



DE LUCA EDITORE

# Casorati

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

F. CASORATI

CASORATI

disegni

Messina, Palazzo dei Leoni 20 dicembre 1985 - 20 gennaio 1986

# •CASORATI•

disegni

ARNOLDO MONDADORI EDITORE - DE LUCA EDITORE

Unità Cataloghi d'Arte De Luca

*Direttore editoriale*  
Stefano De Luca

*Responsabile editoriale*  
Giuliana d'Inzillo Carranza

*Responsabile tecnico*  
Giovanni Portieri

Felice Casorati (Novara 1883 - Torino 1963)

Messina, Palazzo dei Leoni  
20 dicembre 1985 / 20 gennaio 1986

*Ente Promotore*  
Amministrazione Provinciale di Messina

*Comitato scientifico*  
Cecilia Casorati  
Giovanna Giordano  
Giovanni Iovane  
Italo Mussa

*Catalogo*  
I. Rieccoli

*Allestimento*  
Antonello Longo

*Foto*  
Arte Fotografica, Roma

Si ringraziano per la cortese e preziosa collaborazione Francesco Casorati, Vincenzo Sanfo, la Galleria La Bussola di Torino e lo Studio Sotis di Roma.

in copertina:  
*Attori, 1920 (cat. 4)*

© 1985 Arnoldo Mondadori S.p.A., Milano

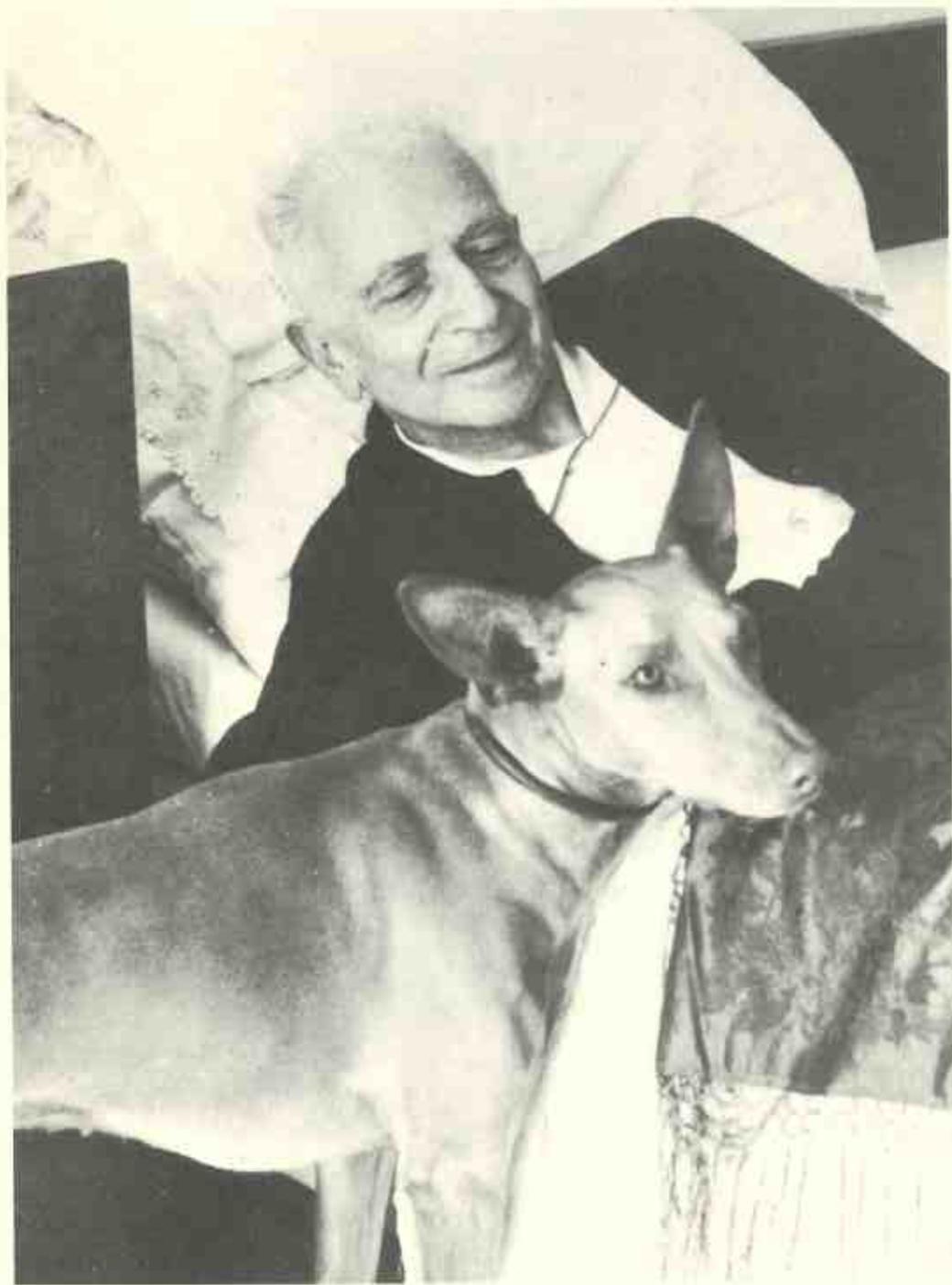
© 1985 De Luca Editore, s.r.l., Roma

## SOMMARIO

- p. 9 *La modernità della pittura di Casorati*  
di Italo Mussa
- p. 12 *Disegni 1918 / 1960*  
di Giovanni Iovane
- p. 16 « *Ma penso con orgoglio che son pochi gli artisti che dimentichi delle aspirazioni  
dei più, anzi deludendo i più... »*  
di Cecilia Casorati
- p. 20 *Grafica 'solitaria e un pò selvatica'*  
di Giovanna Giordano
- p. 23 *Biografia*

### *Catalogo*

- p. 27 *Schede dei disegni*
- p. 29 *Schede delle sculture*
- p. 29 *Schede delle incisioni*



*Ritenendo fondamentale la presenza di Felice Casorati nella cultura italiana del '900, per la sua apertura spirituale, l'Amministrazione Provinciale, proseguendo il programma di politica culturale, presenta un corpus di disegni dell'artista, novarese per nascita, torinese per adozione, italiano per connotazione culturale, europeo per ampiezza di respiro.*

*In un momento particolare della nostra realtà socio-culturale, quando intendimenti di mero calcolo estetico tentavano la costruzione di una cultura alternativa a quella tradizionale, in una atmosfera di estrema confusione perché non veniva indicato cosa dovesse essere realizzato, un gruppo di artisti rivendicò libertà e dignità al proprio operare, salvando in tal modo l'autenticità espressiva dell'arte italiana. Tra questi artisti – Morandi, Rosai, Sironi, De Pisis, per citarne alcuni – giocò un ruolo importante Felice Casorati.*

*La sua pittura è emblematica di una realtà che è sempre attuale e si presenta come monito alla nostra osservazione. Infatti, il suo sforzo di recuperare le origini della nostra cultura fu operato con uno spirito nuovo (racchiudente cioè inquietudini ed aspirazioni che riconosciamo ancora nostre) e ne sono testimonianza gli atteggiamenti attraverso cui la sua espressione pittorica si realizza.*

*Il suo stile, nell'arco della sua esperienza di uomo e di artista, si accorda allo spirito dei coevi gradualisti esiti della ricerca pittorica ed anticipa, anche, momenti che oggi sono abbastanza vitali.*

*In chiusura di queste note mi preme sottolineare che la mostra è assolutamente inedita nella sua proposizione, per cui sussistono i più validi motivi di interesse e riflessione su questi disegni di Felice Casorati.*

Giuseppe Naro

Presidente Amministrazione Provinciale

Messina

La modernità della pittura di Casorati è «senza qualità», inessenziali sono stati i rapporti con la poetica del Novecento che imponeva legami privilegiati con la tradizione quattrocentesca dell'arte italiana. Nelle opere non c'è traccia condizionante di quelle citazioni, prevale invece un «fantasma» iconografico più concettuale che formale, il quale elude il passato inimitabile dell'arte colta e le sue sfumature anacronistiche. Non avendo una specificità scientifica, la pittura di Casorati indica innanzi tutto il procedere esemplare dell'esecuzione pittorica, anche perchè l'ideazione di base è sostenuta da una «ripetizione» cadenzata che annulla i momenti-ricordo.

L'opera di Casorati, non dovendo svelare il gioco delle illusioni, possiede qualcosa di immobile, che stabilizza la pittura in un «presente» sospeso nel vuoto di memoria. L'artista amava le forme statiche, mediate in modo particolare dalla visione dei «valori plastici» e del Cubismo. Nelle composizioni, l'interno con figure quasi monocrome echeggia silenzio, attesa di eventi inespressivi e persino anonimi, nonostante il preciso contenuto di realtà. Forse il destino figurale era stato già deciso, come se l'esperienza artistica non avesse alcun legame segreto con la memoria. Solo ciò che appare tangibile, cioè il colore che diventa pittura, ha valore assoluto e stabilizza le conquiste spirituali.

In Casorati l'affinità tra ebbrezza e alienazione, come per certi aspetti in Musil e Pavese, liberava la vita dall'enfasi di dover rappresentare emozioni e sentimenti, percezioni interiori che «distravvano» l'artista moderno dalle possibili irradiazioni concettuali. Il principale fondamento dell'arte era l'«inconoscenza», in quanto esprimeva un'«asciutta censura» verso l'irrazionalità della rappresentazione. Casorati era ossessionato dall'idea che la sua pittura «fredda» potesse «degenerare» nelle divagazioni iconografiche, sia pure di origine colta. Si sentiva più «sicuro» e più «calmo», affermava, nell'ordine privo di rivelazioni, perchè esso fondeva insieme disegno e colore senza lasciare tracce sospette nel prezioso congegno della pittura. Se tutto ciò significava rinuncia della fantasia, non aveva alcuna importanza. Di fronte al vuoto cosmico dell'arte, l'artista non aveva scelta, per cui lo stile era una inconscia «preferenza diabolica» e in un certo senso una condanna.

Nella solitudine essenziale, Casorati trovava se stesso, l'essenza cromatica della sua pittura mirabilmente esangue, ottenuta più per ragionamento che per desiderio. Egli era un concettuale convinto, come dimostra l'enigmatico ritratto di *Silvana Cenni* (1922), emblema della sua poetica. L'opera, nonostante i devianti riferimenti iconografici a Piero della Francesca, esalta fino al limite del parossismo la propria autonomia nei confronti del passato.

La figura calamita su di sé l'interno e lo sfondo architettonico e ne assorbe la fuga prospettica, inondandola di vuoto per così dire metafisico. Tutto è reso visualmente, gli occhi semichiusi rovesciati in avanti «catturano» la prospettiva e muovono quel vuoto. Un'attesa incorporata puramente immaginaria aleggia leggera, essenza concettuale di un istante ipnotico. I colori sono come inamidati, rigidamente adagiati su tutto, dalla veste, alle cose e all'architettura. L'insieme, evocando se stesso, agisce liberamente come un avvenimento di non-sense. Il nostro sguardo teme *Silvana Cenni*: sfinge della pittura moderna che non concede nulla al di fuori della sua incomunicabile e impenetrabile astrazione. È una sfinge senza enigmi.

La pittura di Casorati possiede dunque qualcosa di inattuale perchè pone una serie di interrogativi riguardanti sia la storia che l'astrazione immaginale delle figure. In tutte le sue opere, l'artista è stato coerente all'inespressività, ha mantenuto fede alla sua vocazione puritana del mondo, negando alla pittura dichiarati sconfinamenti metafisici e realistici. L'assoluto presente, dilatato più che altro dalla solitudine, vi predo-



*Silvana Cenni*, 1922

Ritratto di Hena Rigotti, 1924  
Ritratto dell'ing. Gino Beria, 1924

mina incontrastato, indifferente persino alle sollecitazioni del mito e della letteratura. Casorati non amava il «rappel à l'ordre», la citazione tout court e il riferimento al mistero erano per lui eresie. Artista aristocratico egli dipingeva perchè considerava le sue mani di rango. Come sarà più tardi per Balthus, asettico inventore di una pittura coltivata all'ombra di una morbosa solitudine: essenziale per essere artista. Anche Gide e Cocteau amavano la solitudine, scintilla che accendeva la voluttà creativa oltre il «tragico quotidiano». Casorati, artista mitteleuropeo, come dimostrano già i suoi primi quadri significativi, vicini alla bidimensionalità klimtiana, fece della solitudine una dottrina laica alla quale si attenne per tutto il corso della sua vita. Una vita regolata filosoficamente dall'esercizio quotidiano del disegno e del colore, come se la pittura fosse più un'attitudine privilegiata che una vocazione interiore. Casorati era profondamente diverso per temperamento culturale dai contemporanei De Chirico, Carrà, De Pisis, Morandi. Forse temeva la loro «intimità recondita», ma sicuramente, lui musicista per vocazione come Savinio, ne ammirava l'audacia inventiva, sorretta da canoni poetici pieni di mistero e disposti anche alle avventure del mutamento. Solo Morandi faceva eccezione.

L'abitudine a praticare l'immutabile ha creato opere incomparabili, coltivate all'interno da una impercettibile oggettività. *La donna e l'armatura* (1921), *Meriggio* (1923), i ritratti di *Hena Rigotti* (1924), *Cesarina Gualino* (1922), *Gino Beria* (1924), *Riccardo Gualino* (1922), *Alfredo Casella* (1926) e *Tre sorelle* (1930) dimostrano un trasognamento immobile, privo di quel capriccioso flusso dei sentimenti che caratterizza le mutevoli passioni proprie della ritrattistica. Ogni paragone con schemi compositivi storici è effimero e aleatorio.

Casorati sapeva che il cambiamento dei tempi avrebbe pianificato in modo irreversibile l'esclusiva creatività dell'artista. Perciò aveva come raggelato il suo pensiero concettuale, convinto che ogni innovazione avrebbe più che altro impoverito la pittura. Da qui la sua sospensione di giudizio sulla pittura surrealista, che non era certo indifferenza alle sollecitazioni dell'inconscio. Il suo disagio nei confronti del mondo partiva da una riflessione esistenzialista. Se il quotidiano chiudeva il flusso del mutevole, l'esistenzialismo erigeva il muro della incomunicabilità. Allora l'artista comprese che solo l'inesprimibile era inalterabile e lo introdusse nella sua pittura, delimitando così i delicatissimi confini della sua visione poetica. Nulla di nuovo poteva ormai accadere, la finestra sul mondo s'era ormai oscurata. Dominavano le penombre, spesse e ossessive come un'eclisse. Le sue opere mostrano sempre questa densità chiaroscurale, dentro e fuori lo schema geometrico-metafisico.

Sfidando il gusto delle tendenze, Casorati continuava a dipingere la propria solitudine, convinto, come il Gattopardo, che in fondo ogni cambiamento lasciava le cose come prima. Quando le stesse situazioni ritornano esse portano con sé attributi diversi e il più delle volte ostili.

L'artista profetizzava il linguaggio dell'arte perchè aveva visto troppo, l'«eternità» che era in lui era creativamente «inesauribile». Casorati amava l'isolamento, in quanto offriva più punti d'osservazione e dunque più distanze ravvicinabili secondo le esigenze del momento. Ciò spiega perchè nella sua pittura non esistono trasalimenti cromatici e neppure clamorose variazioni compositive. I vari «passaggi», nelle opere, sembrano essere cadenzati dall'immobilità, per cui la pura visibilità volumetrica è evidenziata al massimo. Il «fantasma» iconografico cubista e metafisico, cioè la geometria e la sua astrazione simbolica, fa da sfondo ma non costituisce l'ossatura portante. Dalla sua opera Casorati aveva ormai eliminato la natura e l'emozione, perchè elementi estranei al suo concetto di *puravisibilità*. Affinando il colore in modo estenuante, faceva



scompare la pennellata nelle cose, nelle figure, negli interni o esterni. Perciò la sua pratica pittorica non consentiva più fughe nell'ignoto simbolista.

Dunque per Casorati la citazione non aveva più valore conoscitivo, semmai sviava lo sguardo dal suo unico obiettivo, quello di cercare la luminosità del colore nella struttura compositiva. Tema classico, reso moderno dall'Impressionismo e da Cézanne. Così se Sironi esaltava le tenebre, Casorati scopriva la massa ordinata della luce quale emanazione plastica del colore stesso. La realtà luminosa del suo colore era tutt'altro che realistica, anche quando l'artista «accennava», come nel *Malatino* (1933), ad una impalpabile concretezza umana. Come Braque, Casorati cercava la regola che correggesse l'emozione, che sgombrasse il presente dall'assillo del museo.

L'eccellente mostra torinese del 1985 (a cura di Maria Mimita Lamberti e Paolo Fossati) ha messo in evidenza, specie in alcune opere celebri, la presenza dell'arte colta. Queste «citazioni» potrebbero però ridurre l'originalità creativa di Casorati ad un anacronismo ante litteram. Tutto, senza condannare l'importanza della citazione quale strumento comparativo, lascia credere anche il contrario. Lo sguardo dell'artista orientava la riflessione sulla pittura quattrocentesca in modo diverso, per via indiretta e le citazioni iconografiche potevano disorientare e quindi apparire più accattivanti. Un artista come Casorati aveva forse bisogno di fantasmi del passato per «giustificare» il suo presente enigmatico e in bilico su se stesso? «Il pittore, scriveva, manifesta l'amore di se stesso dipingendo spesso e volentieri il proprio ritratto e facendo apparire i suoi 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 assomiglino». Affermazione che contiene una verità nuova per comprendere le motivazioni profonde dell'autore: egli dipinge se stesso perché il proprio essere immaginante è qualcosa di irripetibile che lascia tracce ovunque si manifesta.



Fra le numerose attività umane quella del disegno esercita una minore pressione autoritaria.

Non avere la mano, di solito, procura soltanto un certo rammarico, dispiacere o imbarazzo, mai colpa tragica. Chi non ha la mano se la può cavare perfino con dei segni disordinati e confusi e *descrivere*, nello stesso tempo, – come faceva Socrate sulla sabbia – l'universo. È una grave colpa – una trasgressione irriflessa – non saper parlare, ascoltare, scrivere e, talora, *gesticolare*: si mina istantaneamente il circuito della comunicazione.

Disegnare, possedere una buona mano, è un dono ambiguo; si ammira chi lo possiede ma ci si consola pensando che, dopo tutto, è sempre meglio concentrarsi nell'evitare errori grammaticali.

Disegnare, sostituendo i consueti caratteri alfabetici, tuttavia è sempre stata una forte tentazione; lasciar campo «aperto» all'idea abbandonando la minuta e costante catastrofe della frase, essere una volta tanto prodighi e non economici è forse un sintomo orientale che spesso contribuisce a rafforzare l'equivocità della tentazione. Ma forse questo non è altro che un disegno – una linea analitica – ingenerato dall'«utopia del linguaggio» o da chi ha una buona mano (eppure a volte, con un disegno è possibile tagliare il nodo dell'incomprensione linguistica).

Ad ogni modo, il disegno è il regno e il limite dell'artista, è l'idea dell'artista. E che nel disegno – «giramento di linee» – si manifesti l'idea è una concezione che si sviluppa in modo particolare nel rinascimento (insieme a quel *remake* dell'antico che considerava il disegno nato dalla circoscrizione di un'ombra), declinandosi come «fondamento della pittura e della scultura», «invenzione», «forma» ideale o concettuale.

Girando alcune linee, dunque, si rappresenta una idea, una concezione dello spazio, scalfendo inesorabilmente l'infinito statico e convenzionale, inferendogli discontinuità e confini frastagliati ma, contemporaneamente, geografia, scansione personale dei luoghi.

Nella parola il destino toponomastico si sviluppa attraverso una fitta rete di confluente metaforico-metonimiche; la parola che sancisce il nome, il nome ideale, ha bisogno del tempo, così come il tronco dell'albero per mostrare – malvolentieri –, con i suoi anelli, gli anni.

