

La rivoluzione delle piccole cose. Scorcio nella Torino dei pittori 1920-40

di Emanuela Genesio

“Era una strada strana da percorrere, quella della pittura. Si andava avanti e avanti, sempre più lontano, finché alla fine sembrava di stare su un’asse stretta, perfettamente soli, sul mare aperto”.

Virginia Woolf, *Gita al faro*

Con le sue stanze raccolte ed intime, scrigni di affreschi del XIX secolo, la Casa Toesca è un buon luogo per ospitare un’esposizione che si vuole meno studio filologico di un periodo storico ampiamente documentato, che non “passeggiata estetica”, come l’intendeva il Diderot dei Salons.

L’occasione nasce dalla sinergia creata con l’altro polo espositivo di Rivarolo Canavese, la Villa Vallero, in cui un dialogo monografico tra due pittori e sposi (Ugo Malvano e Nella Marchesini) apre uno scorcio verticale sulla storia della pittura torinese della prima metà del XX secolo. Entrambi gli artisti sono rappresentati a Casa Toesca, tasselli di un mosaico che esclude nomi rilevanti e che farà perciò scontenti taluni. Tra i presenti, tre pittrici oltre Nella Marchesini – Jessie Boswell, Daphne Maugham, Marisa Mori – compaiono in mostra: a suggerire che questo ventennio del Novecento, forse più dei primi decenni, consente alle donne una visibilità che a Torino diventa ribalta nell’ambito della celebre scuola casoratiana di via Galliani.¹ Cino Bozzetti, Felice Casorati, Gigi Chessa, Federico Chiara, Giulio Da Milano, Nicola Galante, Albino Galvano, Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci e Luigi Spazzapan completano il ventaglio degli artisti scelti. Una rosa di eletti che potrebbe essere un preludio per un “secondo atto” in cui gli assenti (da Cremona a Treves, da Carena ad Alimandi, e poi Deabate, Quaglino, ecc.) formerebbero un nuovo polo per una “passeggiata” più varia ed esaustiva nella Torino anni ’20-40 .

Il ventennio ’20-40 non è in arte, come altrove, un periodo di rivoluzione gridata. È un momento in cui la novità della creazione passa per l’illuminazione delle piccole cose, quotidiane, famigliari, in apparenza innocue. In pittura, e nella pittura torinese di questi anni, alcuni artisti scelgono temi famigliari e toni sommessi, strade che di primo acchito paiono riconoscibili, non tanto perché già solcate, ma piuttosto perché identificabili dalla nostra esperienza. Sono percorsi che non approdano all’assoluto metafisico d’impianto nietzschiano, né al richiamo per la tradizione classica, ordinata e composta secondo schemi retorici imposti (benché le tangenze esistano in entrambi in casi). Eppure, è proprio in questo contesto che il riferimento alla “pittura moderna”, dopo la vertigine del protagonismo futurista, prende corpo in modo sostanziale: un “gusto” che dichiara la propria indipendenza dalle ventate avanguardistiche europee nel momento in cui le assorbe rielaborandole. Ciò avviene grazie ad una serie di artisti che attuano uno smottamento del terreno a scosse lente ma continue, una sorta di rivoluzione dai toni graduali, ma non per questo meno profonda e incisiva.

Vero è che si tratta di anni difficili: la crisi finanziaria del 1929 e l’avvento dei regimi, fino all’irrompere della Guerra Mondiale condizionano fortemente il sentire, entrando prepotentemente nella vita d’ognuno e nell’*“universo concreto-astratto dell’arte”*. La figura di Lionello Venturi (a lui si deve questa definizione dialettica)², riveste un peso fondamentale nel ventennio in questione: il suo operato (dalle lezioni

¹ Sul ruolo di Torino come “osservatorio privilegiato dell’attività artistica femminile italiana”, si veda il saggio di S. Rebora, *Torino, Milano, Genova dall’inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, in *Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, mostra al Palazzo Mediceo di Seravezza, 10 luglio – 10 ottobre 2004, a cura di E. Lazzarini e P.P. Pancotto, Prato, Gli Ori, 2004, pp. 27-32 in particolare.

