



RENATO CASARO

E L'ANIMA DEL FILM IN UN'IMMAGINE

GIAN PIERO BRUNETTA

La città di Treviso celebra con un'ampia retrospettiva Renato Casaro – il cartellonista che “firmò” i manifesti per i capolavori del cinema e considerato l'ultimo geniale talento di un'arte oramai scomparsa – che sapeva trasporre l'anima di un film in un'immagine. Con una straordinaria vicenda creativa iniziata oltre sessant'anni fa, Casaro ha dato il meglio di sé in ogni genere: storico, peplum, commedia, spy, noir e western all'italiana. Con la sua cifra stilistica ha conquistato Hollywood e famosi registi, come Annaud, Argento, Bellocchio, Bergman, Bertolucci, Besson, Boorman, Cavani, Coppola, Forman, Gavras, Germi, Lelouch, Leone, Lumet, Mann, Monicelli, Rosi, Sordi... e molti altri. L'articolo, atto di sentita riconoscenza, cerca anche d'osservarlo all'interno della costellazione del manifesto pubblicitario del Novecento.

Nell'introdurre nel 1995 il primo *Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano. Dizionario degli illustratori*, Alberto Bolaffi, presidente dell'omonima società leader mondiale del collezionismo filatelico e numismatico, ha definito i manifesti come «i fondi oro del XX secolo», stabilendo un coraggioso e inedito «nesso fra la sublime e consacrata arte dei nostri Primitivi e la sinora culturalmente marginale collocazione dei manifesti del XX secolo». In effetti, in venticinque anni, molto è stato fatto con mostre, ricerche generali e monografiche, per riconoscere le connessioni e la permeabilità tra le arti figurative e applicate, e le influenze ben visibili sui maggiori illustratori italiani della prima metà del Novecento, dell'Impressionismo, del Liberty, del Simbolismo, della Secessione viennese, del Futurismo, del Cubismo, dell'Espressionismo, del Déco e per restituire a molti un ruolo non solo di buon artigianato. All'interno di queste ricerche un'attenzione costante e sempre maggiore è stata dedicata alla fitta schiera di autori dei manifesti cinematografici a cui, in più occasioni, sono stati riservati studi ed esposizioni importanti, da Anselmo Ballester a Nano Campeggi.



L'ampia retrospettiva dedicata a Renato Casaro, allestita dai Musei Civici di Treviso nelle sedi del Museo Santa Caterina, del Museo Salce e del complesso di San Gaetano, è un doveroso omaggio a tutto tondo all'universo narrativo e iconografico di quello che si può ben definire il massimo interprete visivo e illustratore, nella seconda metà del Novecento, di film e divi che costituiscono pietre miliari della storia del cinema. Ed è un atto di riconoscenza all'artista, ancora in piena attività, che in prospettiva donerà alla città il suo patrimonio di immagini, bozzetti originali, quadri, manifesti creati nell'arco di più di sessant'anni. Vale la pena occuparsi di lui, dimostrandogli a nostra volta la gratitudine di spettatori, irresistibilmente attratti dalle miriadi di esche visive dei suoi manifesti, e il riconoscimento che merita, cercando anche di osservarlo all'interno della galassia del manifesto pubblicitario del Novecento. Esso ha come padre e primo cantore Leopoldo Metlicovitz, autore di quelli della *Divina Commedia* del 1911 di Bertolini e Padovan, e dei film di Pastrone, *Cabiria* del 1914, *Il fuoco* e *Tigre reale* del 1916. Casaro si può considerare l'ultimo grande rappresentante di una tradizione centenaria, che ha saputo nobilitare e rinnovare aprendo nuovi orizzonti; l'artista che, al di là delle centinaia di opere ideate per singoli film, ha dischiuso e serrato una nuova fase del manifesto cinematografico, riuscendo a ritrovare, condensare, cantare mitologie fondative e identitarie di tutta la storia del cinema, riconoscendone e celebrandone grandezza, varietà, bellezza e sacralità. Lo ha fatto anzitutto come un ininterrotto atto d'amore. E poi con grande felicità, passione e ironia, ma anche con rispetto per il patrimonio di saperi e immagini che sente di aver ereditato nell'arco di una lunga attività in costante trasformazione, sempre proiettata alla ricerca del nuovo. Verso la fine del millennio, abbandonata la cartellonistica, è stato in grado di immaginare il reincarnarsi dei protagonisti del cinema del Novecento come alter ego dei personaggi laici o religiosi dei capolavori della storia della pittura, dal Rinascimento in avanti, rivisitati in piena libertà. E poi è andato alla scoperta di altre strade.

