

L'ARTE DI CORRADO CAGLI FINO AL 1955

(Fig. 267, 268)

Giuseppe Marchiori, Venezia

Una data di partenza, non casuale, nella vicenda pittorica di Cagli, può essere il 1955. La scelta di un anno è giustificata da una prima dichiarazione di lui, molto esplicita, e dalle opere non incerte e destinate comunque a delineare la personalità dell'artista, meglio di ogni altra prova giovanile.

Di fronte all'opera di Cagli, si ha qualche dubbio sulle esemplari coerenze: di fronte a un animatore come lui esse possono sembrare persino esemplari pigrizie. Non è facile possedere il senso del tempo, intuire prima degli altri la via da seguire, ed essere liberi, nella propria ricerca, da preconcetti e da simpatie: liberi fino alla contraddizione. La personalità di Cagli riflette il tempo, anche negli aspetti più transitori, analitica, attenta, mettendo in luce ogni processo mentale e emotivo, fino ad ancorarsi a una certezza provvisoria, ma intensa. L'ardore dell'esperienza cancella per un attimo il dubbio e crea la solidarietà, la scuola, animata da un'uguale volontà di ricerca.

Il carattere tipico della personalità di Cagli, nel momento in cui prende forma, è la decisione, è l'affermazione che risolve i contrasti dialettici, e a questa risolutezza guardano quanti esitano di fronte alla responsabilità di un impegno morale.

Veduto così, nei rapporti di tempo a tempo riferiti a un'attualità, che comprende molte abiure successive, Cagli ci appare come una energia attiva, che ha avuto una influenza molto ampia, in Italia, sullo svolgimento dell'arte d'avanguardia, e sulla formazione di un 'gusto' moderno.

Nel 1955, Cagli aveva dipinto un affresco, poi distrutto, nel Palazzo della mostra di edilizia a Roma. Quell'affresco era il commento migliore allo scritto: «Muri ai pittori»,¹ nel quale Cagli definiva la «scuola del novecento milanese» «una tendenza di ripiego». Era una presa di posizione contro il manierismo classicheggiante dei celebratori delle glorie del regime; era una dichiarazione polemica, immediatamente seguita dalla certezza costruttiva nella «pittura ciclica», «primordiale», creatrice di nuovi miti o piuttosto di «scoperte», nel senso della «composizione quattrocentesca», soggetta alle misure perfette. I narratori mondani, eroici o dialettali non avevano mai pensato a queste misure, alle leggi degli aurei trattati sulla prospettiva e sulla geometria applicata alle arti. Le grandi composizioni erano pensate nello spirito settecentesco o neoclassico; e Cagli proponeva invece la soluzione culturale di una pit-

tura italica. Alla vaga idea di una rinascita della romanità Cagli seppe dare una forma precisa, non soltanto sul piano della dignità pittorica, ma anche con l'impiego della tecnica antica del mosaico (Fontana di Terni, 1931—1935), poi di quella dell'affresco, nei molti edifici che gli architetti costruivano, lasciando vasti muri alla collaborazione coi pittori.

Unico precedente, del quale tuttavia, nel 1933, era contestata la validità storica, la pittura metafisica: Carrà e De Chirico avevano narrato favole arcane, fuori del tempo, ma l'invito era alla 'composizione', all'ordine quattrocentesco, mentre i 'nuovi miti' nascevano dalla casa di Livia e dalla villa dei Misteri.

Cagli reagiva all'incubo della 'grandezza', alla retorica delle evocazioni dei fasti imperiali e guerrieri, nei termini della 'favola', come evasione in un mondo simbolico e come richiamo alle origini. Il 'ritorno all'affresco' era una formula troppo facile, un ripiego, per sfuggire a più precisi problemi, quali ad esempio quelli del rapporto con l'architettura, delle negazioni 'figurative' del funzionalismo.

Una scuola si formò intorno a Cagli, dei più indipendenti dal «tonalismo» dei seguaci di Scipione e Mafai, e questa scuola, scrive Antonello Trombadori, «segnò sul piano nazionale il primo duro distacco polemico di una generazione da un'altra». Cagli aggiungeva alle doti inventive la coscienza critica, e, per merito suo, il «distacco polemico» fu ragionato, dialetticamente imposto, con una efficacia che non poteva esser raggiunta dalla ribellione istintiva e romantica di Scipione e Mafai.

Cagli, coi richiami al «primordio», alle origini misteriose della città, cancellava l'interpretazione barocca e cattolica di Roma, per risalire, fuori della storia, per solo diritto di poesia, a una pittura di estrema semplicità, «carica», senza essere «primitiva».

La pittura doveva avere una destinazione: il racconto doveva essere 'fissato', come le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento nell'arte antica, negli edifici che gli architetti stavano edificando, negli edifici che contengono tutti i problemi dell'uomo moderno, quando non siano soltanto mediocre edilizia. L'architettura arriva davvero alla interpretazione poetica della vita collettiva.

Ciò affronta i problemi dell'uomo moderno, che sono di ordine pratico, risolvendoli, nel medesimo tempo, in un piano razionale e estetico.

Negli anni in cui Cagli iniziava e impegnava la battaglia per l'architettura moderna, gli edifici erano soltanto facciate fastose, dietro le quali non c'era niente: maschere di cemento o di marmo, e archi e colonne. L'idea di una 'collaborazione' doveva essere formulata in un senso attuale, richiesta dagli architetti a pittori e scultori, e non come una artificiosa sovrastruttura imposta per mero estetismo. Compito difficile e ingrato, perché anche il razionalismo nel suo rifiuto di ogni retorico ornamentale portava alle pareti nude.

