

50 anni d'arte a Torino

Nota critica – Fratelli Pozzo – Salvati – Gros Monti & C., Torino – 1959

ARTISTI NUOVI DOPO L'ANNO 1920

È negli anni intorno al 1920 che finalmente si può parlare di arte moderna a Torino nel senso che questa parola ha assunto, di rottura con le abitudinarie forme della tradizione. Negli anni, cioè, che seguirono la prima grande guerra mondiale; nonostante che proprio quegli anni segnassero dovunque una ripresa dello spirito d'ordine, un'inclinazione alla quiete e alla meditazione che si manifestò anche sul piano dell'espressione plastica, e nonostante che tale ritorno significasse quasi l'oblio delle disperate avventure delle avanguardie dell'anteguerra. Era rimasta infatti negli animi l'avversione per i gusti e per i costumi borghesi e conformistici che quelle avanguardie avevano eccitato in ogni modo e rimase, soprattutto, un impegno morale che era la naturale continuazione delle ansie della vita di trincea, e delle aspirazioni verso un mondo spiritualmente oltre che materialmente migliore nate in mezzo agli orrori della guerra.

Scavando negli archivi della memoria si potrebbero rintracciare le pagine di un libretto stampato nel 1912: *Torino mia*, del tedesco Curt Seidel, e illustrato da dodici silografie di Nicola Galante. Risalire così alla prima testimonianza di uno spirito moderno nel panorama dell'arte torinese, ma dal punto di vista della continuità storica le immagini che provocarono una profonda apertura, e quasi un solco, nella società artistica torinese furono quelle portate da un uomo che tornava appunto dalla guerra: i tre dipinti che felice Casorati presentò alla esposizione della Società Torinese Promotrice di Belle Arti nel 1919: *Tiro al bersaglio*, *Il pastore* e *Scodelle*. Casorati era arrivato a Torino già nell'autunno del 1918, appena collocato in congedo, e aveva messo casa con la madre e le sorelle al numero 52 di via Mazzini, in un vasto appartamento in fondo al cortile che da allora ha sempre abitato, stabilendo una presenza umana e pittorica che da allora ha sempre manifestato una grande forza di pressione sulle vicende della vita artistica e culturale di Torino. Calati in mezzo al mondo che nel campo del gusto subiva il fascino di Enrico Thovez e nel campo delle attività artistiche la dittatura di Leonardo Bistolfi e di Giacomo Grosso, quei tre dipinti costituirono un primo termine di raffronto scandaloso e inquietante e il primo atto di una opposizione che a poco a poco avrebbe guadagnato gli spiriti più vivi. Erano immagini staccate dalla loro fisica realtà, staccate dal realismo letterale del loro contenuto abituale e ne *Il pastore* diventavano un veicolo di simboli tanto scuri da rimandare lo spettatore ai semplici valori di figurazione, o di collezione di elementi figurativi: alcunché di profondamente diverso, che arrivava dalle zone di un'altra civiltà figurativa. La giovinezza randagia di Casorati, da Verona a Napoli a Padova, con insistenza più determinante attorno a Venezia che aveva affermato negli anni avanti la guerra la sua funzione di luogo di incontro dell'arte di tutto il mondo, s'era caricata di pollini diversi ed eccitanti, sui muri dei musei e sulle pareti della Biennale - e resterà profonda l'emozione dell'incontro con un dipinto famoso di Bruegel a Napoli e di quello con l'opera di Gustav Klimt a Venezia - ma anche sui dati della realtà della vita sociale coi suoi aspetti comuni.

Quei pollini diversi fecondavano l'opera di Casorati introducendovi molti contrasti apparenti ma anche una unità di visione che può essere indicata come aspirazione totale dell'essenziale, sia dei contenuti letterari sia della rappresentazione plastica; ad una sintesi formale nutrita nel tempo stesso dalle memorie da museo della grande arte dei secoli d'oro e dalla scarna verità delle manifestazioni urgenti della vita quotidiana, legate insieme nelle zone remote dell'ispirazione con un ritmo musicale che all'artista era congeniale. Le prime amicizie torinesi erano state infatti di natura musicale: Buffaletti, Alfano, Casella, ed altre, come quella di Gobetti suo primo commentatore, che lo iscrissero subito in un cerchio di relazioni culturali che si confacevano all'istintivo atteggiamento antiromantico di Casorati. Così fiorisce la tipica rappresentazione casoratiana di quegli anni: *Tiro al bersaglio*, *Un uomo*, *Una donna*, *Interno*, *Anna Maria de Lisi*, *Mattino*, *Case*, tutte opere in cui si può leggere il principio di un'indagine dei rapporti fisici e psicologici delle figure con il mondo circostante; il principio di una denuncia sociale fatta con accenti gravi e dolenti ma non volgari e si individua una traccia della Torino operaia di allora, della sua dilagante periferia industriale e dei problemi scottanti della condizione umana in quella realtà di scottante miseria. Ma questi elementi, che appartengono alla