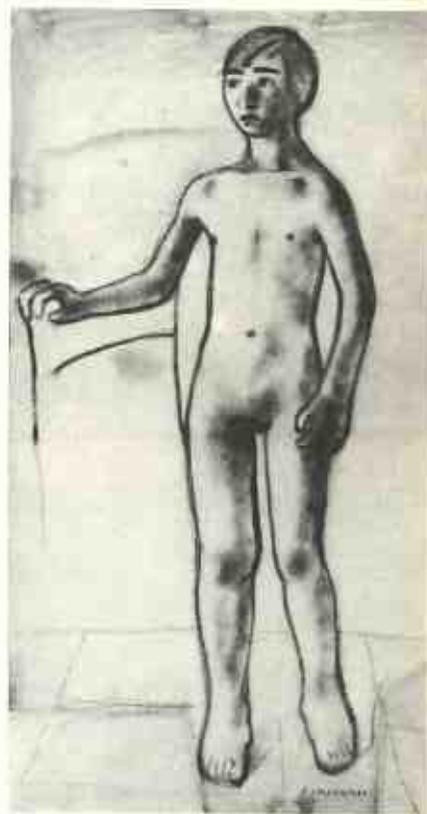
Per tale motivo compiere un disegno al posto di una frase, di un libro è sempre trasgressivo – trasversale poiché piega la circolarità del tempo –, irritante per la parola, che difficilmente sfugge ai suoi anelli.

Il disegno è tentazione e motivo di risentimento ma per l'artista è forse un bisogno di catturare «la figura o il modellato della cosa che lo sguardo costruisce. O anche, il desiderio di formare più da vicino l'immagine abbozzata nella mente fa prendere la matita, ed ecco impegnarsi una strana partita talvolta furiosamente condotta, in cui quel desiderio, il caso, i ricordi, la scienza e le ineguali facilità proprie alla mano, l'idea e lo strumento si combinano, si fanno scambi di cui i segni, le ombre, le forme, le apparenze d'esseri e di luoghi, l'opera insomma, sono gli effetti più o meno felici, più o meno preveduti»<sup>1</sup>.

In questo gioco di riflessi e di linee che si intersecano, in uno spazio costruito dallo sguardo si illumina e si chiarisce la nota massima di Degas: «Il disegno non è la forma ma la maniera di vedere la forma».

Il disegno non è certamente lo spazio, comunque è una abitudine essenziale nella sua costante costruzione.

Ricercare in un artista i luoghi e i momenti fondamentali è un azzardato gioco di reciprocità. Si può *lanciare* la propria passione, lo studio e finanche la propria astuzia



Nudo di bambina, 1921

ma, forse, nemmeno quando è l'artista stesso che parla della sua vita si può non supporre una combinazione, appunto, di passione, studio e astuzia – insomma questo gioco, pur nelle sue varianti, non rinuncia alla funzione asintotica, al mostrare nel proprio tronco spezzato (dall'artista? dall'opera? da colui che ne scrive? da colui che semplicemente ne parla?... ) gli anelli degli anni.

In tal modo, è al paradosso della convenzione – del già detto – che si affida la determinazione della data.

### *L'improvvisa solitudine in un deserto affollato* T.S. Eliot

Dopo la prima guerra mondiale ed esattamente nel periodo di tempo compreso fra il 1918 e il 1922, è possibile ravvisare uno dei momenti più importanti dell'opera casoratiana<sup>2</sup>.

In quegli anni matura in Casorati una rinnovata attenzione (si stabilisce una abitudine essenziale) nei confronti dello spazio. Nessuna frattura con il passato ma un non meno importante sostegno, composto di «libertà» e di «imprevisto» nella «assoluta» immobilità delle sue figure, si aggiunge alla impalcatura delle sue opere. Perfino la sua calma prospettiva immaginaria – «come di cose viste dall'alto» – subisce una interferenza, una perturbazione causata dalla preoccupazione costante di «costruire il quadro in senso spaziale in cui vuoti e pieni trovassero una ritmica successione»<sup>3</sup>.

Tuttavia, questa «preoccupazione» non assume in Casorati toni psicologicamente violenti. È possibile, anzi, ipotizzare, alla luce di un carattere schivo e introverso, un ragionato lavoro notturno in cui strategie, tattiche e comparazioni influenzassero le combinazioni degli elementi sulla *scacchiera*.

Lo spazio è geometria<sup>4</sup>, e la geometria è lo strumento reale ed immaginario (la dicotomia appartiene all'intrattenimento dello *sguardo che costruisce*) delle possibili trasformazioni della sostanza della percezione. Le *figure* di Casorati si combinano in successione ritmica secondo una misurazione rigorosa, trasformandosi fin quando non abbiano raggiunto il peso esatto, la fissità determinata dalla specificità del volume. La loro è, per così dire, una conversione fisica, obbediente ad una legge che stranamente – o forse nemmeno – impone, dopo un certo tempo, di chiudere gli occhi, di immobilizzare la costruzione dello sguardo prima che sorga qualsiasi imprevisto.

Nondimeno, come si è detto, nel quinquennio '18-'22, Casorati abbandona la partita doppia per affrontare un personalissimo calcolo differenziale.

Nei disegni di quel periodo l'artista pratica una sorta di linearismo espressivo, inaugurando (mutuo le parole da L. Carluccio) «uno spazio fatto di continuità invece che di contiguità; sicché ogni opera contiene tutto il suo spazio fisico e concettuale e nel tempo stesso si manifesta come un fatto 'adimensionale', come figura che suggerisce implicitamente la sua misura, come immagine che può espandersi o contrarsi, senza che tuttavia i suoi significati perdano il loro sostegno e la cadenza poetica»<sup>5</sup>.

La grafia di questi disegni è paragonabile, allora, a quella di Ingres, ove gli arabeschi espressivi più che alla costruzione sono volti ad una sorta di stabilizzazione formale, alla ricerca di un equilibrio apparentemente inattaccabile. Il tratto continuo, privo di improvvise impennate o di ortogonali cesure è rafforzato da alcune piccole «deviazioni» che rendono *reale* la rappresentazione della figura.

Come per Leonardo<sup>6</sup>, il disegno è una *querelle*, una tensione mentale che in Casorati si manifesta nella continuità e nella forma curva, chiusa della immaginaria prospettiva aerea.



La funzione dominante è quella analogica ed anzi quest'ultima annulla qualsiasi trasformazione, o meglio, qualsiasi trasferimento semantico fra gli elementi contigui all'interno del proprio spazio. Viene in mente, sia pure con significati e intenti abbastanza diversi, la concezione plotiniana dell'immagine come simbolo intellettuale. La figura non lascia «ombre», suggerisce, come notava Carluccio, immediatamente la sua misura e il suo confine sulla superficie e la sua paradossale «adimensionalità» sembra proporre più un tipo che un carattere, un modello al posto di un personaggio.

È estremamente difficile affidare alcuni momenti, *del tempo*, il nostro tempo, alle immagini dei disegni di Casorati come, al contrario, talora ci accade con quelli di altri artisti. Anzi, sembra che il tempo stesso sia completamente assente, scacciato dal perimetro conquistato dalla matita. I suoi *Attori* (1920), il suo *Nudo di bambino* (1921), il suo *Busto di donna* (1938), possono ricordarci attori, bambini, donne *in un luogo* ma non il susseguirsi di fantastiche storie né possono, credo, accendere immaginarie proiezioni.

Per comprendere meglio Casorati, allora è forse utile (per le note virtù dell'enantiodromia) la poesia di T.S. Eliot, ove lo spazio è bandito – «deserto» –, dove regna assoluto il tempo.

Un tempo inafferrabile se non attraverso «intervalli lampeggianti di luce e d'ombra» (*Riunione di famiglia*), privi di qualsiasi direzione<sup>7</sup>, e d'altra parte quasi inutilizzabili per uomini che hanno perduto le ossa o avvolti perennemente in un «vapore» che ne ha stravolti i lineamenti. Da questo «vicolo cieco» può scaturire soltanto – per Eliot – l'«estasi parziale», l'illuminazione improvvisa di un istante, «l'inferma gloria dell'ora positiva» (*Mercoledì delle ceneri*) che si sottrae illusoriamente – *istantaneamente* – al girare della ruota. Eliot sacrifica il presente<sup>8</sup> ed il suo intervallo lampeggiante è inferno, malconcio rispetto al disegno racchiuso nella diversità di tutti gli istanti. Non esiste *oggi*, quel momento, quell'ora se non nelle scorie della memoria.

Gli anni si chiudono su se stessi, come in *East Coker* – «Nel mio inizio si trova la mia fine e nella mia fine il mio inizio» –, nella loro intangibile e scorrevole pienezza sferica.

Profondamente simile, anche se in tutt'altra scena, è lo spazio «pieno come un uovo di Casorati»<sup>9</sup>.

Uno spazio fondato sulla solitaria evocazione metafisica dell'interno<sup>10</sup>, della solitudine di un mondo chiuso. La stanza in cui Casorati si isolava durante il suo malinconico soggiorno napoletano, *ritorna* concettualmente nella sua definitiva patria torinese, urbanisticamente regolata, severamente tessuta da linee perpendicolari. Nel suo studio quel nitore geometrico si condensa straordinariamente e attraverso una iterata manipolazione cerebrale si piega trasversalmente, si curva nella personale biosfera.

In tutto questo, che posto hanno la «libertà» e l'«imprevisto» di cui Casorati stesso parlava? A mio avviso si tratta di termini impropri. Potrei chiamarli con il linguaggio di Eliot «intervalli lampeggianti» ma, ovviamente, anche per loro vale l'infirmità del – in questo caso – luogo positivo (Emblematico è al riguardo *Conversazione Platonica* 1925).

Le figure, i volti disegnati da Casorati si formalizzano a guisa di maschere<sup>11</sup>. Se in alcune sue opere pittoriche questi *soggetti* si fondono in un «contrappunto decorativo e nello stesso tempo didascalico tra il modello e i riporti figurati del fondo»<sup>12</sup>, nei disegni, ogni differenziazione è quasi (e nel «quasi» si confina l'imprevisto) totalmente cancellata, in quanto è lo stesso modello figurativo ad incorporare le differenze, a nascondere ordini e relazioni estranei al proprio spazio<sup>13</sup>, a raddoppiarsi perfino in talune occasioni (*Le modelle* 1930, *Tre modelle* 1952).



Durante gli ultimi anni, nei disegni di Casorati si assiste ad una sorta di processo di essenzializzazione – quasi di schiacciamento – della figura.

L'irrigidimento della maschera, sottilmente, si disgrega, come se l'artista volesse tornare – *ab ovo* – alla consistenza dell'impronta, della forma originaria, ad un rinnovato principio intuitivo.

«Perdi, a poco a poco, il tuo corpo. Per colpa della notte in cui ti inoltri o della luce che si ritira. Perdi le tue sembianze. Liscio, prima di essere trasparente.

Scivoli, la gota lungo la gota; la fronte lungo l'inguine. Scorri di pari passo con il tuo sangue; perché il volto non è che il momento trattenuto dei remi che si alzano o ricadono nel mare»<sup>14</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> P. Valery, *Degas Danse Dessin*, Paris 1938, trad. it. *Degas Danza Disegno*, Milano 1980, pp. 92-3.

<sup>2</sup> Cfr. Paolo Fossati, «Fra 'Tiro al Bersaglio' e 'Silvana Cenni'», in *Felice Casorati 1883-1963*, catalogo Fabbri, 1985, p. 189.

<sup>3</sup> Felice Casorati, «Felice Casorati parla della sua vita», in catalogo Fabbri... p. 23.

<sup>4</sup> Cfr. M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris 1975 pp. 18 sgg.

<sup>5</sup> L. Carluccio, *Casorati*, Editrice Teca, Torino 1964, p. 46.

<sup>6</sup> In Leonardo, tuttavia, il disegno è una forma intuitiva, uno strumento conoscitivo della natura, mentre in Casorati, probabilmente, si confina nella sola definizione del limite, della dimensione spaziale.

<sup>7</sup> Cfr. G. Poulet, «T.S. Eliot» in *Les Métamorphoses du cercle*, Paris 1961, trad. it. *Le metamorfosi del cerchio*, Milano 1971, p. 463.

<sup>8</sup> G. Poulet, *op. cit.*, p. 465.

<sup>9</sup> L. Carluccio, *op. cit.*, p. 46.

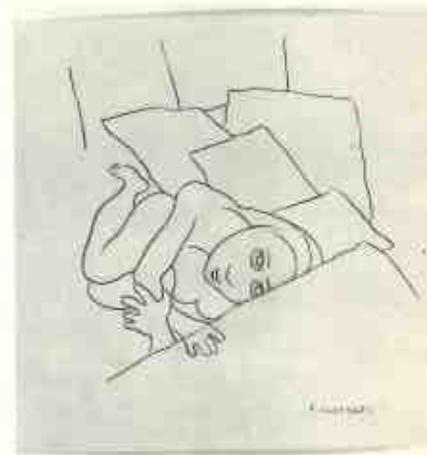
<sup>10</sup> L. Carluccio, *op. cit.*, p. 45.

<sup>11</sup> Per «maschere», vale il significato mitico attribuitogli da R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972, trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano 1980, p. 220: «La maschera si colloca all'equivoco confine tra l'umano e il «divino», tra l'ordine differenziato che sta disgregandosi e il suo aldidà indifferenziato che è anche la riserva di ogni differenza, la totalità mostruosa dalla quale verrà fuori un ordine rinnovato».

<sup>12</sup> L. Carluccio, *op. cit.*, p. 76.

<sup>13</sup> Metaforicamente hanno, in questo caso, senso ulteriore – o altro – le parole di Carluccio a proposito della «purezza sottilmente insidiata o miracolosamente salvata dei nudi femminili», *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> E. Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris 1963, trad. it. *Il Libro delle Interrogazioni*, Casale Monferrato, 1985, p. 61.



«Ma penso con orgoglio che sono pochi gli artisti che dimentichi e schivi delle aspirazioni dei più, anzi deludendo i più, ...»

di Cecilia Casorati

I passi critici che conducono nei pressi di un artista, ormai definitivamente consacrato dagli «esperti» e dal tempo, attraversano inesorabilmente il terreno del dubbio e dell'interrogazione costante. Ed è proprio in virtù di tale interrogazione – dato ineliminabile della scrittura che, parafrasando Cacciari, potremmo definire l'«e» che lega un essere all'altro<sup>1</sup> –, che ogni affermazione perde la sua denotazione risolutiva, creando una nuova interpretazione che garantisce il sorgere di nuove interrogazioni e, contemporaneamente, lascia l'illusione dell'*ultima parola*.

Chi è Felice Casorati? Cosa significa la sua pittura? Quali parole si devono usare per commentarla? È indubbio che quei corpi statici, quegli oggetti descritti con rigidità geometrica, quell'aria «netta e translucida d'una sala operatoria»<sup>2</sup>, creino un certo disagio linguistico: se da un lato le immagini, perfettamente aderenti a ciò che vogliono esprimere, sembrano aspirare ad un linguaggio puramente e semplicemente descrittivo, dall'altro la costante e «monotona» ripetizione di alcuni elementi (l'ovale geometrico delle uova, dei limoni, dei volti; il quadrato dei pavimenti, delle tovaglie, ecc.) – intesa non come clausola stilistica bensì come forma della propria condizione esistenziale –, ci apre le infinite possibilità del linguaggio metaforico.

Tuttavia, l'opera per essere «svelata» richiede una pluralità verbale che divida e, nello stesso tempo, unisca la parola analitica e quella metaforica; tale *parola plurale*<sup>3</sup> risiede principalmente nella domanda, nell'interrogazione della scrittura su se stessa e sull'opera.

In questo luogo, dominato dalla legge della congiunzione (e non della spiegazione), inizia e si porta a termine il «lavorio linguistico» che, al di là delle stereotipi estetici, fonda il valore e la realtà del quadro<sup>4</sup>.

L'interrogazione, in questo caso, attraversa l'ovvietà del «chi è?» e del «cosa ha fatto?» e postula la *sovversione* della ricerca: «non è la distruzione del senso, ma la sua preservazione per aprirlo ad un *altro* senso»<sup>5</sup>.

È con la consapevolezza che questo mio scritto non sarà altro che una «nuova domanda»<sup>6</sup>, che mi avvicino all'opera e alla figura di Felice Casorati.

La storia della sua vita e della sua arte è la storia di una singolare vittoria perseguita fin dai primi anni di attività con un rigore ed una logica talvolta ossessivi, con una straordinaria coerenza di pensiero e di stile. Quell'«... Io vorrei saper proclamare la dolcezza di fissare sulla tela le anime estatiche e ferme, le cose mute ed immobili, gli sguardi lunghi, i pensieri profondi e limpidi»<sup>7</sup> del 1911 diviene, alla luce di queste considerazioni, l'epigrafe che dà senso a tutta la sua produzione seguente.

I suoi primi quadri – ad eccezione, forse, del *Ritratto della sorella Elvira*, presentato alla Biennale di Venezia del 1907 – sono sogni dipinti<sup>8</sup>, in cui l'artista vuole esprimere la propria *illusione visiva*, il suo «essere stato un grande sognatore».

Lontano, fisicamente e mentalmente lontano dai suoi contemporanei<sup>9</sup>, egli riflette sulla tela il proprio mondo interiore, il proprio modo di vedere le cose: il vero senso della sua pittura di allora risiede nella molteplicità e nella *varietà* dei soggetti e dei modi artistici; *passi falsi* per alcuni, *passi da gigante* per altri, *passi che inseguono sé stessi* ancora prede della giovanile illusione del sogno.

L'incertezza (che contraddistingue molte delle opere giovanili) e la solitudine di Casorati non si spiegano con il suo carattere e la sua concezione esistenziale ma con l'intenzione della sua opera; considerare soltanto la sua introversione o «l'alibi della sua *ignoranza dell'arte contemporanea*» sarebbe come chiudere gli occhi di fronte ai suoi quadri.

La difficoltà di pronunciare la *prima parola* lo porta ad attraversare terreni fatti di «curiosità dispersa e veristica»<sup>10</sup>, di «stanco romanticismo fatto di capricci e di racca-



Il sogno del melograno, 1913

Maria Anna De Lisi, 1919



prici... di pittura musicale»<sup>11</sup>, fino a giungere a «quelle figure che erano ancora parenti (i parenti poveri) delle *Vecchie* e delle *Signorine...*» dove «ancora saliva a galla il deprecato psicologismo e ancora la costruzione di una prevista ritmia (...) giustificava la parola decorativismo...»<sup>12</sup>. Certamente non incline ad accettare soluzioni già pronte, poche righe dopo Casorati aggiunge: «Forse in qualche paesaggio di quel tempo è un accenno ad una liberazione... Dipingevo numerose nature morte che dovevano aiutarmi a vincere la tentazione che su di me avevano gli elementi decorativi. In ciò intuivo il mio grande pericolo; sceglievo per i miei studi gli oggetti più semplici... uova, scodelle, patate, pipe di gesso, ed anche poi gli oggetti più inconsueti (*Tiro al bersaglio*) per non cadere in modi mnemonici, in risoluzioni imparaticce. Ripetevo la pittura degli stessi oggetti per il desiderio di vederli quasi sempre scomparire e diventare anonimi»<sup>13</sup>.

«... chiusi nel loro mondo angusto ma autentico, cercando e ritrovando soltanto sé stessi...»

L'azzardo – cito Luigi Carluccio – degli incontri reali (i giovani artisti di Ca' Pesaro) e fantastici (i personaggi e gli ambienti dei moderni maestri francesi) portò i suoi frutti attorno al 1919. Casorati comprese (e condivise in parte) specialmente la lezione di Cézanne «che è forse il pittore che ha più influito sulle generazioni future, nonostante le sue rinunzie, le sue nobili manchevolezze, le sue contraddizioni, rimane il pittore dai toni precisi, tanto che sembrano scoperti con ostinazione, con furore nei più riposti segreti del mondo»<sup>14</sup>.

Partendo con l'idea di raggiungere un analogo luogo – il luogo della perfezione consapevolmente ricercata attraverso i comuni mezzi della pittura e l'*intelligenza* –, Cézanne e Casorati approdano a «dimore» nettamente differenti. Che cosa devia i loro passi?

L'argomento ed il foglio bianco non si adattano alla progettazione di un improponibile «Quale la differenza?», sebbene con un piccolissimo sforzo immaginativo facilmente ci apparirebbe davanti agli occhi Cézanne di fronte al lago d'Annecy, intento ad aggredire la tela per rendere visibile ciò che senza il pittore rimarrebbe chiuso nella sua naturale esistenza; e subito dopo Casorati nel suo studio di via Mazzini mentre, chino su un foglio, come un umanista quattrocentesco, comincia a creare il ritratto di *Maria Anna De Lisi*, «sacrificando ciò che non conta, ciò che è deviazione, ripetizione e non sviluppo»<sup>15</sup>.