Tanto la casa dell'uomo medio, quanto il pubblico edificio potevano diventare degli esempi perfetti di concezione stilistica unitaria, accogliendo in misura diversa pitture e sculture come elementi insostituibili della architettura stessa. Cagli scriveva: «L'architetto che non ha il senso orchestrale dell'unità delle arti non è raro oggi, ma si trova in condizioni

di barbarie. A questo punto conviene ricordare che barbarico non significa primordiale.»³

L'appello di Cagli per un'arte «ciclica e polifonica», da opporre al *frammento* dei novecentisti, era una proposta concreta per uscire dal vicolo chiuso di una pittura senza destinazione: per giustificare l'esigenza delle favole mitiche. Mentre il razionalismo si affermava in Europa, creando le premesse per uno stile internazionale, la cultura italiana tentava di riportare in un piano moderno dei motivi dell'arte classica. Era anche questa una nuova deviazione dallo spirito 'europeo' dell'arte moderna: una deviazione ispirata dalla forza di una «costante» di purismo figurativo. Cagli pensava a Paolo Uccello e a Piero della Francesca, ché altri non potevano essere i valori primordiali da proporre per un impegno alla misura della parete. «Quanto si fa in pittura oggi, scriveva Cagli, al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e storicamente vana.»⁴ L'affermazione è troppo decisa, riferibile appena a un momento, in cui il 'ritorno all'affresco' parve determinare anche un ritorno ai 'grandi temi'.

La polemica per l'architettura razionale era impostata invece sull'attualità di una esperienza che aveva avuto il suo centro attivo a Dessau, in quella scuola che parve essere il simbolo della moderna civiltà europea.

L'architettura razionale capitava come una doccia fredda sugli entusiasmi costruttivi della classe dirigente italiana, malata di retorica dannunziana, e pronta soprattutto a difendere i propri affari, i propri interessi.

In Italia l'arte d'avanguardia ha sempre trovato di fronte a sé agguerrite coalizioni di politici ostili e di artisti mummificati e ferociissimi. Allora, per sottrarsi al pericolo delle denunce d'internazionalismo socialmassonico ecc..., architetti di grande ingegno come Pagano, Terragni, Lingheri proclamarono l'architettura razionalista arte rivoluzionaria e antiborghese. Non c'era altro modo per farla accettare ai verbosi gerarchi, che a ogni costo dovevano essere dei rivoluzionari, nemici della vita comoda.

Bisognava creare un tabù da opporre all'imperialismo architettonico di Piacentini. E il tabù della vita attiva e moderna, il tabù della legge dinamica e rivoluzionaria, bastava a coprire (e a proteggere) una seria ricerca.

Cagli ebbe modo in realizzare opere di grandi dimensioni, di provare la validità estetica di quanto più volte aveva dichiarato sulla «creazione dei nuovi miti».

Nel catalogo della seconda Quadriennale d'arte (febbraio-luglio 1935), egli appunto scriveva che «a questo (alla creazione dei nuovi miti) è tesa ogni vocazione del tempo. Tale ansia determina sul piano della contingenza i recenti moti polemici sull'arte murale, per essere esatti, sulla pittura ciclica. Ravvisando, secondo la mia vocazione, il mito nei sensi eroico e religioso delle più gravi imprese, rivendico ai creatori il compito di giudicare il tempo e celebrarlo.»⁵

In questa direzione l'opera più valida, di maggiore impegno, è la «Battaglia di San Martino», una grande tempera a encausto, esposta alla «Triennale» di Milano nel 1956.

I pannelli della «Quadriennale» del 1955 erano più legati all'idea del 'mito', ma sostenuti da un gruppo di piccole tempere a cera, tra le quali va ricordata «La notte di San Giovanni», che potevano rappresentare davvero la ricerca, la preparazione a un'opera «foce di fronte alla quale tutte queste fatiche non sono che fiumi». Cito la pittoresca immagine di Cagli, il quale non prevedeva che molto spesso i fiumi sarebbero stati invece essi stessi la foce, cioè l'opera poeticamente valida e autonoma.

In ogni caso, la pittura di Cagli rivolta ai grandi temi non abdicava mai alla dignità delle leggi 'metafisiche', che definivano, in una moderna accezione, la surrealità degli incanti prospettici, delle straordinarie invenzioni formali, delle prodigiose luci della pittura italiana del Quattrocento, da Antonello da Messina a Giovanni Bellini, da Paolo Uccello al divino Piero della Francesca.

Il 'racconto' era ancora nella tradizione buona, non corrotta dal manierismo cinquecentesco e dal manierismo barocco. E la trasfigurazione metafisica della favola poteva inserirsi senza strappi o contraddizioni nel substrato 'italico' della pittura mitica, e italiano vuol dire pompeiano e romano.

Ma, per Cagli, la sintesi raggiunta di elementi di tanta potenza suggestiva significava ancora apertura di nuove ricerche, libertà. Infatti la «Battaglia di San Martino» implica la rinuncia agli elementi più antichi, per la ripresa di un difficile problema di composizione spaziale, ispirato dalle battaglie di Paolo Uccello e di Pier della Francesca.

Il passaggio dalle piccole tempere a cera al grande encausto è anche un problema di ordine tecnico: ma qui conviene pensare a una difficoltà di altro genere, alla stessa che poteva presentarsi a un pittore del Quattrocento nel passaggio dalle dimensioni della tavoletta di predella alla pala d'altare.

Cagli ha saputo vincere l'insidia manieristica, il pericolo del 'calco' culturale, al quale non seppe sfuggire un artista della perizia accademica di Funi, pittore antologico da Mantegna a Cosmè Tura. Il pannello di Cagli è impostato sul movimento ben studiato delle masse in rapporto alla dimensione, e soprattutto sul grande motivo delle lance, più animato e più mosso, in un intreccio, che può preludere agli schemi astratti di dieci anni più tardi.

Accanto alle opere di grandi dimensioni, tra le quali va ricordata la «Corsa dei barberi», affrescata a Castel dei Cesari e che il De Libero definiva così: «Senza concessioni decorative, quell'affresco svelava una plastica costruzione dal profondo, un alto equilibrio dell'umana ragione in seno alla pittura, ai grandi gesti della pittura»;⁵ accanto alle opere che volevano essere la prova di un ordine nuovo nella decorazione murale, Cagli dipinse dei quadri più intensi e più liberi dalla «Notte di San Giovanni» alla «Caccia». Sono le 'confessioni' del pittore, nelle quali l'immagine è chiusa in una concentrata e preziosa unità di valori.

