

Феличе Казорати как один из протагонистов итальянской художественной жизни. От влияния символизма к Валори пластичи и Новеченто

Т. А. Васильева-Сперанская

Италия, 57016, Розиньяно-Мариттимо, виа Аврелия, 16

Для цитирования: Васильева-Сперанская, Татьяна. «Феличе Казорати как один из протагонистов итальянской художественной жизни. От влияния символизма к Валори пластичи и Новеченто». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 300–322. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.207>

Рассматривается творчество итальянского художника Феличе Казорати (Felice Casorati) — одного из протагонистов художественной жизни Италии конца XIX — первой половины XX в. Основное внимание уделяется сложному периоду между двумя мировыми войнами, который можно обозначить как вершину творчества мастера. Выявляются отдельные аспекты творческого пути, пройденного Казорати в Турине, — от его причастности к метафизическому направлению в живописи, пластическим поискам Карло Карра (Carlo Carrà), Джорджо де Кирико (Giorgio de Chirico), Джорджо Моранди (Giorgio Morandi) и других художников, объединившихся вокруг журнала «Валори пластичи» («Valori Plastici»), до движения Новеченто (Novecento) и отходу от неоклассической традиции. Проанализированы историко-культурные и социальные предпосылки этих тенденций и направлений, выявлены причины и особенности развития итальянского искусства этого периода. Отмечается различие между фундаментальными идеями Валори пластичи и Новеченто, провозгласившими так называемый «возврат к порядку» («ritorno all'ordine») как попытку «реконструкции» художественного языка авангарда, возвращению к традициям. Отдельное внимание уделяется анализу основных произведений Феличе Казорати в их эволюции, поэтике его искусства, рассмотрению наиболее распространенных мотивов в его творчестве, как исключительно присущих ему, так и общих для итальянских художников этого периода. На протяжении всего творческого пути художника работы Казорати вызвали непреходящий интерес критиков и историков культуры и искусства. Анализ их трудов, в основном составивших методологическую базу работы, писем и статей самого Казорати, а также особенностей его художественной практики позволил прийти к убедительному заключению, что Феличе Казорати занял выдающееся место в ряду ведущих представителей основных художественных направлений своего времени, став одной из его главных фигур.

Ключевые слова: Феличе Казорати, Италия, Турин, метафизика, Валори пластичи, Новеченто, *возврат к порядку*.

Творчество итальянского художника Феличе Казорати (1883–1963)¹ развивалось в контексте логики итальянского искусства конца XIX — первой половины XX в., мерно, словно издали, скандируя его ритм. Творческий путь мастера был полон индивидуального поиска, стремления к одиночеству и обособленности.

Феличе Казорати начинал формироваться как художник в Падуе, городе, который в своей художественной практике еще стоял в стороне от актуальных проблем современного искусства, свойственных концу XIX в., но атмосфера обновления и в нем уже витала в воздухе. Эстетика декадентства, венский Сецессион, декоративный символизм Климта, музыкальность графических линий Art Nouveau — все это влияло на Казорати. Переезд в 1911 г. в Верону позволил ему приблизиться к передовому кругу молодых художников венецианской галереи Ка Пезаро (Ca' Pesaro). Казорати посещал выставки, размышлял. Он дышал обновлением, но не проникался им, нервозность, неудовлетворенность десятых годов прошлого века в полной мере была созвучна ему. Он — дитя уходящего времени, интроверт. Внутренняя зрелость, готовность к созданию нового искусства придет лишь с опытом войны, с преодолением личной трагедии и переездом в город, абсолютно созвучный его душе и творчеству, — Турин².

Первые годы в Турине (1918–1920). Метафизика. Магический реализм

Пик творчества Феличе Казорати приходится на непростой период между двумя мировыми войнами, на годы, ознаменовавшиеся для Италии приходом к власти фашистского режима.

Казорати, обладавшему острым чувством личной интеллектуальной ответственности, удалось избежать соблазна идей национал-фашизма. В Турине его связывает тесная дружба с антифашистами Пьеро Гобетти и Лионелло Вентури. В своем художественном поиске он будет стремиться привести современную систему творчества к традиционной, классической, основанной на стабильности пластического начала. Именно в контексте этого стремления Казорати примыкает на время к эстетике «ritorno all'ordine» («возврат /или призыв/ к порядку»), хотя ему ближе идеализм интеллектуалов в духе Бенедетто Кроче³, нежели желание «итальянизировать» современное искусство, навязывая ему классицизм. Несомненно,

¹ Первое упоминание имени Феличе Казорати в отечественном искусствознании мы находим у А. Н. Бенуа, который в своих письмах из Парижа называет Казорати одним из «самых мощных живописцев-пластиков нашего времени» [1, с. 236]. В дальнейшем находим лишь упоминания о нем в контексте более широких исследований В. М. Полевого, В. С. Манина, В. С. Турчина, а также в различных специализированных энциклопедических изданиях. Между тем вклад итальянских исследователей в изучение творчества Ф. Казорати необычайно велик. На протяжении всего творческого пути Казорати вызывал интерес и пристальное внимание критики. Основные вехи в критическом анализе творчества Казорати расставили Пьеро Гобетти, Лионелло Вентури, Джакомо Дебенедетти, Альбино Гальвано, Итало Кремона и Луиджи Карлуччо. Самой современной и полной биографией художника является труд публициста М. Тернавазио [2].

² Казорати был призван на военную службу в 1915 г. В годы Первой мировой войны сражался на землях Трентино. Официально был демобилизован 15 марта 1919 г., но уже с осени 1918-го находился в Турине.

³ Бенедетто Кроче (1866–1952) — итальянский историк, философ, политик, писатель и литературный критик, один из главных представителей итальянского неоидализма и либерализма.

более глубокое влияние в те годы оказывает на него метафизика Джорджо де Кирико и Джорджо Моранди. Казорати не раз подчеркивал, что в живописи для него первостепенную важность имеет пространство, «архитектура» полотна — и пространство это будет пронизано поистине метафизической меланхолией.

Уроженец региона Венето, Казорати начинает жизнь в городе, который сознательно изберет своим, его живопись со временем будет признана критиками и широкой публикой квинтэссенцией «туринства» [3–5]. Здесь кажется уместным вспомнить слова Маурицио Фаджоло делль' Арко: «Утверждать, что Казорати истинно туринский художник, — значит согласиться с тем, что само понятие “туринства” — его творение, он создавал его в течение сорока лет кропотливой работы, в том числе преподавательской <...> в этом городе Казорати не только диктовал атмосферу — он ее изобрел»⁴ [6, p. 11].

По сравнению с Венецией и Миланом Турин был тогда городом хотя и с активной культурной жизнью, но довольно провинциальным в том, что касалось живописи. Это обстоятельство позволило художнику масштаба Казорати, к тому времени уже вполне известному и признанному, прочно занять в городе лидирующую позицию, практически не зная конкуренции. Этому, несомненно, способствовала и созвучность меланхолического и интроспективного духа города душе мастера. Позже Казорати так скажет о Турине: «Я живу в Турине <...> в этом антитуринском городе, который я люблю за его загадочную, неявную красоту, в этом городе, мистическом и тревожном, как каббала, которую нужно разгадывать каждый день, вновь и вновь, в котором туман светит яснее солнца, в котором мера никогда не была забыта и никогда не будет забыта, в этом квадратном и угловатом городе, только в этом городе могли родиться мои картины» (цит. по: [7, p. 94]). В этих словах отчетливо слышно эхо метафизики, и неслучайно — де Кирико тоже любил Турин, находя в нем созвучность собственному творчеству (см.: [8, p. 461–6]).