² “Ogni opera d’arte è allo stesso tempo concreta e astratta. È concreta perché il suo contenuto appartiene al mondo della natura e della vita, è astratta perché la sua forma è il risultato di un distacco mentale dal mondo concreto”, L. Venturi, *Storia della critica d’arte*, Torino, Einaudi, 2000 (prima edizione 1936), p. 25.

universitarie, alle varie pubblicazioni, come mediatore per la collezione dell'imprenditore Gualino e come critico d'arte) e il suo pensiero storico-critico incidono profondamente in questa trasformazione artistica. Oltre alla celebre definizione di "gusto", categoria estetica formulata nel testo *Il gusto dei Primitivi* (1926), Venturi conia il concetto di *storia critica dell'arte*, compendio di antinomie (universale/individuale, storia/estetica, idea/interpretazione, biografia/opera) che fanno della critica una categoria morale utile a individuare la personalità dell'artista e a dare origine a un giudizio di valore.³

Il "risorgimento senza eroi" e la "rivoluzione liberale" di cui parla Giulio Carlo Argan nella mostra dei Sei del 1965 (prestati dal vocabolario gobettiano) sottolinea quanto il solo fatto di "risuscitare il sentimento della città" comportasse una presa di posizione rispetto al sistema politico delle arti. La scelta dei temi, prevalentemente nature morte, paesaggi, scene d'interni e ritratti, è perciò significativa: non solo scredita "la mitologia mostruosa dello stato" (chiaro il riferimento al Novecento di Margherita Sarfatti), ma si allaccia a quella libertà che già era stata degli Impressionisti nella Francia di fine Ottocento (di cui Venturi andava proponendo l'attualità). Un modo per approssimarsi al proprio tempo (nel senso di mettersi vicino e di lasciare vago), di esser dentro le maglie del viver civile senza esplicitare il riferimento politico. Un "atteggiamento morale e intellettuale" (Levi), in cui le "ragioni del sentimento" non affondano negli schemi della retorica e che danno vita a quella che Argan definisce felicemente: "un'immagine né utopica né fantastica, ma gentilmente sfumata e sfocata, come il ritratto di una persona a cui si vuol bene, e che non si vuole idealizzare pur velandone discretamente i difetti".⁴

"Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo [...]"

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Quest'immagine di leggerezza, che porta in sé l'intransigenza della serietà, compare nelle *Lezioni americane* di Italo Calvino, uno scrittore che a Torino trascorse anni importanti della sua vita. È una leggerezza che non esiste senza il suo contrario, il peso. Accettare questa dicotomia significa guardare alla fisicità delle cose, a quella *poesia dell'invisibile* che è insita nelle cose del mondo.⁵ Virginia Woolf, che scrive in questi anni uno dei suoi più bei romanzi – *Gita al faro* – e che frequenta il mondo delle arti attraverso la sorella pittrice Vanessa Bell, ne è altrettanto consapevole: "bello e brillante doveva essere in superficie, soffice, evanescente nel colore, che doveva sfumare come i colori su un'ala di farfalla; ma sotto, la struttura doveva essere tenuta da bulloni in ferro. Doveva essere una cosa che si poteva incresparsi con un soffio, ma una muta di cavalli non ce l'avrebbe fatta a strapparla".⁶ Nel dialogo tra l'opera che apre e quella che chiude la mostra, questa prima dicotomia è sorprendentemente calzante: si trova nel rapporto tra la sospensione ferma e vibrante dell'incontro tra figura e pianta dello "Studio per il ritratto di Renato Gualino" di Felice Casorati e la danza calligrafica ma strutturata su verticali e orizzontali (platani, edifici e strada) dello Spazzapan di "Alberi e case a Torino" (in una leggerezza coloristica che rinvia al Paulucci degli anni Trenta). "Sono risolutamente contrario ad ogni sistema di organizzazione del quadro. Ad ogni attività sistematica, ad

³ Ibidem, p. 332.

⁴ C. Levi e G.C. Argan, in *I Sei di Torino 1929-1932*, catalogo della mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-ottobre 1965 a cura di V. Viale, pp. 13 e 8.

⁵ "La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo", I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, p. 13 (prima edizione 1988).

⁶ V. Woolf, *Gita al faro*, Milano, Feltrinelli, 1997 (prima edizione 1927), p. 181.

