

**Francesco Lamendola**

## **Un quadro al giorno:**

### **«Polittico di Maria Vergine» di Pino Casarini (1959-61)**

La chiesa parrocchiale della beata Vergine di Lourdes, a Conegliano, è nata come cappella dell'Opera per l'Assistenza alle Lavoratrici, fondata nel 1948 a Francenigo e trasferitasi a Conegliano nel 1948. È stata eretta a parrocchia nel 1950, con il titolo che porta ancor oggi. Nel 1954 la vecchia cappella è stata sostituita con il nuovo edificio, progettato dall'architetto Riccardo Bertoja nel 1949.

L'architettura è caratterizzata da una struttura fortemente geometrica, con prevalenza delle forme triangolari, sia all'interno che all'esterno, e da una sostanziale coincidenza dei motivi decorativi e della funzione portante. Al centro della facciata, dall'impianto cuspidato e dal protiro aggettante, all'interno di una nicchia, è collocata la statua della Madonna di Lourdes, che sembra raccogliere le spinte ascensionali dei grandi finestroni stretti ed altissimi.

L'interno dell'edificio, a sviluppo prevalentemente verticale, ha qualcosa delle antiche cattedrali gotiche, con il suo slancio verso l'alto e la sua pensosa, raccolta atmosfera mistica. Esso è pervaso da una luminosità discreta, che gli ampi finestroni scandiscono secondo un ritmo ben preciso, grazie all'orientamento nord-sud dell'edificio sacro: al mattino la luce viene da destra e sembra schiarire le superfici; nel pomeriggio, da sinistra e sembra accarezzare lievemente le pareti, quasi depositandovi una patina color panna e creando un'atmosfera tutta particolare, densa di suggestione e di raccoglimento.

Dal punto di vista artistico, questa chiesa contiene un tesoro poco conosciuto anche dagli stessi abitanti del quartiere e della città: il ciclo pittorico di Pino Casarini (Verona, 1897-1972), artista straordinario, uno dei protagonisti del XX secolo, oggi ingiustamente dimenticato, al punto che il suo nome non compare né nella «Enciclopedia Biografica Universale» dell'Istituto Treccani, né nella «Enciclopedia Universale dell'Arte» della Garzanti.

Anche se il maestro veronese è meglio conosciuto - oltre che per una serie di ritratti, nature morte, nudi e altre opere di soggetto profano - per i due grandiosi cicli pittorici della cattedrale di Ceneda, a Vittorio Veneto (1944), incentrato sulla figura del vescovo San Tiziano, e del duomo di San Nicolò a Sacile (1946), culminante nei due potenti affreschi della Crocifissione e della Risurrezione, egli ha lavorato appositamente, nel biennio 1959-61, per realizzare la decorazione di questa chiesa coneglianese e particolarmente per il complesso polittico dedicato a Maria Vergine, che ne costituisce l'elemento centrale.

Il polittico di Pino Casarini è collocato dietro l'altare maggiore, in uno spazio ristretto che funge da abside.

Il riquadro centrale raffigura l'Immacolata Concezione; gli fanno cornice dieci tavole di dimensioni minori, ciascuna delle quali è dedicata a un momento della vita della Vergine.

Nelle due tavole inferiori sono ritratti l'Annunciazione (a destra) e la Presentazione al Tempio (a sinistra); nelle tre tavole al di sopra di queste, e al di sotto della pala centrale, lo Sposalizio (a sinistra), la Visitazione e le Nozze di Cana (al centro), la Crocifissione (a destra); nelle due tavole a sinistra di quella centrale, l'Incoronazione (sopra) e la Dormitio Virginis (sotto); infine, nelle due tavole a destra, l'Assunzione (sopra) e la Pentecoste (sotto).