cronaca degli avvenimenti e dei sentimenti di quegli anni, la pittura di Casorati li riflette con una cadenza raffinata e allusiva che li astraeva quasi in forme aristocratiche, con un distacco che sul primo momento può sembrare freddezza: dando origine alla leggenda di Casorati pittore disumano, arido, squallido, indifferente alla realtà quotidiana. Ma le opere di getto, i piccoli studi di paese colti da un terrazzo, da una finestra, nei soggiorni estivi al mare o in montagna, i piccoli studi di nudi negli interni dell'atelier che a uno a uno riaffiorano col tempo alla conoscenza degli intenditori, stanno invece a dimostrare che il pittore non era insensibile al calore delle cose e che sapeva distinguere i valori accidentali, l'aspro dal tenero, l'urto dall'accordo, e che poteva avvertire il brivido del tempo naturale. Così la sua tipica sensibilità plastica che nel più favorevole dei modi poteva essere comunemente definita platonica, si costituiva come volontà di superare il momento passionale dell'ispirazione e di costruire l'opera d'arte attraverso il ripensamento mentale, oltre il fatto o l'occasione della cronaca.

Fino a quel momento, è ancora in quei primi anni '20 la personalità di un Bistolfi e di un Grosso, pur così diverse tra loro ma unite nel medesimo spirito di sollecitazione dell'attualità del gusto e dei piaceri della cultura borghese, possedevano una forma di spinta quasi incalcolabile sulla vita artistica, e non solo di Torino. Qui, se mai, essa ingigantiva proprio per effetto degli echi di una grossa autorità sul piano nazionale. Altri artisti, coetanei di Casorati, pure muovendosi nell'orbita di quei due "grandi" mostravano qualche desiderio di libertà. Cesare Maggi, pur attratto dal mito della montagna nella scia dell'esempio segantiniano, poteva delineare nel "Ritratto della Signora Rody" e ne "La moglie giovane" due immagini pittoriche che mostrano un desiderio di castigatezza formale, una volontà di ricondurre nel rigore della forma le notazioni del vero. Agostino Bosia traduceva in modi robusti e quasi rozzi, seppure ancora declamati, certi caratteri dell'estetismo dannunziano tipico del momento, come nell'"Autoritratto col saio". Né bisogna dimenticare l'opera di Mario Reviglionne, affascinante per la sofisticata adesione a certi aspetti del gusto dell'epoca. Ma basta confrontare le linee di cultura e di gusto che producono le scene pastorali di Maggi e *Il pastore casoratiano* per intendere quanto siano distanti tra loro, e quanto assai più si diversificherebbero formalmente; per immaginare, anche la sorpresa provocata dalla imprevedibile presenza di Casorati nel mondo artistico torinese. Altre opere presentate a una mostra collettiva allestita nel salone della Mole Antonelliana e quindi una piccola esposizione nelle sale della Galleria Codebò, che accanto a disegni suoi radunava opere grafiche di Galante, Menzio, Chessa, Levi, artisti giovanissimi salvo Galante, e nuovi; poi ancora una saletta allestita alla Promotrice del 1922 con opere di artisti ritenuti d'avanguardia, come Tosi, Gino Rossi, De Chirico, Carrà ed altri, richiamarono su Casorati l'attenzione curiosa, e in gran parte ostile, del pubblico, ma attrassero a lui gli spiriti culturalmente più ambiziosi, affascinati dalla ricchezza e dalla varietà del suo temperamento. Casorati infatti amava la musica, amava le belle letture non conformiste, mostrava uno spiccato senso dell'architettura e delle forme decorative e possedeva la capacità di esprimerle realizzando felicemente un ideale di vita armoniosa, che è il medesimo ideale espresso con sintesi rigorosa e con altissimo controllo sia psicologico sia formale nei grandi dipinti di quegli anni: *Ritratto di Silvana Cenni*, *Ritratto della sorella*, *La donna e l'armatura*, *Fanciulla dormiente*, *Fanciulla nuda*, *Le uova sul cassetto*, i primi ritratti di casa Gualino e di altri amici.