Nato a Treviso nel 1935, Casaro ha manifestato un precoce talento naturale dipingendo grandi cartelloni esterni per il cinema Garibaldi della sua città in cambio del libero accesso a tutti i film in programma. Alla fine degli anni Cinquanta è partito per Roma con un considerevole bagaglio di immagini, costituenti anche il suo habitat naturale e un universo parallelo. Immagini legate alle emozioni del vissuto in sala e agli eroi del sogno americano diventati suoi compagni d'avventura: i cavalieri del West, i crociati, le figure bibliche, i corsari o i pirati, i gangster o i detective, gli avventurieri, gli spadaccini, gli arcieri infallibili. Cinematicità, in quel periodo, attraversa la fase del massimo sviluppo produttivo e di favore di pubblico (gli spettatori cinematografici ogni anno superano gli 850 milioni) e il giovane apprendista ha la fortuna di lavorare nello studio Favalli – il più importante nel settore della grafica pubblicitaria per il cinema – e di avere, come maestro di bottega, Angelo Cesselon, veneto come lui, che gli insegna a

valorizzare i volti degli attori grazie alle straordinarie doti di riproduzione fisiognomica e a trasmettere emozioni forti con un sapiente uso dei colori. Nella seconda metà degli anni Cinquanta la cartellonistica cinematografica attraversa la sua fase aurea e Casaro sente presto di essere in grado di avviare uno studio tutto suo, dopo essersi fatto la mano realizzando decine di manifesti con stile impressionistico e grande velocità di esecuzione. Il manifesto per la *Bibbia* di John Huston, del 1965, ideato per Dino De Laurentiis – con la torre di Babele e l'arca di Noè ai due lati di un cartellone rettangolare, che richiama il formato del Cinemascope – segna il suo ingresso nella fase più creativa, ricca di influenze e di ricerca, più realistica e al tempo stesso più visionaria e astratta. Prima di parlare delle caratteristiche e delle dinamiche evolutive del suo lavoro è opportuno ricordare anche i nomi e le tecniche comuni adottate da altri autori che, per decenni, hanno illuminato l'immaginazione cinematografica di milioni e milioni di persone; almeno fino a quando i manifesti hanno cominciato a perdere la loro forza di richiamo visivo, sono cambiate le tecniche e i canali di promozione pubblicitaria del film e la fotografia ha sostituito, poco alla volta, il disegno e la pittura. In ordine sparso, dopo i nomi di Luigi Ballester, Luigi Martinati e Alfredo Capitani, fondatori della prima ditta di illustratori associati, la B.C.M., e quello di Angelo Cesselon, "angelo necessario" nel romanzo di formazione di Casaro, sono da ricordare Dante Manno, Nicola Simbari, Giuliano Nistri, Ercole Brini, Antonio Biffignandi, Mauro Colizzi, Averardo Ciriello, Sergio Gargiulo, Carlantonio Longi, Rinaldo Geleng, Enrico De Seta, Giorgio Olivetti, Luigi Tarquini, Franco Carfagni, Manfredo Acerbo e Nano Campeggi. Tutti insieme questi nomi possono essere considerati fratelli maggiori e compagni nell'avventura dell'illustrazione cinematografica di Casaro: grazie ai loro colori e immagini una miriade di sogni si accende ogni giorno lungo tutto l'anno per le strade delle città e dei paesi in cui è aperta una sala cinematografica. E ancora, grazie a loro, il cinema è stato visto e immaginato senza varcare la soglia della sala e l'atmosfera di un film, il fascino di un divo, il climax o il senso drammatico e spettacolare di un'opera sono stati perfettamente sintetizzati in quel manifesto a uno, due, quattro, otto, dodici o ventiquattro fogli.

Qualcosa, all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale, in seguito al mutamento della domanda, è profondamente cambiato nel lavoro di questi artigiani / artisti, nella loro costruzione visiva, nei moduli formali, nei modi di sintetizzare il racconto filmico, cercando di valorizzarne gli elementi che soddisfacessero, in un solo colpo, le attese del pubblico e le esigenze mercantili. La guerra, per quanto riguarda i modi di promozione dei prodotti cinematografici, in larga maggioranza americani, segna una vera cesura delle dinamiche figurative e nei processi di filiazione, ben riconoscibili fino a quel momento. La tavolozza dei colori e la loro funzione significativa cambia in modo deciso, perché tiene anche conto dei colori della realtà circostante, o cerca di esaltare gli "altrove" a colori creati a Hollywood dalla schiera di registi dei film di finzione.



Ad esempio, i colori dei manifesti dei pochi film neorealisti in bianco e nero, da *Roma città aperta*, 1945, e *Paisà*, 1946, di Rossellini, a *Sciuscià*, 1946, e *Ladri di biciclette*, 1948, di De Sica, cancellano di colpo il rigore geometrico delle influenze déco in uso fino agli anni di guerra e sembrano voler tradurre e interpretare il senso della tragedia collettiva, senza mediazioni artistiche e culturali: sono colori complementari, che forniscono la gamma di sfumature del grigio, colori della paura, della fame, del dolore, della miseria, colori spenti, cinerei, opachi, che cercano di non esibire i loro legami col sistema delle arti e vanno a toccare invece nervi scoperti, legati alla memoria del dolore e delle sofferenze appena passate, o ancora presenti nella vita dello spettatore. A loro volta anche i colori del cinema americano in Technicolor, che invade gli schermi nazionali nel dopoguerra e che alcuni illustratori cercano di trasferire nei manifesti, non dichiarano parentele o filiazioni, sono piuttosto colori primari, che vanno a sollecitare corde legate all'energia vitale, alla giovinezza, a quelle passioni che guerra, distruzione e morte non sono riuscite a cancellare del tutto e ora sostengono il bisogno collettivo di tornare a vivere.