Ed allora se da una parte Cézanne, «il pittore della rinunzia», ha ricercato la realtà attraverso la sensazione e, principalmente, attraverso l'intelligenza e l'*ordine*, fissando sulla tela non solo gli oggetti, «deformati» dalla visione *patologica* che egli ne aveva, ma soprattutto la sua malattia; dall'altra Felice Casorati, rinunciando persino alla lezione di Cézanne, sceglie il *sacrificio* di sé stesso, o meglio «organizza» le sue opere in modo che da esse non traspaia – almeno apparentemente – nulla di sé.

Sebbene egli parli di felicità e di facilità del momento compositivo<sup>16</sup>, tuttavia quadri come *Una donna*, *Scodelle*, o *Le uova sul cassettoni* sottintendono certamente un profondo *lavoro* mentale teso alla cancellazione di ogni virtuosismo e al raggiungimento di una «castigatezza così compiaciuta che sapeva di mortificazione»<sup>17</sup>.

La volontà di rimuovere il «deprecato psicologismo» ed ogni elemento che lo rifletta traspare qua e là nei suoi scritti: «Credetti allora (1920) di approfittare della grande lezione di Cézanne proprio irrigidendomi sulle mie posizioni e cercando solo di lavorare in profondità. Le mie prove ribadivano quelli che oramai fino alla noia avevo



sentito deprecare come i miei irrimediabili errori, anzi in esse è manifesta una certa compiacenza, come un proposito di sfruttarli in quella che ritenevo la loro più vitale essenza»<sup>18</sup>; tali parole sono il perfetto contrappunto d'immagini quali la già citata *Una donna*, *Fanciulla nello studio*, *La donna e l'armatura* e la ieratica figura di *Silvana Cenni*. Il cerebralismo, la luce spettrale, l'ossessione geometrica – gli irrimediabili errori –, scandiscono lo spazio della tela, creano false prospettive, concentrano lo sguardo nell'alternarsi sublime di pieni e vuoti, chiaro/scuri, «ogni motivo, anche il più povero, si trasforma in esemplare che è formalmente impeccabile»<sup>19</sup>: è il trionfo della pittura intesa come linguaggio insostituibile e irripetibile.

Se le mie considerazioni si fermassero qui, la pittura di Casorati apparirebbe soltanto come un arido – sebbene impeccabilmente perfetto – esercizio di stile, uno sterile interrogarsi sui mezzi e sulle possibilità stilistiche dell'arte, privo di qualunque connessione con il vissuto. Cosa c'è dietro le immobili figure di donna, i bianchi ovali delle uova, le enigmatiche teste di gesso? «Di fatto ho sempre cercato il vero. (...) Ho creduto copiare il vero (della mia casa) nel quadro *Lo studio* – il vero nei miei paesaggi che furono detti lunari quando cercavo il sole – il vero quando copiavo le mie nature morte...»<sup>20</sup> risponde l'artista.

Se cedessimo alla fascinazione di tali parole potremmo interpretare le «prove» di Casorati – iconograficamente così lontane dal vero – come proiezioni dei suoi desideri o, avvalendoci delle tesi di Jung riguardo alla creatività, come l'impulso del sé ad essere realizzato. Ma, come ho già detto, mi pare che l'artista «torinese» rifugga qualunque «implicazione psicologica», qualunque trasgressione/digressione emotiva; e le sue opere più famose, pur non essendo affatto estranee alla legge del sentimento personale, non sono sicuramente il riflesso di uno stato d'animo né tanto meno nascono dalla volontà dell'artista di sovvertire i canoni del vero per creare ciò che oggi chiameremmo «un caso pittorico».

Se circa dieci anni prima Casorati si era definito «un grande sognatore» ed aveva affermato di non voler dipingere altro che «sogni e deliri», ora, attraverso un processo di astrazione mentale (da taluni definito meditazione platonica sul vero), egli depura i sogni da tutte le scorie sentimentali, talché l'opera diviene una sorta di metafisico anti-sogno, ove – borgesianamente<sup>21</sup> – sono le immagini a sognare l'artista.

«...hanno dato un prezioso, inconfondibile e necessario contributo alla storia della pittura».

Quelle opere che lo pongono in una posizione unica e solitaria nel panorama della pittura italiana, segnano il superamento delle incertezze e dell'ossessione di una costruzione intellettuale del vero: «La mia visione chiarificata ammorbidita mi porta a quadri più cordiali, come illuminati da una luce più dolce. (...) L'immobilità delle figure ancora perfetta non è più assoluta. Esse dormono un sonno più sereno e non più catalettico... ..aspettavano di essere svegliate ed eccole in *Concerto* in funzione di edonistici strumenti di giocondità»<sup>22</sup>.

Sarebbe vano, se non addirittura banale, considerare tale evoluzione come il risultato di un abbandono «più umano», di un essersi finalmente concesso una libertà espressiva non più vincolata agli schemi mentali di un tempo, o, peggio ancora, solo come il superamento di alcuni problemi stilistici e compositivi.

Il giovanile interrogarsi sui problemi dell'arte, viene riproposto da Casorati nei suoi quadri più maturi che rappresentano una sorta di ennesimo rinnovamento – sempre cerebrale (si considerino le figure schiacciate ed unidimensionali della fine degli



anni 50) – della propria pittura.

Le ultime opere, riletture della «prove» precedenti, sono la più profonda testimonianza della straordinaria capacità di Casorati di porsi a confronto con *le véritable art de peindre*: «Pour le peintre, la recherche des moyens propices à faire apparaître le ciel, un pipe, un femme, un arbre ou tout autre objet constitue son travail principal. Ce travail se poursuit en pleine obscurité, bien qu'il doive, dans cette obscurité, sauvegarder les sens de la liberté s'il veut se défendre d'être emporté à la derive vers les champs magnétiques du hasard»<sup>23</sup> o, per dirla con le sue parole: «Per me il problema della pittura è stato sempre uno solo: porsi davanti ad una tela bianca come nuovi ed ignari del mondo, pur essendo carichi di conoscenza e frusti e logori per i lunghi travagli...»<sup>24</sup>.



#### Note

<sup>1</sup> Cfr. M. Cacciari, *Il bianco e il nero*, prefazione a E. Jabés, *Le Livre des Questions*, Paris 1963, tr. it. *Il Libro delle Interrogazioni*, Casale Monf. 1985.

<sup>2</sup> Felice Casorati, *Felice Casorati parla della sua vita*, in *Felice Casorati 1883-1963*, catalogo Fabbri, Torino 1985, p. 23.

<sup>3</sup> Per una completa trattazione dell'argomento cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris 1969, tr. it.; *L'infinito intrattenimento*, Torino 1977, pp. 5-108.

<sup>4</sup> «Il quadro da chiunque sia scritto, esiste solo nel racconto che ne offro; o meglio: nella somma e nell'organizzazione di letture che se ne possono dare: un quadro non è mai altro se non la propria descrizione plurale», R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 1985, p. 150.

<sup>5</sup> G. Scalia, *Nunc Quaeritur*, postfazione a E. Jabés, *op. cit.* p. 160.

<sup>6</sup> Nuova domanda, intesa secondo la definizione di Blanchot: «La domanda ricolloca nel vuoto l'affermazione piena, l'arricchisce di questo vuoto preliminare. Con la domanda ci si dà la cosa e nello stesso tempo il vuoto che ci permette di non averla ancora o di averla come desiderio. La domanda è il desiderio del pensiero», in M. Blanchot, *op. cit.*; pp. 16/17.

<sup>7</sup> Dichiarazione di Felice Casorati, riportata in G. Baratta, *Per una fedeltà al sogno*, in cat. Fabbri, p. 171.

<sup>8</sup> «Vedesse i miei ultimi lavori! (...) ... sono diventato un visionario, un sognatore e non dipingo più che le immagini che vedo nei sogni: le notti stellate, gli esseri invisibili, gli spiriti puri, le allucinazioni...», F. Casorati 29/XI/1915 (lettera ad un'amica).

<sup>9</sup> «Non conoscevo alcun pittore e vivevo in una perfetta ignoranza... Nulla avevo veduto non dico della pittura europea ma neanche della pittura italiana...» in *Felice Casorati parla della sua vita*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>10</sup> *op. cit.*, p. 21.

<sup>11</sup> *op. cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> *op. cit.*, p. 21.

<sup>13</sup> *op. cit.*, p. 21.

<sup>14</sup> Felice Casorati, *Una conferenza*, in catalogo *Casorati - opere 1914/1959* (Studio Sotis), Roma 1983, p. 34.

<sup>15</sup> Piero Gobetti, *Un pittore moderno. Felice Casorati*, in «L'Ordine Nuovo» 10/VIII/1921.

<sup>16</sup> «Come sarebbero delusi i miei candidi detrattori se vedessero con quale facilità, con quale felicità nascono i miei quadri» in catalogo *Casorati - opere 1914/1959*, p. 25.

<sup>17</sup> F. Casorati, *Felice Casorati parla della sua vita*, p. 21.

<sup>18</sup> Testo di F. Casorati in L. Carluccio, 1958, p. 22.

<sup>19</sup> L. Carluccio, *Casorati*, Editrice Teca, Torino 1964, p. 45.

<sup>20</sup> F. Casorati, *Felice Casorati parla della sua vita*, p. 27.

<sup>21</sup> Per una più semplice individuazione di tale concetto rimando alla lettura di «Le rovine circolari» in J.L. Borges, *Ficciones* Buenos Aires 1944, tr. it. *Finzioni*, Milano 1984; e «Il sogno di Coleridge» in J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires 1952, tr. it. *Altre inquisizioni*, Milano 1984.

<sup>22</sup> F. Casorati, *Felice Casorati parla della sua vita*, p. 23.

<sup>23</sup> R. Magritte, *Écrits complets*, Paris 1979, p. 276.

<sup>24</sup> F. Casorati, *Capelli bianchi*, in «La Fiera letteraria» 21/X/1956.

\* Il titolo dell'articolo è tratto da uno scritto di Felice Casorati apparso nel catalogo *F. Casorati*, stampato in occasione di una mostra antologica tenutasi a Ferrara nel 1981.

«Mi sono sempre immaginato te come uno di quegli esseri che si rendono conto del proprio ingegno e cercano l'isolamento. Io pure, come te, non cercavo la compagnia dei miei coetanei. Guai agli esseri abbandonati unicamente alle loro proprie forze, ai loro propri sogni, invasi da un ardente, direi quasi 'vendicativo' desiderio di bellezza morale. Ma basta, caro, mi sono lasciato trascinare di nuovo... Già prima di cominciare a volerti bene, mi piaceva immaginare te e i tuoi sogni solitari e un pò selvatici» (Fedor Dostoevskij).

Felice Casorati lascia di sé, nelle opere grafiche, segni 'solitari e un pò selvatici'. La linea disarciona la fermezza e il rigore delle tele, impostate a guisa di 'ludi matematici' quattrocenteschi e si articola libera e sbrigliata. Sulla carta disegnata o inchiostrata è fissata la sua intima dedizione alla forma senza impalcature prospettiche e colorazioni che tutto avvolgono, fissano e velano. Sono bandite su carta alcune sue proprie peculiarità dell'olio: la severità, asciutta e scabra di impianto, la austerità mutuata dagli antichi e le sue personali ed inequivocabili camere prospettiche. Permangono un forte e austero gusto per la teatralità (ma più sottesa e raccolta) un gusto fine e ricercato per la gestualità umana; ogni cosa qui è sempre palesata meno, accordata a toni più pacati e umbratili.

Su lastra o su pietra l'idea è graffiata appena, cenno sintetico e fresco di strutturazioni raffinate ed immaginifiche, eburnee ed incantate.

L'attività grafica di Casorati, all'interno del comprensivo suo fare artistico, è un computo, una raccolta di preziosi sigilli, sintesi e emblema del suo inventare; giammai in sovrannumero, in eccedenza ma concentrati come piccoli diari.

Qualcuno scrive delle sue opere giovanili come frutti all'ombra di Gustav Klimt. Ebbene, «ti domando io, c'è mai stato un artista, sia pure grandissimo, che a diciannove o vent'anni ed anche parecchio più in là, non abbia sentito prepotentemente l'influenza di un poeta dell'età sua, e non l'abbia involontariamente seguito?»<sup>3</sup>. Tuttavia la reverenza klimtiana è giusto una patina, fors'anche una dichiarazione di programma ma non un intimo ispirarsi e sentire. Le sue opere sono ben lontane da quel dipingere serico, tessiforme, fatto di veli e affioramenti sottili. Posseggono, queste, sin dagli esordi, spazialità, robustezza plastica, architettonica, tridimensionalità, ambienti strutturati a più combinazioni visive. Non c'è frontalità bensì spaccato, perforazione dello spazio limitato del suo agire di pennello. Se ispiratore vi è stato costui è Wildt oppure la patina del suo proprio tempo. E null'altro.

Dopo molti anni delle cose si scopre l'aria del tempo che non si scorge nel suo svolgersi perché gli occhi ne sono immersi, intinti e abbacinati. All'inizio il giovane Casorati ha captato le novità circostanti e le ha trasposte, trasfuse nel suo inequivocabile agire.

Nei primi anni gli umani (in opere di grafica) hanno fogge 'marziane', spaurite: sono oblungi, filiformi, rarefatti. In *Allegoria* del 1910 sono tre gli elementi definatori e portanti: una linea ridotta a filo, esile, delle sferette variamente distribuite e uno zigzagato quieto. Delimita e divide il campo ottico una linea situata ai due terzi del foglio e questa linea accenna, fa da esordio ad un forte convincimento pittorico suo: la visione grandangolare che tutto abbraccia, dilata e disforma. *Allegoria* è quasi un'acquaforte programmatica che enuncia postulati mai più abbandonati: le cose più belle sono le più semplici e la semplicità è garanzia di valore.

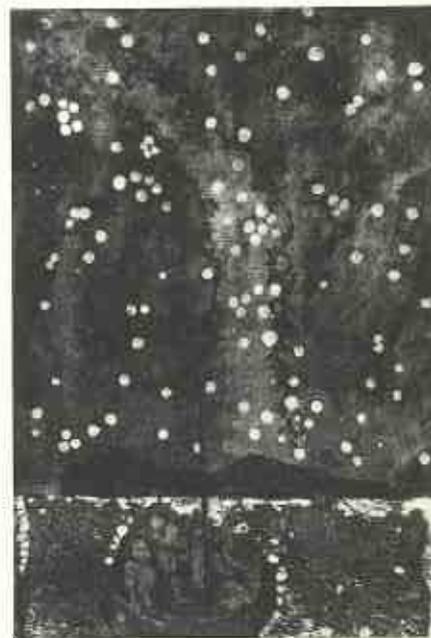
Casorati è artista francescano, emendatore di orpelli ed eccedenze; non rinuncia mai alla sua purezza di forme anche quando la storia e l'ambiente potrebbero indurlo a sviare percorso.

Sono tre gli elementi compositivi di questo ricamo su carta. Tre e non di più:



*Allegoria, 1910*

*Via Lattea e barche, 1912*



Donna su sfondo di alberi, 1912

Frate, 1919

Composizione, 1927

eppure le combinazioni possibili potrebbero giostrarsi all'infinito, sempre con il medesimo impianto lirico e melanconico. «La tristezza che ora lo invadeva era quel senso inerente ad ogni mutamento di posto e di abitudini, senso cui van soggetti tutti i malinconici, tutte le persone meditabonde. I caratteri vivaci, sanguigni lo ignorano; si rallegrano anzi a qualunque interruzione di vita quotidiana, alla più piccola novità nel mondo che sta loro intorno»<sup>4</sup>.

*Via Lattea e barche* è del 1912; questa titolazione gli è tanto congeniale da farne titolo ad una rivista da lui diretta nei medesimi anni (*Via Lattea*). È uno dei notturni più alti e graditi nella storia della grafica: inspiegabilmente e miracolosamente sobrio e d'incanto. La resa visiva è ottenuta mediante artificio: il colore è agitato e non uniformemente distribuito, quasi disteso a gorgi; le stelle sono grazie ad un puntinato chiaro. Anziché di una risultanza disegnativa estremamente clara e distinta per questo notturno fiabesco Casorati intinge l'opera di vaghezza e d'indistinto; il tutto quasi velato ed avvolto dal blu assorbito dalla carta e reso impenetrato.

«Mi sono messo a giacere sotto le stelle, una di quelle notti che fanno dell'insonnia tetra un religioso piacere. Il mio guanciale è una pietra» (Umberto Saba)<sup>5</sup>.

La *Donna su sfondo di alberi* (1912) è ammantata da un istinto decorativo. L'impianto 'scenico' rimanda ad *Allegoria* con una ferma staticità e volontà di resa scultorea oltre che disegnativa. La figura femminile è geometrizzata, a schema come sarebbe piaciuta a Platone e agli artisti dei vasi del Dipylon. Non vi potrebbe essere maggiore *concininitas*.

Ne il *Frate* (1919) appare la pavimentazione che conia pittoricamente nei medesimi anni<sup>6</sup>. La quadrettatura pavimentante è di quattrocentesca memoria; Carlo Crivelli<sup>7</sup> la enuncia più volte e col medesimo intento di dar largo, fuga, 'piramide visiva', trasversalità; lui stesso sulla scia di Ambrogio Lorenzetti<sup>8</sup>.

«O memoria, nemica mortale della mia quiete!»<sup>9</sup>.

Casorati ha una personalità pittorica e nell'intimo educata al passato ma non è un copista. Nessun artista è cominciamento o fine di arte, imbuto di esperienze precedenti. Costui, l'artista puro, usa la grammatica formale dalla quale non può prescindere come lo scrittore non può fare a meno dei verbi e delle congiunzioni. E forgia, se ne ha forza e valore la propria prosa ma solo quando è padrone coscienzioso delle prose altrui. I quadri fanno i quadri. Nessuno dei bravi ricalca; calca solo le orme e l'orma è solo ciò che rimane del passaggio. E null'altro.

La citazione è inspessimento, conferma del valore della conoscenza di chi le formula.

(Questo suo modo di far spazio diviene ironia giocosa in *Giocattoli*, tela del '15 dove le linee di fuga non sono altro che solchi di coperta e le architetture sono casupole, balocchi di bambini).

Un paradosso formula Savinio in quegli anni: «Bisogna guardarsi dai primitivi. A mio avviso, i primitivi erano, semplicemente degli artisti che trovavano molte difficoltà nel dipingere»<sup>10</sup>.

Ma, in realtà, tutte le prospettive sono di invenzione autonoma giacché non esiste la prospettiva bensì le prospettive nelle quali ciascuno dei passati, presenti e futuri inventori di immagini, infonde la propria *vis* descrittiva ed analitica.

È un «neoquattrocentismo»<sup>11</sup> rieditato, rivisitato; più forte e rapinoso in alcuni anni, meno permeante e assoluto in altri, dimenticato in ultimo. Nella *Composizione* (1927) riappare la *vis* disegnativa. L'opera possiede un soffuso eco e malia d'Africa: riporta quasi per istinto alle fotografie di nudi somali che circolavano in quegli anni da 'faccetta nera'. L'idea compositiva e ispirativa potrebbe derivare da una di queste



immagini allora seducenti ed inquietanti. Ma è solo una timida ipotesi.

Il *Guerriero* (1935) ha invece una risultanza scultorea, assiale, giocata sui bianchi e sui neri. L'armatura è pretesto tematico per rendere un volume fortemente caratterizzato e deciso.

*Cavallo e figure* (1938) ha insolitamente un formato orizzontale e oblungo; inoltre ha un tracciato-graffito quasi immediato, da schizzo, da appunto.

La *Testa di ragazza* (1947) sembra quasi spaccato di una visione più ampia, occhio ravvicinato e iperscrutante. Il segno è morbido, *calcato* e reso vivo dal ricalco. L'adagiarsi del volto e l'incrocio delle mani è un assemblaggio, flessuoso e oscillante di più e più linee curve. Ognuna di queste opere su carta ha dell'inequivocabile e dell'irripetibile. Ognuna apre teorizzazioni specifiche, in un *continuum* inarrestabile. È uomo sognante, di immaginazione e nel contempo uomo concreto e sobrio. Non a caso la sua immaginativa si è dedicata a scenografie, ricostruzioni fantastiche e favolose e anche all'ideazione di mobili d'arredamento. La *vis* razziocinante e la *vis* d'incanto sono sempre state assieme quasi che «se a vista piglierete per lo cielo una linea qual vada per le due stelle maggiori che stanno pari di dietro a questa così fatta situazione di stelle...»<sup>12</sup> (Leon Battista Alberti).