Художник быстро становится вхож в интеллектуальные круги туринского общества. Ближайшими друзьями Казорати станут Пьеро Гобетти, лидер туринской либеральной молодежи, открытый к социальным и культурным новшествам в противовес господствовавшей в те годы официальной идеологии, и Риккардо Гуалино — промышленник, предприниматель, страстный коллекционер и покровитель художников. Его фигура имела необычайное значение для культуры Турина в двадцатые годы прошлого века.

Гобетти живо интересуется искусством, в 1919 г. он планирует создать «Альманах искусства» в качестве дополнения к своему журналу «Energie Nuove» («Новые энергии»). Для этого он соберет группу единомышленников, намеренных, помимо издания альманаха, организовывать «выставки, концерты, просветительские конференции» [9]. Именно в «Energie Nuove» появится первая статья Ф. Чарлантини о Казорати и статья Д. Кесса в защиту нового искусства в Турине [10; 11]. Сам Гобетти напишет о Казорати сначала в статье, опубликованной в 1920 г. в веронском журнале «Poesia ed arte» («Поэзия и искусство») [12], а уже в 1923 г. выйдет его монография о художнике [13].

Казорати примет участие в проекте Гобетти, направленном на формирование класса просвещенных интеллектуалов, активно заинтересованных в политической

⁴ Здесь и далее перевод с итальянского — автора.

и духовной трансформации общества, его подпись появится под прокламацией намерений группы, опубликованной в журнале «La rivoluzione liberale» («Либеральная революция») в апреле 1922 г. [9]. За этим последует арест Казорати 6 февраля 1923 г., обыск в мастерской и изъятие некоторых документов. Несмотря на то что арест будет краток (художника выпустят уже 10 февраля) и пройдет без каких бы то ни было последствий, Казорати, на всю жизнь сохранив дружбу с Гобетти, с тех пор займет осторожную позицию во всем, что будет касаться какого-либо участия в политике. В последующие годы его отношения с фашистским режимом будут «дипломатическими», позволяющими ему участвовать во всех главных официальных событиях, от выставок Новеченто⁵ до биеннале и quadriennale. Но не следует при этом забывать, что просвещенная часть туринского светского буржуазного общества, к которому принадлежал Казорати и все его друзья, была, безусловно, антифашистской. Так, Лионелло Вентури будет вынужден уехать из страны в результате отказа вступить в фашистскую партию, что становится обязательным для университетских преподавателей, а Риккардо Гуалино отправят в ссылку в 1931 г. [14, p. 102].

В первые туринские годы Казорати вполне предсказуемо вызовет неприятие официального художественного сообщества, по словам самого художника, «прогнившего и обветшавшего» (цит. по: [15, p. 68]). Обвинениям консерваторов, определяющих Казорати и его друзей обобщающим термином «футуристы», противостоят благосклонные оценки другой группы критиков, таких как Раффаэле Кальчини и Антонио Стелла, поддерживающих молодых туринских художников [16; 17].

«Настоящие футуристы» появятся на туринской художественной сцене лишь в 1922 г., с открытием организованной Маринетти «Международной экспозиции футуризма» в Галерее Субальпина. В 1923 г. Туллио Альпиноло Браччи и Филлиа (псевдоним писателя и художника Луиджи Коломбо) учредят «Туринское движение футуризма. Союз художников-футуристов». Деятельность туринской группы окажется одной из самых жизнеспособных во второй волне футуризма [18, p. 32].

Венецианская биеннале 1920 г., в которой Казорати не будет принимать участие, считается одной из самых консервативных в истории выставки, но войдет в память современников благодаря тому, что французский павильон привезет двадцать восемь работ Поля Сезанна [19, p. 218]. Спустя много лет Казорати скажет: «Все величие Маэстро из Экса вдруг предстало передо мной. Я испытал огромные эмоции. И я не был удивлен или ошеломлен, наоборот, мною овладело ощущение спокойствия, твердости, равновесия, которое могут дать только творения великих <...> Я понял, что Сезанн был художником отказа и что отказ был силой современной живописи. Я не изменил своего способа писать, я подсознательно был слишком горд для попытки изменить направление, ибо знал, что попытка эта не увенчается успехом. Я решил тогда, что великий урок Сезанна для меня будет состоять в том, чтобы еще больше укрепиться в собственных убеждениях и направить поиск лишь вглубь» [20].

Казорати начинает свой процесс «отказа» и поиска пути ограничения пространства картины лишь самым необходимым еще до выставки Сезанна в Венеции. На наш взгляд, в его живописи действительно почти не ощущается влияние французского мастера, за исключением, возможно, некоторых натюрмортов. Истинное

⁵ Букв. «двадцатый век» (ит.).

влияние в этот период окажет на Казорати движение метафизики — Д. де Кирико, К. Карра и особенно Д. Моранди (в том, что касается пластической трактовки предметов). Эту тенденцию отмечает Карра в своей рецензии на современное итальянское искусство 1921 г.: «Казорати умело использует последние тенденции, в том числе те, что мы называем метафизическими» (цит. по: [21, p. 48]).

Казорати пригласит де Кирико и Карра представить работы в курируемом им зале на Туринской quadriennale 1923 г. [22], но никогда не признает собственной причастности к метафизике, более того, в интервью 1947 г. он будет отрицать любое современное влияние извне, перечисляя как единственные авторитеты целый ряд художников Возрождения: «Когда я начал писать в той манере, которую потом нашли метафизической, я на самом деле не знал де Кирико, о современном искусстве я знал мало или ничего. Я знал древних, да, и их я любил. В конце концов, из моей живописи можно ясно понять мои предпочтения: Пьеро делла Франческа, Мазаччо, Паоло Учелло — их я обожаю и преклоняюсь перед ними как перед небожителями. Я также немало восхищаюсь Бартоломео Монтанья... <...> Но я не хочу вступать в полемику» [23].

В действительности Казорати уже в 1918 г. должен был знать о появлении новой тенденции из публикаций и разговоров с друзьями. Маленькая монография Джузеппе Раймонди, посвященная Карра, изданная под эгидой журнала «La Brigata» («Бригада») в 1918 г., имеется в домашней библиотеке Казорати [24]. 18 декабря 1917 г. в миланской галерее Паоло Кини Карра откроет первую выставку метафизической живописи [25, p. 27]. В галерее в то время выставляется Туллио Гарбари, и сложно представить, что Казорати ничего не знал об этом, можно даже допустить, что он был на его выставке, так как экспозицию Гарбари он вряд ли бы пропустил.

При взгляде на работы Казорати в период с 1918 по 1920 г. можно говорить, вторя словам де Кирико, о живописи метафизики как об «искусстве строгом, рациональном, аскетичном и лирическом» [26], даже несмотря на некоторое несоответствие целей, которые ставит перед собой художник, и достигаемых результатов. Казорати, безусловно, увлечен тишиной метафизических пространств, в которых время словно аннулируется или по крайней мере ставится «на паузу», он зачарован статичностью, словно находящейся в плену у тревожного напряжения перспективы, откровенной театральностью предметов и персонажей, низведенных до симулякров. Эта новая концепция пространства, застылого, как будто окаменевшего, но именно поэтому чрезвычайно интенсивного и способного наделять чувством одиночества все находящиеся в нем объекты, наконец позволяет Казорати определить координаты собственного фигуративного поля. Видение Казорати будет существенно отличаться от видения де Кирико, его реальность, несмотря на всю разреженность и схематизм, сохранит свое экзистенциальное измерение, связанное с живым, хотя и застывшим во времени человеческим присутствием.