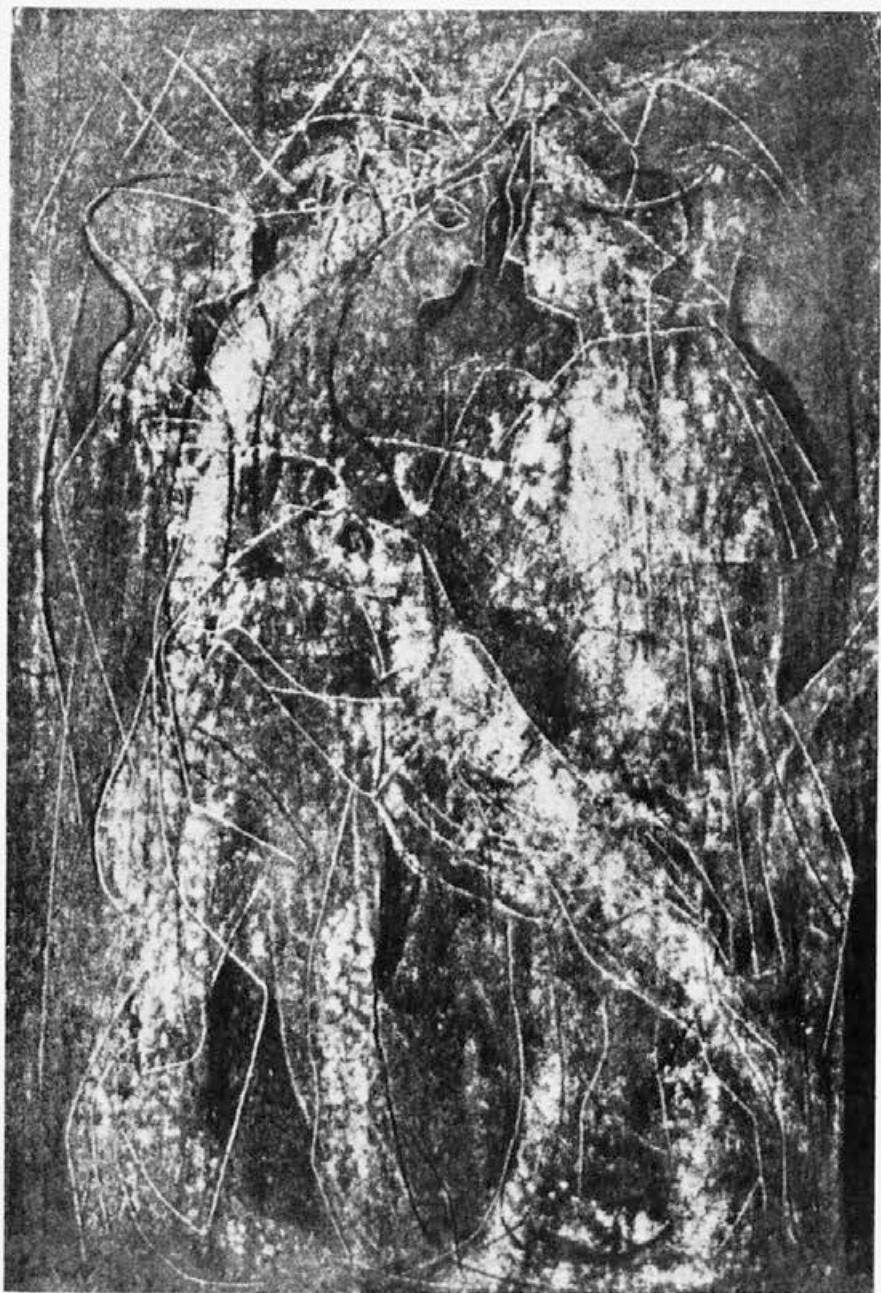


Fig. 267. Cagli, Disegno

La «Caccia» è, tra i dipinti di quel tempo, insieme il più lucido e il più poetico: il ritmo (che è dei gesti) della composizione animata da un moto discorde si allarga e comprende, al di là della misura spaziale, una vasta risonanza di echi musicali. La pittura allude a una difficile armonia tra fatti divergenti: dalla mimica al suono delle trombe. Cagli conosce l'arte delle combinazioni inattese, che vengono a negare i limiti dei generi pittorici tradizionali.

Oggi, la «Caccia» va rivista nella complessa storia dell'esperienza artistica di Cagli: e appare come una premessa molto chiara a quanto il pittore ha fatto il ritorno in Europa, dal 1946 in poi.

C'è un rapporto costante con l'opera prima di Cagli, fino al 1957-58, un rapporto che definisce la personalità dell'artista nell'insofferenza agli schemi, nel significato attivo della ricerca stilistica anche nei risultati rifiutati.

Cagli è un seminatore d'idee tanto versatile da sembrare incostante, e sempre per la spregiudicata libertà del suo spirito, che non nega nulla di quanto può essere materia vivente alla interpretazione del tempo, dalle avventure scientifiche alle crisi morali. C'è in lui una angosciosa volontà di conoscenza, che gli permette di seguire le vie più ingrate del calcolo e della speculazione filosofica; ma ogni via è buona per condurre all'approfondimento dell'immagine fantastica, quando non manchi un forte impegno morale.

Può darsi che Cagli, come accade a ogni buon pittore, faccia della scienza strumento a un'indagine che si determina in forme e figure, senza ricorrere cioè alle più strane giustificazioni della propria opera.

Diceva Leonardo: «La natura è piena di infinite ragioni che non furono mai in esperienza.» Sta all'artista trovarle per sé, per stabilire quel rapporto individuale col mondo, che nasce soltanto dall'attavità dello spirito, dalla insoddisfazione speculativa.

Queste «ragioni» possono identificarsi, attraverso la metamorfosi dell'arte, nelle immagini del «meraviglioso», che troppo spesso turbano la coscienza dei critici e sollevano i dubbi più assurdi, perché non corrispondono a una ordinata sistemazione di valori stabili e riconosciuti.

C'è una straordinaria ricchezza di fermenti e di motivi nell'arte moderna: e sarebbe troppo facile negarla nel nome di una illusoria e rigida concezione dell'attività dell'artista. E di cotesta ricchezza conviene tener conto se non si vuole ricadere nel mito delle coerenze impossibili. Cagli, prima di rivolgersi alla scienza, per la continua angosciosa ricerca di un ordine e di una verità, ha vissuto la tragedia delle persecuzioni e della guerra, chiedendosi invano perché l'uomo si oscuri all'improvviso e rinunci alla chiara coscienza per tornare alla violenza bruta degli istinti primigeni.