I suoi impazzimenti formali si arrestano di fronte ad alcunché: *Lo scoglie delle sirene* (1949) è un labirinto nodoso; *La dormiente* ('50) è guardata dall'alto e di sbieco; la *Composizione* del '52 è *centrifuga*. In questo foglio la visione è aerea, ma quasi centrata sull'asse dell'uomo che appare avvilupparsi tentacolarmente. Queste sortite ottiche dall'alto sono quasi omaggio al Bruegel de *Il paese di Cuccagna*<sup>13</sup> e di opere di tal guisa impostate: visione audacissima ed inimitata. La gioia del segno è appieno nei *Campi* ('54) che farebbero bene a conoscere i teorizzatori della Land Art (ché «Niente è nuovo di quel che è sotto il sole»<sup>14</sup>). Linee parallele, convergenti e divergenti si tracciano in percorsi senza unioni, arabescati e felici.

«Se dell'anima mia la fantastica mira non svelasse allo sguardo privo di vista, la tua ombra la quale nella notte fosca come un gioiello sospesa fa seducente il buio e la sua faccia vecchia, nuova.

Ecco, le mie membra il giorno, la notte la mia mente per causa tua e mia non trovano mai quiete» (William Shakespeare)<sup>15</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> Fëdor Dostoevskij, *L'Adolescente*, vol. II, p. 623, Garzanti, Milano, 1981.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *Ludi Matematici* (titolo originale: *Ludi Rerum Mathematicarum*) Guanda, Milano, 1980.

<sup>3</sup> Antonio Borghese, lettera giovanile pubblicata da Leonardo Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, p. 36, Sellerio, Palermo, 1985.

<sup>4</sup> Ivan Turgenev, *Terra Vergine*, p. 27, Garzanti, Milano, 1985.

<sup>5</sup> Umberto Saba, *L'insonnia in una notte d'estate* da «Casa di campagna» in Umberto Saba, *Poesie scelte* a cura di Giovanni Giudici, p. 19, Mondadori, 1976.

<sup>6</sup> Felice Casorati, *Interno*, 1919, olio su tela, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.

<sup>7</sup> Carlo Crivelli, *Il politico di Massa Fermana*, tavola, Massa Fermana, Chiesa di San Silvestro.

<sup>8</sup> Ambrogio Lorenzetti, *Annunciazione* (1344), tavola, Siena, Pinacoteca.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manca*, vol. I, p. 286, Einaudi, Torino, 1980.

<sup>10</sup> Alberto Savinio, *Arte = idee moderne* in «Valori Plastici», 15 novembre 1918, anno I, Roma, num. I, pp. 3 segg.

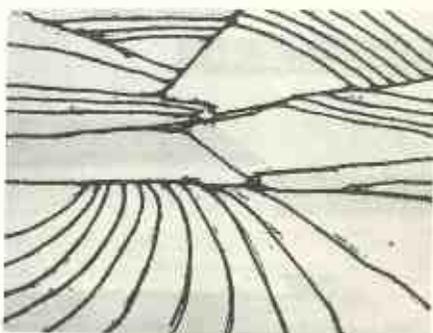
<sup>11</sup> Carlo Ludovico Ragghianti, *Bologna Cruciale 1914*, p. 138, Calderini, Bologna, 1982.

<sup>12</sup> Leon Battista Alberti, *Ludi Matematici*, p. 49, Guanda, Milano, 1980.

<sup>13</sup> Peter Bruegel, *Il paese di Cuccagna*, Monaco, Alte Pinakothek.

<sup>14</sup> *Qobélet o Ecclesiaste*, a cura di Guido Ceronetti, p. 26, Einaudi, 1970.

<sup>15</sup> William Shakespeare, *40 Sonetti* a cura di Giuseppe Ungaretti, p. 65, Mondadori, 1967.



## CENNI BIOGRAFICI

- 1883 – Nasce il 4 dicembre a Novara
- 1906 – Si laurea in giurisprudenza all'Università di Padova, già da qualche anno si dedica alla pittura.
- 1907 – Viene ammesso alla Biennale di Venezia con il ritratto della sorella Elvira.
- 1909 – Vive a Napoli. Viene invitato alla Biennale di Venezia, dove espone *Le vecchie* e *Le figlie dell'attrice*.
- 1911 – Si stabilisce con la famiglia a Verona ed entra in contatto con il mondo artistico veneto.
- 1912 – Espone alla Biennale *Signorine e Bambina*.
- 1913 – La prima mostra a Ca' Pesaro (i dissidenti della Biennale). Casorati è presente con 41 opere.
- 1915 – Mostra personale alla Secessione romana.
- 1918 – Dopo la morte del padre si stabilisce con la famiglia a Torino. Qui conosce Piero Gobetti.
- 1919 – Presenta alla mostra di Ca' Pesaro quattro dipinti, tra cui *Una donna* e *Le uova*.
- 1920 – Vede, alla Biennale di Venezia, le opere di Cézanne.
- 1922 – È l'anno della composizione delle opere più famose: *Silvana Cenni*, *La donna e l'armatura*, *La sorella*.
- 1924 – Espone, presentato da L. Venturi, alla Biennale di Venezia, dove ha una sala personale.
- 1925 – Progetta il piccolo teatro di casa Gualino. Negli anni seguenti ha una serie di importanti esposizioni in Italia e all'estero.
- 1930 – Sposa Daphne Maugham.
- 1934 – Nasce il figlio Francesco. Disegna scene e costumi per l'*Orfeo* di Monteverdi.
- 1937 – Vince il secondo premio (dopo Braque) alla mostra di Pittsburg. Ha due antologiche, una nel salone de «La Stampa» e una a Berlino.
- 1938 – Gran premio di pittura alla Biennale di Venezia.
- 1942 – Sala personale alla Biennale di Venezia: espone 29 opere.
- 1963 – Muore il 1 marzo, dopo lunga malattia, nella sua casa di Via Mazzini a Torino.
- 1918 – Mostra antologica a Palazzo dei Diamanti a Ferrara.
- 1985 – Mostra antologica all'Accademia Albertina di Torino.

Per una biografia più approfondita si rimanda al catalogo, *Felice Casorati 1883-1963*, Fabbri Editori, Torino 1985.



*Felice Casorati davanti alla veranda di via Mazzini (c. 1929). Torino, Archivio Casorati.*

CATALOGO

## DISEGNI

1 / *NUDO SEDUTO* / 1918

Matita su carta, cm. 32 x 21

2 / *NUDO* / 1919

Matita su carta, cm. 22 x 31

3 / *BAMBINO* / 1920

Matita su carta, cm. 21 x 32

4 / *ATTORI* / 1920

Olio magro su carta, cm. 30 x 41  
Verso: *Nudo sdraiato* (particolare)

5 / *TESTA* / 1920

Matita su carta, cm. 22 x 31

6 / *SUONATRICE DI MANDOLINO N. 1* / 1921

Matita su carta, cm. 22 x 43,5

7 / *SUONATRICE DI MANDOLINO N. 2* / 1921

Matita su carta, cm. 22 x 49,5

8 / *NUDO DI BAMBINA* / 1921

Olio secco e matita su carta, cm. 36 x 70

9 / *SUONATORE* / 1922

Matita e acquarello su carta, cm. 51 x 36

10 / *CINQUE UOMINI NUDI* / 1923

Matita su carta, cm. 50 x 34,5

11 / *NUDO* / 1925

Matita e olio secco su carta, cm. 47 x 27

12 / *VOLTO DI DONNA* / 1928

Matita su carta, cm. 31 x 25

13 / *FANCIULLA E CRANIO* / 1928

Olio su carta, cm. 40 x 50

14 / *LE MODELLE* / 1930

Ricalco a olio su carta, cm. 48 x 65

15 / *SUONATRICE DI FLAUTO* / 1930

Matita su carta, cm. 17 x 34

16 / *SUONATRICE* / 1934

Matite colorate su carta, cm. 30 x 22,5

17 / *NUDO* / 1934

Matita su carta, cm. 15 x 19

18 / *NUDO* / 1936

Matita su carta, cm. 41 x 33

19 / *NUDO* / 1937

Penna su carta, cm. 22 x 28

20 / *DONNA CHE LEGGE* / 1938

Matita su carta, cm. 25 x 37,5

21 / *BUSTO DI DONNA* / 1938

Conté su carta, cm. 33,5 x 50

22 / *SCORCIO NELLO STUDIO* / 1938

Matita e carboncino su carta, cm. 38 x 49

23 / *VOLTO DI DONNA* / 1938

Matita su carta, cm. 35 x 45

24 / *NUDO DI RAGAZZO* / 1938

Matita su carta, cm. 29 x 46

25 / *DORMIENTE* / 1940

Matita su carta, cm. 55 x 37

26 / *NUDO SEDUTO* / 1940

Matita su carta, cm. 34 x 44

27 / *RAGAZZA CHE PENSA* / 1945

Matita verde su carta, cm. 48 x 33

28 / *RITRATTO* / 1948

Conté su carta, cm. 33 x 48

29 / *CONTADINA* / 1948

Matita su carta, cm. 23 x 33

30 / *FANCIULLO* / 1948

Matita rossa conté su carta, cm. 32 x 47

31 / *DONNA CHE LEGGE* / 1948

Matita su carta, cm. 37 x 50

32 / *NUDO SUL DIVANO* / 1948

Matita su carta, cm. 36 x 25

33 / *NUDO SDRAIATO* / 1949

Matita e gesso rosso su carta, cm. 70 x 50

34 / DONNA APPOGGIATA / 1949

Tempera su carta, cm. 34,5 x 49

35 / RAGAZZA CON LIBRO E FLAUTO / 1949

Conté su carta, cm. 36,5 x 47,5

36 / VOLTO / 1950

Biro e stilo su carta, cm. 25 x 35

37 / FIGURE NEL BOSCO / 1950

Matita su carta, cm. 28 x 22

38 / DORMIENTE / 1950

Matita su carta, cm. 66 x 46

39 / FANCIULLA E MANI / 1950

Matita e biro su carta, cm. 37 x 47

40 / NUDINO / 1950

China su carta, cm. 24 x 21

41 / TRE MODELLE / 1952

Carboncino su carta, cm. 37 x 50

41 bis / PROFILO / 1952

Papiro-calco su carta, cm. 30 x 39

42 / NUDO / 1952

Matita e biro su carta, cm. 52 x 35

43 / DANZATRICI / 1952

Biro su carta, cm. 25 x 35

44 / LA BELLEZZA È LO SPLENDORE  
NELL'ORDINE... / 1955

Biro su carta, cm. 34 x 49

45 / TRE FIGURE / 1955

Biro e matita su carta, cm. 45 x 34

46 / TESTA DI DONNA / 1956

Matita e biro su carta, cm. 23 x 35  
Non firmato

47 / DONNA / 1956

Matita su carta, cm. 48 x 67

48 / DORMIENTE / 1957

Matita e biro su carta, cm. 47,5 x 33

49 / SCORCIO / 1958

Matita su carta, cm. 31 x 32

50 / BUSTO DI DONNA / 1958

Biro su carta, cm. 33 x 44,5

51 / NUDO / 1958

Biro su carta, cm. 32,5 x 44,5

52 / NUDO SEDUTO / 1958

Matita e biro su carta, cm. 31,5 x 44

53 / RAGAZZA / 1959

Biro su carta, cm. 33 x 48

54 / NUDO DI SCHIENA / 1959

Biro su carta, cm. 33 x 48

55 / DONNA SEDUTA / 1959

Matita su carta, cm. 36 x 51

56 / BUSTO DI DONNA / 1969

Biro e pastello su carta, cm. 41 x 33

57 / DUE FIGURE / 1960

Biro e matita su carta, cm. 49 x 39

58 / PREGHIERA / 1960

Matita nera e rossa su carta, cm. 29 x 39

## SCULTURE

59 / ADA / 1914

Bronzo, h. cm. 30, b. cm. 18, l. cm. 23

60 / BOZZETTO PER FONTANA / 1914

Bronzo, h. cm. 19, b. cm. 22, l. cm. 7

61 / TESTA APPOGGIATA / 1919

Bronzo, h. cm. 29, b. cm. 18, l. cm. 6

62 / FIGURA E ALBERO / 1920

Bronzo, h. cm. 35, b. cm. 19, l. cm. 11

63 / FIGURA SEDUTA E CESPUGLIO / 1920

Bronzo, h. cm. 24, b. cm. 17, l. cm. 14,5

64 / TESTA / 1920

Bronzo, h. cm. 30, b. cm. 15, l. cm. 15

65 / LA VECCHIA / 1920

Bronzo, h. cm. 30, b. cm. 30, l. cm. 20

66 / TESTA DELLA SORELLA / 1922

Bronzo, h. cm. 25, b. cm. 10, l. cm. 20

## INCISIONI

67 / FIGURA E ASTRY / 1908

Xilografia, mm. 111 x 143

Prova firmata e datata

Stampa tipografica impressa a torchio con inchiostro blu su carta assorbente

68 / DONNA / 1908

Acquaforse e puntasecca su zinco, 1° stato, mm. 168 x 244

Antilettora firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta da disegno

69 / DUE TESTE / 1909

Acquaforse su zinco, mm. 40 x 45

Prova firmata in corsivo e datata

Stampa impressa a torchio con inchiostro blu su carta assorbente

70 / ALLEGORIA / 1910

Acquaforse su zinco, siglata sulla lastra, 1° stato, mm. 129 x 134

Antilettora firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro sanguigna su carta assorbente

71 / ALLEGORIA / 1910

Acquaforse-acquatinta su zinco, siglata sulla lastra, 2° stato, mm. 129 x 134

Prova firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro sanguigna su carta assorbente

72 / VOLTO DI DONNA E LA LUNA / 1911

Ossidazione, mm. 96 x 150

Prova firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta assorbente

73 / VIA LATTEA E BARCHE / 1912

Acquaforse-acquatinta su zinco, 2° stato, mm. 145 x 217

Prova d'autore firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta da disegno

Di questa incisione esiste una tiratura postuma Editore L. De Tullio - Milano

74 / DONNA SU SFONDO DI ALBERI / 1912

Acquaforse e ossidazione su zinco, mm. 200 x 246

Antilettora firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro grigio-azzurro su carta assorbente

75 / LA CASA A SAN FLORIANO / 1912

Litografia su zinco, mm. 139 x 139

Prova firmata e datata

Stampa impressa a due colori su carta assorbente

76 / ILLUSTRAZIONE / 1913

Acquaforse su zinco, mm. 163 x 315

Prova firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta assorbente

77 / TESTA DI PROFILO CON CHIGNON / 1913

Acquaforse su zinco, mm. 130 x 120

Prova firmata e datata

Stampa impressa con inchiostro sanguigna su carta antica

78 / RABBINO / 1913

Xilografia, firmata sulla matrice, mm. 146 x 198

Prova firmata e datata

Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta velina

Esemplare restaurato

79 / FRATE / 1919

Linoleum, mm. 320 x 400

Prova firmata

Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta spolvero

80 / FRATE / 1919

Xilografia, mm. 59 x 220  
Prova d'autore firmata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta spolvero

81 / SUSANNA / 1925

Lavagna scolpita, mm. 158 x 154  
Prova firmata e datata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta spolvero

82 / COMPOSIZIONE / 1927

Acquaforte su zinco, firmata sulla lastra, mm. 325 x 250  
Antilettora firmata e datata  
Stampa impressa con inchiostro nero su carta assorbente

83 / DUE FIGURE FEMMINILI / 1930

Xilografia su compensato, mm. 98 x 248  
Prova unica firmata e datata  
Stampa calcografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta da disegno

84 / BAGNANTI O I TUFFATORI / 1931

Acquaforte su zinco, mm. 175 x 200  
Esemplare n° 2/10 firmato e datato  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta assorbente

85 / GUERRIERO / 1935

Gipsografia, mm. 297 x 338  
Antilettora firmata e datata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta assorbente

86 / SAN SEBASTIANO / 1936

Gipsografia, mm. 169 x 210  
Prova firmata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta giapponese.  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Editore L. De Tullio - Milano

87 / SAN SEBASTIANO / 1936

Litografia su zinco, mm. 323 x 249  
Antilettora firmata  
Stampa impressa a mano con inchiostro bruno su carta spolvero

88 / CUPIDO / 1937

Acquaforte su zinco, mm. 395 x 393  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta giapponese

89 / NUDO SEDUTO / 1938

Pirografia, mm. 105 x 147  
Antilettora firmata  
Stampa calcografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta spolvero

90 / CAVALLO E FIGURE / 1938

Litografia su zinco, mm. 228 x 115  
Antilettora firmata  
Stampa tipografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta da disegno

91 / RAGAZZO E RAGAZZA / 1939

Litografia su pietra, mm. 280 x 412  
Antilettora firmata  
Stampa impressa a mano con inchiostro bruno su carta spolvero

92 / POETA / 1940

Gipsografia, mm. 343 x 395  
Antilettora firmata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta velina

93 / FANCIULLO CHE MEDITA / 1940

Gipsografia, mm. 350 x 397  
Prova firmata e datata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro nero su carta velina

94 / FANCIULLA CHE MODELLA UNA TESTA / 1944

Litografia su zinco, mm. 250 x 328  
Esemplare n° 1/6 firmato e datato  
Stampa impressa a torchio calcografico con inchiostro nero su carta Fabriano

95 / DONNA IN RIPOSO / 1946

Litografia su pietra, mm. 250 x 350  
Antilettora firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta spolvero

96 / NUDO SEDUTO / 1946

Pirografia su compensato, mm. 214 x 327  
Prova firmata e datata  
Stampa tipografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta assorbente  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Editore L. De Tullio - Milano

97 / TRE VOLTI FEMMINILI / 1946

Litografia su pietra, mm. 230 x 320  
Prova di stampa firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro sanguigno  
Di questa litografia esiste una serie di tre ad illustrazione del Foscolo «Le Grazie» Torino 1946 - Tiratura di 175 esemplari.

98 / MODELLA / 1946

Litografia su pietra, mm. 255 x 350  
Prova fuori numero firmata e datata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta da stampa  
Della cartella «Casorati dieci litografie» in 100 esemplari, 5 numeri romani; edizione Impronta 1946, Torino.