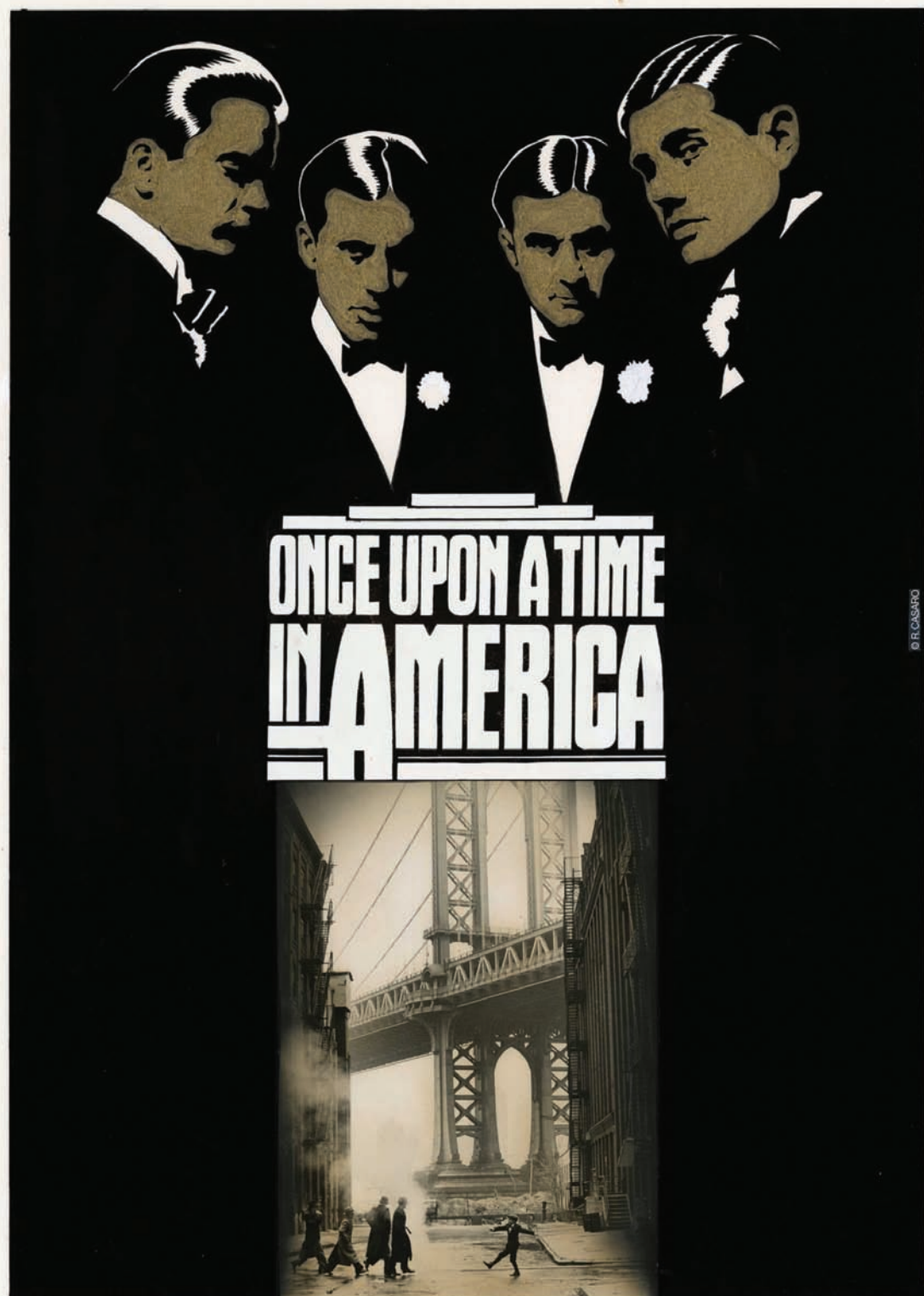
Qualsiasi discorso, comunque, non può prescindere da considerazioni più generali che tengano conto di nuove dinamiche emotive e diversi orizzonti d'attese da parte del pubblico, che si accosta ai manifesti cinematografici per trarne soprattutto buoni auspici e indicazioni decisive per aprirsi di nuovo a sentimenti, emozioni e sogni che la guerra ha spazzato via. I cartelloni diventano, pertanto, anche indicatori segnaletici di un ventaglio di strade vecchie e nuove che si aprono nella vita immaginativa, e l'impatto visivo con ognuno di essi comunica la gamma di sentimenti ed emozioni dominanti che ci si può attendere di provare nel film, dal senso d'immedesimazione in un'azione eroica o avventurosa, al desiderio erotico, alle possibilità di essere trascinati nel vortice delle passioni o di sognare luoghi lontani e immaginari, e scoprire nuove forme di paura e terrore. Casaro, pur collocandosi nel solco della tradizione, diventa presto una delle figure che più hanno contribuito, col suo stile in costante evoluzione, a fissare e arricchire in modo nuovo la memoria del cinema. E a regalare all'immaginario collettivo di tutto il mondo – che per alcuni decenni si nutre ancora di immagini dei manifesti, parte dell'arredo urbano – il valore aggiunto della sua capacità di riuscire a esprimere e toccare il senso profondo del film rappresentato. Il suo modo stesso di lavorare è diverso dagli altri cartellonisti: vuole conoscere registi e interpreti e in molti casi, per trarre ispirazione, va direttamente sul set e gli basta rimanervi poche ore per fissare l'idea per il suo lavoro. Sergio Leone lo considera, da un certo momento, il suo pittore personale e Terence Hill, che gli riconosce un ruolo chiave del suo successo, dichiara che spesso il bozzetto di Casaro è stato il biglietto da visita vincente usato dai suoi produttori per vendere i film in Europa e nel mondo.