«Портрет Марии Анны де Лизи, или Анна Мария де Лизи» (рис. 1) и «Женщина, или Ожидание» (рис. 2) — первые значительные работы, написанные Казорати в Турине. В «Портрете Марии Анны де Лизи» пустое помещение мастерской строится по вертикальной оси; подрамники, стоящие на мольбертах, кубической формы постаменты играют роль своеобразных кулис, подчеркивая театральность общего сюжета. Подобное построение живописного пространства, с теми или иными вариациями элементов и фигур, останется практически неизменным в последующих



Рис. 1. Феличе Казорати. Портрет Марии Анны де Лизи, или Анна Мария де Лизи (Ritratto di Maria Anna De Lisi o Anna Maria de Lisi). 1918. Холст, темпера. 141 × 140. Частная коллекция



Рис. 2. Феличе Казорати. Женщина, или Ожидание (Una donna o Lattesa). 1918–1919. холст, Темпера. 139 × 130. Частная коллекция



Рис. 3. Феличе Казорати. Утро, или Завтрак (Mattino o Colazione). 1919–1920. Холст, темпера. 178 × 146. Частная коллекция

работах художника. Напряженность фигуры, сидящей в полумраке и подсвеченной холодным боковым светом, усиливает лаконичный, жестко очерченный силуэт. Отсутствующее выражение лица женщины, словно находящейся во власти галлюцинаций, подчеркивается сходством со стоящей рядом терракотовой головой с пустыми глазницами (работы самого Казорати 1914 г.).

Застывшая в «Ожидании» сидящая женщина с закрытыми глазами и склоненной головой кажется статуей, помещенной в контекст повседневности. Ее фигура носит следы влияния архаики, свойственной скульптурам Артуру Мартини. Геометрическая четкость аскетического пространства с царящей в нем атмосферой одиночества и меланхолии оживляется лишь ритмичным рисунком плит пола и порядком мисок, стоящих на столе подле кувшина и бутылки. Пустые миски, которых больше, чем стульев... Кого бесконечно ждет эта за́мершая шахматная королева? Одна из мисок (пустая, как и все остальные) стоит на кубе, расположенном на первом плане. На наш взгляд, предмет этот выполняет двойную функцию — психологического комментария и метафоры, поясняющей пластическое построение композиции.

«Утро, или Завтрак» (рис. 3), того же периода, наполнено звенящим эмоциональным напряжением, воплощает коллективное одиночество и экзистенциальную пустоту. Кажется, что работа отражает состояние души художника в то время,

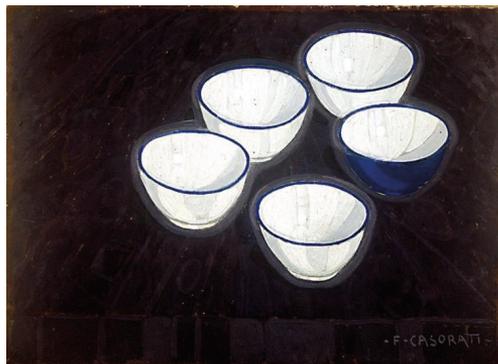


Рис. 4. Феличе Казорати. Миски (Le scodelle). 1919. Картон, темпера. 178 × 146. Частная коллекция



Рис. 5. Феличе Казорати. Яйца на комодe (Uova sul cassettone). 1920. Доска, темпера. 48 × 63. Частная коллекция

о котором в 1943 г. он скажет: «Нельзя исключить влияние жизненных обстоятельств на художников, обстоятельства могут повернуть их творчество в ту или иную сторону. Если бы не свалилось на меня в ту пору столько бед, не родились бы тогда эти угловатые фигуры, галлюцинирующие, испуганные, погруженные в призрачный свет, в котором тщетно было бы искать дружелюбную тональность, мягкость смыслов» [7, p. 49].

Композиция «Утра» построена иначе, чем в предыдущих работах: внутри уже привычного пространства комнаты, уходящего в перспективу, группа людей, сидящих за столом, уставленным круглыми мисками и кастрюлями, движение развивается по склоненной спирали. Спираль, символ жизни и развития, здесь скорее воплощает идею водоворота, засасывающего фигуры в ритмическую пустоту мисок на столе, но водоворот этот замер, он статичен. Стоит отметить, что композиционная спираль, каждый раз в свободной интерпретации, вернется и в последующих значительных работах Казорати, таких как «Концерт», «Иностранец, или Разговор у окна»⁶ и «Сестры Понторно»⁷.

Казорати, под явным влиянием Д. Моранди, пишет натюрморты, в которых предмет становится абсолютным протагонистом. В одном из них — «Миски» (рис. 4) — абсолютизируется чистота пластической формы, в другом — «Картошка»⁸ — просматривается попытка заменить печальные и молчаливые фигуры людей предельно простой едой бедняков — метафизика наивысшей обыденности.

Композиция «Яйца на комодe» (рис. 5), знаменует для Казорати начало перехода к новому периоду. Эта работа имеет особенное значение для изучения и понимания творчества Казорати. Она тесно связана с появившейся ранее, в 1914 г., композицией «Скерцо: яйца»⁹ и словно подтверждает последовательность художника в его непрестанном поиске, свидетельствуя истинную глубину изменений, произошедших в его изобразительном языке. Между произведениями 1914-го и 1920-х го-

⁶ «Lo straniero o Conversazione all finestra» (1929–1930, Музей Новеченто, Флоренция).

⁷ «Le sorelle Pontorno» (1937, Коллекция Банка ди Рома, Рим).

⁸ «Patate» (1920, частная коллекция).

⁹ «Scherzo: uova» (1914, частная коллекция).

дов лежит радикальная переоценка пространства, света и объемов. Опыт метафизики и движение в сторону принципов Валори пластичи находят отражение в этом натюрморте. Устойчивая форма массивного комода с его тяжеловесными декоративными элементами концентрирует наше внимание на яйцах — группе хрупких белых форм, мягко вылепленных светотенью. Этому формальному эффекту устойчивости противопоставлено ощущение крайней ненадежности, едва возникшего неравновесия — яйца вот-вот упадут! В то же самое время мы интуитивно чувствуем, что риска нет, ведь «действие» происходит в зачарованном пространстве, в измерении, где время не движется, а объекты застыли. Это метафора ненадежности всего сущего в духе де Кирико и в то же время этюд на тему классических пластических форм, точнее, их абсолюта — изображения яйца в «Алтаре Монтефельтро» Пьеро делла Франчески (1472–1474).

Неоклассический период (1921–1928). Валори пластичи, Новеченто

Между тем колесо истории в Европе начинает поворачиваться вспять. Вслед за напряженной стрелой вектора творчества, направленного в будущее, общего для всего европейского искусства первого пятнадцатилетия XX в., двадцатые его годы характерны обратной тенденцией: «ritorno all'ordine» [27, p.43]. Эта тенденция, распространенная во всей Европе, обретет особенный вес и значение в Италии. Прошлое здесь будет возведено в символ спокойствия и уверенности для художника, чей поиск отныне должен быть направлен на переосмысление классических принципов творчества с их строгим равновесием. Лишь возврат к великим классическим традициям казался способным залечить раны, нанесенные войной, исправить ошибки тех, кто, как футуристы, видел в войне необходимую и положительную силу, способную очистить и изменить мир в лучшую сторону.