L'attrazione spontanea esercitata sul mondo artistico torinese e la netta opposizione della sua personalità a tutte le altre dominanti in quello scorcio di tempo determinarono la nascita della famosa "scuola di Casorati" prima nello studio dell'artista in via Mazzini, poi al primo piano di via Bernardino Galliani 31. L'attività dell'artista si completava con quella del maestro e per affinità si collegava con quello che era di eccezionale, nel senso che si manifestava come indizio di libertà rispetto al conformismo dei giudizi e di rivolta rispetto alle limitazioni dell'ignoranza provinciale.

Accanto alla attività di Casorati bisogna infatti collocare la novità rappresentata dall'insegnamento di Lionello Venturi all'Università di Torino, la scuola di danza di Bella Hutter, l'intervento di Gualino nella vita pubblica torinese con un raro contributo di manifestazioni di cultura a livello europeo, le quali culminarono nelle stagioni del teatro di Torino, il vecchio Scribe interamente rinnovato, e nella formazione della collezione d'arte antica e moderna.

Al di là dei successi concreti dei suoi allievi, tra i quali figurano Nella Marchesini, Silvio Avondo, Jessie Boswell, Elena Salvaneschi, Ida Donati, Marisa Mori, Lucia Gennaro, Tina Menniey, Mario Bionda, Paola Levi, Daphne Maugham, Italo Cremona, Lalla Romano, Sergio Bonfantini, Albino Galvano, Riccardo Chicco, Giorgina Lattes, la scuola di Casorati, che sotto questa insegna si presentò effettivamente anche in altre città d'Italia e sovente in blocco anche alle mostre di Venezia, fu uno degli elementi agitatori della vita artistica torinese. Né basta. Casorati, con l'architetto Alberto Sartoris e i pittori Sobrero e Chessa, fondò "Società d'arte Antonio Fontanesi", e fu come portare una sfida direttamente nel campo avversario, quello dei presunti eredi legittimi dell'Ottocento, e affermare che la buona pittura non concede monopoli, né giustifica lutti, giacché essa è sempre viva e moderna. La Società presentò dapprima nella sua sede di Palazzo Bricherasio, poi nelle sale della Galleria Codebò mostre selezionatissime e talvolta rivelatrici di Fontanesi, Delleani, Mancini, Gola, Spadini, dei macchiaioli toscani, dei napoletani della scuola di Posillipo. Tutto questo deve essere ricordato per poter giudicare quali furono le vere linee di sviluppo dell'arte a Torino negli anni ma il 1920 e il 1930 e per intendere che da una parte il fascino della pittura di Casorati, che in opere come *Lo Studio* sciaguratamente distrutto nell'incendio del "Glaspalast" di Monaco del 1931 e *Meriggio*, ora del Museo Revoltella di Trieste, alludeva ad una ampiezza di immaginazione e di composizione addirittura classica e rivelava una tecnica magistralmente sicura, contribuiva profondamente a far sorgere una specie di mito casoratiano un poco appartato, dall'altra la sua presenza era un veicolo sovraccarico di inquietudine, di spirito di ricerca, di curiosità insaziabile che agivano sulle coscienze e determinavano nuovi umori.

Se la prima pagina della cronaca dell'arte contemporanea a Torino è dominata dalla presenza di Casorati, come nei bei libri antichi al fondo della pagina è già rivelato il suono della parola che inizia la pagina seguente, quella che *grosso modo* contiene la cronaca degli anni dal 1930 allo scoppio della seconda grande guerra. Gli anni '20 si concludono infatti con un segno di rivolta alla pittura di Casorati e non proprio per una insurrezione di animosità personali contro la sua autorità, che forse non è mai stata messa in dubbio nemmeno nei momenti di più acceso vigore polemico, ma perché l'opera di Casorati presentava una impossibile forma di collisione con l'estetica del cosiddetto "Novecento". La sua classicità naturale alludeva comunque alla classicità d'accatto, cioè volontaristica e programmatica, dei firmatari del Manifesto del Novecento e dei molti altri che vi aderirono assai più cedendo alla spinta politica che a quella fantastica. A questo punto bisognerebbe parlare del rigurgito di idee provocato anche dal montare della seconda ondata del Futurismo, che contribuì come secondo elemento di agitazione a rompere l'unità del fronte della pittura moderna quale si era nel frattempo configurata.

Così ci fermiamo al fatto nuovo costituito dalla nascita del gruppo dei "Sei pittori di Torino", che è appunto la parola messa in calce alla prima pagina della cronaca torinese per rammentare a tempo come comincia la seconda pagina. La quale non è dominata dalla presenza del gruppo dei "Sei" che, in verità, come gruppo ebbe vita brevissima, ma si sviluppa su un terreno frantumato appunto dal suo apparire.