99 / TESTA DI RAGAZZA / 1947

Litografia su zinco, mm. 248 x 322  
Prova firmata e datata  
Stampa impressa a mano con inchiostro nero su carta spolvero  
Esemplare ritoccato a mano

100 / *LO SCOGLIO DELLE SIRENE* / 1949

Linoleum, mm. 251 x 185  
Antilettora firmata  
Stampa calcografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta assorbente

101 / *DORMIENTE* / 1950

Litografia su zinco, mm. 300 x 447  
Stampa impressa a torchio con inchiostro bianco su cartoncino Fabriano

102 / *COMPOSIZIONE (CLAVIERE)* / 1952

Linoleum, mm. 271 x 222  
Prova firmata  
Stampa tipografica impressa a torchio con inchiostro nero su carta Amalfi  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Editore L. De Tullio - Milano

103 / *MATERNITA'* / 1952

Gipsografia, mm. 185 x 250  
Prova siglata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro bianco su carta velina nera  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Editore L. De Tullio - Milano

104 / *NATURA MORTA* / 1952

Litografia su zinco, firmata sulla matrice, mm. 219 x 297  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio calcografico con inchiostro nero su carta da disegno

105 / *CAMPI* / 1954

Litografia su zinco, mm. 400 x 296  
Prova fuori numero firmata  
Stampa impressa a torchio con quattro colori su carta spolvero

106 / *ILLUSTRAZIONE* / 1959

Litografia su zinco, mm. 250 x 340  
Prova firmata

Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta tedesca  
Tiratura di cento esemplari firmati e numerati da 1 a 100 per Paul Valery, «Cantique des Colonnes», edito dalla RAI-TV

107 / *ILLUSTRAZIONE* / 1959

Litografia su zinco, mm. 250 x 340  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta tedesca  
Tiratura di cento esemplari firmati e numerati da 1 a 100 per Paul Valery, «Cantique des Colonnes», edito dalla RAI-TV

108 / *ILLUSTRAZIONE* / 1959

Litografia su zinco, mm. 250 x 340  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta tedesca  
Tiratura di cento esemplari firmati e numerati da 1 a 100 per Paul Valery, «Cantique des Colonnes», edito dalla RAI-TV

109 / *ILLUSTRAZIONE* / 1959

Litografia su zinco, mm. 250 x 340  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta tedesca  
Tiratura di cento esemplari firmati e numerati da 1 a 100 per Paul Valery, «Cantique des Colonnes», edito dalla RAI-TV

110 / *ILLUSTRAZIONE* / 1959

Litografia su zinco, mm. 250 x 340  
Prova firmata  
Stampa impressa a torchio con inchiostro nero su carta tedesca  
Tiratura di cento esemplari firmati e numerati da 1 a 100 per Paul Valery, «Cantique des Colonnes», edito dalla RAI-TV

111 / *NUDO* / 1960

Linoleum, mm. 314 x 459  
Esemplare n° 69/120, timbrato a secco At lier Casorati

Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro bianco su carta velina nera  
Tiratura postuma

112 / *LE MONDINE* / 1962

Linoleum, mm. 459 x 345  
Prova d'autore firmata  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro azzurro su carta nera da disegno  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Editore L. De Tullio - Milano

113 / *MADRE E FIGLIO* / 1963

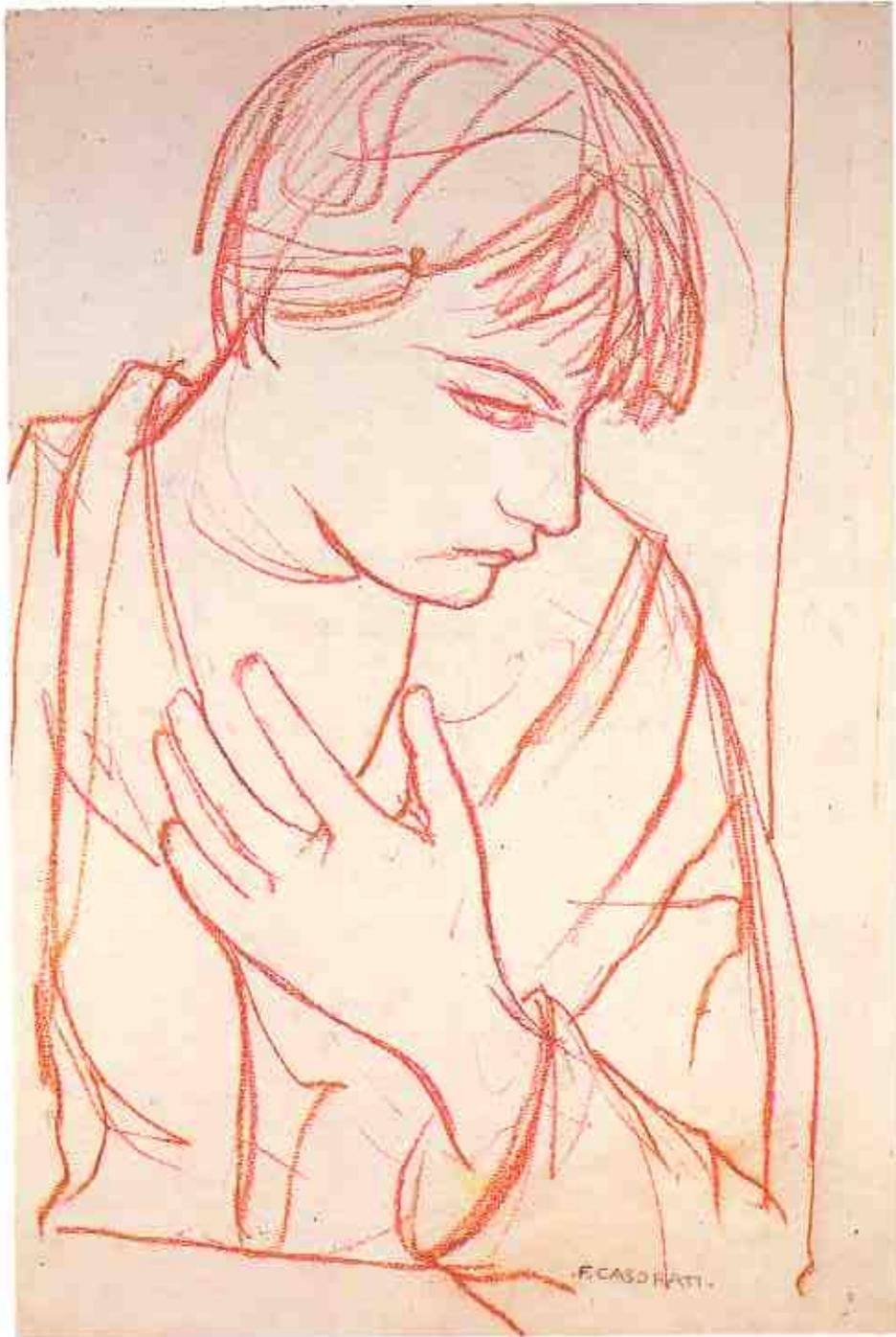
Gipsografia, mm. 238 x 329  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro bianco su carta velina nera  
Di questa incisione esiste una tiratura postuma  
Edizione L. De Tullio - Milano

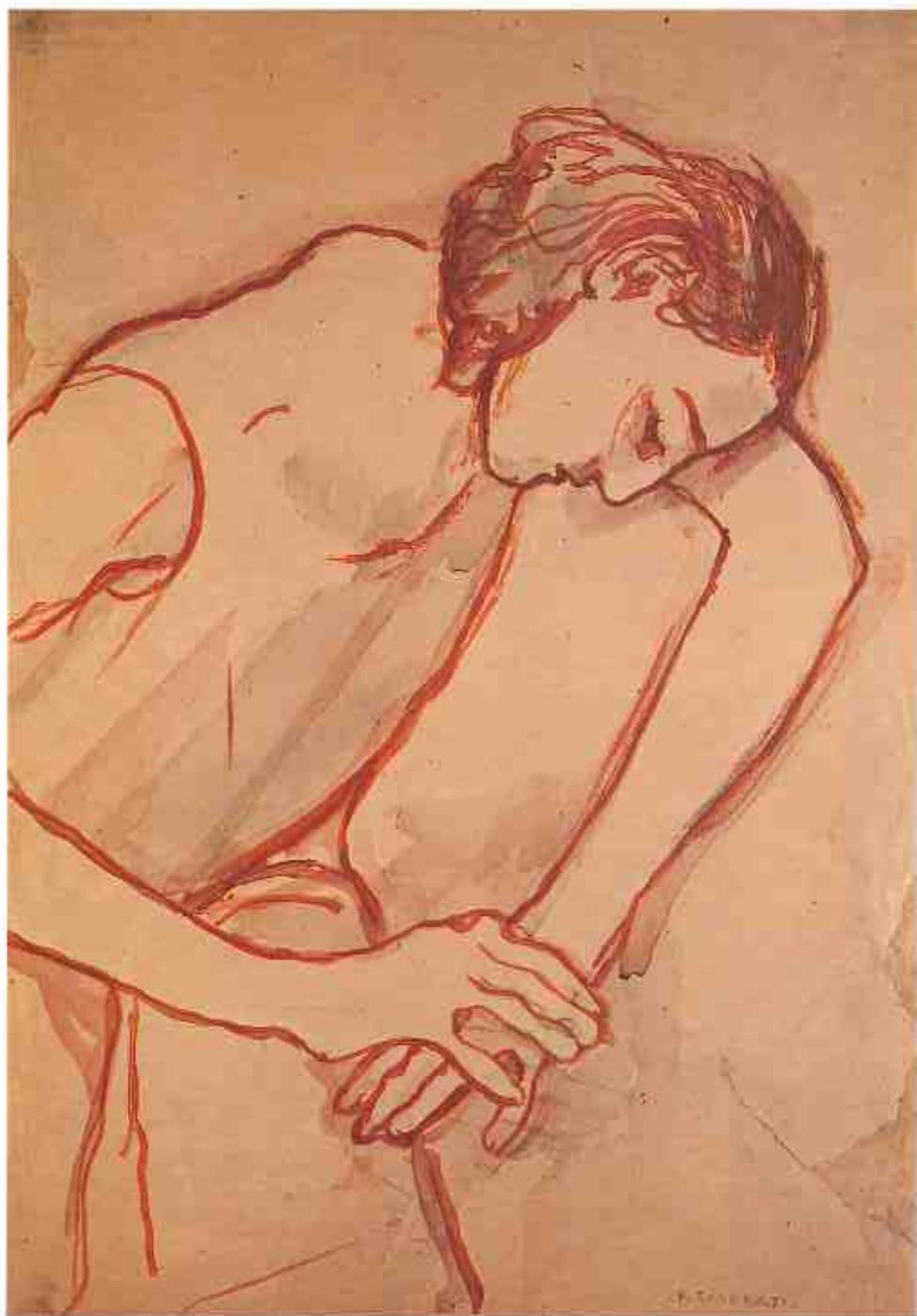
114 / *NUDO CON CHITARRA* / 1963

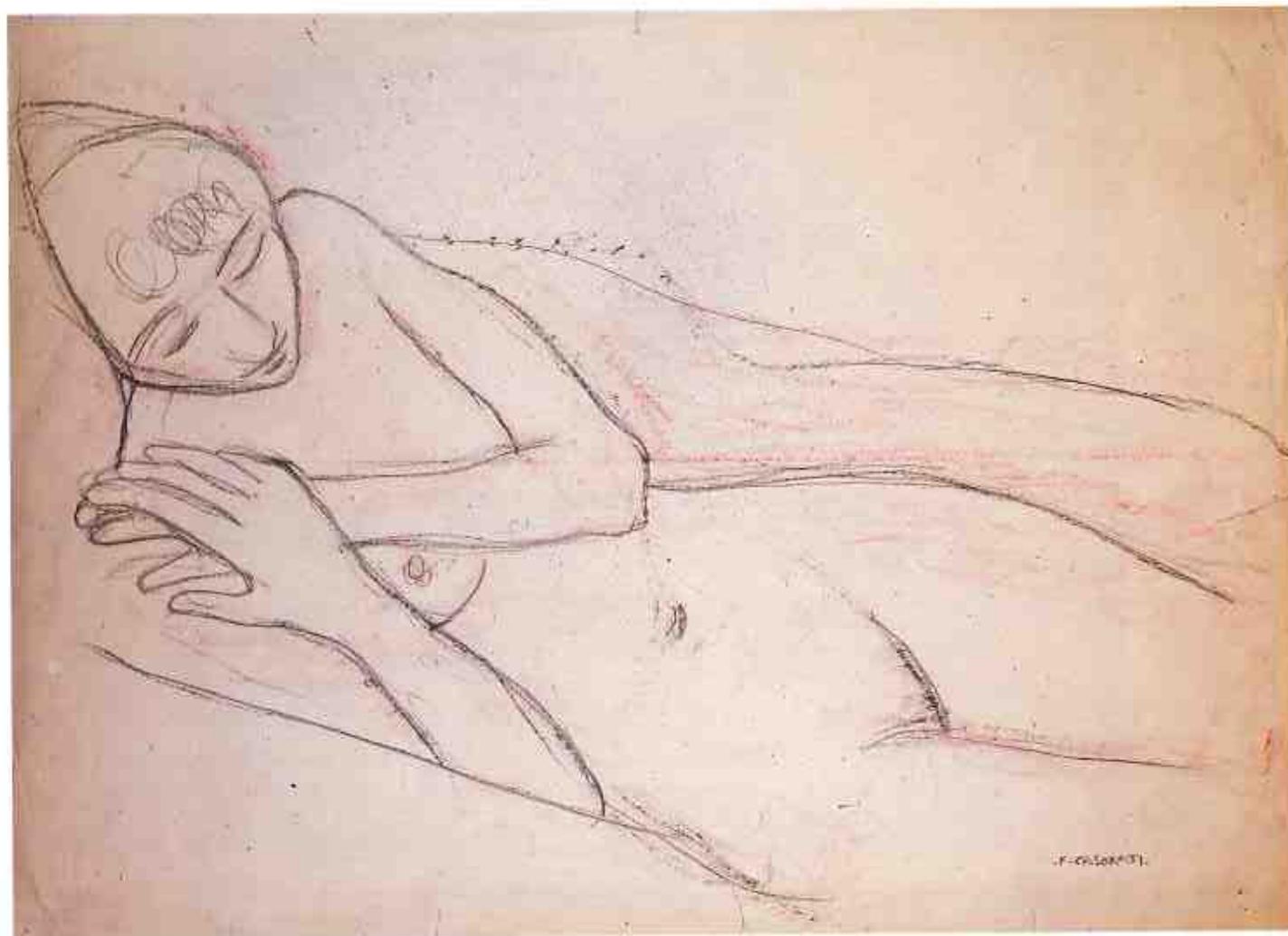
Gipsografia, mm. 304 x 449  
Esemplare n° 69/120  
Stampa tipografica impressa a mano con inchiostro giallo su carta velina nera

115 / *FIGURE NELLA STANZA* / 1963

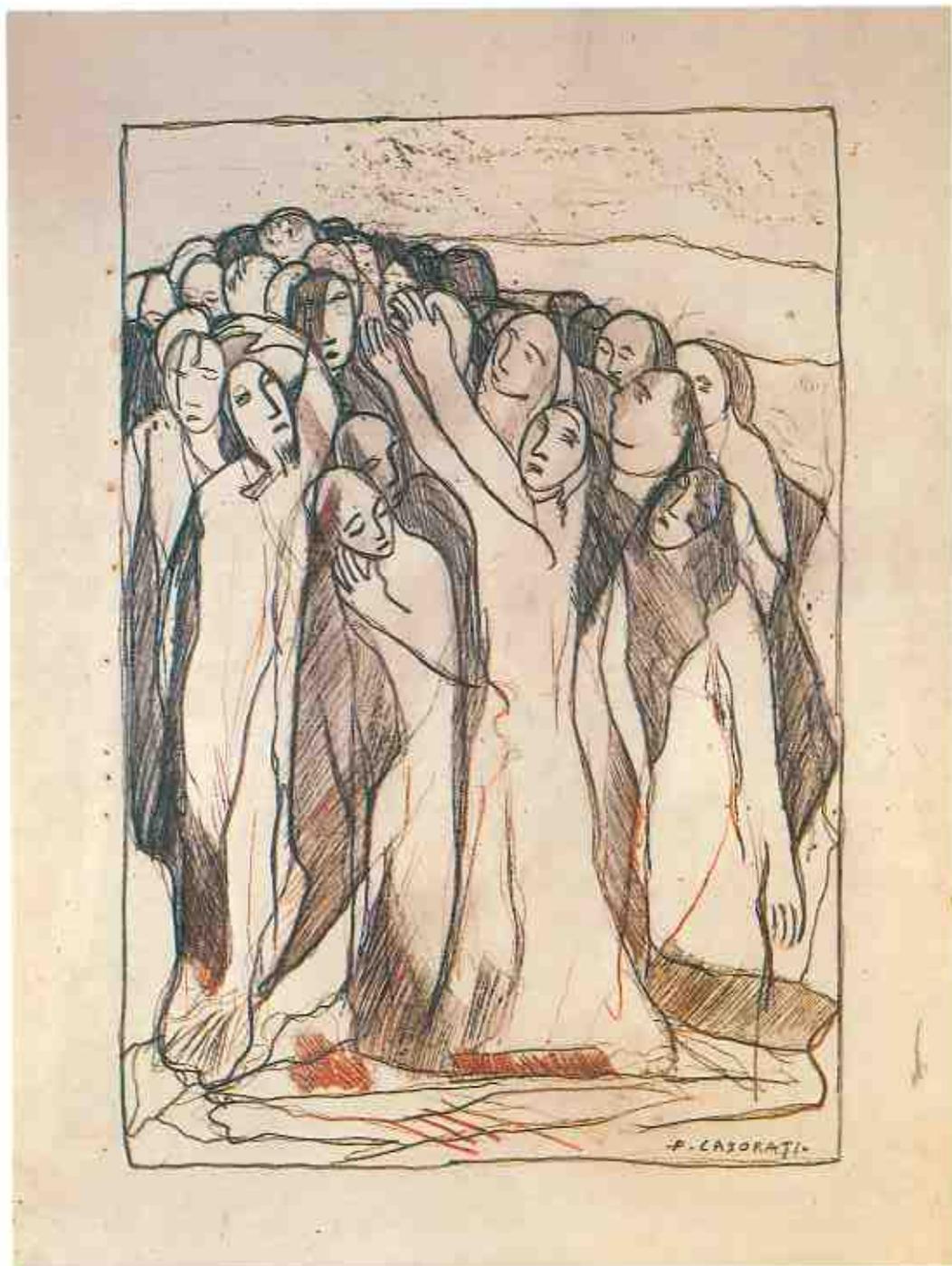
Xilografia su compensato, mm. 180 x 240  
Prova firmata  
Controstampa del n° 69 impressa tipograficamente a mano con inchiostro bianco su carta velina nera.



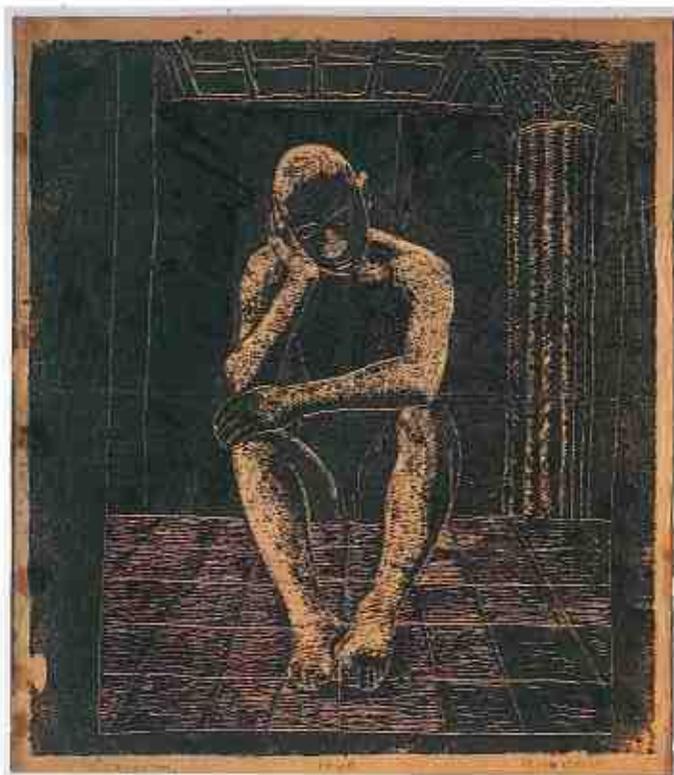






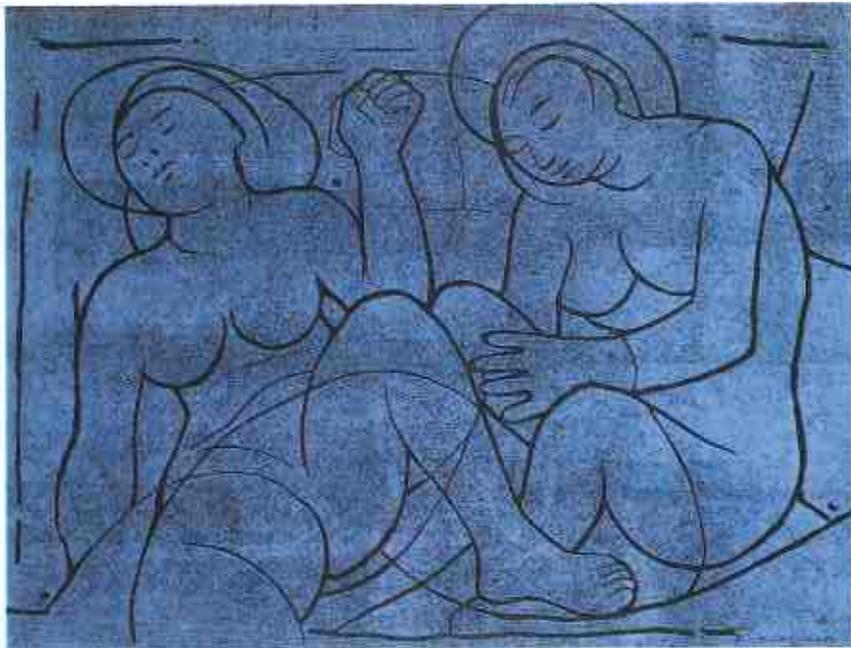
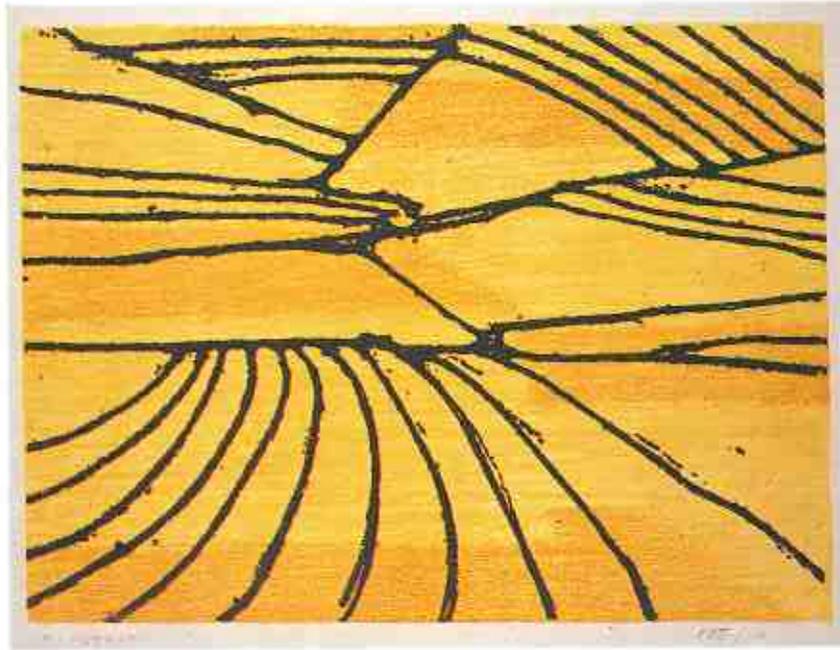