В конце 1918 г. в Риме бывший футурист Марио Брوليو основывает журнал «Валори пластичи»¹⁰, объединив под его эгидой Карло Карра, Артуро Мартини, Джорджо Моранди, Роберто Мелли и Джорджо де Кирико [28, p.22–3]. Начало издания совпадает с постепенным отходом художников от метафизики, хотя М. Брوليو и ведет полемику с большой осторожностью, понимая, что де Кирико еще оплакивает незабвенного Аполлинера, пророка парижского авангарда, а Карра не до конца освободился от воинствующего духа футуризма и примитивизма.

В то время как метафизика допускала взаимопроникновение традиций и положений авангарда, в 1919 г. в Риме преобладает мнение, что если возвращение и возможно, то оно должно быть абсолютным отождествлением себя с художниками старины, отказом от всех аспектов «современности», от аналитических и синтетических формул авангарда. Музей, традиция, классицизм становятся непреложными аксиомами.

Валори пластичи завершило свое существование в 1922 г., и в том же году в Милане зародилось Новеченто. Основное различие между фундаментальной идеей, лежавшей в основании Валори пластичи, и доктриной Новеченто состояло в том, что первая основывалась на безоговорочном обращении в прошлое и на его уроках, совершенно отрицая современность, вторая же, породившая совокупность

¹⁰ «Итальянские пластические ценности» (ит.).

художественных тенденций (не став при этом единым движением), вняла призывам обращения к традициям старины, но придала этому обращению универсальность и новый художественный язык — продукт опытов авангарда начала века.

Время «ritorno all'ordine» совпадает в Италии с очень сложным историческим моментом — к власти приходят правые политические силы, которые практически «ратифицируют» новую тенденцию как созвучную государственным вкусам и национальным интересам. Новеченто — попытка, после футуризма, дать жизнь единому искусству режима, и сделать это при теоретической поддержке критиков, в первую очередь Маргариты Сарфатти и Уго Ойетти [29, р. 33–40].

В октябре 1921 г. Уго Ойетти приглашает Казорати принять участие в выставке «Современное итальянское искусство» в миланской галерее Пезаро. Художник впервые представит публике три работы, написанные в том же году и изображающие обнаженную женскую натуру: «Две сестры, или Открытая и закрытая книга»¹¹, «Спящая девушка, или Заснувшая девушка» и «Обнаженная девушка, или Девушка с линолеумом»¹², — они и ознаменуют начало неоклассического периода в творчестве Казорати. В предисловии к выставке Ойетти определяет принципы «ritorno all'ordine» — возврат к ремеслу, традиции, классическим моделям итальянского искусства. Он подчеркивает важность и необходимость изучения человеческой фигуры не только с точки зрения живописных особенностей, но и с гуманистических [30, р. 15]. На выставке 1921 г. уже представлены работы трех из семи основных художников будущего Новеченто — А. Буччи, Д. Э. Малерба и Л. Дудревилля.

В 1922 г. в Милане на выставке современной живописи и скульптуры, в которой также примут участие К. Карра, Д. Э. Малерба, А. Фуни, У. Оппи и Л. Дудревилья, Казорати представит работу «Моя сестра, или Портрет сестры»¹³. Очевидно, что Казорати, несмотря на туринскую клаузуру, стоит у истоков зарождения миланского Новеченто.

Три работы с выставки 1921 г. свидетельствуют о том, что Казорати все больше отдаляется от пластической стилизации в сторону прозрачной строгости пуризма, особенного, магического реализма [31, р. 43–4]. Это направление творчества художника найдет свою высшую точку в работах «Женщина и доспехи»¹⁴, «Сильвана Ченни», «Полдень»¹⁵, «Мастерская» в уже упомянутом «Концерте» 1924 г.

Казорати, по собственному утверждению, «обожает статические формы», его живопись «рождается, так сказать, изнутри» (цит. по: [7, р. 59]). Его слова кажутся справедливыми для творчества художника начиная с 1920-х годов. Его работы действительно словно рождаются из глубин рефлексующего сознания, в котором реальность звучит лишь как далекое эхо и отголоски реальности переплетаются с воображением художника и его культурной памятью. Возможно, именно с этим будут связаны обвинения мастера в излишней надуманности и удаленности от жизни, нередко предъявляемые ему (Альбино Гальвано, например, будет говорить об идеализации реальности в духе неоплатоники [32, р. 31–3]).

¹¹ «Le due sorelle o Libro aperto e libro chiuso» (1921, частная коллекция).

¹² «Fanciulla nuda o Fanciulla con Linoleum» (1921, частная коллекция).

¹³ «Mia sorella o Ritratto della sorella» (1922, утрачена).

¹⁴ «La donna e l'armatura» (1921, Городская галерея современного искусства, Турин).

¹⁵ «Meriggio» (1923, городской музей Револьтелла, Триест).



Рис. 6. Феличе Козарати. Спящая девушка, или Заснувшая девушка (Fanciulla dormiente o fanciulla addormentata). 1921. Холст, темпера, лак. 90 × 112. Утрачена



Рис. 7. Феличе Казоратти. Сильвана Ченни (Silvana Cenni). 1922. Холст, темпера. 205 × 105. Частная коллекция

«Спящая девушка, или Заснувшая девушка» (рис. 6), уничтоженная пожаром в мюнхенском Стеклянном дворце в 1931 г., несомненно, является намеренной цитатой, она отсылает нас к холсту «Мертвый Христос» Андреа Мантеньи (Cristo morto. Ок. 1475–1478. Пинакотека Брера, Милан). Женское, но вместе с тем почти лишенное чувственности тело, кажется манекеном среди предметов, наполняющих мастерскую. Это своего рода живопись «двойного порядка», т.е. картина, изображающая пространство творчества одновременно в его физическом и метафизическом смыслах. Казорати на протяжении всей жизни свойственно восприятие собственной мастерской как микрокосма, места всеобъемлющего художественного действия, преображающего любой попавший в него элемент реальности.

В период с 1922 по 1924 г. (год триумфального возвращения на Венецианскую биеннале) Казорати работает над большими композициями «Сильвана Ченни», «Мастерская», «Концерт» и другими, объединенными безупречной строгостью композиции.

«Сильвана Ченни» (рис. 7), впервые представленная публике в 1923 г. в Буэнос-Айресе, пожалуй, высшая точка «неоклас-



Рис. 8. Феличе Казорати. Мастерская (Lo studio). 1923. Доска, масло. 200 × 198. Утрачена

сицизма» Казорати, в данном случае скорее «неокватрочентизма», вдохновленная Пьеро делла Франческа, его «Алтарем Монтефельтро» и полиптихом «Мадонна делла Мизерикордия» [33, р. 192–3]. Изящная фигура, одетая в белое, кажется, благодаря фронтальной торжественности позы, загадочным божеством, запертым в безупречно артикулированном геометрическом пространстве. Прозрачный свет четко вырисовывает силуэт, отдельные предметы композиции, убегающее в глубину пространство, построенное по законам современной перспективы, имеющим мало общего с традицией кватроченто. Все элементы холста кажутся невесомыми, доминирует чистота и ясность пластических форм и объемов, по которым скользит свет. Кажется, что художник стремится воплотить здесь саму квинтэссенцию живописи, идеальный женский облик, идеальный пейзаж, идеальный натюрморт.