Più che frantumato, messo in discussione, secondo punti di vista la cui giustezza è sottolineata dal fatto che le proposte torinesi si diffusero come un'eco in altre città, a Milano per esempio; e rintracciarono oltre lo spazio affinità spontanee, come a Roma, convincendoci dell'autenticità e della convenienza della loro proposta e dell'attualità dei suoi contenuti sia formali sia morali. Abbiamo detto prima che la presenza di Casorati era un veicolo carico di inquietudini pensando che le opposizioni concettuali alla tipica visione casoratiana poterono nascere in gran parte per la spinta da lui data alla libera valutazione delle cose. La sua intelligenza stimolava l'apertura della mente su orizzonti che potevano portare assai lontano dal punto di partenza. Ma ci furono altri elementi cooperanti con la sua azione che producevano a loro volta nuove e diverse destinazioni. Per esempio: le lezioni di Lionello Venturi all'università Torinese, lezioni inedite nella storia degli studi superiori in Italia giacché riguardavano l'epoca degli impressionisti con un fervore che da solo bastava a creare attitudini di diffidenza verso l'assunzione degli ideali classici, e del loro senso più plateale, del "Novecento" ad estetica ufficiale del regime.

Il teatro di Torino, portando sulle sue scene le manifestazioni di punta più diverse eccitava il viaggio delle fantasie e delle immaginazioni su esempi concreti e compiuti. Non è difficile intuire l'effetto diretto e indiretto della recitazione dei Pitoëff, della regia di Tairoff, delle rappresentazioni della compagnia dei Nò giapponesi e di quelle del teatro ebraico, per citare solo alcune testimonianze di ispirazione diversa, e intendere le dilatazioni fantastiche che esse provocavano. In quel tempo, attraverso la parola impetuosa e il calore meridionale che non lasciava tregua di un Edoardo Persico, un personaggio insolito calato a Torino per necessità di ricerche e di studio indefinite e l'altra, non meno viva e singolare, di Luigi Spazzapan chiamato a Torino dall'amico architetto Cuzzi per progettare opere di decorazione della Mostra nazionale del '28, tale orizzonte poteva includere, nei moduli mitici, accesi e affascinanti dei pellegrini la Francia e Parigi, e attraverso la lunga erratica esperienza sulla strada della media Europa, tutti i molteplici echi d'un largo mondo nel quale la poesia poteva anche essere "maledetta" ma libera e all'artista, come accadeva a Monaco, non era mai negato un boccale di birra, di pane e di companatico. C'era come si vede, nell'ambiente torinese quanto bastava per renderlo stuzzicante e diverso da ogni altro, il più europeo certamente; e si pensi anche agli esempi di architettura nuova realizzati in quegli anni a Torino. C'era soprattutto la condizione ideale per amplificare la polemica delle arti, per smuoverla dalla monotonia del dialogo tra modernità e tradizione, il dialogo dei sordi e dei muti; per trasferirla nel seno stesso della modernità come indicazione di una irriducibile volontà di indipendenza dell'espressione, contro ogni intenzione di regolamentarla a senso unico. E non si dimentichi che soffiava ancora copertamente il vento di fronda suscitato da Gobetti e alimentato da Gramsci. In quel clima eccitante ed eccitato assunse contorni precisi l'opportunità che alcuni pittori sostenessero questa situazione critica con l'attività di gruppo. La formazione di tale gruppo che prese il nome di "Sei pittori di Torino" fu un'impresa personale di Edoardo Persico, uomo di eccezionale e caparbia pazienza nel battere e ribattere certi pensieri elementari finché aprissero una fenditura nella mente e nella volontà degli altri. Non c'era un grande ordine nel suo pensiero, ma c'era un gran fuoco. Sapeva ciò che voleva e perciò fu uno straordinario suscitatore di energie e di avvenimenti. Discuteva soprattutto con Menzio, che era appena tornato da un viaggio a Parigi; insieme, poi, i due dialogavano con Spazzapan, disposto ad accendere non importa quale miccia pur di far saltare in conformismo, la quiete e l'indifferenza che aveva in dispetto; ne parlavano a Gigi Chessa che era di poco più anziano e più severo, e che da anni, dal tempo dei paesaggi di Anticoli, veduti dall'alto come un tumultuoso grondare di luci e di ombre, seguiva una via indipendente dalla comune ufficiale, affine per intenzioni plastiche alla visione di Mario Sobrero. Gli obiettivi immediati del gruppo erano di ostacolare il trionfante ritorno sulla scena degli ideali accademici borghesi mascherati da Museo, il monopolio della vita artistica italiana attuata dal "Novecento", la petulante anarchia del secondo futurismo che giocava d'equilibrio non tutto poetico tra il dinamismo dell'areopittura e il misticismo dell'arte sacra. Ma il pensiero estetico, se il loro atteggiamento può essere schematizzato in un pensiero estetico sia pure di primo grado, nei discorsi che preludevano la nascita del gruppo, si esprimeva come aspirazione a liberarsi dai preconcetti abusati nell'interpretazione delle forme oggettive della natura, a piegare il disegno e i colori delle cose secondo sollecitazioni spirituali, o almeno psicologiche della visione fantastica tipica di ciascuno, sicché l'opera d'arte risultasse non come una replica, o una chiusura del catenaccio degli stilemi ma come una effettiva ricreazione del mondo nel dominio dell'arte. La scelta della loro insegna, che in luogo dei nomi di Giotto, di Masaccio e di Piero della Francesca divenuti d'obbligo, inalberava quelli di Manet e di Cézanne stabiliva in modo apodittico queste intenzioni; anche se dietro quei due nomi c'era un vasto terreno popolato con le immagini intravedute di Picasso, Matisse, Soutine, Modigliani, Savinio, De Chirico, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Marie Laurencin, Rousseau il Doganiere. Cioè la Parigi di Paul Guillaume e di Serge Diaghilev, la Parigi in cui la musica di Stravinsky introduceva, quasi di contrabbando, il polline della Brücke, quello del Blaue Reiter, e delle loro immense code.