Cagli ha rivisto l'Europa, dopo anni di battaglia e di distruzioni, che ne avevano trasformato l'aspetto; e di questa Europa dimentica della propria civiltà, caduta in una cupa tragedia medievale, ha disegnato le figure simboliche, le figure degli uomini morti di fame nei campi abietti creati dal sadismo germanico e degli uomini fucilati nel nome di una giustizia spietata, che fu la legge — ahimè — degli uni e degli altri.

Cagli volle documentare la denuncia e la condanna della bestialità umana, e, nel medesimo tempo, affermare la pietà per le vittime del più vasto e razionale massacro della storia.

Era difficile, per un pittore come Cagli, tornare alla patria devastata e divisa, perché ogni mito era crollato, perché il disorientamento degli spiriti gli avrebbe impedito di riconoscersi in una società, che giocava impetuosamente tutte le proprie carte per tornare, perdonata, all'Europa.

Si tentarono allora le più febbri esperienze, quasi con l'angoscia di esaurirle, in un rapido 'aggiornamento' culturale, e sempre con la generosa illusione di far dimenticare i ricordi vicini. Dopo tante rinunce e umiliazioni, la ribellione romantica degli artisti delle generazioni post-novecentesche fu immediata e si svolse in un piano 'europeo' con una libertà che a taluno parve tradimento delle origini più vere. Al di là degli stessi propositi, formulati in un clima di polemica, spesso incerti e cotraddittori, contava il fatto di agire, contava la volontà di sopravvivere, obbedendo, come si diceva allora, all'impulso del 'sangue'. E la ripresa fu ricca di motivi vitali, mentre altrove la sfiducia impediva quello slancio che, nell'arte italiana, parve coincidere con un rinnovamento morale e spirituale della società.

Negli anni 1945 e 1946 Picasso fu il genio ispiratore della pittura italiana: fu il demiurgo dell'arte mondiale. La protesta di «Guernica» fu raccolta quasi dieci anni più tardi, e non soltanto nelle sue ragioni più dichiarate e più 'umane', ma nella qualità e nel carattere delle soluzioni stilistiche.

Il picassismo è un fenomeno manieristico che si è presto esaurito, in Italia, perché altri 'fatti' della cultura europea dovevano essere 'consumati', da Kandinsky a Klee, da Mondrian a Léger, e il demiurgo, per quanto in pieno fervore creativo, non poteva bastare a comprenderli tutti.

Visto da un altro campo, cioè dall'altra parte della barricata, questo momento della cultura e della vita artistica italiana poteva apparire antistorico, perché, come si usa dire, «escontato». Cagli non poteva giudicarlo in modo diverso. Il suo impegno, in contrasto con le tendenze più seguite, era rivolto a una nuova interpretazione di certi modi caratteristici dell'arte italiana: nella pittura, la 'metafisica' quattrocentesca; nei disegni, la grafia accademica dei manieristi toscani e dei caracceschi. (I disegni del 1933 non sono tanto diversi da quelli del 1945—1947, e dagli ultimi dedicati alla rotta del Po, con maggiore chiarezza d'immagine.)

Uguali caratteri grafici ha l'intreccio dello studio per gli «Strumenti» (1947) e quello dei disegni, molto simili alle incisioni a bulino, esposti alla mostra del febbraio 1952 all'«Obelisco».

«Il popolo» (1946) e «Icaro» (1946) sono apparizioni larvali, ancora dominate dall'angoscia espressionistica, ma preludono già alle architetture più ardute, agli inganni geometrici del 1947.

La 'ripresa' metafisica fu cara all'intelligenza di Bontempelli, che potè ragionarci sul filo del paradosso, tra la scienza e la poesia, con la

gioia di scoprire nell'arte di Cagli «una naturalezza, alla quale non si arriva per formule, ma per immaginazione lirica».⁸

E Bontempelli definiva «audace impresa» quella della pittura europea (e di Cagli in particolare) «di allontanarsi dalla narrativa per avvicinarsi alla musica».

Ma è dubbio che «l'impresa più audace» sia questa, di avvicinarsi, come già avevano detto Kandinsky e Apollinaire, alla condizione di un'arte con mezzi espressivi completamente diversi: l'impresa più difficile è quella di *non* allontanarsi dalla pittura, pur accogliendo modi e suggerimenti da altre arti.

(Oggi, col solito ritardo di trent'anni, siamo a Dada e alle prime esperienze surrealiste.)

Il periodo «metafisico» di Cagli è definito dalla volontà di rappresentare uno spazio a più dimensioni: ma i ben calcolati incastri di piani, colpiti dalla luce o tagliati dall'ombra, suggeriscono ancora l'idea di un mondo a tre dimensioni (dalla «Nascita» [1947] al «Malgoverno» [1947]), nel dominio della geometria euclidea, malgrado le meditazioni del pittore sul 'sistema' di Einstein.

Sarebbe assurdo dare un valore scientifico al «mondo della ennesima dimensione», di cui parla Bontempelli.⁹ Le formule sublimi appartengono alla speculazione pura. Ma al di là delle formule, è ancora la lotta tra l'intelligenza dell'uomo e il mistero del cosmo. Questo è il motivo più affascinante per l'artista moderno, che guarda alle rivelazioni della scienza, con la certezza di poter dare una giustificazione poetica alle proprie fantasie, ispirate dalle 'figure' e dai diagrammi, che sono la dimostrazione di una ricerca collettiva del 'vero'.

Cagli, interpretando con spirito attuale le prospettive quattrocentesche, arriva a creare una strana suggestione, il senso angoscioso della solitudine in cui l'uomo precipita, come in un vuoto senza fine.

La disposizione degli oggetti ricorda le composizioni affini di De Chirico, quelle più astratte del 1916-17,¹⁰ ma lo spazio appare suddiviso e moltiplicato dalle combinazioni formali ripetute con una logica addirittura spietata. La metamorfosi dei manichini, degli strumenti musicali, delle scatole magiche, dei bucrani avviene nel dominio di una realtà lucidissima, in cui acquistano corpo e sostanza (e ragion d'essere) le figure dell'incubo, derivate da quelle, descritte e definite senza possibilità di equivoci nella misura della visione e dello stile.

