Femminile* è in notevole progresso sui lavori esposti dallo stesso Casorati a *Bottega di Poesia* un anno fa. La suggestione holbeiniana del *Ritratto di Erasmo*, ancora troppo presente, è però meno diretta che non fosse allora la derivazione mantegnesca»<sup>63</sup>. Vale la pena di illustrare la fonte (pur indiretta) indicata da Sarfatti, se una cartolina che la illustra è tuttora conservata presso l'Archivio Casorati (fig. 15),<sup>64</sup> insieme a numerose opere tedesche e fiamminghe: “nordiche” appaiono infatti la descrizione minuziosa del primo piano, del tavolo e del cartiglio, e le delicate bave di luce riflessa sul volto della sorella del pittore. Oltre alla tempera su tavola Casorati espone un disegno su cartone, *Nudo*, non identificabile con sicurezza, che nella stringata descrizione della recensione («Il suo disegno *Figure nude di donna* nel gioco delle luci sulle forme rotonde, è più originale e complesso») ricorderebbe uno dei «Disegni» che per la loro importanza sarebbero stati riprodotti nelle tavole della monografia di Gobetti dell'anno successivo<sup>65</sup>. I disegni di Casorati, che ancora attendono uno studio mirato e complessivo, venivano frequentemente esposti in quegli anni, come dimostrano l'assetto della sala personale alla galleria Geri Boralevi del 1920, gli invii alla *Esposizione Sardo-piemontese* di Alessandria del settembre del 1921<sup>66</sup> e alla fine di quell'anno la partecipazione di Casorati alla torinese *Mostra di bianco e nero*, già richiamata a proposito della nuova «scuola» di via Mazzini.

«Il Casorati, con questa nuova figura, ha tentato [...] di convertire in una forma piana e composta quelle divagazioni patologiche in termini figurativi, un po' astratte, un po' assurde, che riempivano i suoi quadri d'una volta»<sup>67</sup>. Somarè si rinfranca in questi termini della svolta intercorsa tra le opere inviate nell'inverno precedente, con «l'apparecchio metafisico» dell'atelier volto ad intrecciare e spostare di senso realtà, dipinti e sculture, e l'attuale raffinatissimo omaggio alla sorella.

Di grande rilevanza è la reintroduzione del genere ritrattistico nella produzione di Casorati, che nel 1922 realizza anche il dittico per i coniugi Gualino e il ritratto postumo del medico veronese Antonio Veronesi. La nuova formula del mezzo busto e della citazione antica seguiva eloquentemente una verifica scultorea, testimoniata proprio dalla *Testa* esposta all'inizio del 1922, e avrà tempestiva fortuna presso Mario Sironi e la ritrattistica di ambito novecentista.<sup>68</sup> La dimensione dello studio, sebbene ridotta a elegante soluzione di ambientazione in interno, non perde una labile funzione poetica (alle spalle della sorella si può osservare il gesso di Venere che ricompare in *Maschere* e nello *Studio*, e accanto a quest'ultimo il *Ritratto* sarà esposto in due occasioni negli anni successivi).

L'ultimo tratto della parabola milanese di Casorati suggella il significato molteplice di queste mostre all'interno della sua carriera. Tra l'asse torinese e quello veneto, la piazza di Milano aveva aperto nuove possibilità, sollecitato percorsi critici finalmente aggiornati e soprattutto generato un rinnovato

---

<sup>63</sup> M. SARFATTI, *I quadri a Bottega di Poesia*, «Il Popolo d'Italia», 10 novembre 1922. La critica, riferendosi evidentemente al *Nudo di giovanetta* esposto alla Galleria Pesaro, fa confusione tra le opere inviate alle due ravvicinate mostre invernali.

<sup>64</sup> L'opera, di collezione reale Sabauda, è oggi attribuita alla scuola di Hans Holbein il Giovane. La cartolina era stata spedita da Torino dalla sorella Elvira con gli auguri di buon anno all'inizio del 1907, quando il pittore si trovava a Padova, ed è stata conservata con cura sino a oggi nell'abitazione torinese. Ringrazio l'Archivio Casorati per la consultazione e la pubblicazione del materiale.