*ogni metodo*⁷, sostiene il pittore di Gorizia con la proverbiale radicalità che l'ha contraddistinto. Quasi a ribattere, in una conferenza per i *Lunedì del Vieusseux*, Casorati sottolinea l'importanza della misura come valore costruttivo del rapporto ermetico tra l'uomo e il mondo: *"in questa città antituristica che io amo per la sua misteriosa, non palese bellezza, in questa città enigmatica e inquietante come una cabala che ogni giorno bisogna scoprire e poi ancora riscoprire, in cui la nebbia è più luminosa del sole, in cui la misura non è stata mai dimenticata e non potrà mai essere dimenticata, solo in questa città potevano nascere i miei quadri"*.⁸ "Alberi e case a Torino" si situa nel gruppo di quegli scorci urbani che Zanzi definì *guizzanti*⁹, in ragione di quell'*innato senso decorativo e rapidità di visione* che originano un "grafismo tonale", luci e ombre dell'atmosfera ottenute dalla sovrapposizione di colori puri.¹⁰ Mentre lo "Studio per il Ritratto di Renato Gualino" amalgama, in declinazioni di toni bianchi che s'insinuano nei rosa e verdi-blu, la tridimensionalità compatta del ritratto virgineo ma vispo del ragazzo al movimento organico (quasi da pianta carnivora) dello sfondo luminoso e tonale.

Il termine *essenziale* compare spesso nelle parole dei pittori di questo periodo (come forse in quelle degli artisti d'ogni epoca) e si contrappone ad una serie di concetti tra i quali ornato, dettaglio, indefinito. *"L'essenziale – afferma Ugo Malvano in un appunto estemporaneo – [è] trascurare ciò che non serve al carattere e all'effetto. Sincerità [è] piuttosto sbagliare che tricher, essere goffi che abili"*.¹¹ Lo scambio epistolare tra il pittore torinese e Cino Bozzetti, a cui dal 1930 circa s'aggiunge la voce di Nella Marchesini, è ricco di annotazioni su questo tema e, a tratti, acquista dignità di pensiero teorico-filosofico. La dicotomia della leggerezza-pesantezza, evanescenza-solidità sollevata da Calvino e da Woolf compare con la medesima pregnanza nelle lettere di Bozzetti a Malvano. Dell'acquerello, ma in senso lato del rapporto tra colore e forma, il pittore di Borgoratto sostiene che: *"deve'esser come la polvere screziata e iridescente sulle ali delle farfalle"* e al contempo deve esprimere *"un carattere pesante di contadino"*.¹² Ne "L'incontro", come negli altri oli degli anni Quaranta in cui compaiono figure e paesaggi, Bozzetti mette in scena il quotidiano scorrere del tempo campestre. La natura è per Cino ciò che la natura morta è per Malvano o la figura per Marchesini: un luogo in cui far avvenire *l'incontro* tra la struttura solida della cosa rappresentata e la visione particolare (tangente, effimera, soggettiva) del pittore. *L'amoroso lavoro* di cui parla Nella Marchesini in una lettera al marito¹³ è sinonimo di serietà e moralità, atteggiamenti di cui gran parte di questi pittori "solitari" portano con coscienza il peso e il senso di levità che essi generano.¹⁴ *"Al di là del loro calore espressivo. Grande, piccolo o minimo che esso oggi risulti al saggio del tempo, ancora mi*

⁷ L. Spazzapan, *Autopresentazione alla II Quadriennale* (pubblicata nel catalogo del 1935), in *Luigi Spazzapan*, mostra alla Galleria d'arte Moderna di Roma, 9 maggio – 30 settembre 1990, a cura di A. Imponente, Milano, Electa, 1990, p. 171.

⁸ F. Casorati, conferenza per i *Lunedì del Vieusseux* a Palazzo Strozzi, Firenze, in AA. VV., *Pittura d'oggi*, Firenze, Vallecchi, 1954.

⁹ Emilio Zanzi in *Spazzapan*, presentazione nel catalogo della mostra alla Galleria della "Gazzetta del Popolo", Torino, giugno-luglio 1941.