В «Мастерской» (рис. 8) художник обращается к истокам собственной поэтики, перед нами его школа — место, где рождаются образы, появляющиеся на полотнах. Пространство, скорее умозрительное, нежели физическое, исполнено светом, тональные аккорды и объемы рожают почти музыкальную гармонию. Героями картины являются обнаженная модель, мальчик-ученик, одетый в широкую серую тунику, сидящая слева ученица, чья поза напоминает нам Богоматерь с Меленского диптиха (1450. Берлинская картинная галерея) работы Жана Фуке, и гипсовая фигура Венеры. Казорати не скрывает особенную привязанность к полотну, гибель которого при пожаре в мюнхенском Стеклянном дворце заставит его не раз



Рис. 9. Феличе Казорати. Концерт (Concerto). 1924. Фанера, темпера. 152×151. Коллекция итальянского радио и телевидения РАИ, Турин

предпринять попытки повторить картину, но, по утверждению его собственному и тех, кто видел оригинал, художнику уже не удастся достичь первоначальной интенсивности и пронзительности [34].

Из всех произведений рассматриваемого периода «Концерту» (рис. 9) в наибольшей степени присуща неоклассическая атмосфера, окрашенная свойственной Казорати музыкальностью. Как отметит А. Гальвано, здесь явно виден поиск особой светоносности, вызывающей в памяти Вермеера, угадывается восхищение «Турецкой баней» Ж. О. Д. Энгра [32, р. 40]. Казорати, сдержанно отзываясь о «жестком, ледяном, суровом» неоклассицизме Ж. Л. Давида, вдохновившем последующие поколения академистов, в то время как живопись Энгра кажется ему «безупречной, гармоничной, спокойной и вместе с тем чувственной» [21, р. 53].

Четырнадцатая Венецианская биеннале 1924 г., на которой Казорати не только удостоится индивидуального зала, но и заседает в приемной комиссии, сыграет важнейшую роль в аффирмации Казорати на итальянской и международной художественных сценах [21, р. 56–7].

В итальянской секции этой биеннале господствует климат «ritorno all'ordine», группе Новеченто (под эгидой Маргариты Сарфатти) выделен свой зал [35]. В тексте каталога Сарфатти определяет общие координаты движения Новеченто — возвращение после опытов импрессионизма и авангарда к «бессменным ценностям»: «Воздух, свет, комплементарность, потом деформации кубизма, а теперь синтез новой и обогащенной мудрости; бессменные ценности возвращают себе заслуженное место, но не в силу традиции, а в силу свободных новых открытий и завоеваний» [36, р. 17–8].

Казорати выставляет на биенале два рисунка и 14 живописных работ, среди них «Полдень», «Двойной портрет», «Концерт», «Мать, или Материнство»¹⁶, «Натюрморт, или Манекены» (рис. 10), «Баклажаны»¹⁷, портрет Хены Риготти¹⁸ и др. Во вступительном слове Л. Вентури критикует довоенное творчество художника (за несоответствие интеллектуальных намерений и художественной реализации) и анализирует период с 1919 г.: «Вначале, обуреваемый необъяснимыми кошмарами, он не умел достичь цели <...> В последние годы его работы излучают спокойную ясность, которая является индикатором уже не только поиска, но и результата <...> Большая воля к определению формы витает сейчас в воздухе, и Казорати также концентрирует на форме свою железную волю, хотя и драпируя ее жаждой элегантности и приятности. Каждая его недавняя картина — это веха на пути к завоеванию формы. Он возводит форму в ранг закона. Возможно, в противовес своему прошлому бродяжничеству, он отчаянно настаивает на всем том, что является необходимостью, барьером, ограничением собственной фантазии <...> Может быть, именно поэтому самыми удачными его работами являются портреты, где ограничение само собой определяется личностью модели и неподвластно художнику» [37, p. 16].

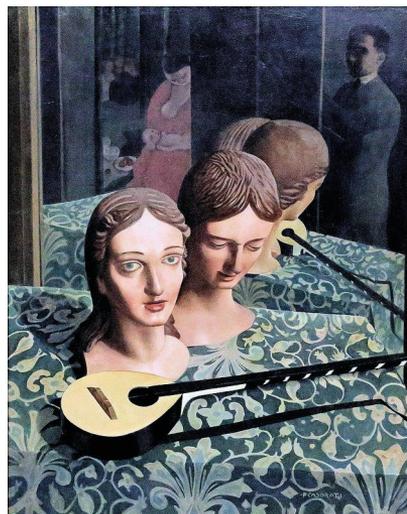


Рис. 10. Феличе Казоратти. Натюрморт, или Манекены (*Natura morta o Manichini*). 1924. Доска, масло. 87 × 68. Городской музей современного искусства, Милан

В 1923 г. Казорати открывает частную художественную школу, которая сначала располагается в его мастерской на виа Мадзини, но спустя недолгий срок переезжает на виа Гальяри, 33, в здание напротив виллы Риккардо Гуалино. Это начинание, во многом продиктованное экономическими соображениями, будет иметь успех [2, p. 109]. Художник вспоминает в 1943 г.: «Я увлекся свободной школой, которую основал тогда и которую ждал неожиданный успех. Я думал, что школа поможет мне лучше разобраться в самом себе <...>. Я чувствовал своего рода обязанность быть в распоряжении тех, кто искал и не мог найти свой путь. Я проводил много времени среди своих молодых учеников, которых считал друзьями, разделяя с ними духовную жизнь. Возможно, я искал искупления греха восприятия собственной работы лишь сквозь призму одиночества, непонятости, исключительности» [7, p. 54].

Его первыми учениками стали Сильвио Авондо и Нелла Маркезини. Один за другим порог школы переступили Франческо Менцио, Карло Леви, Джиджи Кесса и Джесси Босуэлл, составившие впоследствии вместе с Николой Галанте и Энрико Паолуччи Туринскую шестерку. Между 1925 и 1932 г. сложится та группа учеников, которая определит облик школы и след, который она оставит в художественной жизни Турина. Среди них Марио Бьонда, Серджио Бонфантини, Мариза Мори, Даф-

¹⁶ «Madre o Maternita» (1923–1924, Государственные музеи, Берлин).

¹⁷ «Melanzane» (1922, частная коллекция).

¹⁸ «Ritratto di Hena Rigotti» (1924, городская галерея современного искусства, Турин).

не Моэм, Альбино Гальвано, Лалла Романо, Паола Леви Монтальчини, Марколино Гандини и др. [38].

Безусловно, существование школы способствует влиянию Казорати на формирование художественного климата савойской столицы, школа станет местом встречи не только для учеников, но и для интеллектуалов города, по вечерам позволявшим себе, по воспоминаниям современников, нарушать благоговейную тишину, царившую в мастерских [39, р. 45]. Принадлежность к кругу Казорати означала участие в жизни Турина, космополитичного, высокообразованного Турина Пьеро Гобетти и Лионелло Вентури — круга, наполненного дебатами о новых художниках города и их позиции по отношению к академизму Джакомо Гроссо [40, р. 114–6].

Художник, историк и философ Альбино Гальвано, посещая уроки, открыл для себя «живопись как этику и образ жизни», он видит в школе боттегу эпохи Возрождения и отмечает: «Там царила дисциплина, возможно, слишком строгая для нашего юного нетерпения» [32, р. 18–9].

Пьеро Гобетти первым пишет о новой школе: «Школа Казорати. Абсолютно новое явление, далекое от каких бы то ни было академических схем, родившееся из ничего, оставшееся потайным и закрытым, абсолютно личным пространством» [13, р. 27].