Così presenta Silvia Bevilacqua il complesso figurativo di Pino Casarini nel libro «Chiese di Conegliano. Storia e guida alla visita» (a cura di Carlotta Candiani, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2000):

«Vero patrimonio di questa chiesa sono certo le opere appositamente realizzate tra il 1959 e il 1961 dal pittore Pino Casarini di Verona (1897-1972), artista che fu partecipe ai dibattiti sull'arte del suo tempo e che si dedicò con continuità ai soggetti sacri. Anche in queste opere della maturità si leggono con chiarezza i presupposti teorici della sua pittura. È alla figura umana, resa mediante gesti univoci, volumi definiti e cromaticamente compositi, che l'artista affida la forza espressiva della composizione, rifiutando lo sfondo paesaggistico. Altrettanto esplicita è la ricerca dell'originarietà della pittura che egli deriva dall'esperienza dei maestri del Quattrocento toscano e veneto, dalla pittura bizantina e dai mosaici di San Marco. Le "Stazioni della Via Crucis" sono una riproposta dei fondi oro della pittura toscana del Trecento, in cui l'irreale fondale si anima di allungate figure dai calibrati gesti; nella tavola con la "Natività" e "L'Adorazione dei Magi" che funge da paliotto, si ritrovano anche gli elementi che caratterizzano i bozzetti realizzati da Casarini per le scenografie dell'Arena di Verona. Un polittico domina lo spazio strombato della contratta abside: il riquadro centrale raffigura "L'Immacolata", mentre lo circondano dieci tavolette in cui ben si individuano le scene mai ripetitive e retoriche della "Vota della Vergine" [...]

In effetti, il polittico coneglianese dell'Immacolata di Lourdes compendia alcuni dei risultati più maturi dell'arte di Pino Casarini, questo maestro che sembra aver abbracciato e compendiato l'intera parabola dell'arte italiana ed europea da Giotto, al Rinascimento, alla pittura di Cézanne, degli espressionisti, dei cubisti e di Picasso.

Mentre negli affreschi di Vittorio Veneto e di Sacile, così come - del resto - nelle scenografie per l'Arena di Verona e negli affreschi del Salone dei Concerti a Castelvechio, nonché nel grande affresco raffigurante il dogma dell'Assunta nell'abside del tempio votivo, sempre a Verona, Casarini ha dato espressione alla sua vena monumentale e drammatica e ad un gusto cromatico potentemente evocativo, nel polittico di Conegliano si notano le caratteristiche della «svolta» che, già da alcuni anni, lo aveva portato a privilegiare l'essenzialità della figura e la purezza della linea, sulle orme della tradizione toscana e veneta del Quattrocento.

Ogni singola scena del polittico è isolata nello spazio e come fuori del tempo, stagliandosi su uno sfondo dorato che elimina completamente il paesaggio e contribuisce ad alleggerire e quasi a spiritualizzare le figure, che tendono a smaterializzarsi e a rivelare la dimensione sacra ed eterna di cui sono investite.

Ha scritto il critico Giorgio Fossaluzza nel volume «La Collezione Casarini a Sacile», edito per commemorare la Mostra a lui dedicata presso il Palazzo Bigia di Sacile il 23 aprile- 30 giugno 1992 (Edizioni Canova, Treviso, 1992, pp. 26-31):

«La riflessione sugli affreschi di Sacile [...] segnano il passaggio stilistico fondamentale maturato da Casarini anche nell'arte sacra attorno a questi anni Quaranta. Aiutano a comprendere la portata di una evolutiva e diversa scelta di campo culturale rispetto alle sue opere sacre ancora degli anni venti e primi anni Trenta: dapprima ancora legate a certo retaggio simbolista e, pertanto, più facilmente accostabili sul piano dello spiritualismo privilegiato da Polvara e dalla rivista "Arte Cristiana" di quegli anni. Nel giudizio espresso da Polvara a proposito degli affreschi di Sacile, per come lo presenta Casarini, sembra di cogliere ancora una preferenza per quelle opere eseguite dal pittore in chiese trentine illustrate in tale rivista da Antonio Avena nel 1934.

Ma già nel 1932 Casarini, proprio nell'affresco che gli meriterà il premio alla Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova, raffigurante il "Beato Luca Belludi, sant'Antonio da Padova e la beata Elena Anselmini" egli era passato, attraverso una dimensione

purista, che decanta certe cadenze Jugendstil precedenti, a una sorta di costruttivismo formale più sostenuto pur nel rispetto, anzi in una nuova intonazione spirituale neoprimitivista, che gli fa acquisire quasi, in luogo della suggestione simbolista, una sua naïveté.