¹⁰ I termini in corsivo appartengono a Edoardo Persico nell'articolo *Luigi Spazzapan*, in "Le Arti", Roma anno IV, n. 1, ottobre-novembre 1941.

¹¹ Archivio Ugo Malvano, fogli sparsi in "Taccuini, quaderni e fogli d'appunti", cartella 2, fascicolo 15. L'Inventario dell'Archivio è pubblicato nel catalogo della mostra *Ugo Malvano. L'esperienza di un pittore tra Torino e Parigi*, Archivio di Stato di Torino, 5 settembre – 1 ottobre 2007, a cura di E. Genesio, Savigliano, LiberLab, 2007.

¹² Ivi, lettera di Cino Bozzetti a Ugo Malvano, 5 ottobre 1927, in "Carteggi", cartella 4, fascicolo 2, n. 4.

¹³ *"E mi pare assai miserevole scendere in campo per accaparrarsi un posto nella notorietà e a nessuno interesserà mai sinceramente e per amor dell'arte il nostro amoroso lavoro il cui pregio è proprio in gran parte nelle sue qualità morali come dice Bozzetti"*, ivi, lettera di Nella Marchesini a Ugo Malvano, 26 marzo 1937, in "Carteggi", cartella 6, fascicolo 2, n. 21.

¹⁴ *"Sono artisti che stanno da parte, e per i quali non è necessario sollevare scandali, o rivendicare i consensi della critica e l'interesse dei mercanti. Rappresentano un principio di dignità e coerenza, che sarà utile soltanto alle nuove generazioni"*, E. Persico, *Bozzetti e Spazzapan, o l'artista solitario*, in "L'Ambrosiano", Milano, 1 luglio 1931.

pare vi si legga quella volontà morale implicita nelle forme e nei colori [...]. Le scelte fatte allora, differenti in ciascuno di noi, significavano un rifiuto delle posizioni particolari e della disintegrazione e delle subordinazioni ideologiche; e indicavano un tentativo di esaurire nell'arte tutta la nostra realtà, tutta la complessa contemporanea e unitaria realtà dell'uomo".¹⁵ Queste parole di Enrico Paulucci sono probabilmente piaciute a Italo Calvino che, amico del pittore ligure, definì la sua arte come una "proposta di felicità". Il tentativo di far entrare a pieno la realtà nel quadro, rispettarne l'ontologia e riprodurla secondo dettami liberi da ogni ideologia è indubbiamente una chiave di lettura utile per qualsivoglia dei pittori in mostra. "Il Padre" o "Natura morta con rape" rispettivamente di Marchesini e Malvano parlano il linguaggio dell'esistere quotidiano attraverso dispositivi diversi: l'uno con un'introspezione psicologica che si realizza nell'uso sapiente delle masse volumetriche quietate nei passaggi tonali; l'altro nella rivisitazione personale della prospettiva cézanniana, arricchita di accordi eleganti che non escludono la conoscenza di un Manet.

"Se la linea retta è la più breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno": Carlo Levi è citato da Calvino nella lezione sulla *Rapidità* in ragione di questa affermazione sul tempo della digressione.¹⁶ Se immaginiamo che i due punti "fatali e inevitabili" corrispondano al pittore e al suo modello, entriamo a pieno titolo nelle questioni sollevate dal ritratto, e dai ritratti dipinti da Boswell, Chessa, Levi, Menzio, Paulucci esposti insieme. Il gioco di sguardi che si viene a creare è un gioco di tensioni che lo spettatore percepisce ricevere in differita rispetto a quello già avvenuto nel momento della genesi dell'opera. Il ritratto, afferma Pierre Sorlin in un testo ricco di spunti sulle arti visive è "una riduzione dell'individuo alla pittura", una trasposizione del soggetto in immagine, il risultato di un "conflitto tra l'artista, il suo modello, la società dove entrambi s'incontrano e l'occhio dello spettatore".¹⁷ Rispetto agli altri generi pittorici presenti in mostra (paesaggio e natura morta), in questa sala ci si accorge di quanto non sia soltanto la psicologia del soggetto ad emergere, ma inevitabilmente (e con più intensità) anche quella dell'autore. Quattro dei cinque modelli sono persone "famigliari": l'Edoardo Persico di Francesco Menzio non è soltanto uno dei critici che sostiene i Sei, ma è per tutti loro un amico, per alcuni un fratello; la figura femminile di Gigi Chessa è Ottavia Cabutti, sua sposa; l'esploratore di Carlo Levi è il cognato Piero Zanetti; mentre la "Cara signorina Mai", benché l'identità resti sconosciuta, è sicuramente personaggio "di casa" come lo stesso epiteto suggerisce. Leggermente marginale a questo discorso, il caso della "Ragazza con maschere" di Enrico Paulucci, quadro impregnato di quella *grazia lieve* di cui parlò Persico, tuttavia "meno propenso a dimensione intimistica e privata, meno lessico famigliare"¹⁸, come ha scritto Poli per sottolineare una specificità tra l'autore e i Sei. Sono comunque tutti ritratti in cui la mano del pittore non si manifesta semplicemente nella maniera (interessantissima, per altro, in tutti), ma anche in quella manifestazione del "sentimentale", in quella "poesia lirica" che è digressione cosciente rispetto alla forma, contatto sensibile tra il ritrattista e il suo modello.