È molto importante notare come il ritorno di Cagli coincida con un nuovo svolgimento dalle premesse metafisiche, cioè dalla solida base della più tipica tradizione italiana moderna, per arrivare poi, nel corso degli ultimi anni, a trovare e a proporre metodi e riforme 'tecniche', che determinano un caratteristico 'genere' pittorico.

Le esperienze tecniche sono per Cagli dei mezzi di ricerca creativa che allargano le possibilità espressive. La fantasia di Cagli ha una musa davvero inquietante: la precisione.

Per realizzare, senza residui, le proprie immagini, nel successivo passaggio dalle prospettive multiple alle ragionate 'figure' di quarta dimensione, Cagli dovette appunto compiere le più sottili e pazienti

acrobazie grafiche, insieme alle prove più attente di pittura indiretta, a stampini sovrapposti.

Nella mostra di disegni alla Galleria del Secolo, nel 1949, Cagli nega la possibilità di 'rappresentare' e si limita ad alludere alle costruzioni dei solidi fatte dal Donchian con un intricato arabesco grafico, esatto fino allo scrupolo. Cagli, attraverso questo tentativo di calcolo applicato all'arte, ha tuttavia liberato dall'interno le figure 'metafisiche', riducendole alla pura linea e sul piano bianco, fuori di ogni convenzione chiaroscure.

Cagli ha voluto ispirarsi «allo spirito e al gusto ottico della proiettiva che il Doncian ha adoperato per rappresentare i solidi di quarta dimensione»,¹¹ e, con la convenzione della sola linea nel suo nitido sviluppo, ha rappresentato (malgrado l'improprietà del verbo) gli spazi che si compenetranano. La linea sostituisce il filo di ferro, ma il foglio bianco non può sostituire delle dimensioni non rappresentabili. E in ogni caso quale significato artistico potrebbero avere dei solidi disegnati in proiezione piana? Qual è il punto di coincidenza della geometria con l'arte?

Si entra nel campo di una problematica paradossale, ma ricca di motivi per le 'avventure' pittoriche dell'artista moderno, che corrispondono esattamente alle avventure del pensiero filosofico e scientifico nella ricerca di una nuova concezione del 'sistema' dell'universo.

Come la scienza si volge allo studio della materia, così la pittura si vale di mezzi molto diversi dal colore di tubetto per ottenere effetti e suggestioni di una surrealità, in cui l'angoscia dell'uomo moderno si riconosce nella paura cosmica dell'essere primitivo.

Cagli ha provato gl'incastrati, i legami, le congiunzioni possibili degli elementi di un meraviglioso meccano e la sua pazienza sembra un metodo infallibile per conquistare l'agilità dell'intelletto con segreta arte orientale.

Le prove di Cagli sono allucinanti come visioni della contemplazione pura: e già gli alfabeti iniziatrici, i segni misteriosi delle opere intorno alla «Lanterna», fino alla estrema liberazione del nero su bianco, avevano anticipato un altro ordine di ricerche.

Adattando ogni volta i propri mezzi espressivi al carattere delle immagini da realizzare, Cagli ha trasformato i disegni di quarta dimensione in alfabeto e in *descrizione cellulare*. Compenetrazione di spazi, compenetrazione di cellule: o, meglio, ingrandimenti al microscopio di tessuti di cellule colorate, suddivise in fascie verticali, e con spazi aperti per le lettere magiche di astrusi alfabeti; il risultato dell'analisi, questa volta, rimane in un piano decorativo, nel pannello a due dimensioni.

«Ritmi cellulari policromati» definisce, meglio di altre composizioni troppo calligrafiche, come «Carboni e voli», o troppo gremite, come «Takoma» (1949), il nuovo tipo di aggregazione tra gli elementi grafici della «Lanterna» e dei disegni pluridimensionali.

È uno svolgimento avvenuto per analogie, un tentativo non risolto, perché i termini rimangono antitetici senza conciliarsi mai nell'immagine, o anche in una parvenza poetica. Cagli è rimasto ancorato ai dati

dell'osservazione scientifica senza riuscire a transformarli in illuminazioni, anzi a inventarli come elementi di un linguaggio che per virtù d'intuizione poetica preannunci le scoperte della nuova scienza.

La misura da raggiungere è un'altra, e in un piano in cui la sottile analisi delle forme conduce all'intervento improvviso della fantasia, come è accaduto tante volte all'attentissimo Klee.

Con lo stesso metodo, usato dopo, degli stampini, Cagli, dallo studio delle cellule arriva alla rappresentazione di alberi favolosi, di foreste immaginarie. «I boschi del Lemery», e altri quadri dello stesso genere, sono composti con piantine da erbario disposte (e spesso sovrapposte) sulla carta e dipinti con un rullo imbevuto di colore, in una scala ristretta di tonalità dalla terra verde alla terra d'ombra. Le impronte colorate hanno un tono antico di sete dipinte o di stampe ingiallite. Raffinati paraventi, nei quali il 'tema' dell'albero ritorna ripetuto nello spazio, con lo stesso ordine verticale delle cellule e degli alfabeti: e il tema dell'albero, come personaggio, è un motivo del 1936, prediletto da Cagli, e che permette di vedere l'artista, conciliato con se stesso attraverso il tempo, in un presente, che comprende e risolve tutte le esperienze passate.

La serie dei «boschi», pur con tanti riferimenti a una realtà ricordata attraverso il sogno, precede le complesse esplorazioni spaziali, combinate e composite ogni volta con elementi diversi: i «Sepolcri» e «Impronta d'aprile» (1950) con stampini di cristallo; e le «Variazioni cromatiche cellulari in chiave di blù» (1950) e il «Grande ritmo con evocazioni» (1950) con fondi di sedia in canna d'India, coi veli, i ricami e le reti metalliche.

Cagli ha abolito i pennelli, ha abbandonato tavolozza e colori di tubetto, e col nuovo mezzo tecnico (che ha sollevato tanti ironici commenti) ha ottenuto le forme esatte, le forme ripetute in sequenze nitidissime, le forme sovrapposte senza una sbavatura, senza una macchia incerta o confusa, le forme che corrispondono all'ordine di una visione nitidissima.