<sup>65</sup> Cfr. P. GOBETTI, *Il pittore Felice Casorati*, Torino 1923, fig. 42.

<sup>66</sup> La conferma dell'ipotesi formulata da Lamberti nel 1985 sull'invio di *Maschere* alla mostra di Alessandria, aperta dal 28 settembre al 21 ottobre, è fornita da un trafiletto che informa anche sulla presenza di alcuni disegni: «Felice Casorati espone una tela “Le Maschere”, piena di colore come i quadri dei nostri quattrocentisti. I suoi disegni sono molto discussi» ([ANONIMO], *L'Esposizione Sardo-piemontese di Alessandria*, «La Stampa», 29 settembre 1921).

<sup>67</sup> E. SOMARÈ, *Mostra di pittura e scultura contemporanea organizzata nei locali di Bottega di Poesia dal 3 al 20 novembre 1922*, «L'Esame», novembre-dicembre 1922, pp. 435-6. A p. 432 Somarè riproduceva un dettaglio del viso.

<sup>68</sup> Cfr. F. ROVATI, *L'allieva*, in *Sironi metafisico. L'atelier della meraviglia*, Catalogo della mostra, a cura di S. Tosini Pizzetti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 158-61.

mercato, la cui efficacia strategica è testimoniata dai primi successi di vendite del dopoguerra per Casorati: vendite sia pubbliche (è notevole l'acquisto nel 1921 della *Fanciulla dormiente* per la Galleria d'Arte Moderna di Milano, e di lì a poco il *Ritratto della sorella* entrerà al Museo Civico di Torino) sia private (*Piantine* è acquistato con ogni probabilità a Bottega di Poesia da Emanuele di Castelbarco, mentre *Le due sorelle* risulteranno già nel 1923 nella collezione Gualino)<sup>69</sup>.

Foriera di sviluppi decisivi è proprio la tematica dello studio, che nelle opere inviate a Milano (e soprattutto nelle modalità espositive con cui le presentava) trova una prima importante messa a punto. Con l'uscita della grande monografia firmata da Gobetti nel 1923 il tema sarà amplificato, sia per la scelta di tracciare l'intero percorso delle opere casoratiane nella prospettiva dell'ultimo capolavoro, che è appunto il grande quadro programmatico *Lo studio*; sia per il gioco dei rimandi interni tra le opere, che si riattiva e moltiplica scorrendo le numerose tavole illustrate.

A confermare questa interpretazione ormai canonica saranno le successive occasioni espositive di Casorati, ormai di respiro nazionale, prima fra tutte la sala personale finalmente ottenuta alla Biennale di Venezia del 1924: le nuove opere che approfondivano il tema dello studio come specchio (*Manichini*) e quello delle modelle in posa (*Meriggio* e *Concerto*) erano dominate visivamente e retoricamente da *Lo studio*. Va notato che la costante riproposizione dell'atelier come immagine del lavoro del pittore bilancia un'altra singolarità del catalogo di Casorati, cioè la sostanziale assenza di autoritratti. A Venezia, inoltre, i ritratti costituiscono la metà delle opere esposte, e il contrappunto intorno allo *Studio* dei ritratti Gualino e dell'effigie della sorella era già stato proposto nella parete casoratiana alla Quadriennale torinese del 1923.