Nel descrivere il "Ritratto d'uomo" (1940) di Menzio, Albino Galvano impiega il termine di "umanità" (tanto centrale nella sua poetica di critico) sottolineando come: "il tocco non [sia] irrequieto e trepido per maniera elegante o per ansia di svincolar sollecitazioni tonali, ma quasi a trascrizione di un'emozione ancor calda di umanità, prima di ogni sillogismo figurativo".¹⁹ E se "umanità" è per Galvano l'andare avanti anche (e

¹⁵ E. Paulucci, in *I Sei di Torino 1929-1932*, cit., p. 15.

¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 2002 (prima edizione 1988), p. 54.

¹⁷ P. Sorlin, *Persona. Du portrait en peinture*, Parigi, PUV, 2000, p. 20 e 21; traduzione nostra.

¹⁸ F. Poli, *Enrico Paulucci. La pittura come felicità cromatica*, catalogo della mostra a Bra, 8 settembre – 31 ottobre 2008, a cura di G. Schialvino, Bra, Fondazione Cassa di Risparmio di Bra, 2008, p. 14.

¹⁹ A. Galvano, in *Arte italiana del nostro tempo*, a cura di S. Cairola, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1946, TAV. CXCIII.

soprattutto) in coscienza della miseria, della caduta dell'arte moderna, nel "Ritratto di Persico" significa aderenza, empatia, verso il proprio modello, da cui far scaturire la dolcezza straordinaria di un volto che è "pittura come testimonianza etica".²⁰ È dunque significativo che la "Natura morta sulla sedia" di Galvano (la cui ascendenza casoratiana è palese e dichiarata) si riveli più nel suo tendere ad un'assenza (di "uomo") che a imporsi come composizione inanimata (e che quindi potesse dialogare con l'"umanità" dei ritratti di questa sala).²¹ A confronto, la "Ragazza e maschere" di Paulucci (casoratiano nel tema e non nella risoluzione coloristica) appare più aperto ad una dimensione teatrale, in ragione di quella centralità del soggetto e di quello sfondo piuttosto neutro che tramutano quelle carezze in gesti tragici, inquietanti nella loro semplicità.

Anche l'opera di Jessie Boswell, "La cara Signorina Mai", non insiste sulla fisionomia della persona ritratta, ma sull'ambiente, nozione altrettanto vaga per la pittura d'interno che quella di "rassomiglianza" per il ritratto. Tuttavia in questo quadro, la densità della pennellata che identifica il colore con la luce, l'omogeneità dei toni dal bruno-malva al giallo-arancio contribuiscono a confondere il soggetto con il suo esterno, l'atmosfera che lo circonda. Questa corrispondenza tra interno ed esterno (nella doppia accezione che il termine interno consente) funziona da apertura alla pittura, come dichiarazione di piena adesione al proprio mezzo pur sprigionando una forza poetica (come *poësis*: il fare di tutte le arti) che Calvino cita nella lezione intitolata "Molteplicità": "anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi, come garanzia di una verità non parziale".²²