La spazialità multipla, in queste opere, non è più dimostrata con le figure dei testi di geometria proiettiva, ma è 'rappresentata' con l'intersezione e con la sovrapposizione dei piani e delle luci, che si riflettono in una continuità addirittura angosciosa. Dalla luminosità estrema si precipita in oscuri abissi, in un gioco continuamente mutevole di prospettive, con una forte inclinazione per quelle inquietanti ispirate dagli incubi kafkiani.

Il segno del tempo è nelle prigioni e negli inferni che Cagli ha dipinto nel viaggio attraverso i prodigi dell'inconscio o le apparizioni della memoria. C'è la violenza e il senso del meraviglioso; c'è l'ardore delle evocazioni passionali e il calcolo fermo dell'inteligenza; c'è l'anelito alla pace dell'anima e la realtà dei conflitti e dei dilemmi della coscienza: c'è, sottinteso l'amore del rischio, che è dell'uomo di oggi, nella vita e nell'arte. Il rifiuto è rivolto alla consuetudine, ai paradisi artificiali e alla contemplazione narcisistica; e la difficoltà maggiore, per Cagli,

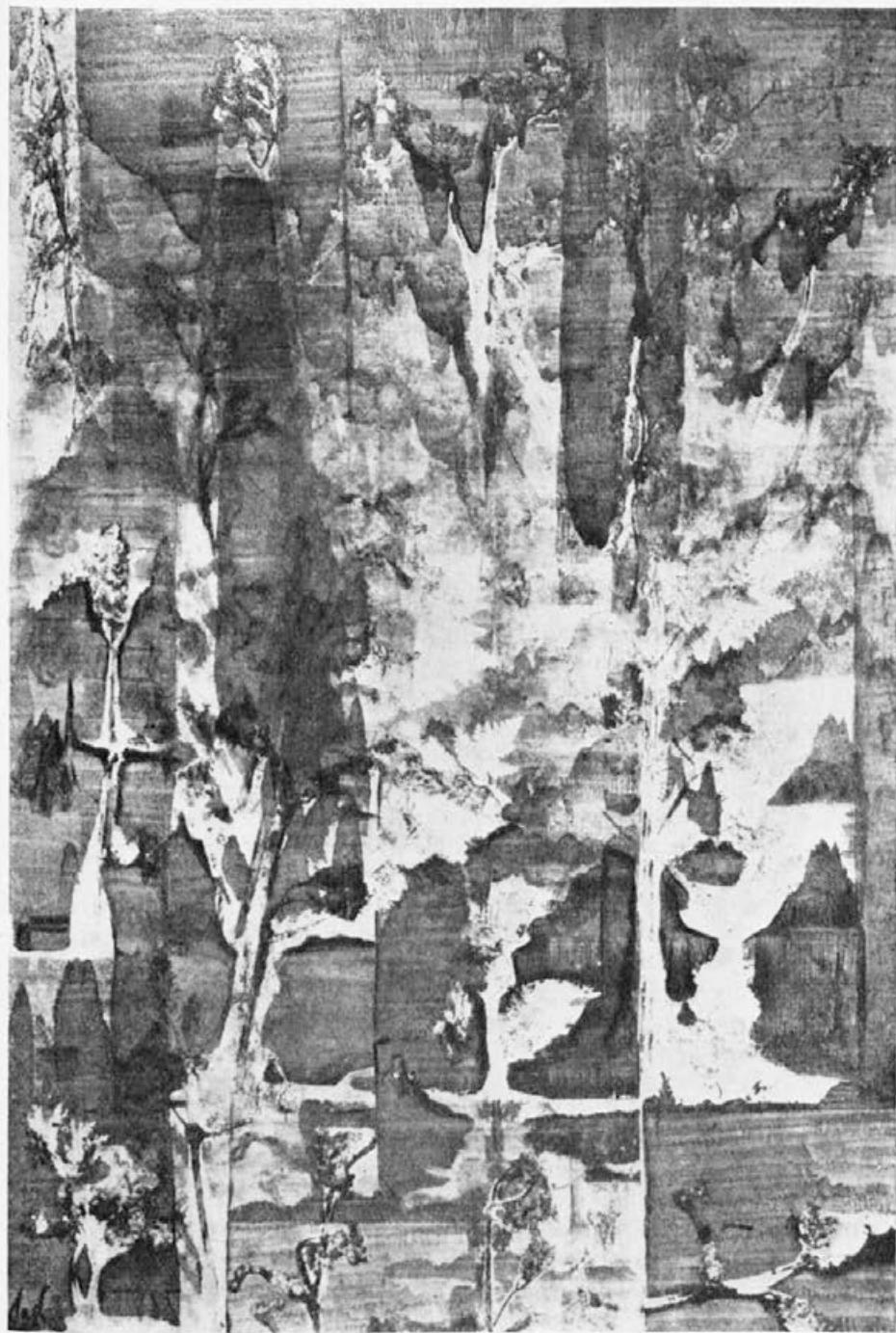


Fig. 268. Cagli, «I boschi del Lemery», 1950, pittura a olio a impronte vegetali

come per ogni artista consci dei propri fini, è quella di riconoscersi, individuo necessario, in una società non astratta.

Cagli, dice egregiamente Guttuso, «è un uomo coraggioso e leale in pittura: è un uomo capace di andare fino in fondo alle proprie convinzioni, capace di contraddirsi senza „rispetti umani“ di tipo intellettuale; il suo lavoro procede a cicli entro ciascuno, dei quali egli sviscera spietatamente il problema che di volta in volta si è posto; ed in tutta la sua ascesa si sente lo stesso fervore, la stessa autenticità, la stessa natura».¹²

Parlando appunto dei differenti cicli, dopo il 1947, non si è potuto riferire l'arte di Cagli a un'origine, a un solo nome della pittura moderna; e il caso sembra piuttosto unico, tale da convalidare l'autenticità e l'indipendenza dell'artista dalle correnti più note del gusto.

La medesima indipendenza è nelle critiche e nei giudizi di Cagli, che molto spesso parla di «costume» come di una rete di rapporti leali; ma la sua „carica“ polemica lo fa talora aggressivo fino all'ingiustizia, per provocare dibattiti e reazioni utili al chiarimento delle idee e alle realizzazioni pratiche.