A quest'ultima mostra, inoltre, gli inviti per la composizione della sala IX, di cui Casorati è incaricato in prima persona, vanno letti come l'ipotesi di «un panorama attendibile e vivace dell'arte italiana»<sup>70</sup>, e nella scelta dei nomi spiccano i debiti con l'esperienza milanese. Dai contatti diretti con Carrà in particolare è rimasta una testimonianza, minima ma eloquente, del momento in cui Casorati è alle prese con la «campagna milanese», diviso tra i quadri e la collaborazione con le iniziative editoriali di Gobetti. All'inizio del novembre 1922, quando si trovava a Milano per l'allestimento della seconda mostra a Bottega di Poesia, Casorati aveva fatto da tramite per la proposta gobettiana a Carrà di collaborare all'*Antologia dei pittori moderni*, un progetto che fallirà poi per il crescendo di tensioni politiche seguite alla marcia su Roma<sup>71</sup>. In una lettera a Carrà, Gobetti accenna all'isolamento in atelier, tutto cézanniano, dell'amico pittore, in un'immagine molto vicina a quella restituita dai suoi dipinti alle mostre milanesi: «Avevamo affidato il lavoro in un primo tempo al Casorati, ma lo abbiamo trovato in questi ultimi giorni sempre più riluttante a scrivere e ad allontanarsi in qualunque modo dalla sua solitudine di pittore»<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> La proprietà di *Piantine* e delle *Due sorelle* è indicata nella monografia dell'anno successivo, cfr. GOBETTI, *Il pittore Felice Casorati*, rispettivamente fig. 25 e fig. 30.

<sup>70</sup> ROVATI, «A Torino dormono tutti», p. 287. Gli artisti invitati già incontrati a Milano sono Ardengo Soffici, che non parteciperà, Carlo Carrà, che invierà *La figlia dell'ingegnere* già esposta a Bottega di Poesia, Gigliotti Zanini e Arturo Tosi. Anche la presenza di Gigi Chessa e dei suoi paesaggi di Anticoli ritrovava gli accostamenti già proposti nel gennaio 1922 a Bottega di Poesia.

<sup>71</sup> Queste prime iniziative riguardo alla *Antologia* seguono di poco la fondazione della casa editrice Arnaldo Pittavino e Comp., avvenuta il 19 ottobre 1922. Le pressioni fasciste e l'arresto di Gobetti, Casorati e Pittavino causano di fatto lo scioglimento della stessa già nel marzo successivo, e l'arenarsi di molti progetti di editoria d'arte, con l'eccezione della monografia casoratiana uscita nel luglio del 1923 per la Piero Gobetti Editore. Ancora fino all'estate del 1924 il progetto viene nominato nella corrispondenza tra Casorati e Gobetti, cfr. *Piero Gobetti e Felice Casorati 1918-1926*, pp. 45, 96, 103.

<sup>72</sup> Lettera di P. Gobetti a C. Carrà, 18 novembre 1922, in P. GOBETTI, *Carteggio 1918-1922*, a cura di E. Alessandrone Perona, Torino 2003, p. 385.

*Regesto delle opere di Felice Casorati esposte a Milano tra 1921 e 1922*

*Arte Italiana Contemporanea*, Catalogo della mostra  
(Galleria Pesaro, ottobre - novembre 1921), Milano 1921,  
p. 104, nn. 22-24:

<b>Sorelle</b>	[ <i>Le due sorelle</i> , n. 169 <sup>73</sup> ]
<b>Nudo di giovanetta</b>	[ <i>Fanciulla col linoleum</i> , n. 172]
<b>Giovanetta dormiente</b>	[ <i>Fanciulla dormiente</i> , n. 170]

*Mostra d'arte*, Catalogo della mostra  
(Bottega di Poesia, 8 - 23 gennaio 1922), Milano 1922,  
pp. 2, 6, nn. 18-20, 83:

<b>Nudo di donna</b>	[ <i>La donna e l'armatura</i> , n. 176]
<b>Natura morta</b>	[ <i>Le uova sul cassettone</i> , n. 162]
<b>Piante al sole</b>	[ <i>Le piantine</i> , n. 177]
<b>Ritratto di donna</b>	(?) [ <i>Testa della sorella</i> , n. 24sc]

*Mostra di pittura e scultura contemporanea*, Catalogo della  
mostra (Bottega di Poesia, 3 - 20 novembre 1922), Milano 1922,  
pp. 9, 22, nn. 3, 105:

<b>Ritratto</b>	[ <i>Ritratto della sorella</i> , n. 188]
<b>Nudo</b>	(?) [ <i>Donne in piedi</i> , cfr. p. 238]

---

<sup>73</sup> I numeri e le pagine delle identificazioni si riferiscono al catalogo generale dell'artista, cfr. G. BERTOLINO, F. POLI, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati*, 3 voll., Torino 2004.