По словам Джакомо Дебенедетти, «школа в смысле самом чистом, невинном и строго педагогическом. Группа молодых людей, желающих научиться рисовать, не воинствующая команда и не коалиция, направленная на навязывание единой манеры и захват рынка. Это лучше, чем школа, это боттега. Тем, кто там не был, не знает о том, как проходит там жизнь, наполненная учебой и в то же время спонтанная, достаточно будет взглянуть на работы учеников, чтобы понять, что Казорати не учит рисовать. Он учит чему-то более серьезному и необходимому: дисциплине и морали искусства. Художниками рождаются, но потом ими нужно стать. Так вот, Казорати преподает то, как стать художником, а не строить его из себя» [41, р. 4–5].

30-е годы. Отход от неоклассической традиции

Во второй половине 1920-х годов Казорати участвует во множестве выставок, его работы присутствуют на всех Венецианских биеннале (кроме 1926 г.), на всех выставках группы Новеченто, его приглашают за границу, в частности в США, на экспозиции, организованные Институтом Карнеги [42].

С точки зрения официального взгляда на его творчество в панораме итальянского искусства этого периода Казорати считается безусловным протагонистом «ritorno all'ordine» и классической традиции, главным образом из-за неоклассической направленности работ, представленных на Венецианской биеннале 1924 г. Между тем хочется заметить вслед за Луиджи Карлуччо, что «старина более не пленяет» [43, р. 32] Казорати, он отходит от классических форм, мер и живописных приемов в тот момент, когда те окончательно становятся в Италии нормой творчества и основой пропагандистской риторики Новеченто.

Первая выставка итальянского Новеченто открывается 14 февраля 1926 г. в Постоянном выставочном центре Милана (La Permanente). В ней примут участие 110 художников, практически все основные действующие лица «нового искусства Италии». Во вступительной речи Муссолини не скажет ни слова ни о фашизме, ни



Рис. 11. Феличе Казорати. Платоническая беседа (Conversazione platonica). 1925. Доска, масло. 78 × 100. Частная коллекция

об искусстве режима, в то время как в появившейся тогда же редакторской статье газеты «Popolo d'Italia» он разразился риторикой о необходимости нового искусства для «фашистской цивилизации» [27, р. 235].

Казорати выставляет два произведения, решительно непохожих на те, что всего за два года до этого увидела публика биеннале. Очередной «Портрет сестры»¹⁹, по замыслу Казорати, образ одиночества, пронизанный атмосферой обыденности и меланхолией.

Второе полотно — знаменитая «Платоническая беседа» (рис. 11), которой художник будет упорно отказывать в какой-либо интерпретации: «Смысл? Но в ней нет никакого смысла, — ответит он позже. — Дело обстояло так: у меня была восхитительная натурщица, и я изучал ее красоту, а главное, сиреневатый тон ее кожи, завораживающий и необычный. Однажды вошел приятель, в этом пиджаке и шляпе, и сел рядом с ней. Я не знаю точно, что за чувства овладели мной, но я увидел картину» [44].

Но эта работа кажется намного сложнее, чем утверждает художник. Она таит в себе скрытые смыслы — интригующие и волнующие, заложенные в ироническом определении отношений персонажей как «платонические». Они в контрасте между выставленной напоказ чувственностью, естественностью обнаженной женщины и статичной, напряженной позой наблюдающего за ней человека в шляпе. Мужчина — это зритель, смотрящий на «прекрасную натуру», увлеченный ею до такой степени, что и сам вдруг оказывается частью картины. Казорати вкладывает в трактовку сюжета дополнительный смысл — размышление на столь остро стоящую в те годы тему красоты и пластической ценности живописи, классических канонов и натурализма. Модель возлежит в классической позе тициановских Венер. Но, как отмечает М. Ламберти, в ее живописно-пластическом решении мы обнаруживаем как бы два приема: в одном отчетливо видим работу художника, с трепетом

¹⁹ «Ritratto della sorella» (1926, утрачена).



Рис. 12. Феличе Казорати. Портрет Дафне (Ritratto di Dafne). 1928. Доска, масло. 110×100. Частная коллекция

изучающего в мастерской «завораживающий тон плоти», другой словно позаимствован у античной статуи [45, p. 525]. Перед нами своего рода эстетический гибрид, пленительное сочетание театрального и чувственного. В «Платонической беседе» Казорати, размышляя о классицизме, отступает от него, ставит под сомнения его принципы. Несмотря на это, его работы будут и впредь занимать почетные места на всех основных выставках Новеченто в Италии и за рубежом [21, p. 87].

На Венецианской биеннале 1928 г. Казорати представляет восемь картин и две скульптуры. Среди них «Портрет Дафне» (рис. 12). Молодая женщина сидит, скрестив на коленях руки, строгость ее облика смягчена рассеянным светом, передающим нежное спокойствие. На страницах рядом лежащей раскрытой книги мы узнаем портрет Аполлинера кисти Мари Лорансен. Аллюзия на Аполлинера, поэта нового искусства, неслучайна. Дафне Моэм — ученица и в будущем жена Казорати, племянница английского классика Сомерсета Моэма, внучка художника Хейвуда Харди (Гарди), родившаяся во Франции, учившаяся в Академии Рансона у Мориса Дени, затем в Академии Нотр Дам де Шан у Андре Лоте, теоретика синтетического кубизма, она знакома с Мари Лорансен. Казорати представляет нам образ Дафне как квинтэссенцию современности, рождающуюся из традиции, из синергии искусств, где живопись и литература неотделимы, как торжество космополитизма в оболочке истинно английской сдержанности.

В июне 1929 г. в Турине открывается Первая выставка фашистских профсоюзов, на которой Казорати представит среди пейзажей и набросков живописную композицию «Сюзанна» (рис. 13). Эта работа — словно продолжение «Платонической беседы», но продолжение совсем иное, перед нами больше нет никакой



Рис. 13. Феличе Казорати. Сюзанна (Susanna). 1929. Холст, масло. 123×98. Коммунальная галерея современного искусства, Рим

загадки. Персонажи сидят на стульях возле окна, из которого резко бьет свет, их разговор представляется самым заурядным. Женщина полностью обнажена, но нагота ее лишена привлекательности. Бросается в глаза значительная деформация женской фигуры, формы пластически выявлены, но подчеркнуты в манере, совершенно противоположной классической. Кажется, что за четыре года, прошедшие между двумя работами, художник радикально изменил свое отношение к традиции, потерял неколебимую веру в классические принципы, обретя взамен веру в собственную технику и способность к эксперименту, к поиску более современных путей в живописном выражении чувственности [46, р. 40].

В конце двадцатых и начале тридцатых годов Казорати ищет новую формулу пластической свободы в трактовке обнаженной натуры, от примитивизации формы в духе П. Гогена до «глобальной деформации» [47, р. 8] Пикассо или М. Сирони к элегантной стилизации А. Модильяни. Он предпочитает не пышные формы, а хрупкие фигурки, от физической привлекательности переходит к моделям «решительно некрасивым» [48, р. 46]. Например, как в работе «Девушка в кресле, или Отдыхающая девушка»²⁰. В тридцатые годы художник беспрестанно обращается

²⁰ «Ragazza in poltrona o Ragazza in riposo» (1930, частная коллекция).