Se Cesselon gli ha trasmesso l'amore per i cromatismi ereditati, quasi nel Dna, dalla grande tradizione della pittura veneta, da un certo momento in poi, è alla lezione del pittore e illustratore americano Norman Rockwell che si ispira per le immagini dei film impressionistici e realisti degli anni Sessanta e Settanta di Bud Spencer e Terence Hill, o di molte commedie in cui prima trionfa Adriano Celentano e, a ruota, diversi comici



che attirano al cinema le folle natalizie. Di Rockwell metabolizza bene la capacità di promuovere a protagonisti persone comuni e figure familiari della commedia – da Sordi a Pozzetto e Verdone – e coglie anche, sviluppandolo, il motivo di personaggi presi di spalle, anonimi e senza volto, come Terence Hill del manifesto di *Lo chiamavano Trinità*, 1970, di E.B. Clucher, o in quello misterioso visto dal pubblico in un primo tempo di spalle e in un secondo di fronte di *Il mio nome è nessuno* di Tonino Valeri, 1973 (immagini sopra e sotto).





© R. CASARO



La stessa scelta figurativa, sia pure arricchita da altre influenze, si ritrova a distanza di tempo in *Amityville Horror*, 1979, di Stuart Rosenberg (immagine sopra) o in *Momo*, 1986, di Johannes Schaaf. In una fase successiva, in cui incontra i film d'azione o drammatici, soprattutto americani (ma sono compresi titoli di opere di Olmi, Bertolucci e Tornatore), la lezione di Caravaggio e Rembrandt e il loro uso della luce interna all'immagine ispireranno non poche delle sue più famose realizzazioni, in cui inoltre, grazie a una sua invenzione iconografica presente in più manifesti, le figure dei protagonisti sembrano generate da un preciso punto fisico, giungendo a sovrastare i luoghi dell'azione come se uscissero per magia dalla lampada di Aladino: un ponte in *C'era una volta in America*, 1983, di Sergio Leone (immagine pagina precedente), un monastero per *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, 1986, una strada di Pa-



lermo in *Dimenticare Palermo* di Francesco Rosi, 1988, una casa per *Misery non deve morire*, 1990, di Bob Reiner (immagine sopra). Ma in mezzo c'è anche la pittura giapponese che lo influenza in modo visibile e felice facendolo lavorare per sottrazione e riduzione al minimo degli elementi significanti: per esempio nella composizione del manifesto di *Il corpo della ragazza* di Pasquale Festa Campanile, del 1979, tratto da un romanzo di Gianni Brera, con l'immagine di un armonico e perfetto fondoschiena femminile su cui è appoggiata, come a voler comporre un ikebana, una rosa rossa, o bòcolo in veneziano. L'idea e la realizzazione sono così affascinanti che i produttori decidono di sfidare la censura e lo sviluppano in grandi dimensioni tanto da occupare con grande successo l'intera facciata di un palazzo in via Larga a Milano.



Un altro fiore, l'orchidea, è usato in modo metonimico più aggressivo ed esplicito, iperrealista e simbolico per alludere al sesso femminile, in *Orchidea selvaggia*, 1989, di Zalman King (immagine sopra).



Già nel 1968 aveva avviato la sua ricerca originale creando effetti tridimensionali nel manifesto, più volte in seguito apertamente plagiato, del western *Sentenza di morte* di Mario Lanfranchi (immagine pagina precedente) con il primissimo piano della bocca della Colt e la figura indistinta del pistolero di cui si percepisce soltanto la pupilla dell'occhio aperto perfettamente allineato al mirino. Da un certo momento l'uso dell'aerografo, accanto ai pennelli e ai colori acrilici, gli apre orizzonti espressivi dalle dimensioni indefinite e gli consente di ottenere effetti tridimensionali, quasi di scolpire le sue figure su carta e raggiungere risultati di cromie e luminosità finora sconosciute nei manifesti di cinema. Le sue scelte stilistiche dagli anni Ottanta diventano tratti identitari e caratterizzanti e hanno una tale influenza, anche sull'esito commerciale del film, che per alcuni anni i maggiori produttori e registi internazionali si contendono il suo lavoro.