La più attuale (e anche la più costante) idea di Cagli riguarda la collaborazione con gli architetti. (Colaborazione che gli architetti quasi sempre rifiutano.) Scrive Cagli: «Se gli architetti contemporanei arriveranno a darci forme pure e assolute da „integrare“ pittoricamente, sarà chiara a tutti, e, prima che agli altri alle nostre coscenze, la funzione assoluta un tempo dall'architettura razionale e poi dagli architetti funzionalisti come, più recentemente, dagli architetti organici.

Sarà necessario discutere questi problemi con gli architetti e gli altri pittori, perché è un lavoro collettivo, da cantiere, quello che lo stile nuovo propone».¹³

È un'idea, tradotta in termini moderni, nata dallo spirito del Rinascimento, dal lavoro comune della „bottega“; perché un'opera senza destinazione pare a Cagli sprecata. I convegni promossi, in varie occasioni, da Cagli e ai quali hanno partecipato uomini di tendenze diverse, ciascuno col peso della propria esperienza o delle proprie possibilità costruttive, non hanno mai condotto a quella solidarietà, forse un po' romantica, che pure si forma in certi momenti tra chi lavora in un cantiere. E il cantiere, per Cagli, rappresenta un punto ideale, un simbolo della vita moderna: la possibilità aperta alla creazione di uno „stile“. Ma l'entusiasmo è ripagato con la diffidenza o lo scetticismo, e soltanto rare volte con una offerta di collaborazione.

L'artista d'oggi non può sentirsi isolato: la sua attività ha una ragione d'essere in un rapporto continuo col ritmo stesso della vita. Fuori di questo rapporto, l'artista non è più una cellula vivente del grande organismo di cui è parte necessaria.

Il rapporto fu nel 1931 la pittura murale; oggi è la decorazione (nel senso di struttura inscindibile) della casa o è la scenografia (nel senso di creazione di uno spettacolo a sé) o la invenzione di plasti metallici colorati per piazze e giardini. È la felicità offerta a chi è costretto alla

misura di un'arida giornata: la felicità visiva che può coincidere con un nuovo invito alla favola e al mito.

La 'visione' di Cagli, che abbraccia la facciata di una casa progettata insieme all'architetto Zanuso, le scene e i costumi per il «Tancredi» di Rossini al Maggio Fiorentino (1952) e la traduzione in plastici colorati delle più tipiche composizioni pittoriche, può essere rappresentata, nel ciclo più ricco di scoperte, da un dipinto intitolato: «Due modi in uno» (1951), che propone e comprende una serie di ricerche formali, risolte in modi diversi.

Come s'è detto, le 'prospettive' di Cagli non vanno inteso nel solido senso dell'illusionismo ottico, ma piuttosto come miraggi, come rifrazioni irreali, per piani mobili e trasparenti, come combinazioni di luci interne e di quinte d'ombra. Il 'congegno' è perfetto, e la sua stessa perfezione esclude il limite fisico; distrugge la manualità meccanica nel punto in cui si risolve in poesia. (Nel 'Salotto bono', veli e merletti alludono, persino in modo ironico, alle tappezzerie ottocentesche, al pulito decoro, in una luce che sembra di evocazione. E altri richiami si potrebbero fare a luoghi e fatti veduti in un vago distacco.)

A un certo punto Cagli ha voluto aggiungere una nuova dimensione a «Due modi in uno», ricostruendo il quadro su un asse verticale con sagome e piani di cartone ritagliati e dipinti e montati come un castello di carte inserite le une nelle altre e disposti in un perfetto equilibrio di articolate strutture.

La composizione è ancora pittura, ma in uno spazio più vero, in differenti aspetti visibili soltanto nel moto su se stessa, in una successione, che li comprende tutti, e che non può essere rappresentata coi soliti mezzi della pittura. La simultaneità visiva di storie che si svolgono in tempi diversi è una convenzione figurativa piena di fascino nell'arte dei grandi 'candidi': la poesia del racconto allontana o elimina l'esigenza moderna del 'problema'. Gl'incastri dei piani, per la prima volta, acquistano una dimensione reale senza diventare 'scultura', e si distaccano dalle 'storie', dal clima di una civiltà remota, come composizioni nelle quali il problema spazio-tempo, nei riferimenti con la pittura, riguarda soltanto la fantasia dell'artista e non le concezioni scientifiche. Il 'problema' diventa così motivo dell'opera d'arte, risolta in una sequenza di aspetti, che sono la sua storia senza racconto.

Il significato poetico di questa organica struttura di elementi piani legati insieme come valori formali e tonali si rivela nel rapporto con l'ambiente ch'essa crea, tra gli alberi di un giardino o tra i muri di un cortile.

Sarà mai possibile vedere queste 'pitture' realizzate nel luogo che può giustificarle?

Invenzioni perdute? La domanda è legittima.

Cagli intanto procede e trova il modo di applicare certe invenzioni sia nei fregi metallici colorati di una facciata, sia nei sipari o nelle scene per un melodramma. Tornano così i motivi essenziali, i motivi «puri», alla dimensione umana del necessario rapporto con la realtà della vita.

Talora egli cerca altri motivi nell'ambito di una preziosa cultura esoterica, dai cinesi agli aztechi; ma in lui predomina sempre l'attenzione alle cose, cioè a quanto l'uomo avverte e conosce sotto aspetti e in prospettive differenti, con uno scambio continuo, dalla sensibilità alla ragione.

Così un graffito può rappresentare un pretesto per lo studio delle figure dei primitivi, tradotte in un linguaggio moderno, inserite nello spazio di un muro macchiato, ammuffito, e che appare come un mondo misterioso da rivelare attraverso gli accostamenti casuali di muffe e colori e segni incisi con la punta di un chiodo. La pittura moderna ha aiutato a vedere nella realtà delle composizioni casuali, che tuttavia vanno considerate come ,suggerimenti' al modo stesso dei disegni delle nuvole per Leonardo. Le possibilità aperte alla pittura dallo studio della materia sono infinite.