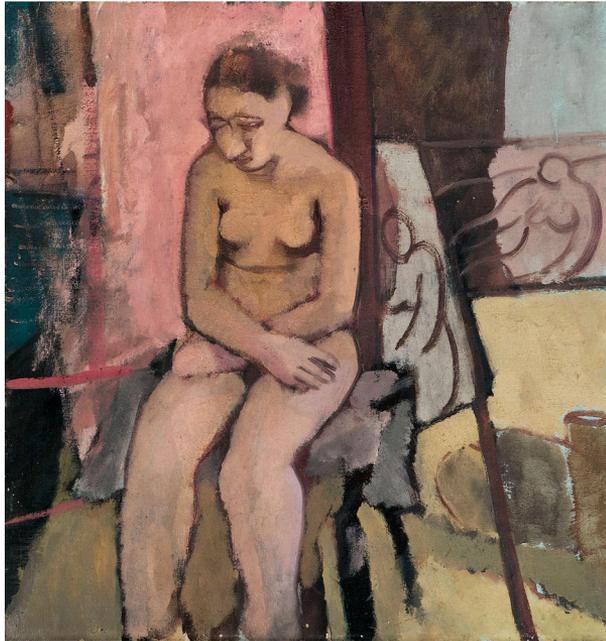


Рис. 14. Феличе Казорати. Обнаженная в мастерской (Nudo nello studio). 1936. Холст, масло. 50,3×47. Частная коллекция

к теме женской наготы, где контуры фигур все менее очерчены, хроматические переходы выдержаны в духе экспрессионизма, как в «Обнаженной в мастерской» (рис. 14) и в «Обнаженной»²¹. Тела словно надвигаются на зрителя, формы вытянутых лиц усилены грубыми тенями с утрированными или, наоборот, совсем отсутствующими носами и ртами, они монументальны. Художник все менее очарован своими моделями, все более отстранен и ироничен, кажется, что сами тяготы и противоречия жизни в Италии в тридцатые годы нашли отражение в искаженных лицах и телах полотен Казорати. Критики назовут его «певцом несимпатичных женщин и девушек», обвинят в равнодушии, холодной бесчувственности, рациональности, обобщении, оторванном от реальности [49]. Его далекие от классицизма ню определялись как надуманные, искусственные, особенно в тех работах, в которых он отказывался от спасительного фона мастерской, допускавшего некоторую «постановочность». С полотен этого периода на нас смотрят усталые модели с гипертрофированными неуклюжими руками и ногами, взглядами словно обращенными внутрь себя... они застыли в абсолютном одиночестве, напряженной меланхолии, их совершенная изоляция от окружающего мира почти трансцендентальна, они словно потеряли всякое желание быть внешне привлекательными, быть увиденными. Этой бесконечной тишиной, искаженными формами человеческого тела художник как будто дает оценку тому, что происходит в стране и в искусстве. Женщина, женское тело, способы его изображения, занимающие Казорати

²¹ «Nudo» (1937, частная коллекция).

с самого начала его карьеры, в тридцатые годы явственно отражают внутренние противоречия, свойственные миропониманию художника.

После громких успехов двадцатых годов, центральной позиции в национальных художественных процессах, противоречивых отзывов критики в конце тридцатых годов Казорати уходит в себя, бежит от ставшей оглушительной и неизбежной политической риторики к поиску внутренней гармонии жизни и творчества. Он стремится достичь столь желанного равновесия между различными составляющими изобразительного языка. Потребность жестко определить пространство композиции, продиктованное рациональными, выверенными схемами, уступает место более спонтанным и инстинктивным композиционным решениям, напряженные линии и цветовая материя достигают если не слияния, то взаимопроникновения, беззвучная и созерцательная атмосфера, царящая в мастерской, входит во взаимодействие с живой реальностью за ее пределами. Волшебство незамутненного взгляда художника, его если и не обретенного до конца, то столь желанного спокойствия обволакивает повседневность — пейзажи Павароло, фрукты и овощи натюрмортов, написанные розовым, серым, голубым, зеленым, песочно-желтым.

В коротком тексте для Римской квадриеннале 1935 г. художник скажет: «Я хотел бы писать людей и вещи просто так, как я вижу их и люблю: мои усилия сегодня направлены на освобождение от теорий, схем, гипотез, вкусов, откровений и ретавраций, которыми жадно отравляла себя моя молодость» [7, р. 26].

В 1943 г. Казорати определил себя как художника, ревностно охраняющего собственную творческую обособленность [7, р. 46], ему было свойственно подчеркивать абсолютную индивидуальность и независимость во всем, что касалось вопросов художественного поиска, изолированность и равную отдаленность как от академической традиции, так и от веяний модернизма. Это неизменное желание художника стоять в стороне от политических событий и острых культурных дебатов, позиция, превратившаяся со временем в краеугольный этический принцип всего его творчества, жизненное кредо, была безоговорочно принята подавляющей частью итальянских критиков, став обязательным и непререкаемым акцентом в анализе фигуры художника. Видится ли возможным согласиться с такой интерпретацией?

Можем ли мы безоговорочно принять образ художника, «замкнутого в поисках одиночества», который предлагает нам в первую очередь сам Казорати? Лишь в том случае, если речь идет не о творческой изолированности от художественных процессов, а о поиске одиночества как изобразительного языка, особенности механики души мастера, его поэтическом мировоззрении. Казорати действительно свойственно отстраненное созерцание реальности: люди и предметы, изображаемые им, словно застыли в разряженной атмосфере и каждый из них совершенно одинок. Эта особенная «манера одиночества» прекрасно описана Джакомо Дебенедетти, заметившим, что реальные предметы, фигуры и пространства «появляются в его живописи как миражи, лишь отстраненные отражения формы в зеркале души... Красота этой отстраненности и становится для Казорати безусловной красотой, сутью и смыслом живописи. Одиночество, в котором возникает и, пожалуй, царствует эта отстраненность, является для него моральным и эмоциональным состоянием — состоянием творца» [50, р. 5].