84 / BAGNANTI o I TUFFATORI / 1931  
93 / FANCIULLO CHE MEDITA / 1940



105 / CAMPI / 1954

112 / LE MONDINE / 1962

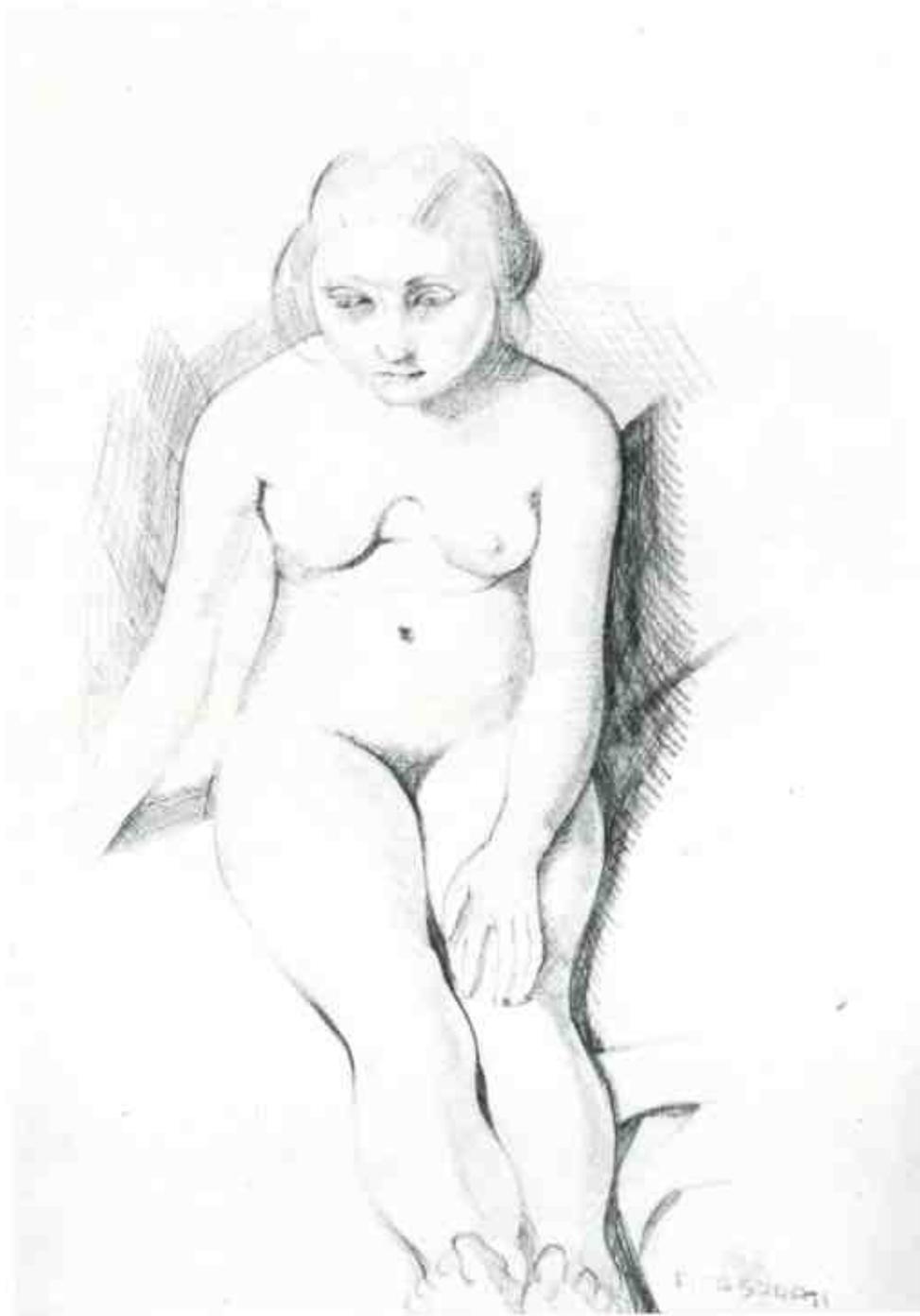




Disegni

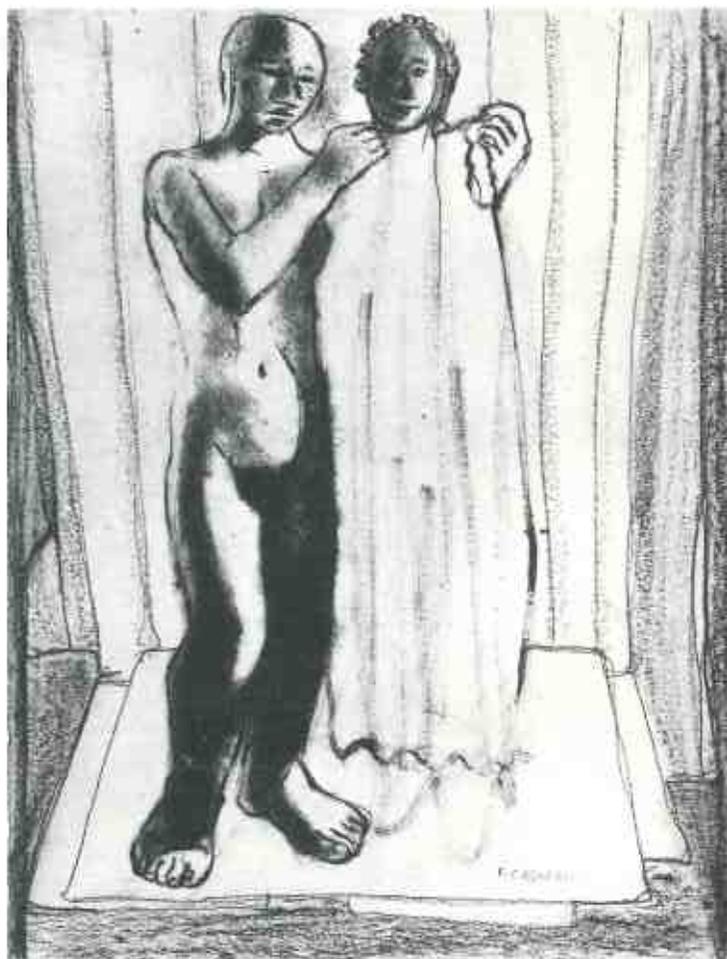
1 / NUDO SEDUTO / 1918





3 / BAMBINO / 1920

4 / ATTORI / 1920

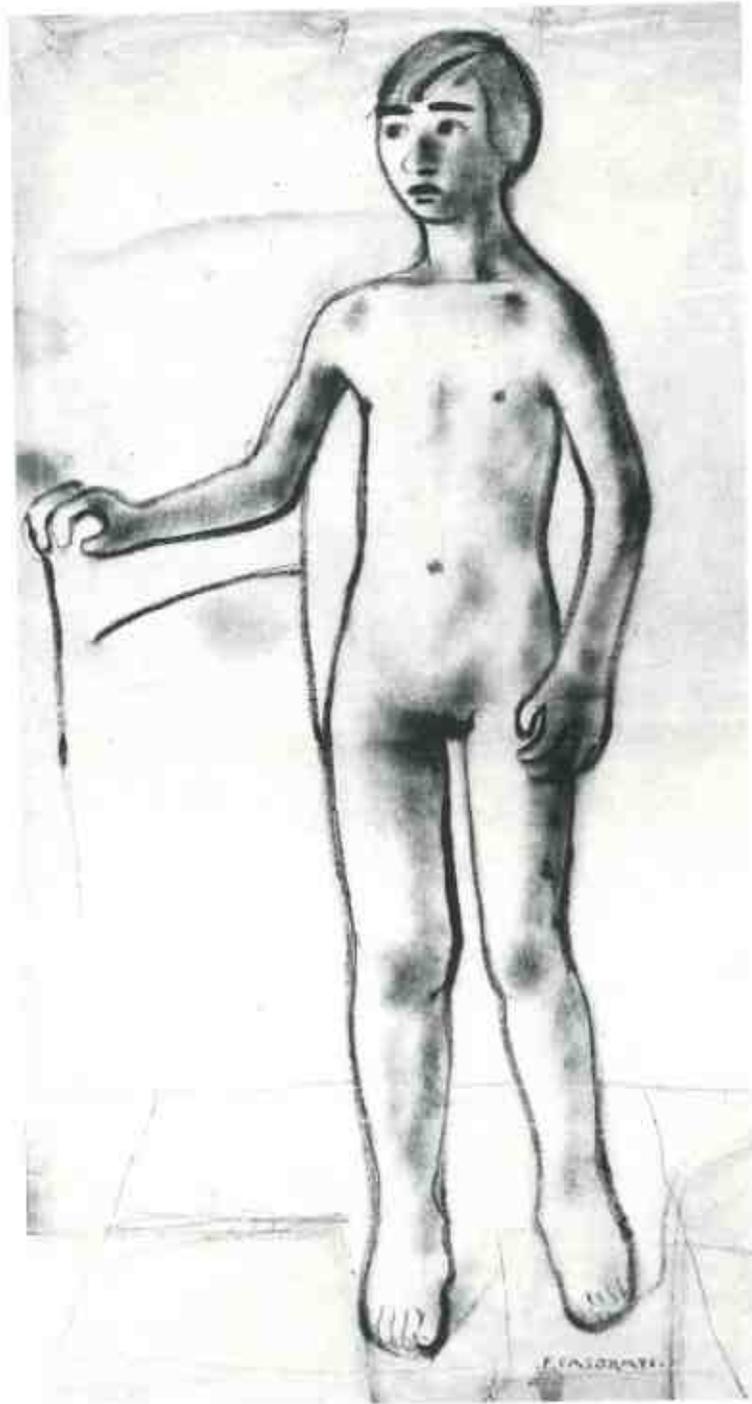




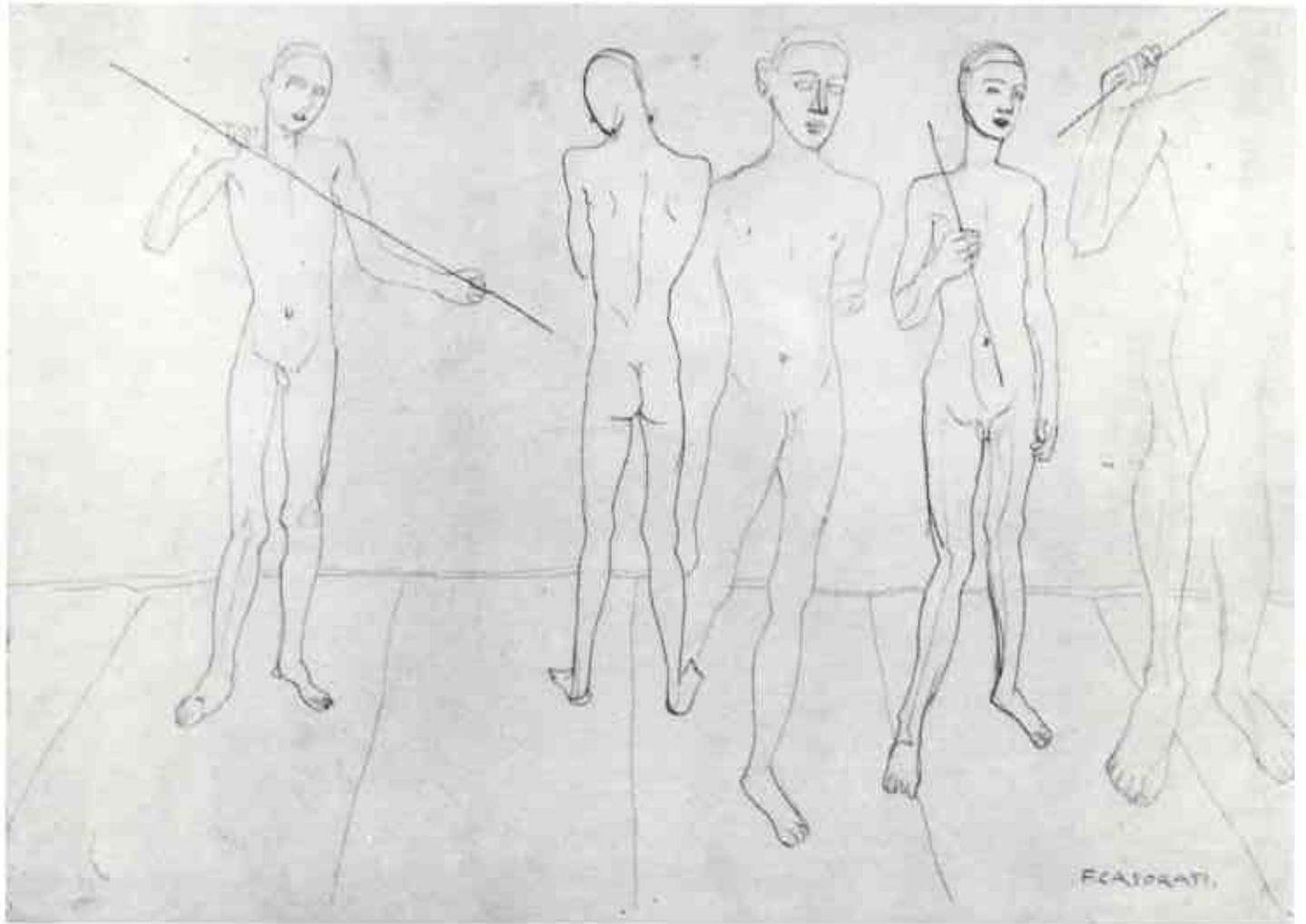
6 / SUONATRICE DI MANDOLINO N. 1 / 1921

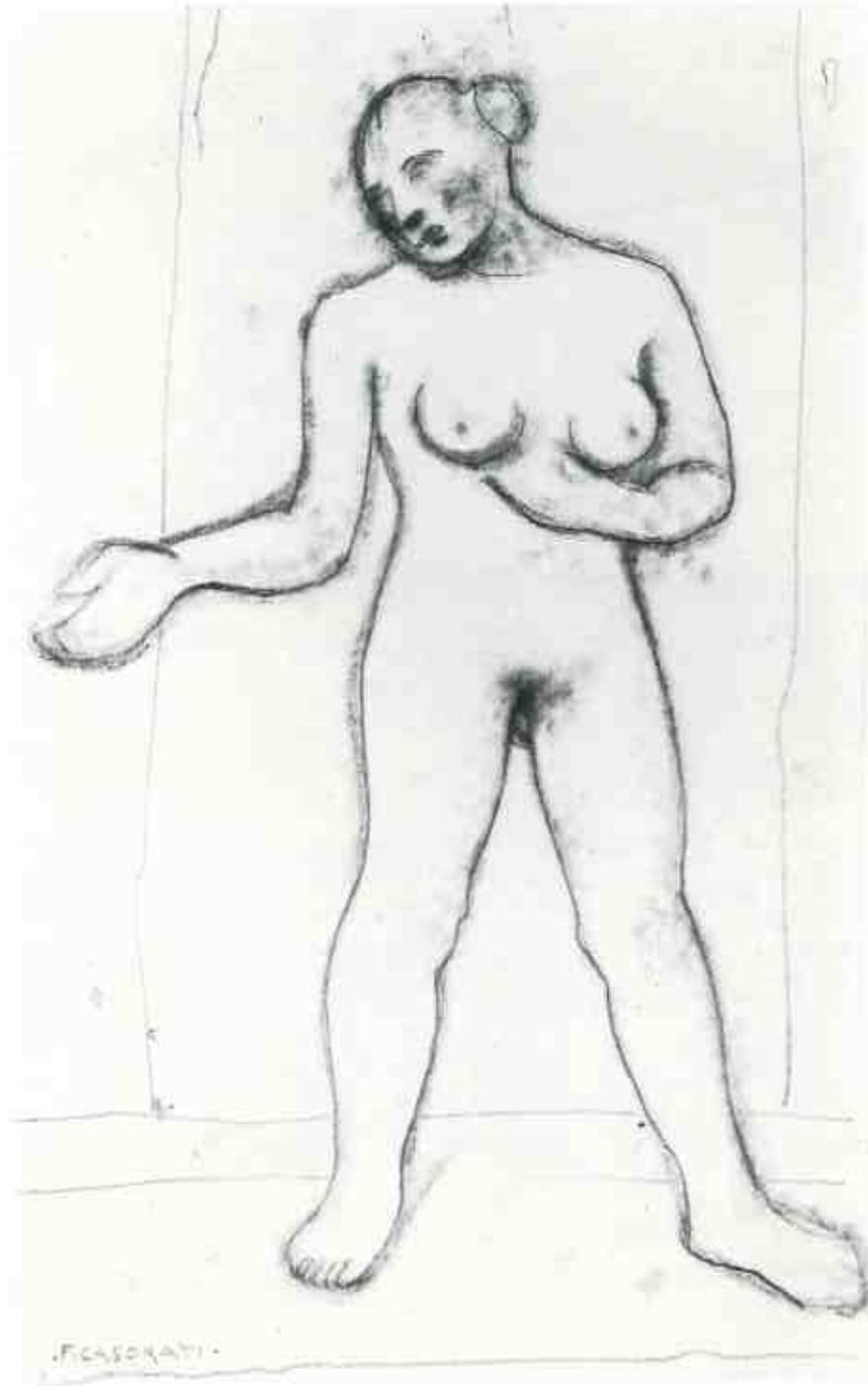
7 / SUONATRICE DI MANDOLINO N. 2 / 1921







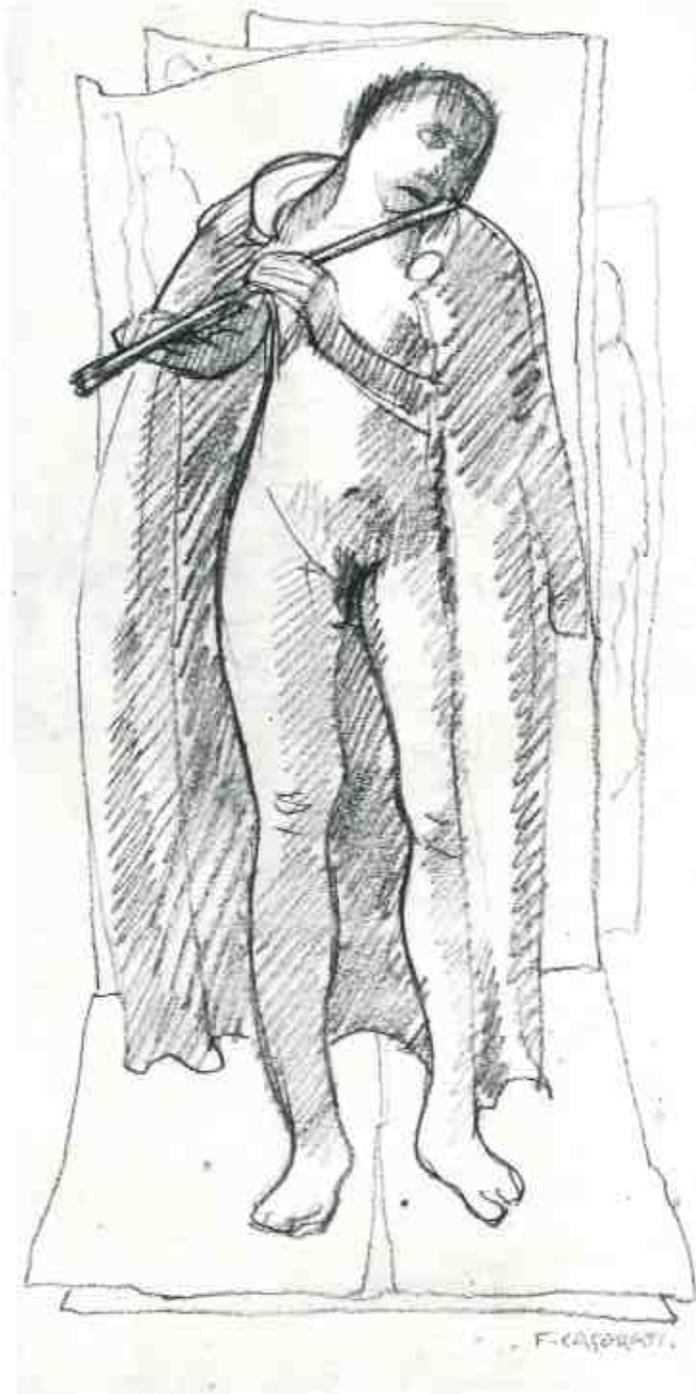


















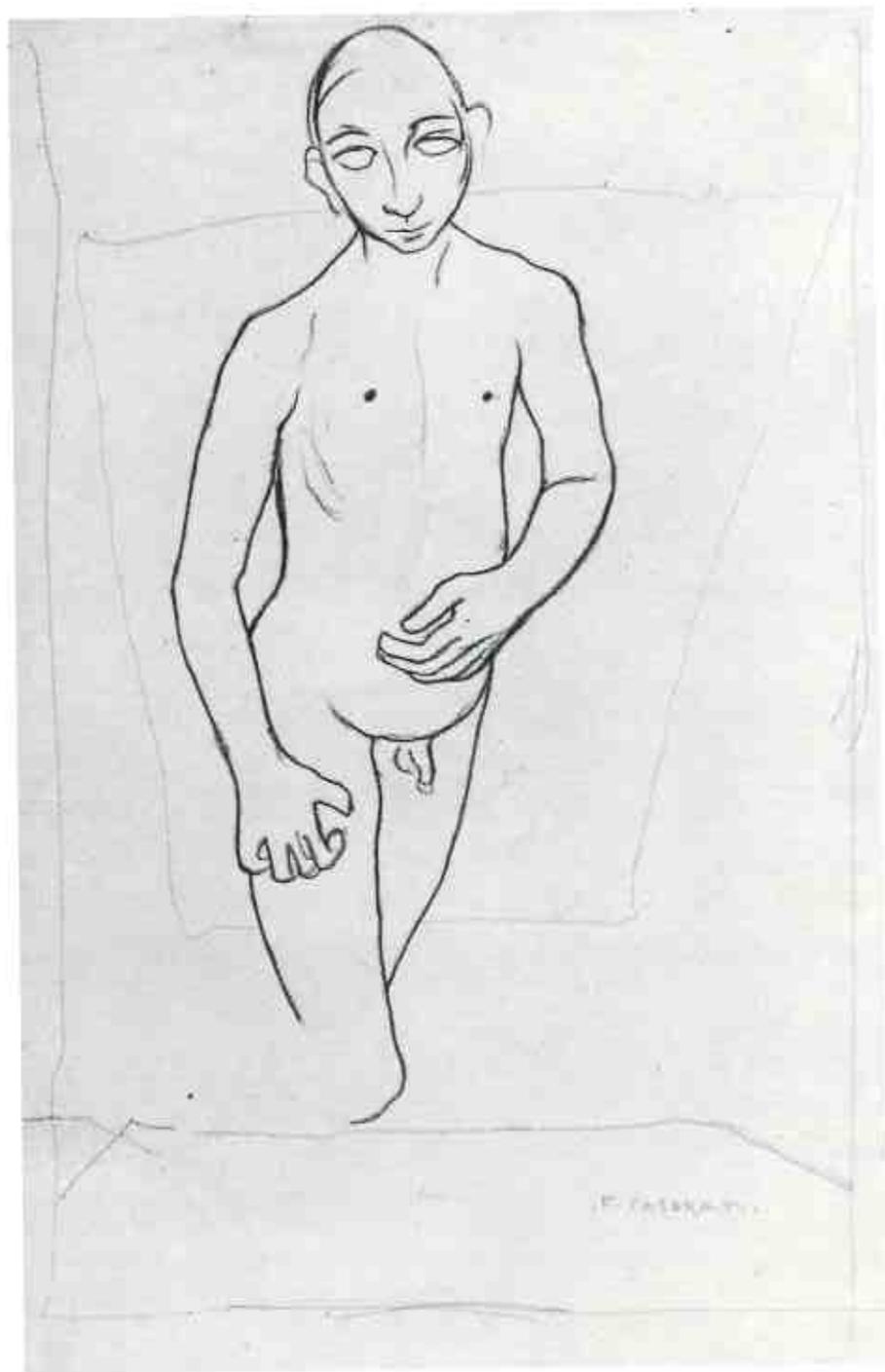




22 / SCORCIO NELLO STUDIO / 1938

23 / VOLTO DI DONNA / 1938













28 / RITRATTO / 1948

29 / CONTADINA / 1948







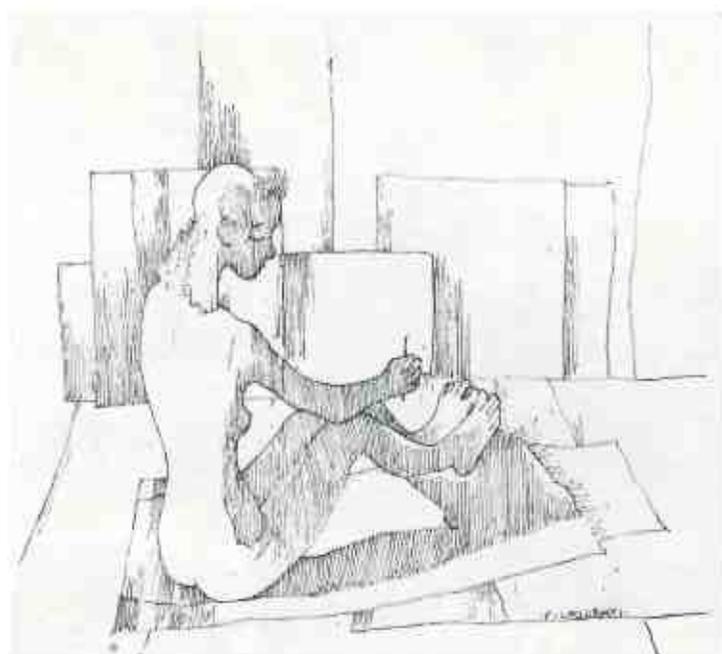


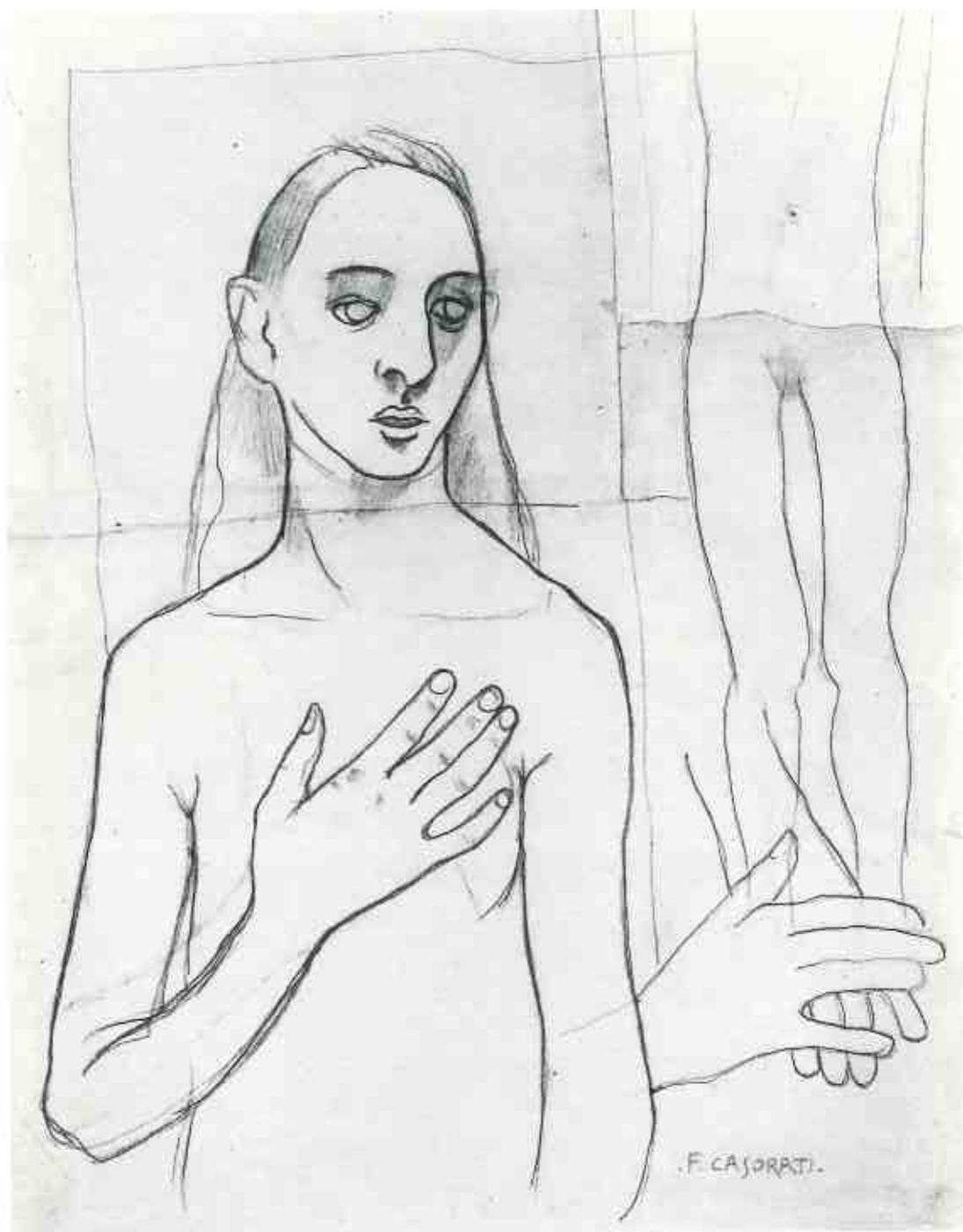


F. CASORATI.

38 / DORMIENTE / 1950

40 / NUDINO / 1950

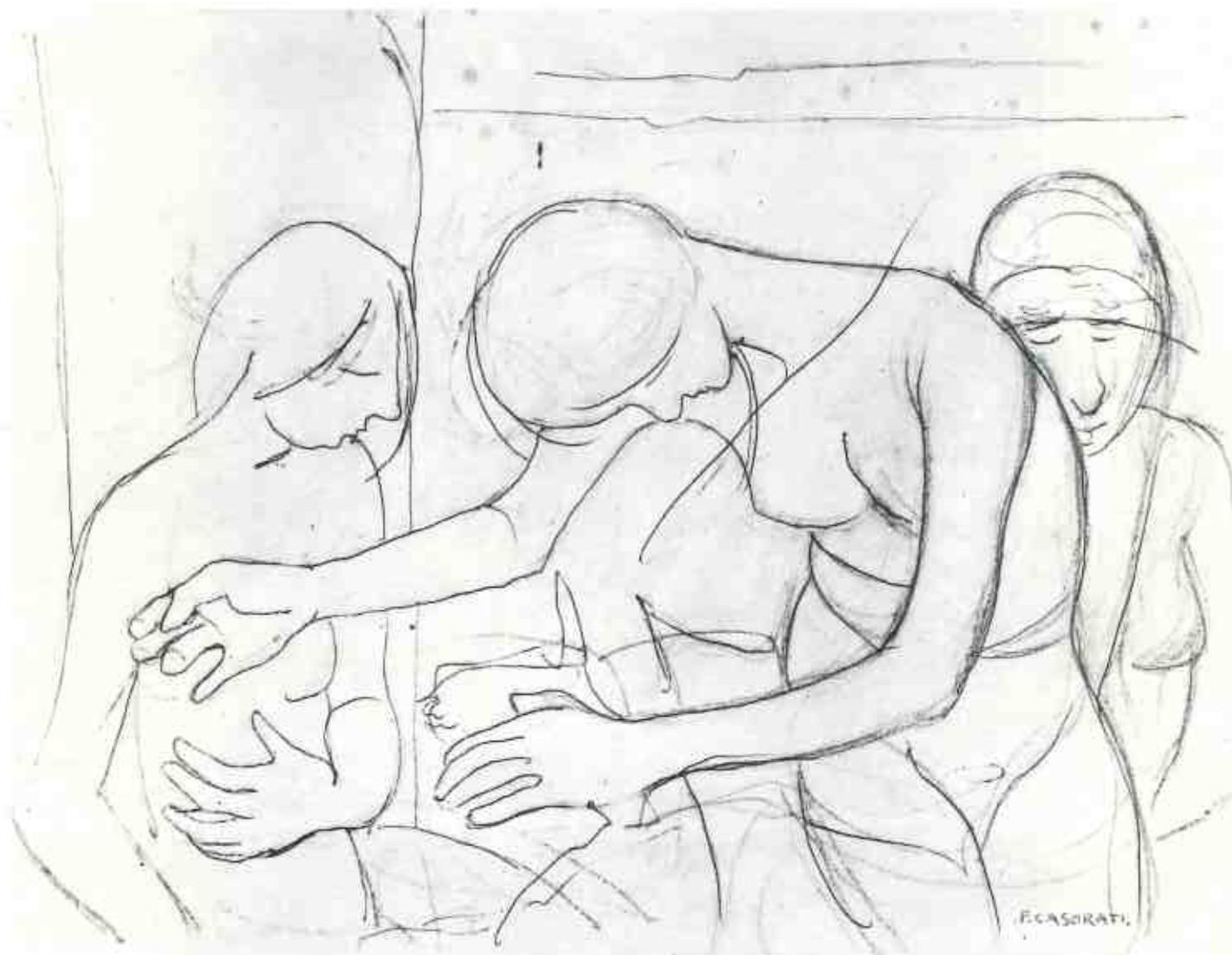




















F. CASORATI.





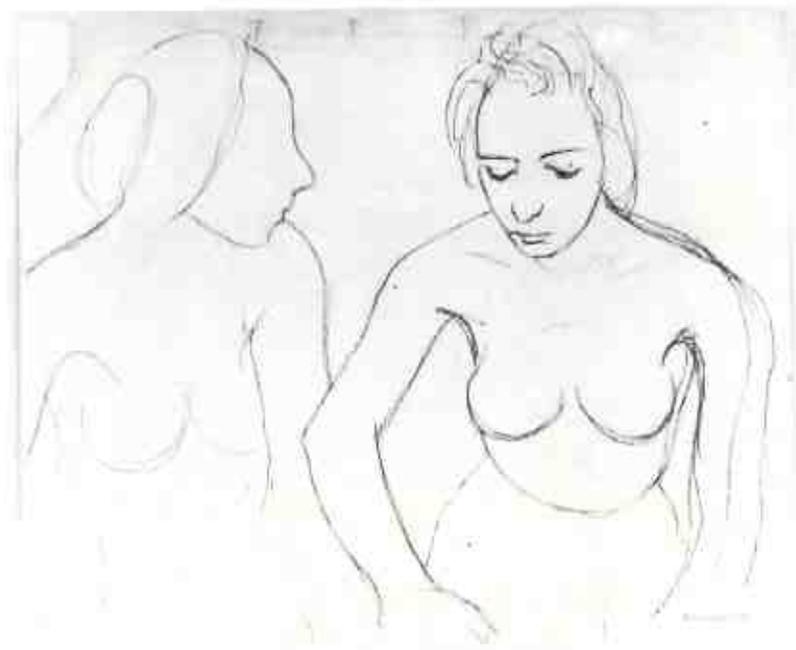






56 / BUSTO DI DONNA / 1969

57 / DUE FIGURE / 1960



Sculture

60 / BOZZETTO PER FONTANA / 1914



59 / ADA / 1914

61 / TESTA APPOGIATA / 1919