A Menzio e a Gigi Chessa si unirono due giovani esuberanti: Enrico Paolucci e Carlo Levi, e due spaesati: Nicola Galante, che da Vasto era salito a Torino molti anni avanti, e l'inglese Jessie Boswell. Le opere radunate per la prima mostra del gruppo nelle salette della Galleria Guglielmini in Piazza Castello non mostravano una comunità formale ma una comunità di atteggiamento rispetto ai compiti della figurazione, con ampio margine per il mondo tipico di ciascuno del gruppo di avvertire e di registrare il respiro della terra abitata e seguire richiami di bellezza più che di effetto, di intimità più che di eloquenza. Nell'insieme la mostra esprimeva un senso di candore, di unità spirituale, di

fresca spontaneità su una comune vena di primitivismo colto e raffinato. Le mostre di gruppo dei "Sei pittori di Torino" furono due soltanto: quella del battesimo alla Galleria Guglielmini nel 1929 e un'altra alla Galleria Bardi di Milano, nel novembre dello stesso anno. L'affermazione di libertà che aveva generato il gruppo non era l'elemento più adatto per sorreggerlo e giustificarlo nel tempo. Una terza mostra può essere considerata quella realizzata alla Biennale del 1930, raccogliendo nella stessa sala tutti i pittori del gruppo ad eccezione della Boswell, distaccata nella sala precedente. E per una curiosità segnaliamo il fatto che questa occasione è collocata storicamente tra la sala della "Scuola di Parigi", allestita da Renato Paresce alla Biennale del 1928, e la sala consacrata agli "Italiani di Parigi" allestita nel 1932 da Severini. Comunque la sala a Venezia del 1930, l'anno dopo la costituzione del gruppo, valeva almeno come una conferma ufficiale della sua presenza attiva e non disutile nella vita artistica italiana. Certo, comunque debbono essere valutati per sé i protagonisti della vicenda, tra i quali bisogna mettere in prima linea Persico che da Torino passò a Milano suscitando infaticabilmente nuove revisioni di pensiero, nuove reazioni, e quel gruppo dei pittori chiaristi che avrebbero preparato il terreno a "Corrente", l'influenza dell'azione dei "Sei di Torino" è di valore primario. Se nel corso degli anni dal '30 una zona dell'arte italiana trovò l'energia morale per esprimersi fuori dell'orto della retorica, premendo il pedale dei contenuti modesti, dei valori poetici, dei sentimenti e degli ambienti domestici; se le persone poterono essere raffigurate nella loro fralezza terrena, se i paesaggi invece che l'immarcescibilità dei fondali di scena possedettero il brivido delle stagioni, se le nature morte furono composte con frutti fatti di polpa delicata invece che di polvere di marmo; se cioè l'arte italiana poté realizzare a un certo punto della sua storia recente quella "piccola opposizione", che realmente fu, anche se piccola, la resistenza di Bergamo, buona parte del merito spetta all'iniziativa dei "Sei pittori di Torino" che difatti a Bergamo largamente raccolsero consensi e stima. A guardare gli avvenimenti nelle prospettive del tempo, se le mostre sindacali mostrarono a Torino più che altrove un volto chiaro, se riverberano un sentimento fresco e ilare della natura e della vita e immagini affettuose ricavate sovente nel cerchio del *genius loci*: i