Литература / References

1. Benua, Aleksandr. *Artistic Letters, 1930–1936*. Foreword by Grigorii Sternin. Moscow: Galart Publ., 1997. (In Russian)
2. Ternavasio, Maurizio. *Felice Casorati. La biografia*. Torino: Lindau, 2009.
3. Mantovani, Pino. *Continuità e discontinuità. Esempi d'arte a Torino attorno alla seconda guerra mondiale*. Torino: Silvana Editori, 1991.
4. Valsecchi, Marco. "Casorati: i suoi quadri sono le cronache delle malinconie torinesi", *Il Giorno*, Maggio 14, 1964.
5. Dragone, Angelo. "Malinconica perfezione di Casorati nella sua grande retrospettiva torinese", *Stampa Sera*, Aprile 28, 1964.
6. Fagiolo Dell'Arco, Maurizio. *Casorati. Opere 1914–1959*. Roma: De Luca, 1983.
7. Pontiggia, Elena, a cura di. *Felice Casorati. Scritte, interviste, lettere*. Milano: Abscondita, 2004. (Carte d'artisti, vol. 52).
8. Chirico, Giorgio, de. "Paola Levi Montalcini". *Metafisica*, no. 3–4 (2004): 461–6.
9. Tempesti, Ferdinando. "Felice Casorati nell'epoca di Piero Gobetti", *Prospettiva*, no. 8, 1977.
10. Chessa, Gigi. "A proposito della mostra d'arte al Valentino", *Energie Nuove*, Dicembre 20, 1919.
11. Ciarlantini, Franco. "Felice Casorati", *Energie Nuove*, Marzo 15–31, 1919.
12. Gobetti, Piero. "Felice Casorati", *Poesia ed arte*, Ottobre — Novembre, 1920.
13. Gobetti, Piero. *Felice Casorati pittore*. Torino: Piero Gobetti Editore, 1923.
14. De Micheli, Mario. *L'arte sotto le dittature*. Milano: Feltrinelli, 2016.
15. Perocco, Guido. *Artisti del primo Novecento italiano*. Torino: Giulio Bolaffi, 1965.
16. Calzini, Raffaele. "L'Esposizione nazionale di Torino", *Emporium*, Novembre, 1919.
17. Stella, Antonio. "L' 'Esposizione delle tre Venezia' al Circolo degli artisti", *La Gazzetta di Torino*, Dicembre 15, 1918.
18. Crispolti, Enrico. *Il Secondo Futurismo. Torino 1923–1938. 5 pittori + 1 scultore*. 2a ed. Torino: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1972.
19. Cardano, Nicoletta. "La mostra del 20' in Biennale e gli echi conseguenti". In *Cezanne e l'avanguardia, a cura di Nello Ponenti*, 212–48. Roma: Officina, 1981.
20. Carluccio, Luigi. "Pitture dei tre maestri", *Gazzetta del popolo*, Aprile 3, 1958.
21. Bertolino, Giorgina, e Francesco Poli. *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti e le sculture*. 3 t. Torino: Umberto Allemandi & Co, 2004, t. 1: Vita e opere.
22. Zanzi, Emilio. "Alla Quadriennale. La parete Casorati nella sala 'scandalosa'", *Il Momento*, Maggio 6, 1923.
23. Cavicchioli, Giovanni. "Visita a Casorati", *La Fiera Letteraria*, Giugno 26, 1947.
24. Dragone, Angelo. "Casorati: la tentazione metafisica", *La Stampa*, Agosto 18, 1981.
25. Pacini, Piero, a cura di. *Esposizioni futuriste: 1912–1918*. 26 fasc. in cofanetto. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1977.
26. Chirico, Giorgio, de. "L'arte metafisica della mostra di Roma", *La Gazzetta Ferrarese*, Giugno 18, 1918.
27. Benzi, Fabio. *Arte in Italia tra le due guerre*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.
28. Fossati, Paolo. *Valori plastici, 1918–1922*. Torino: G. Einaudi, 1981.
29. Bossaglia, Rossana. *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*. Milano: Feltrinelli, 1979.
30. Ojetti, Ugo, prefazione di. *Arte italiana contemporanea: esposizione ottobre-novembre 1921, Galleria Pesaro, Milano*. Milano: Alfieri e Lacroix, 1921.
31. Fagiolo Dell'Arco, Maurizio. *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*. Genova: Costa & Nolan, 1991.
32. Galvano, Albino. *Felice Casorati*. Milano: Ulrico Hoepli, 1947.
33. Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, e Maria Mimmita Lamberti, a cura di. *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo (1920–1938)*. Venezia: Marsilio, 1991.
34. Gobetti, Piero. "L'arte di Casorati", *Giornale di Poesia*, Agosto 15, 1923.
35. Barbantini, Nino. "I lineamenti della XIV esposizione internazionale d'arte di Venezia", *Gazzetta di Venezia*, aprile 25, 1924.
36. Sarfatti, Margherita. *Mostra di Sei Pittori del '900: catalogo della Biennale*. Venezia: Ferrari, 1924.
37. Venturi, Lionello. "Mostra individuale di Felice Casorati". In *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo*, 106–10. Venezia, 1924.
38. Paulucci, Enrico. "La scuola di Casorati", *Le Arti Plastiche*, Novembre 16, 1928.
39. Romano, Lalla. *Una giovinezza inventata*. Torino: Einaudi, 1979.

40. Morra di Lavriano, Umberto. *Vita di Piero Gobetti*. Torino: Centro Studi Piero Gobetti, 1984.
41. Debenedetti, Giacomo. *Mostra dei pittori F. Casorati, S. Avondo, M. Bionda, S. Bonfantini, N. Marchesini, D. Maugham, M. Mori, A. Cefaly: catalogo della mostra*. Milano: Galleria Milano, 1929.
42. Benson, Eugene. "Carnegie International 1933". *The American Magazine of Art* (December, 1933): 521–64.
43. Carluccio, Luigi. *Casorati, Galleria civica d'Arte*. Torino: Teca, 1964.
44. Bernardelli, Francesco. "Casorati", *La Stampa*, Marzo 13, 1926.
45. Lamberti, Maria Mimita. "La pittura del Primo Novecento in Piemonte". In *La pittura in Italia. Il Novecento (1900–1945)*, a cura di Carlo Pirovano, 80–144. 2 t. Electa, Milano, 1991, t. 1.
46. Lamberti, Maria Mimita, e Paolo Fossati. *La naturalezza cosciente. Felice Casorati*. Bologna: Edizioni Galleria Marescalchi, 1986.
47. Cremona, Italo. *Casorati*. Torino: Accame, 1942.
48. Poli, Francesco. *Casorati*. Milano: Giunti, 2007.
49. Pinottini, Marzio. "Chi l'ha capito e chi no. Casorati e i suoi interpreti: da Gobetti a Venturi, da Giolli a Galvano, Fossati e Carluccio", *Gazzetta del Popolo*, Febbraio 27, 1983.
50. Debenedetti, Giacomo. *Casorati fra i discepoli, galleria Milano*. Milano: Galleria Milano, 1929.

Статья поступила в редакцию 18 сентября 2019 г.;
рекомендована в печать 27 февраля 2020 г.

Контактная информация:

Васильева-Сперанская Татьяна Алексеевна — независимый исследователь;
tatiana_v_s@yahoo.it

Felice Casorati as One of the Protagonists of the Artistic Life in Italy. From Symbolist Influence to Valori Plastici and Novecento

T. A. Vasilyeva-Speranskaya

16, via Aurelia, Rosignano Marittimo, 57016, Italia

For citation: Vasilyeva-Speranskaya, Tatiana. "Felice Casorati as One of the Protagonists of the Artistic Life in Italy. From Symbolist Influence to Valori Plastici and Novecento". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 300–322. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.207> (In Russian)

This article focuses on the work of the Italian artist Felice Casorati, a protagonist of Italian art in the late 19th — mid 20th centuries. Emphasis is given to the fact that Casorati's career, which developed in the context of Italian art reasoning, is dominated by an individualist quest and pursuance of detachment. The key focus of this article is on the complicated period between the two World Wars, which can be described as the peak of his art. Certain aspects of Casorati's life in Turin, a source of his inspiration, from affiliation with metaphysical art, exploration of media with Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi and other members of Valori Plastici group, to the Novecento and departure from neoclassicism, have been identified. The historical-cultural and social factors underlying these trends and schools have been analyzed, and the drivers and peculiarities of the development of Italian art of the period in question have been described. The difference between the fundamental concepts of Valori Plastici and the Novecento proclaiming the so-called "return to order" ("ritorno all'ordine") as an attempt to "revive" the avant-garde art language and return to traditions is noted. Special focus is given to the analysis of the evolution, poetic style and study of the most popular motives in Casorati's art, including those typical only for his art and those common to Italian artists of this period. Throughout the artist's life, his paintings attracted the persistent attention of art critics and historians of culture and art. An analysis of their publications, which, primarily, constituted the methodological framework of this study, Casorati's letters and articles and

analysis of his art practice, suggested a convincing conclusion that Felice Casorati achieved an outstanding position among the leaders of the major art schools of the day and became one of its protagonists.

Keywords: Felice Casorati, Italy, Turin, metaphysics, Valori Plastici, Novecento, *ritorno all'ordine*.

Received: September 18, 2019

Accepted: February 28, 2020

Author's information:

Tatiana A. Vasilyeva-Speranskaya — Independent Researcher; tatiana_v_s@yahoo.it