Di tutta la grande scuola degli illustratori italiani Casaro, oltre che il più giovane, dal punto di vista anagrafico è, di fatto, ultimo tedeforo della tradizione, forse quello che ha avuto con la committenza un rapporto di tipo rinascimentale e al tempo stesso è riuscito, bypassando le esigenze commerciali della committenza stessa, a interpretare gli oggetti del suo lavoro nel modo più felice e ad andare oltre il primo livello significante del film. Si avvertono in lui, già tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta, un'inquietudine, una tensione espressiva e conoscitiva, uno sguardo e un passo lungo che gli consentono di resistere e sopravvivere alla crisi che travolge e riduce al silenzio pressoché tutti gli illustratori delle generazioni precedenti, e di andare anche fisicamente alla conquista di Hollywood dai primi anni Ottanta agli anni Novanta.

Basti pensare alla semplicità e genialità con cui è stato capace di affrontare il problema della concorrenza incombente della fotografia, usandola e mescolandola per primo con la pittura nel manifesto del 1975 di *Amici miei* di Monicelli, con le cinque fotografie dei protagonisti che schizzano fuori da una scatola magica, spinte da cinque molle. In pratica, nel giro di qualche anno, diventa non un punto di riferimento, ma "il" punto di riferimento per il cinema italiano e internazionale, l'illustratore per eccellenza, adottato e amato da grandi divi e registi italiani, americani e di tutto il mondo.

Parlando degli occhi del padre, Jean Renoir diceva che essi vedevano tutto, vedevano soprattutto l'invisibile. Casaro, come gli angeli medioevali padovani di Giusto de' Menabuoi, appare anch'egli dotato della polioftalmia, ha molti occhi e molte ali, ossia ha la capacità di vedere con occhi dal potere diverso: con l'occhio che conserva lo stupore e il senso di meraviglia del bambino che va per la prima volta al cinema e con quello fortemente empatico dello spettatore collettivo che si accosta ai propri oggetti di culto, che sente più miti nelle figure dei suoi eroi; con l'occhio d'amore e, al contempo prensile, che accarezza e si carica di desiderio e, infine, col terzo occhio, quello che vuole subito giungere al cuore delle cose e del senso del film.



Da un certo momento in poi ha voluto anche dilatare stereoscopicamente il suo sguardo cercando di nobilitare il proprio lavoro, giocando con la grande tradizione pittorica, per sperimentare innesti, intergamie, fusioni, ibridazioni, metamorfosi e, in modo sempre più originale, si è assunto il ruolo di cantore di tutta l'epopea cinematografica, di aedo visivo della sua superiore capacità mitopoietica. Essendo sempre stato attratto dai manifesti cinematografici, prima di conoscerlo – agli inizi degli anni Novanta – ho incontrato presto la sua firma nei cartelloni dei primi anni Sessanta e ne ho ammirato, dai tempi della realizzazione di uno dei manifesti più noti, *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (immagine pagina precedente), l'immediatezza comunicativa, l'abilità narrativa, la cura per i dettagli, la capacità di trasmettere la potenza racchiusa nei corpi dei suoi personaggi e quella di coniugare doti realistiche e iperrealistiche al dono dell'affabulazione fantastica e al piacere di muoversi lungo tutti i livelli della storia del cinema, attraversando i generi e riuscendo a interpretare anche il senso complessivo del film o a cogliere i motivi firma del regista. Oltre alla ricerca di significati più profondi che, di anno in anno, si faceva più evidente, mi aveva colpito la felicità nel cogliere le caratteristiche tipologiche degli interpreti dei personaggi dei film drammatici, della commedia, del western all'italiana e il senso di forza interiore che trasmettevano i corpi e i volti dei personaggi. Casaro è un alchimista, quasi un misuratore della carica voltaica, della forza muscolare e interiore dei suoi protagonisti: riesce a distillarne e a comunicarne la potenza fisica facendola implodere in un insieme di titoli quasi coevi, nei corpi di Sylvester Stallone in *Rambo*, 1982, di Ted Kotcheff, o di Arnold Schwarzenegger in *Conan il barbaro*, 1982, di John Milius, o in *Terminator*, 1984, di James Cameron (immagine sopra, *Terminator II*, 1991).