Compagno infine in mostra "L'Esploratore" di Carlo Levi e "Interno (Figura con scacchiera)" di Gigi Chessa, due opere molto diverse per fattura e modi. In Levi, la non-conformità con la fisionomia del proprio modello a cui rispondono i ritratti di questo periodo, il carattere sintetico, compatto senz'essere statico, della forma, produce un effetto di meraviglia che assomiglia allo stupore delle scoperte infantili.²³ La riconoscibilità rimane intatta, ma la "modificazione" del soggetto è potente interpretazione deformante. "Conoscere è deformare il reale", asserisce ancora Calvino attraverso le parole di Carlo Emilio Gadda, perché "conoscere è inserire alcunché nel reale".²⁴ Mentre Carlo Carrà, alla cui pittura bisognerà guardare di fronte alla "Barca" di Federico Chiara, insiste sul rapporto tra luce e piani come elemento strutturante della composizione di Chessa: "la sensibilità luministica di Gigi Chessa ha trovato [...] un equilibrio indiscutibile. Il Chessa ha pure acquistato un caldo vigore geometrico. Ch'egli dipinga un nudo, una natura morta o una veduta di Paese, lo spazio trova sempre armonica suddivisione dei piani".²⁵ La concentrazione della figura femminile che assorbe la luce della finestra è un topos letterario frequente, così come la scelta della figura

²⁰ A commento della "Figura" (1938) di Menzio, Galvano riporta la seguente testimonianza autobiografica del pittore: "tutte queste cose, quando Persico e Venturi me le suggerivano, io le ho accettate perché, tutto sommato, erano la via più breve, dunque la più onesta, per dire nel modo più conciso e più franco, com'è mia abitudine, quella commozione che l'uomo e la donna mi danno sempre colla loro immagine; quella commozione che sempre mi spinge ad un atto di fraterna solidarietà, come l'offerta di un documento di studio e di adesione nel fissare la loro immagine", Ibidem, TAV. CXCI.

²¹ "[...] Oggetti (e non allusioni) affioranti sullo stagno bianco del processo creativo, nel punto dove confluiscono i movimenti "insensati" della memoria individuale e i ritmi del rigore artistico, [Galvano] ha affermato che la pittura non è il luogo della Totalità, ma il luogo dove possono essere accolti e fermati relitti e altre apparizioni (in perenne trascorrere dentro l'individuo occupato ai suoi monologhi giocosi e laceranti con Sé e con un Altro che soli potrebbero generare il suo impossibile Tutto)", R. Tessari in *Albino Galvano*, mostra a Torino, Palazzo Chiabrese, 21 dicembre 1979 – 13 gennaio 1980, Torino, Regione Piemonte, 1979, p. 9.

²² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 127.

²³ "La pressione che esercita la pittura di Carlo Levi sugli occhi e lo spirito degli uomini non sofisticati è di grande effetto, perché nasce dalla vitalità sfrontata e al tempo stesso sublime della sua pasta pittorica", L. Carluccio, in *Carlo Levi*, mostra ad Acqui Terme, Palazzo "Liceo Saracco", 20 agosto-15 settembre 1977.

²⁴ Ibidem, p. 118.

²⁵ C. Carrà, *Sei pittori di Torino*, in "L'Ambrosiano", 22 novembre 1929.

intenta alla lettura svela una tentazione narrativa che in Chessa svanirà col tempo, nella piena assunzione dello sfaldamento coloristico della luce sugli oggetti (e i nudi soprattutto).²⁶