62 / FIGURA E ALBERO / 1920

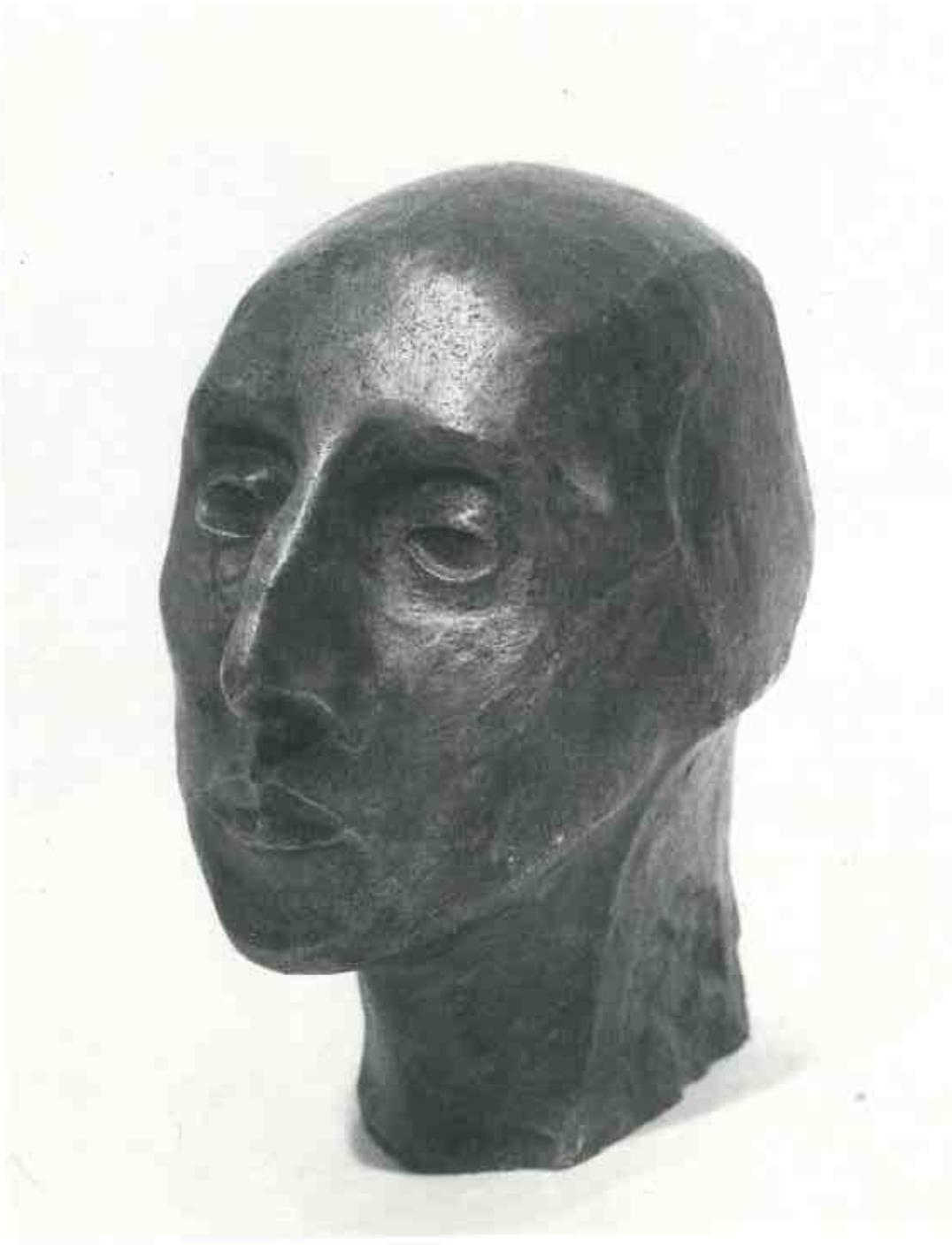
63 / FIGURA SEDUTA E CESPUGLIO / 1920



64 / TESTA / 1920

65 / LA VECCHIA / 1920





## Incisioni

67 / FIGURA E ASTRY / 1908

68 / DONNA / 1908

69 / DUE TESTE / 1909

70 / ALLEGORIA / 1910



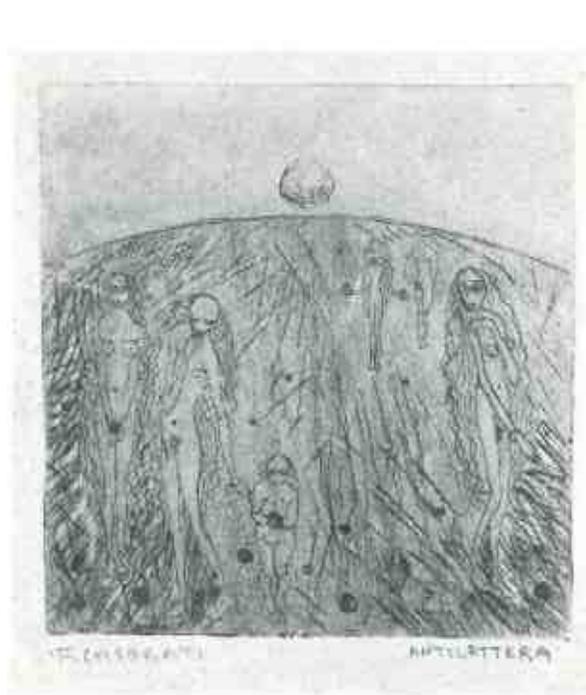
67



69



68



70

71 / ALLEGORIA / 1910,

72 / VOLTO DI DONNA E LA LUNA / 1911

73 / VIA LATTEA E BARCHE / 1912

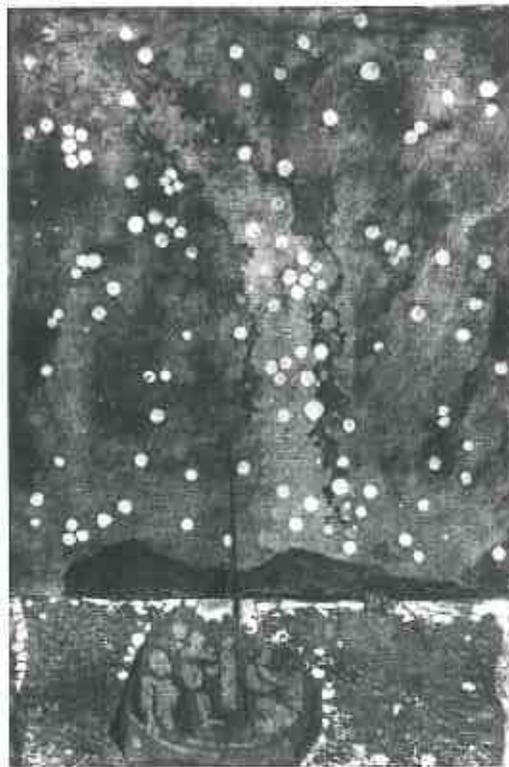
74 / DONNA SU SFONDO DI ALBERI / 1912



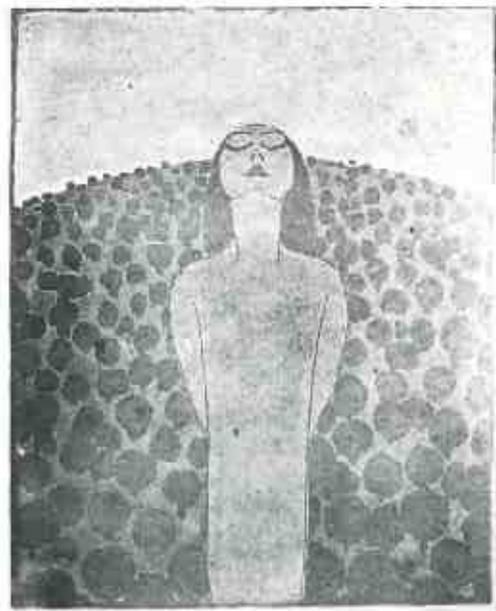
71



72



73



74

75 / LA CASA A SAN FLORIANO / 1912

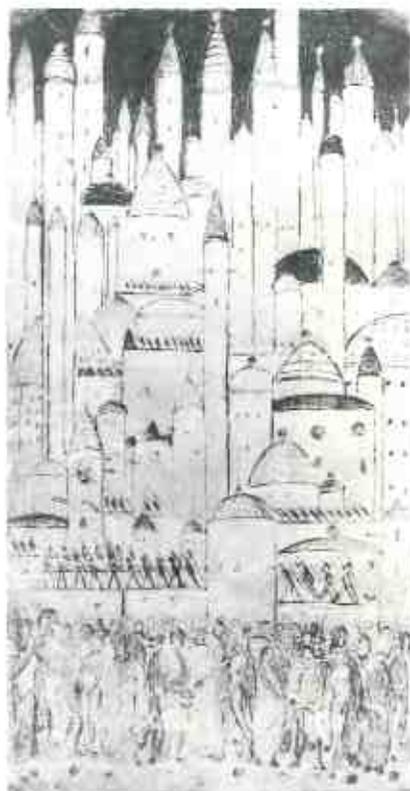
76 / ILLUSTRAZIONE / 1913

77 / TESTA DI PROFILO CON CHIGNON / 1913

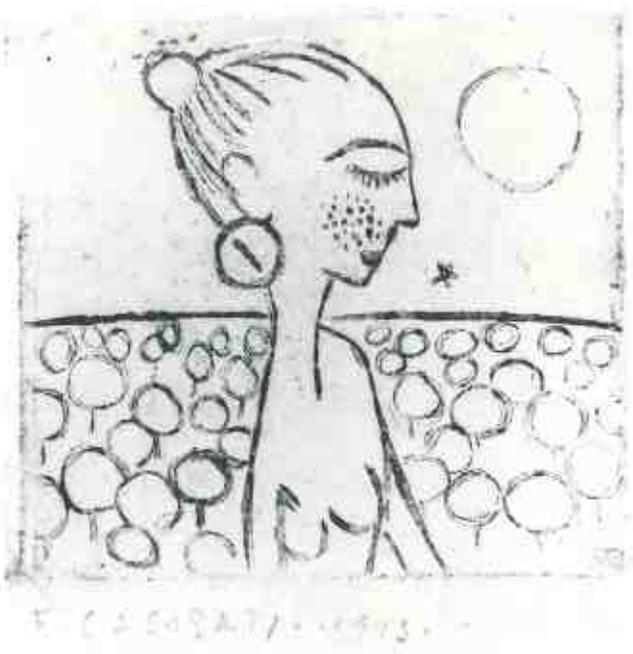
78 / RABBINO / 1913



75



76



77



78

79 / FRATE / 1919

80 / FRATE / 1919

81 / SUSANNA / 1925

82 / COMPOSIZIONE / 1927



79



80



81



82

83 / DUE FIGURE FEMMINILI / 1930

85 / GUERRIERO / 1935

86 / SAN SEBASTIANO / 1936

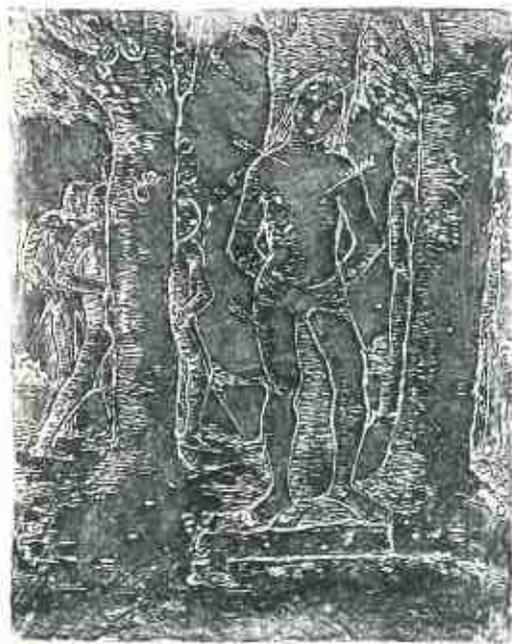
87 / SAN SEBASTIANO / 1936



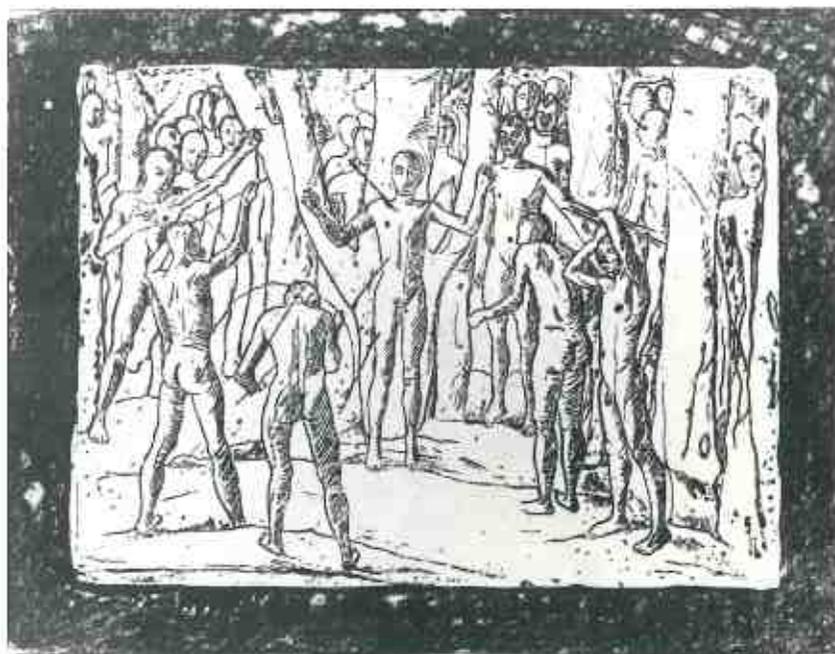
83



85