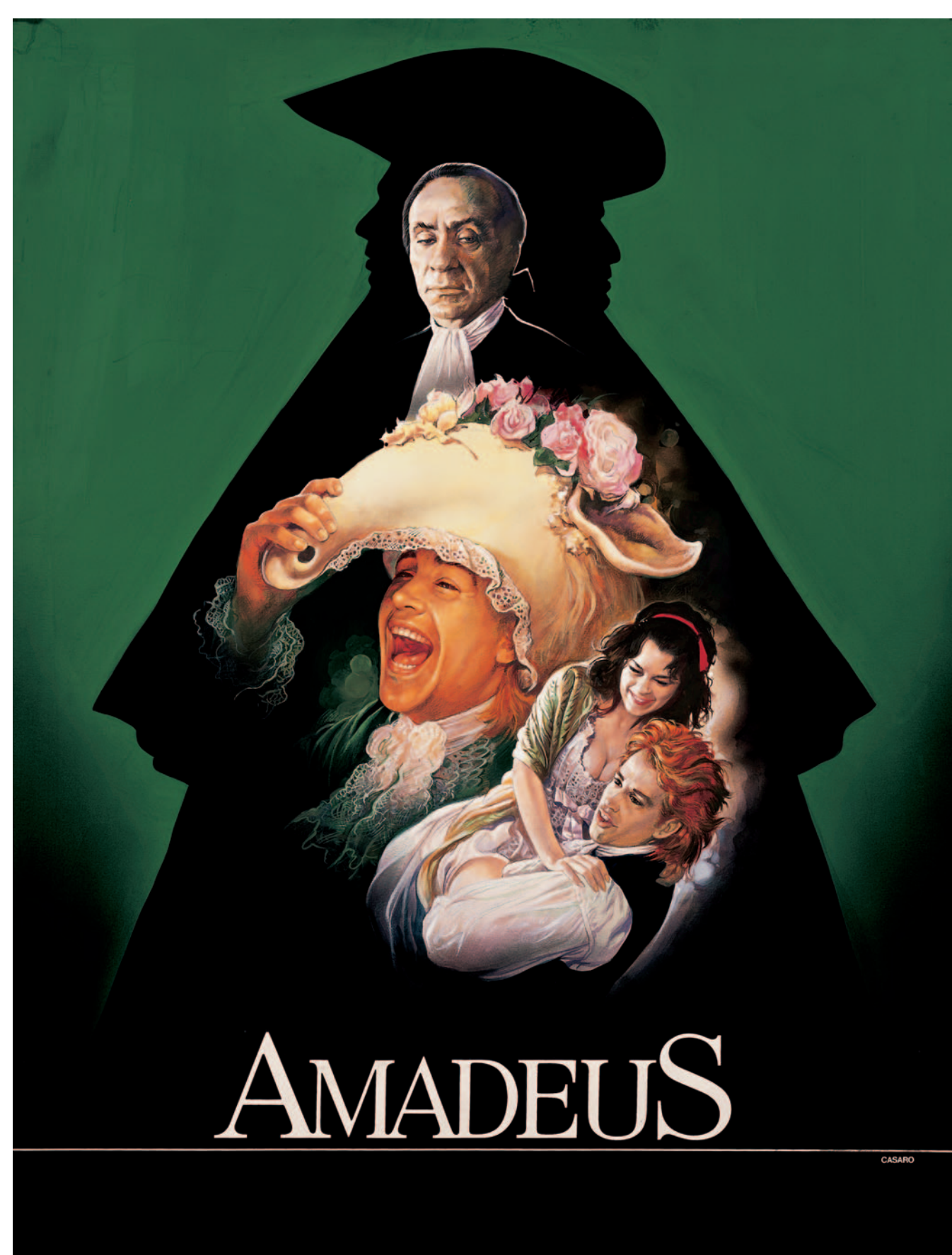


In altro modo, la fa intuire, ma anche la trasmette fisicamente grazie al magnetismo degli sguardi degli attori, che giungono all'interpellazione diretta nei confronti dello spettatore come in *The Big Blue*, 1988, di Luc Besson, o in *Francesco*, 1989, di Liliana Cavani, o in *Balla coi lupi*, 1990, di Kevin Costner (immagine sopra). Quanto alle grandi vestali della passione amorosa, da Ingrid Bergman (immagine pagina precedente) a Rita Hayworth, a Marilyn Monroe, quasi facendo sua la lezione della pittura giapponese, gli sono sufficienti il rosso delle labbra, il colore degli occhi, la forma delle sopracciglia per conquistare il tuo sguardo e catturarti col loro fascino.

Scorriamo rapidamente alcuni titoli per coglierne le dinamiche stilistiche ed espressive, le influenze e interazioni tra varie lezioni di maestri vicini e lontani nel tempo nonché la progressiva affermazione della propria identità, immediatamente riconoscibile. In effetti vi sono decine e decine di film il cui ricordo è legato, in modo indissolubile e simbiotico, quasi in forma di scena primaria, con quello di un manifesto da lui ideato.



Prendiamo *Opera*, di Dario Argento, del 1986, un'immagine ad alta carica simbolica, dominata dal nero e generata, in basso, da un palco teatrale illuminato da un lampadario che si metamorfizza per diventare un volto con occhi schermati da griglie acuminate e sanguinanti che sembrano volerti ipnotizzare per trascinarti in dimensioni infernali. Stilizazione e iperrealismo raggiungono già qui un punto di fusione destinato a generare, nel giro di pochi anni, altre opere necessarie a capire lo sviluppo artistico di Casaro e la grande energia creativa che sembra crescere nel tempo. In questi anni gioca col colore e con l'ombra (*Amadeus*, di Milos Forman, del 1984, immagine pagina seguente), ma soprattutto con la luce avendo come mentori e guide ideali Caravaggio e Rembrandt, che lo ispirano in modo visibile, ad esempio, negli effetti della luce che passa attraverso i vetri Liberty del bistrot parigino per illuminare una mano e una parte del volto di Rutger Hauer in *La leggenda del santo bevitore*, di Ermanno Olmi, del 1988 (immagine sopra).