Certo nell'ottica di Polvara risultava meno comprensibile il risultato successivo, a Vittorio veneto e a Sacile, per via di una scelta a tutto campo in favore di una "ambientazione storica vitale", di un metodo per raggiungere un'esaltazione dei "momenti ideali" "...per mezzo di vivi ed efficaci riferimenti con la natura (direi col naturale) fuori da 'verismi' mortalmente negativi in arte..." [sono espressioni tratte dalle lettere di Casarini del 1946].

Un procedimento stilistico che implicava ancora, in questo momento, ma risolveva anche, in modo maturo, il rapporto con la pittura rinascimentale, il cui coinvolgimento nel linguaggio dell'arte sacra era piuttosto salutato favorevolmente in questi anni dall'arcivescovo Celso Costantini.

Il riscontro critico più rimarchevole a proposito di tale evoluzione stilistica di Casarini in arte sacra può essere mutuato dalla posizione autorevolissima, e non sospetta per sua formazione e interessi culturali, come quella espressa da Rodolfo Pallucchini che, presentando il pittore proprio nel 1945, gli dà atto di aver "infilato senza dubbio una strada difficile, non curandosi di mode, di facili richiami e di non meno facili successi". Questo soprattutto perché "inventare o meglio comporre, creando rapporti di linee, di colori e di luci attorno ad un nucleo narrativo ed umano, è sembrato ai contemporanei talvolta un lusso inutile, uno spreco di energie: e spesso si è sacrificato tutto ad una sintesi che diveniva pigrizia mentale. Casarini invece ha insistito sulla sua strada, abbandonandosi al suo estro fantastico e pensoso ad un tempo: e la sua pittura è venuta man mano solidificandosi, direi purificandosi da scorie illustrative o facilmente pittoresche".

Sono osservazioni che si attagliano perfettamente a quanto svolto a Vittorio veneto ed era in progetto a Sacile, specie in riferimento ai più consoni svolgimenti di una tematica neotestamentaria di un accadimento, di una sacra rappresentazione, larga immediata solenne che non in una tematica più celebrativa, come nella stessa parete di fondo del presbiterio del duomo sacilese. In essi Casarini fa uso di un cromatismo più alto e lucido, abbandona la intonazione cupa, statuaria, il monocromo della cultura precedente neogiottesca (che ancora almeno un poco si avverte ad esempio negli Apostoli solidamente collocati in una scabra architettura dipinta sulla parete di imposta dell'arco trionfale), per assommare spunti di matrice tanto pierfrancescana secondo un interesse di gusto e culturale ben diffuso negli anni Trenta e Quaranta, ma anche una volta di più veronesiana per certe scelte di colore timbrico e l'alternanza di partiture cromatiche candenti.

Questa soluzione estetica teorizzata già nel 1946 rimane un punto di riferimento costante nell'arte sacra anche rispetto a una crisi subentrata e a una lunghissima e provata meditazione di cui sono la testimonianza diretta anche i contemporanei scritti sulla pittura con cui si misura con Picasso e la svolta da lui impressa. In essa vi sono le premesse per certe svolte figurative più 'moderne', in senso proprio picassiano, che egli attraversa dallo scorcio degli anni Quaranta. È un'acquisizione vigile, cosciente, non una sbandata transitoria, né tantomeno è un'istigazione a un radicalismo, come fu per altri. Ciò proprio in ragione di un attaccamento al naturale, al sentimento per cui questo contatto, sempre mantenuto, con una 'realtà storica' gli fa evitare, tanto più nell'arte sacra, il simbolismo o certa più ellittica allusività anche quando, osservando in termini più superficialmente formali, snellisce il segno, organizza la figurazione in maniera diversamente plastica, o si è in presenza di più forte stilizzazione. Anche quando è in occasione di più forti istanze circa una complessa tematica figurativa d'arte sacra, deliberatamente abbracciante un complesso riscontro scritturale divenuto talvolta un po' troppo compendiario, come a Nave negli anni Sessanta (1965-69) o nel Polittico in San Pietro e Paolo a Vittorio Veneto (1969), in cui si recupera certo simbolismo, o in quello della chiesa della Immacolata di Lourdes a Conegliano (1959-61) che accondiscende poi ad aspetti più decorativi, astrattizzanti, o nell'organico apparato figurativo della Cappella funeraria Della Valentina di Sacile (1956). A nave o a Cordovado (1962) tali contenuti tematici, che si devono inquadrare nell'ambito di uno sperimentalismo iconografico post-conciliare da parte della committenza stessa, lo spingono a tentare a volte, rispetto all'antica costruttività sua neorinascimentale, soluzioni si direbbe tanto 'neogotiche' in senso formale, accarezzate con richiami