86



87



88

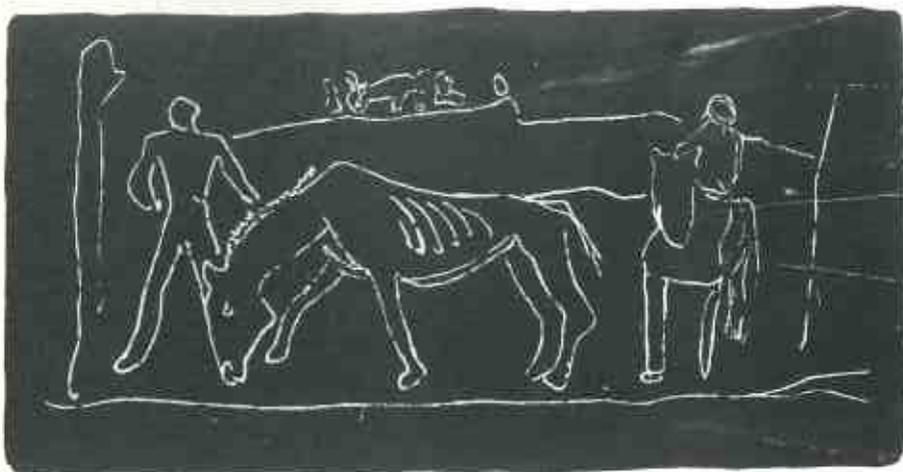


89

90 / CAVALLO FIGURE / 1938

91 / RAGAZZO E RAGAZZA / 1939

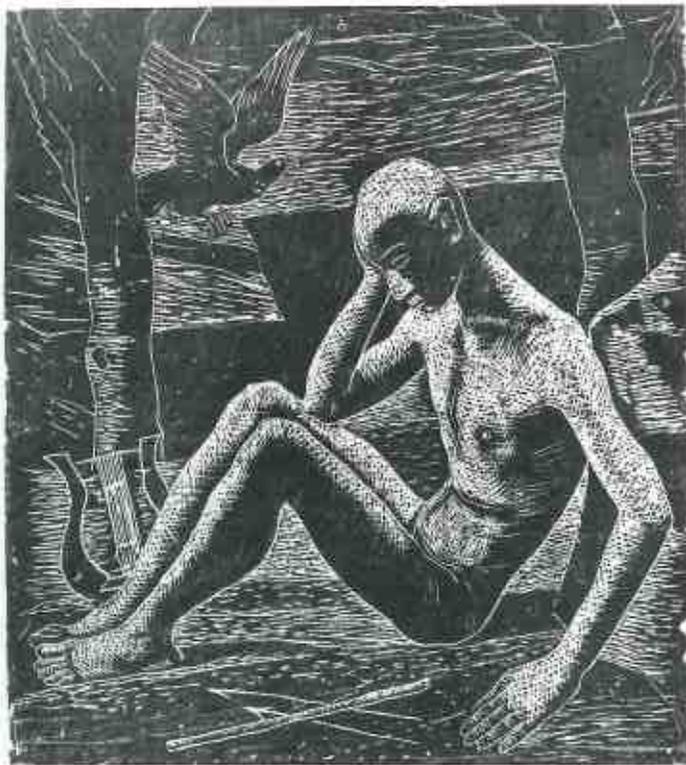
92 / POETA / 1940



90



91



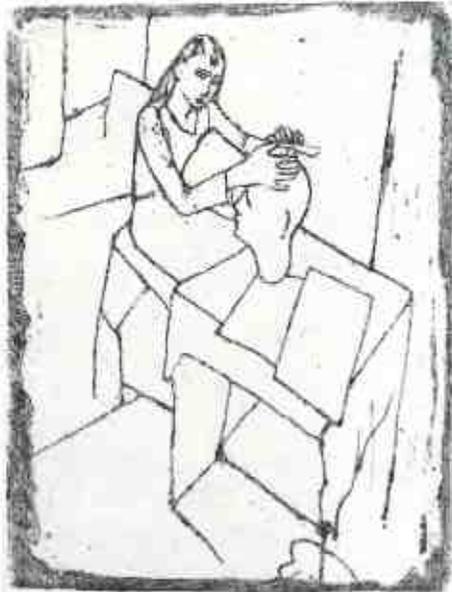
92

94 / FANCIULLA CHE MODELLA UNA TESTA / 1944

95 / DONNA IN RIPOSO / 1946

96 / NUDO SEDUTO / 1946

97 / TRE VOLTI FEMMINILI / 1946



94



95



96



97

98 / MODELLO / 1946

99 / TESTA DI RAGAZZA / 1947

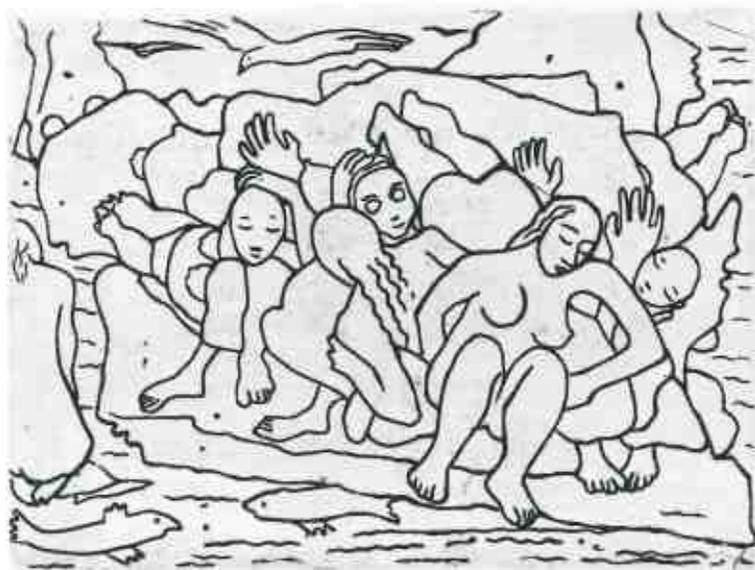
100 / LO SCOGLIO DELLE SIRENE / 1949



98



99



100

101 / DORMIENTE / 1950

102 / COMPOSIZIONE (CLAVIERE) / 1952

103 / MATERNITA' / 1952

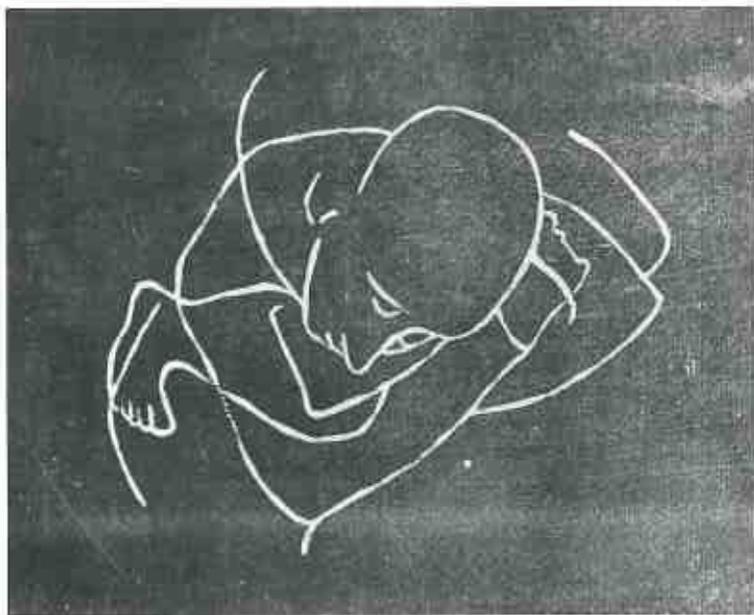
104 / NATURA MORTA / 1952



101



103



102



104

106 / ILLUSTRAZIONE / 1959

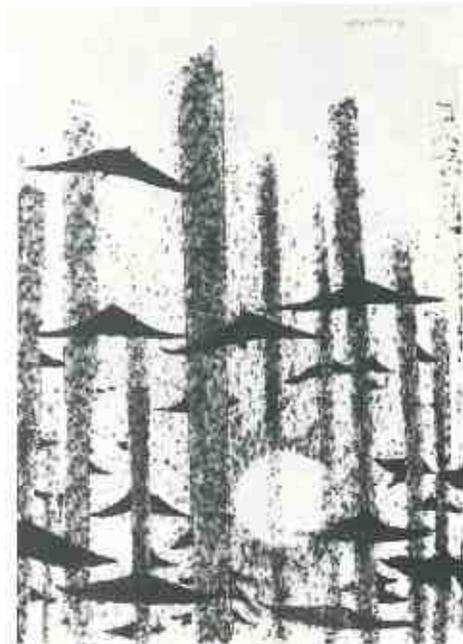
107 / ILLUSTRAZIONE / 1959

108 / ILLUSTRAZIONE / 1959

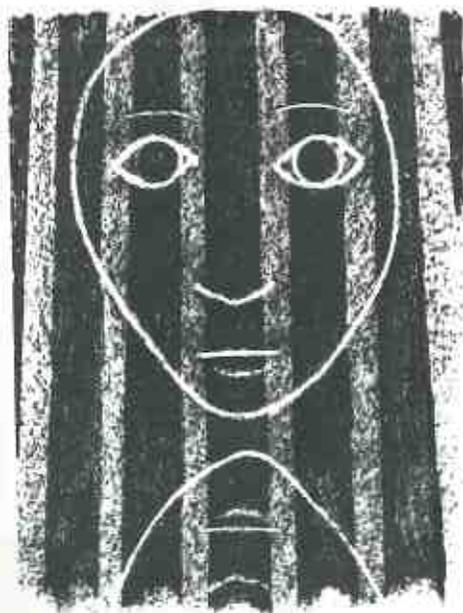
109 / ILLUSTRAZIONE / 1959



106



107



108



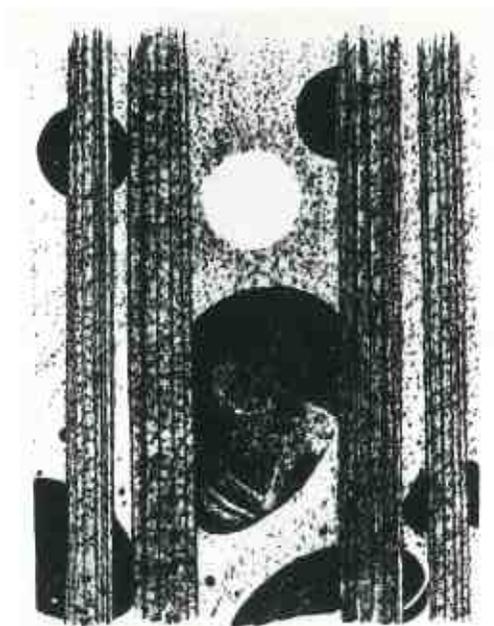
109

110 / ILLUSTRAZIONE / 1959

111 / NUDO / 1960

114 / NUDO CON CHITARRA / 1963

115 / FIGURE NELLA STANZA / 1963



110



111



115



114