Il manifesto di *L'Ultimo imperatore*, di Bernardo Bertolucci, del 1989 (immagine sopra), si serve ancora di luci che entrano dall'alto per investire di tutti i poteri il piccolo Pu Yi di tre anni e nominarlo imperatore della Cina. Ma qui Casaro sembra volersi liberare dalla lezione della pittura secentesca, facendo generare l'immagine quasi da un obiettivo fotografico per rendere omaggio a Vittorio Storaro e al completo dominio delle luci, raggiunto nei film in cui è proprio direttore delle luci. E veniamo a un'altra opera che può essere considerata una pietra miliare nel processo della sua crescita artistica: *Nikita*, 1990, di Luc Besson (immagine pagina precedente). Anche in questo *spy movie*, come si è visto con altri titoli, il volto della bellissima protagonista Anne Parillaud ci è negato, e nel vedere questa immagine, costituita da tre colori primari dominanti – il rosso del sangue, il bianco delle mattonelle del bagno e il nero del tubino, delle calze e dei capelli dell'attrice – e dalla distribuzione quasi geometrica delle forme e figure, si sente un divertito strizzar l'occhio al neoplasticismo di Mondrian, ma si ammira anche la capacità di coinvolgerti e interrogarti, oltre che sull'identità negata della persona, sulle ragioni che ne hanno determinato l'azione, di cui il semplice, leggero incurvamento del corpo rivelano il peso.



Il tè nel deserto, 1990, di Bertolucci (immagine pagina precedente), è il più alto risultato simbolico, espressivo, stilistico, raggiunto da Casaro in questa fase della carriera. Lo sfondo desertico è scandito da due linee e tre campiture, e nel centro perfetto dell'immagine due corpi uniti a formarne uno solo, di cui ancora una volta non si vedono i volti: uno di una giovane donna bianca, a schiena nuda, avvolta dal mantello di un tuareg, riconoscibile anche per il turbante. Libero da influenze e suggestioni altrui – forse è avvertibile la presenza di Magritte – questa volta Casaro cerca di dare il meglio di sé per puntare al massimo di stilizzazione e carica significativa e comunicare l'ammirazione per il regista e la sua personale condivisione del messaggio profetico di necessaria e inevitabile fusione di popoli e continenti diversi.

Nella *Religione del mio tempo*, Pier Paolo Pasolini ha raccontato d'esser stato attratto, verso la metà degli anni Cinquanta, da un manifesto di *Roma città aperta* affisso all'esterno di un piccolo cinema di periferia romana e di aver provato un forte colpo al cuore nel vedere quell'immagine. A questo punto, per introdurre la nuova e ultima fase della sua attività legata al cinema, potrei e vorrei anch'io rievocare l'extrasistole avuta in occasione del mio primo vero incontro con Casaro nella galleria d'arte ArPé, sulla Croisette di Cannes, proprio di fronte al Palais du Cinéma, nel 1992. Mentre mi muovevo insieme alla folla di spettatori, che si spostava dal Palais alle salette dei dintorni, non ho saputo resistere al richiamo di alcuni colori e d'una luce abbagliante provenienti da una vetrina: l'esca visiva era data dal rosso delle labbra e dall'azzurro dello sguardo di Ingrid Bergman, rivolto proprio nella mia direzione. Subito dopo sono stato attratto dal fuoco e dalle fiamme dell'incendio di Atlanta, dai gialli, dai rossi e dall'arancione che facevano da sfondo all'abbraccio tra Clark Gable e Vivien Leigh di *Via col vento*, che attivava i neuroni specchio dello spettatore, riuscendo a fare in modo di mantenerne le distanze fisiche mediante il palo di una robusta palizzata in primo piano. E, finalmente, ho avvertito una sorta di sensazione di *ascensus* davanti all'icona di Marlene Dietrich, bozzetto per il Filmfest di München di quell'anno, quasi sollevata da un cono di luce, con la sigaretta fumante tra l'indice e il medio della mano destra (immagine pagina seguente). Quel ritratto, di colpo, sembrava capovolgere le teorie sulla laicizzazione del sacro: varcando la soglia della galleria e muovendomi tra i vari quadri avevo infatti la sensazione di assistere a una straordinaria santificazione di alcuni corpi laici, alla celebrazione comune a pressoché tutti i soggetti. Mossi pochi passi all'interno della galleria, ho visto e sentito rivivere dentro di me, oltre che sulle pareti del monolocale, decine di scene madri del cinema e ho visto mescolarsi, sovrapporsi e comporsi in un unico insieme, come in un'iconostasi, molti momenti magici, non della mia storia personale, ma dell'immaginario collettivo del secolo ventesimo. Momenti in cui il tempo di vita di milioni di persone è stato fermato in tutto il mondo da uno sguardo, dal refrain di una canzone («Suonala ancora Sam» dice Humphrey Bogart in