fiumi, le colline, le vigne e i mercati del Piemonte, fu certo per un riflesso della posizione assunta dai "Sei", oltre che per temperamento congeniale che in verità sempre si sviluppa, in Piemonte, con modi un poco eterodossi rispetto alla comune. Programmaticamente o no, anziani e giovani, come Valinotti, Deabate, Terzolo, Boetto, Manzone, Solavaggione, Cuniolo, Mus, Micheletti, Bertinaria, Malvano, Emprim, Monti, per citare alcuni dei nomi più ricorrenti nelle cronache di quel tempo, ridimensionavano la loro pittura marcando gli accenti su un postimpressionismo più colto. Allo stesso modo che i nuovi casoratiani: Italo Cremona, Albino Galvano, Riccardo Chicco, anche se in modo più complesso per nuove dimensioni della loro avventura culturale. Non si deve infatti sottovalutare un fatto nuovo degli anni intorno al '30; un fatto che rese piccante l'atmosfera: la breve stagione torinese di Mino Maccari e del "Selvaggio" che aveva preso stanza in un ammezzato di via Pietro Micca. Breve ma intensa, tanto da poter avanti di andarsene sulla fine dell'autunno del '31, e poi ancora sulla traccia viva del solco lasciato, contrabbandare stimoli duraturi, attraverso i guanti candidi, il monocolo e la collottola grassa di Stroheim, presi a simbolo o emblema di scherno verso tutto ciò che è privo di forma. Il "nano peloso", come amava autodefinirsi Maccari, aveva anche lui affondato un dito corto ma forte nella crosta della cultura torinese e intanto alla maniera di molti altri letterati poeti e uomini di gusto fine di quel tempo, potava, sportiva la selva del Novecento, mettendo al sole giusto quel che poi ne rimane: De Pisis e Rosai, Carrà e Morandi. Persino Casorati, cui del resto i dissidenti tornarono presto a rendere rispettosi omaggi, rivelando quella sottile intelligenza della tecnica del saper vivere che soltanto i veri talenti possiedono, contribuiva ad accrescere gli elementi e gli strumenti di cultura. In uno scantinato di via Giulia di Barolo presentò mostre di artisti contemporanei svizzeri: di Hofer, di Tosi e la prima esposizione di pittura astratta italiana con opere di De Amicis, D'Errico, Veronesi, Melotti, Bogliardi, Gino Ghiringhelli, Fontana, Reggiani e Licini; poi alla Galleria "La Zecca", dal nome della via su cui si apriva, l'attuale via Verdi, altre mostre di artisti giovani, Mirko, Afro, Tomea, De Pisis e selezioni di raccolte private come esempio tonificante della possibile socialità del gusto moderno. La sua stessa pittura nel corso degli anni trenta, senza tuttavia uscire dal chiostro del tipico *cloisonnisme*, senza rinunciare alla stesura a *plat* delle tinte quasi sempre allusive più che analogiche, ridimensionò l'aspetto concettoso dei suoi contenuti, la loro carica simbolica; accostò una materia sensualmente più risentita, più schietta, accorcio, si può dire, la distanza tra il piacere di contatto con l'oggetto vero e il momento della sua ideale metamorfosi nelle regole dello stile. Diede così il via a quella serie di dipinti che attraverso *Ritratto della madre*,

Bambino malato, Giubbetto rosso porta a Mele cotogne, Piedi di gesso e altri piccoli puri capolavori dipinti nella quiete dello sfollamento a Pavarolo, sulle colline torinesi dietro Superga.