a spunti nordici o espressionistici (come nel Giudizio di Cordovado o nel Crocifisso di Nave), ma anche ad acquisire un fondo linguistico in senso generale 'gotico', inteso quindi come procedimento stilistico accelerato per "far balenare al di là della figura l'immagine fantastica" [Possamai]. Queste stesse pluridirezionali tensioni si essenzializzano, infine. Lo si osserva nel passaggio stilistico tra le più plastiche chiaroscurate porte di Cordovado del 1967 e quelle invece del duomo stesso di Sacile incompiute e per lui conclusive, nel 1972. Un'organizzazione più pulita in queste ultime, un senso della materia che si affina, in cui egli meno si compiace degli effetti materici, in favore piuttosto di una giustezza della linea contorta e piegata e provata ne fuoco che si direbbe pervadere e consumare la figurazione più molle, più dosata dal premere delle dita sulla materia.

Una riacquisizione del contorno scabro e la nettezza e la voluta povertà di senso compositivo incorniciano le formelle di un'ultima storia sacra a Sacile, con un semplificato unico stacco dimensionale sulla lastra di fondo, nuda.»

Tutto giusto; solo, avanziamo qualche riserva circa l'osservazione sul simbolismo che, nel polittico dell'Immacolata di Lourdes, indulgerebbe a gusti più decorativi e tendenti all'arte astratta. Al contrario, ci sembra che, nel polittico della Vergine Maria, l'arte pittorica di Casarini raggiunga il vertice dell'essenzialità compositiva, della purezza cromatica, riducendo il discorso figurativo a una grammatica volutamente semplificata, sfrondata di tutto ciò che è secondario e ininfluenza dal punto di vista del contenuto psicologico e della verità umana.

Si prenda la pala centrale raffigurante l'Immacolata Concezione. Maria tiene in braccio il Divino Figlio; alle sue palle fanno capolino due angioletti; ai piedi del trono su cui è assisa, ai due lati, due arcangeli montano la guardia; ai loro piedi, il Diavolo urla e si contorce inutilmente al suolo, reso impotente dalle armi di quelli.

Tutto è semplicità, grazia, ordine e rigore strutturale; la sintassi dell'opera non si concede il benché minimo elemento superfluo; l'insieme si regge su di un equilibrio straordinario tra la grazia rinascimentale e la sobrietà medievale, senza dimenticare la solidità dei volumi propria del cubismo, resa però leggera e quasi vaporosa dai colori brillanti e dallo sfondo dorato totalmente spoglio di elementi naturalistici o architettonici.

Raramente un'opera d'arte moderna è riuscita ad esprimere una tradizione così densa e compatta, servendosi, al tempo stesso, di un linguaggio così lieve ed aereo, così elegantemente arioso e pur sapientemente orchestrato con geometrico nitore.

Solo un grande maestro poteva essere capace di tanto.

Un grande maestro che, come non sempre lo sono i grandi, sapeva essere anche estremamente modesto e generoso (al punto di accontentarsi di compensi modesti e di far dono di non poche delle sue opere, anche di arte sacra); e che, benché fosse attivamente impegnato nel dibattito teorico sull'arte contemporanea, quando prendeva in mano il pennello, non si faceva appesantire dal suo enorme bagaglio culturale, ma lasciava che a guidarlo fossero un sicuro intuito e una potente ispirazione, raggiungendo risultati di una eccezionale qualità compositiva e cromatica, quale è concessa solo a chi è realmente capace di farsi strumento di una forza più grande di lui.