Casablanca di Curtiz, 1943), da un leggero socchiudersi delle labbra, dalla camminata solitaria di uno sceriffo a mezzogiorno lungo la strada di un villaggio deserto. Greta Garbo, Jean Harlow, Rita Hayworth, Jane Russell, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, James Dean, Cary Grant, John Wayne, Marlon Brando, Harrison Ford, tutti consegnati per sempre all'eternità e fissati in una delle espressioni più memorabili non solo di quel film, ma di tutta la loro carriera (Anita Ekberg nella Fontana di Trevi della *Dolce vita* di Fellini, 1960). Oltre a essere investito dalle vibrazioni visive e sinesteticamente da sensazioni tattili, sonore, da profumi, odori, variazioni di temperatura emotiva, sensazioni di potenza fisica, di mistero, di paura e angoscia, di divertimento e piacere, ho provato più di tutto la sensazione di sentirmi guardato da molti oggetti dei miei amori cinematografici, mi sono sentito paralizzato e ipnotizzato dalla potenza dei loro sguardi e mi sono trovato in modo del tutto naturale pronto alla comunione con il loro corpo e il loro sangue, ossia nella mia ideale condizione di spettatore comune, che per molto tempo è andato al cinema con la speranza e il desiderio di essere risucchiato dallo schermo ed entrare a far parte dell'azione rappresentata.

Casaro era riuscito in pochi metri quadrati, come ho cercato di dire in precedenza, a racchiudere, comprimere e liberare una quantità di particelle di energia emotiva non inferiore a quella degli acceleratori nucleari del Cern di Ginevra. Ho avuto in quell'occasione la fortuna di conoscerlo personalmente e poterne ammirare la creatività nel pieno della sua maturità espressiva, di seguirlo per un certo tempo nel più importante passaggio di fase della sua carriera, quasi godendo del privilegio di vedersi realizzare in lui quello che nei primi mesi del 1895, l'anno dell'invenzione del cinema, aveva immaginato Albert Einstein, a soli sedici anni, quando si era chiesto cosa sarebbe successo e come gli sarebbe parso il mondo se fosse montato a cavallo di un raggio di luce.

Casaro, agli inizi degli anni Novanta, nel momento in cui avvertiva di essere al capolinea con l'attività inventiva di manifesti, aveva la forza e la volontà di riuscire a cavalcare la luce di tutta la storia del cinema andando a pescarne la fonte e le radici iconografiche e visive – unico fra tutti gli illustratori internazionali di cinema – nella grande tradizione pittorica rinascimentale e secentesca, mescolando in maniera molto giocosa, ma tutt'altro che irriverente, Leonardo, Raffaello, Botticelli, Rembrandt, Vermeer e gli impressionisti. Per pura intelligenza personale, senza aver letto o essere influenzato dalle teorie postmoderne, riusciva a fondere e riportare al presente, simultaneamente, nelle decine dei suoi *painted movies* – che si ispiravano alla Scuola d'Atene di Raffaello – tutti i protagonisti della storia del cinema, diretti da Federico Fellini, ovvero alla *Nascita di Venere* di Botticelli, al Michelangelo della Cappella Sistina, alle Veneri di Tiziano, la memoria dei momenti cinematografici che avevano modificato la geografia e la storia dell'immaginazione collettiva insieme agli echi e alla memoria della storia dell'arte, come se si trattasse di un unico gigantesco flusso. La sua mano di illustratore, da quando decide di confrontarsi con i miti della storia del cinema e di ricollocarli all'interno della grande tradizione pittorica, sembra guidata, come per i pittori delle icone, dall'angelo della luce cinematografica, una luce che ha attraversato la pittura fiamminga e caravaggesca e scaturisce dal centro dell'immagine, si è immersa anche nella luce di Turner e ora prorompe dalle sue mani riuscendo a mescolare il naturalismo e l'iperrealismo con il gusto sia dell'affabulazione sia del racconto epico e fantastico, e con la capacità di produrre ogni tipo di emozione.

Il mondo di Casaro è inclusivo, dichiara la sua riconoscenza nei confronti delle fonti pittoriche e di tutti i maestri che l'hanno ispirato. Ho detto che riesce a captare l'energia vitale, la forza primitiva dai suoi personaggi, ma i suoi manifesti e i *painted movies* trasmettono anche il senso della sua fusione e immersione emotiva e creativa nell'oggetto a cui sta dando forma. Con pochissimi tratti in più momenti riesce a realizzare un mondo perfetto e concluso, a immetterti in una dimensione cosmogonica, a coinvolgerti e farti sentire parte integrante, a invitarti a entrare nella sua dimensione del sogno e delle meraviglie cinematografiche, rivolgendosi proprio a te, dandoti l'impressione di eleggerti a cittadino onorario di un mondo che si è concluso, ma che è stato ed è ancora pieno di vitalità e di grande bellezza 