*“Riservata di gesto e sicura di volontà”*²⁷: la descrizione psicologica che Albino Galvano propone di Daphne Maugham potrebbe divenire griglia di lettura per le sue opere. Spesso posta in dialogo con il suo maestro e compagno Felice Casorati, l’artista inglese apre a Casa Toesca l’omaggio dei pittori agli oggetti. “La colazione” è la messa in scena di un angolo tra i più famigliari dell’ambiente domestico, accompagnata dalle “piccole cose” del quotidiano che attorniano la vita d’ognuno. La *“colorata proposta delle forme”* (Galvano), la *“limpidezza”* che l’atmosfera di quest’interno accentua attraverso la plasticità della luce, è un invito a concentrarsi insieme alla donna che legge, a rispettare l’entità di quella pittura *“amata naturalmente”*.²⁸ Calvino, scrittore dell’essenzialità narrativa, nella lezione sull’Esattezza, ricorda quanto sia fondamentale nel momento della genesi creativa *“lo sforzo delle parole per render conto con la maggior precisione possibile dell’aspetto sensibile delle cose”*, per evitare che tra la parola e l’oggetto esista un *“rumore che disturba l’essenzialità”* di quel rapporto.²⁹ In Maugham, i rumori di sottofondo sono ovattati, quasi inesistenti: il leggero piegarsi d’un angolo di carta o lo staccarsi sordo della pantofola dalla pelle nuda. È vero che nessun oggetto ha voce, ma *“tutto l’umano che abbiamo investito nelle cose”*³⁰, il circolo di vita che scorre tra gli oggetti e il proprio sé, si carica di esperienze emotive parlanti. Il desiderio, l’affetto, l’inquietudine, la serenità: quando la visione delle cose si palesa ad un grado alto di coscienza, la differenza tra esse e noi è visibile e invisibile insieme. Le rape, la bottiglia di vetro spesso e la scodella dal bordo blu di Ugo Malvano, la zuccheriera e le arance di Nicola Galante, ma anche la barca di Federico Chiara e il muretto e il contenitore rosso di Marisa Mori sono la manifestazione del rapporto sospeso ed istantaneo tra l’uomo e il mondo. Quel luogo in cui il silenzio e la parola disegnano un orizzonte che non separa ma unisce. *“Riflettei che ogni cosa, a ognuno accade precisamente, precisamente ora. Secoli e secoli, e solo nel presente accadono i fatti; innumerevoli uomini nell’aria, sulla terra o sul mare, e tutto ciò che accade, accade a me”*. La visionarietà delle *Finzioni* di Jorge Luis Borges è una partitura che disegna melodie consone ai suoni di sospensione sollevati dai grigi ravvivati dai rossi caldi e accesi di Chiara e Mori, di fronte all’ordine colorato dei piani orizzontali che il mare armonizza. *“Il mondo come memoria individuale e potenzialità implicita”*, è il mondo che ospita in sé *“un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili”*³¹. È il luogo dello straordinario, dove l’immaginazione modella forme che la realtà solo accenna. Le “macchie” di Giulio Da Milano che chiudono la nostra passeggiata sono l’apertura all’immaginario, il senso del “potenziale” insito nelle cose e nelle cose dipinte. Edoardo Persico parlava, riferendosi a Spazzapan, della magica trasformazione di una macchia in disegno³², mentre all’incirca negli stessi anni (27 febbraio 1926) Virginia Woolf scriveva nei suoi diari di convivere con *“il senso dello straordinario,*

²⁶ *“Quali ragioni tutte di Chessa complichino il riferimento casoratiano in un lavoro come “figura con scacchiera”, fra resa bituminosa della luce d’interno e allusione simbolica alla scacchiera, è facile capire: il punto importante è come Chessa cerchi (oltre i modelli di rito) qualcosa di suo, in una complessità di racconto più ricca di suggestioni. Resta vero un fatto, in ogni caso, e cioè che viene dalla “lezione” di Casorati un ancoraggio a singoli oggetti, un senso di esperienza diretta per momenti precisi e definiti, con i loro umori e sapori (nel nostro caso il frammento di paesaggio, “La scacchiera”: in un gioco che vorrebbe essere intellettuale, la città la donna l’oggetto simbolico, ed è quietamente narrativo, invece)”*, P. Fossati, *Il ruolo di Gigi Chessa pittore*, in *Gigi Chessa 1898-1935*, mostra a Torino, Mole Antonelliana, 14 novembre 1987 – 14 febbraio 1988, Milano, Fabbri Editori, 1987, pp. 20-21.

²⁷ A. Galvano, in *Arte italiana del nostro tempo*, cit., TAV. LXIII.

²⁸ *“Adoro naturalmente la pittura”*, rivela la pittrice in un’intervista a Vincenzo Papi nel 1955.

²⁹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 82.

³⁰ Ibidem, p. 84.

³¹ Ibidem, p. 138 e 135.