Da qualunque punto si guardi a quegli anni della vita artistica a Torino si avverte la molteplicità di elementi che concorsero a ravvivare la cronaca è l'unità fondamentale in cui alla fine essi tutti si composero. Unità fatta di trepidante leggerezza di toccata, di palpazioni epidermiche sottili, di armoniose ricerche di grazia; tanto che l'ultima fioritura, quella che conclude quasi emblematicamente il decennio potrà giustamente attuarsi con gli aspetti larvali, friabili, quasi neogozzariani di Pietro Martina in pittura, mentre in scultura, dopo le testimonianze di G. B. Alloatti, di Rubino, di Buzzi Reschini, Balzardi, Boggioni, Terracini e tanti altri, si attualizzava con le spoglie plasticamente accentuate ma intrise di ricerca psicologica delle prime opere di Umberto Mastroianni. Un poco appartati lavoravano Nicola Galante e Luigi Spazzapan. Galante era l'uomo semplice, l'autodidatta solitario che aveva amato artisti solitari: Fattori, Medardo Rosso, Cézanne. Il suo programma più vivo restava da sempre quello di conservare intatte, anche attraverso le difficoltà concrete della trasposizione iconografica, la libertà e la lucidità delle sensazioni che la natura gli suggerisce per segni e colori. Senza che egli si muovesse dagli orti della periferia, dalle rive allora ancora selvatiche del Po, alla Madonna del Pilone, e del Sangone, nei boschi di Stupinigi; senza che si allontanasse dallo scenario mite e cordiale della collina e delle prealpi torinesi la pittura di Galante possedeva come un frutto dell'istinto la libertà di composizione, la discorsività di segno che altri avevano dovuto tracciare razionalmente, e come protesta. Per lui si trattava di un problema di maturazione calma e sapiente, di modificazione lenta verso l'assoluta autonomia dell'immagine pittorica che poi, oggi, lo confermano tra gli artisti destinati a durare. Spazzapan era rimasto fuori del gruppo dei "Sei", nonostante che condividesse genericamente i loro principi, in particolare il sentimento di ribellione. Disegnò il manifesto per la prima mostra del gruppo, ma restò fuori. La sua ribellione voleva essere e doveva restare personale. "Nel panorama della intelligenza di un paese c'è sempre qualcosa di più importante degli uomini celebri e delle scuole: è l'artista solitario al quale i critici non si interessano e che il pubblico ignora. Artisti che sdegnano le avventure di gruppi e si negano ogni ricompensa ufficiale, sono tra i pochissimi europei d'Italia", ha scritto Edoardo Persico nel 1931 e sembra adattarsi perfettamente a Spazzapan. Disegnava e dipingeva, ma soprattutto disegnava a inchiostro di china su fogli di carta qualunque che poi di lavava al rubinetto fermando con un'estrema sensibilissima abilità sorprendenti effetti di macchia. Nel suo segno di ricomparivano liberamente interpretati tutti gli elementi della sua varia educazione: la linea raffinata, estenuata, modiglianesca; il tratto continuo, incisivo, su una vena caricaturale e grottesca che rivelava affinità con la moralità degli artisti duri della "nuova oggettività" della Germania del primo dopoguerra.

Nella pittura a olio e a tempera, soprattutto a tempera, il segno assorbiva la sostanza del colore senza ispessirsi, in un movimento che ricordava la toccata degli ultimi convertiti all'espressionismo: uno Slevoght, per esempio, un Corinth un Gerstl. Solitudine e pudore erano gli aspetti autentici, l'altra faccia del suo atteggiarsi violento verso l'esterno. E la serie degli "Autoritratti", dei "paesaggi alla finestra", delle "figure di Ginia", dei molti personaggi fantastici, poi del "gatto nello studio" accennano continuamente alla qualità del suo mondo ridotto a dialogo a due.

Dopo il lungo intervallo della guerra, alla fine del '45, uscendo per così dire dai rifugi l'arte a Torino non presentò indicazioni nuove d'eccezione dentro le linee del suo panorama.

Una mostra, organizzata e allestita nel salone de "La Stampa", quasi per brindare alla pace ritornata e significare una generale cordialità di relazioni suggerita dalla valutazione del momento, non fu rivelatrice di evoluzioni rilevanti delle situazioni anteriori. I personaggi sulla scena erano pressappoco gli stessi, gli antichi attriti nonostante le apparenze avevano conservata tutta la loro forza di frizione.

Il senso generale era di attesa, lo stesso che si avvertiva in ogni parte d'Italia. E in attesa che la definitiva e totale riapertura delle frontiere, che il libero scambio, la ravvivata circolazione delle idee chiarissero la realtà genuina dei problemi dell'arte sul piano europeo, quando altrove, sulla base di informazioni di riflesso, di rapide puntate, rapidi incontri, sommarie documentazioni, i giovani

inalberavano il vessillo di Picasso o quello di un amaro realismo, a Torino rinasceva il vecchio tema della polemica anticasoratiana.

La prima solita manifestazione della vita artistica torinese del dopoguerra fu l'organizzazione del "Premio Torino di pittura e scultura", nel '46, che Mastroianni e Moreni, appoggiandosi all'autorità e all'eloquenza di Spazzapan interpretarono come l'occasione propizia per scuotere il giogo casoratiano prima che si potesse risollevarlo. L'esito non fu del tutto conforme alle intenzioni, ma nel complesso la mostra delle opere di pittura e scultura concorrenti ai premi allestita nel Salone degli Acaja a Palazzo Madama radunò alcune testimonianze più significative dell'inquietudine che regnava in quel momento nel campo dell'arte italiana, tesa a recuperare il tempo e le emozioni perdute.