Il distacco di Cagli dall'arte europea si spiega soprattutto con la sua curiosità scientifica, con l'interesse per i fenomeni fisici e per i calcoli astrusi, con una serie di ragioni che allontanano dalle ,influenze' e dai rapporti culturali di causa e effetto. Qualche esempio utile poteva ben venirgli dal cubismo purista di Gris o dal neoplasticismo di Van Doesburg e di Mondrian; ma Cagli ha preferito sempre arrivare agli archetipi, partendo da una propria esperienza, anzichè ridursi a un manierismo formale, appena mascherato da qualche aggiunta peregrina.

Non si possono infatti trovare precedenti all'opera di Cagli, definita da una individualità che assimila e annulla ogni ricordo (se il termine è proprio nel caso di una ricerca stilistica condotta con tanta certezza e coscienza dei fini da raggiungere). È giusto parlare di una ricerca metodica, che può condurre alla soluzione di un problema formale, al di fuori degli stessi valori poetici. Ma quanto si cerca oggidì è il superamento del dato formale, delle eleganti calligrafie: è l'evidenza del mistero espressa nei termini meno convenzionali, in quel punto di coincidenza con la pittura che ben pochi sanno raggiungere. Perchè la ,scoperta' non è un gioco di colori o di linee, è la favola stessa delle linee e dei colori: la favola moderna da riconoscere nelle invenzioni surreali di Cagli.

L'uomo non è più la misura di tutte le cose: le divine proporzioni non coincidono più col canone della figura perfetta. Oggi quei canoni accademici sono sostituiti dalla luce incerta della verità che il calcolo suggerisce all'intuizione poetica. Il compenso a quanto fu perduto in noi di un tempo e di una civiltà, che ci parvero ai poli estremi dell'intelligenza, è nella lenta conquista di una maturità morale e di una coscienza scientifica che liberi l'uomo dal terrore primigenio, dall'incubo della miseria, dalla follia del sangue. L'uomo più sicuro dei suoi mezzi e delle sue facoltà intellettuali, come mezzo di ricerca della verità, può riconoscersi nelle pitture di Cagli, in quelle compiute e in quelle incompiute.

Una linea netta divide il mondo delle immagini dalla realtà quotidiana: ma è difficile tracciare questa linea con la propria opera.

Le più recenti pitture di Cagli, «I sepolcri», «Beloyannis» ecc..., tracciano questa linea: e con espertissimi mezzi, anzi con una armonia che permette di non rimpiangere le belle figure perdute.

Si è ormai al di là della polemica, dopo aver consumato l'ironia e il divertimento, nell'impegno più serio della conquista di uno stile.

C'è, alla fine, il momento in cui Cagli si lasciò prendere dall'ingoscia per il dramma delle allusioni e delle rotte: «Mi sono trovato costretto dalla mia coscienza a disegnare i vari aspetti del disastro perché disegnare vuol dire appunto capire e giudicare». ¹⁴ E anche questa fu una denuncia, un atto di partecipazione, commentato da taluno acerbamente o nel nome della continuità stilistica tradita o nel nome di un *lapsus* che non toglie nulla al valore dei disegni e al senso del discorso di Cagli.

Il rapporto è sempre lo stesso: un rapporto vitale, di partecipazione alle cose, anche quando la speculazione sembra più distaccata.

Per il disastro del Polesine, Cagli non ha pensato all'affresco. Basta il disegno. E il fine (commozione o reazione critica) si risolve poi nell'immagine.

Questo è il fatto più curioso: di arrivare alla pittura per le vie più indirette. E questo è anche il margine di mistero che c'è in ogni vera pittura. Ora, in un diagramma tanto vario di attività, manca ancora quel punto conclusivo, che permette di tirare le somme, di «catalogare» il pittore con la solita schedina. La definizione resta aperta.

I critici lo hanno accusato di aridità razionale, d'incapacità di uscire da un mero «tecnismo», senza intendere mai il valore della «tecnica» esatta, sotto il segno dell'individualità. L'artista non può annullarsi in un processo di produzione collettiva, come volevano i teorici di «De Stijl»; nè ci possono essere delle «leggi» per la creazione artistica vicine «alle leggi dell'economia, delle matematiche, tecniche, igieniche ecc...». ¹⁵ Se ci fossero davvero delle misure scientifiche per giudicare i valori dell'arte, diceva Kandinsky, la ragione sostituirebbe il sentimento: «la ragione, oggi troppo sopravalutata, distruggerebbe il dominio dell'irrazionale, il solo che ancora rimanga alla povera umanità contemporanea». ¹⁶

In questo dominio, Cagli può «provare» le sue «ispirazioni» scientifiche, portandole sul piano della validità poetica.

Cioè fuori delle formule che non possono diventare forme o figure.

LITTERATURA

¹ Corrado Cagli, «Muri ai pittori» in: «Quadrante» I Maggio 1935.

² Antonello Trombadori, «Notizia biografica» in: «Cagli». Studio d'Arte Palma. Roma 1947.

³ Cagli, «Muri ai pittori» ecc...

⁴ Cagli, «Muri ai pittori» ecc...

⁵ Corrado Cagli in «Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale». Roma 1935, pag. 42.

- ⁶ Corrado Cagli in *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*. Roma 1935.
- ⁷ Libero De Libero, «Intorno alla pittura di Cagli». Galleria della Cometa. Roma. Gennaio 1936.
- ⁸ Massimo Bontempelli, «Cagli». Studio d'arte Palma. Roma 1947.
- ⁹ Massimo Bontempelli, «Cagli». Studio d'arte Palma. Roma 1947.
- ¹⁰ «La rivolta del savio» (1916), «Pomeriggio soave» (1916), «Natura morta evangelica» (1917) ecc...
- ¹¹ Corrado Cagli. Galleria del Secolo. Roma 1949.
- ¹² Renato Guttuso, «Cagli». Galleria San Marco. Roma. Aprile 1951.
- ¹³ Corrado Cagli. Galleria del Secolo. Roma 1949.
- ¹⁴ Cagli, Dieci disegni su «La rotta del Po», 4. Il disegno popolare. Roma 1951.
- ¹⁵ Van Doesburg e Van Elstern. Verso una costruzione collettiva. «De Stijl» VI, pag. 89.
- ¹⁶ W. Kandinsky, Valore di un'opera concreta. Parigi. Nov. 1938.