³² E. Persico, *Spazzapan*, in *“La Casa Bella”*, Milano, n. 57, settembre 1932.

stupefacente, di qualcosa che è qui, che è la cosa. Non è esattamente la bellezza che voglio dire. Voglio dire la cosa in se stessa, che è tutto; soddisfacente; completa".³³

Il modo di "esser contemporanei" di questi pittori, la forma attraverso la quale il loro approccio al reale si modella può esser letta nelle parole, del tutto indipendenti dal discorso pittorico, di Giorgio Agamben. In un breve saggio da poco uscito per i tipi di Nottetempo, il filosofo riflette sul concetto di contemporaneo, sostenendo che *"la contemporaneità è una singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze"*.³⁴ L'essere nel proprio tempo consapevolmente e attivamente comporta una sorta di sfasatura o anacronismo, una coscienza che permette di guardare anche a quella parte del presente che, in ragione della sua prossimità, si trova in ombra. Non si tratta di un buio privativo, di un'assenza di luce: come in astrofisica, prosegue Agamben, la tenebra del contemporaneo è *"la luce che viaggia velocissima verso di noi e tuttavia non può raggiungerci, perché le galassie da cui proviene si allontanano a una velocità superiore di quella della luce"*.³⁵ Saper percepire questa luce che c'è ma che si palesa come buio è ciò che consente al contemporaneo uno sguardo aperto agli altri tempi, quello storico e quello che verrà, senza perder di vista la prospettiva del presente. La modernità che è passata nelle opere di questo ventennio torinese (negli artisti qui esposti) è una presa di coscienza della realtà storica contemporanea che si manifesta nella forma di una sfasatura: un'urgenza di esserci che è intempestiva e plausibile insieme. Intempestiva perché non "conveniente", "di scarto" rispetto l'opinione corrente e alla "luce-luce" del presente; plausibile perché conforme al percorso storico già annunciato (nel riferimento alla modernità francese soprattutto). Le nature morte, i paesaggi e tutta quella serie di soggetti "inanimati" che hanno largo spazio nella pittura di questi anni a Torino e qui alla Casa Toesca, sono espressione di questo essere nel presente "dentro e a distanza": criticamente e con sentimento direbbero forse Venturi e Argan.

Nel 1921, quand'ancora l'eco della Grande Guerra non s'era spenta, Enrico Thovez recuperava coraggiosamente il termine di rivoluzione pensando al panorama artistico a lui contemporaneo: *"c'è un vento di rivoluzione tra i giovani che si volgono oggi alle arti figurative. I giovani affermano che l'arte del passato, del passato di ieri, non basta più alla loro visione, e cercano le leggi e le formole di un'arte nuova"*.³⁶ E se è vero che la sua accezione non verteva a lodare i cambiamenti troppo rapidi della ricerca artistica "moderna", la rivoluzione di cui parlò si verificò in modo meno cruento di come l'avesse predetta. *"Il mondo fuori è per definizione continuo, non ha limiti visibili"*, affermava Calvino, sottolineando la necessità dell'uomo di descrivere – nel senso di circoscrivere per approssimazione –³⁷ per definire una visione. *"Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile?"*, com'è *"possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo?"*. I pittori a Torino degli anni 1920-40 esposti a Casa Toesca suggeriscono una risposta ad entrambe le questioni: nella creazione di opere che sono una *"porzione di possibilità che si cristallizza in una forma"* il cui senso è mobile e *"vivente come un organismo"*.³⁸ Una rivoluzione che vive nelle piccole cose.

³³ V. Woolf, in N. Fusini, *Introduzione a Gita al faro*, cit., p. 10.

³⁴ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 9.

³⁵ Ibidem, p. 16.

³⁶ E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, Torino-Genova, S. Lattes, 1921.

³⁷ *"Descrivere vuol dire tentare delle approssimazioni che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti, per cui dobbiamo continuamente rimetterci ad osservare e a cercare come esprimere al meglio quel che abbiamo osservato"*, I. Calvino, *Descrizioni di oggetti*, in *La lettura. Antologia per la scuola media*, a cura di I. Calvino, Bologna, Zanichelli, 1969.

³⁸ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., pp. 138, 11, 154 e 155.