L'avvenimento che provocò profonda emozione e suscitò radicali modificazioni fu la "Mostra della pittura francese contemporanea", presentata anche a Torino nel 1947 nelle sale della Galleria della "Gazzetta del Popolo". Molti torinesi, e non soltanto tra i giovani, videro allora per la prima volta direttamente le opere di artisti dei quali si faceva un gran parlare: Picasso, Braque, Léger, Matisse e poterono rendersi conto della direzione in cui la giovane pittura francese, un modello ancora europeo, si muoveva *après Picasso e après Matisse*. In parte verso un realismo che interpretava politicamente il malessere della guerra recente, ma in gran parte verso una ricostruzione del vero concreto che era funzionale quanto a metodo, astratta quanto a risultati. Da quel momento i lineamenti poetici dell'arte torinese si confondono con quelli generici italiani, come questi si confondono volontariamente con quelli dell'Europa e del mondo intero, in una situazione di fermenti, di feconde disponibilità a non importa quale impresa. Il piano della polemica si spostava ancora una volta nel seno stesso delle correnti moderne e al dialogo antico si sostituiva la concitazione di un dibattito a più voci, continuamente rinverdito nelle sue premesse e nelle sue conclusioni pur sempre provvisorie. Voler racchiudere, anche soltanto nel settore particolare di una provincia pittorica, il moto frenetico di quel dibattito in qualche filone maestro è impresa superflua oltre che difficile. Richiederebbe la formulazione di giudizi particolari, cui poi i protagonisti si sottraggono con repentine infinite deviazioni di rotta. Si rischierebbe di uscire dalla realtà e di fissare sulla carta costruzioni e impalcature fragili e precarie che avrebbero un valore anch'esso astratto.

Dalla fine della guerra a oggi tuttavia il panorama è lentamente, sicuramente scivolato verso le rive dell'astrazione. Certo, Casorati, Menzio restano fedeli al loro tipico mondo poetico ed alle soluzioni formali che lo interpretano, ma Paolucci, per esempio, si rivolge a ritmi decorativi. Altri pittori, come Valinotti, Calvi, Morbelli, Treves, Martelli, Campagnoli, Calierno, Alimandi, Politi, Sartorio, costituiscono una pattuglia di resistenti. Martina ha forzato il suo sciolto linguaggio in rese più veristiche e impegnate. Cremona, appartandosi, ha accentuato i caratteri bizzarri del suo fondo surreale. Gazzera, dalla pennellata barocca è passato a una stesura piatta che si ingentilisce nei motivi di grandi fiori. Altri come Viano, Fico e i più giovani Mario Lattes, Ezio e Aurelia Casoni, Ezio Gribaudo, Nino Ajmone, Francesco Casorati Pavarolo, accostano progressivamente forme espressionistiche, accese di timbri e dense di materia. Ma da Moreni e Carmassi, emigrati poi altrove, nelle forme compromesse con elementi cubisti come in Garino, a Falanga, Daphne Maugham e Scropo, o nelle forme di assoluta purezza come in Davico e Rambaudo, la pittura torinese si è mossa negli anni del dopoguerra in netta opposizione ad ogni realtà sia pure poetica. Pochi giovani, come Francesco Tabusso, Enrico Colombotto Rosso, Michelangelo Pistoletto Olivero, Romano Campagnoli, Mauro Chessa, Marcolino Gandini, sebbene con atteggiamenti spirituali diversi, tra fantastici, simbolici e surreali, riguardano ancora i loro modelli reali. I modelli della pittura di Saroni, Ruggeri, Soffiantino, Bolla, Carena, sono invece di testa; appartengono alla vita inquieta e irrequieta dello spirito, ne riflettono i momenti di furore e i momenti di quiete. Stanno su quel medesimo luogo dell'itinerario comune verso l'astrazione, cui sono lentamente arrivati pittori della generazione precedente come Albino Galvano, Mario Becchis, Paola Levi Montalcini, Carol Rama, Franco Assetto. Allo stesso luogo sul quale vertiginosamente era arrivato negli ultimi mesi della sua vita Luigi Spazzapan, sciogliendo in un'orgia di colore tutte le riserve del suo appassionato *esprit de géométrie*.

Dove la psicologia assume la intensità vitale della biologia e la concretezza della vita organica.

Luigi Carluccio