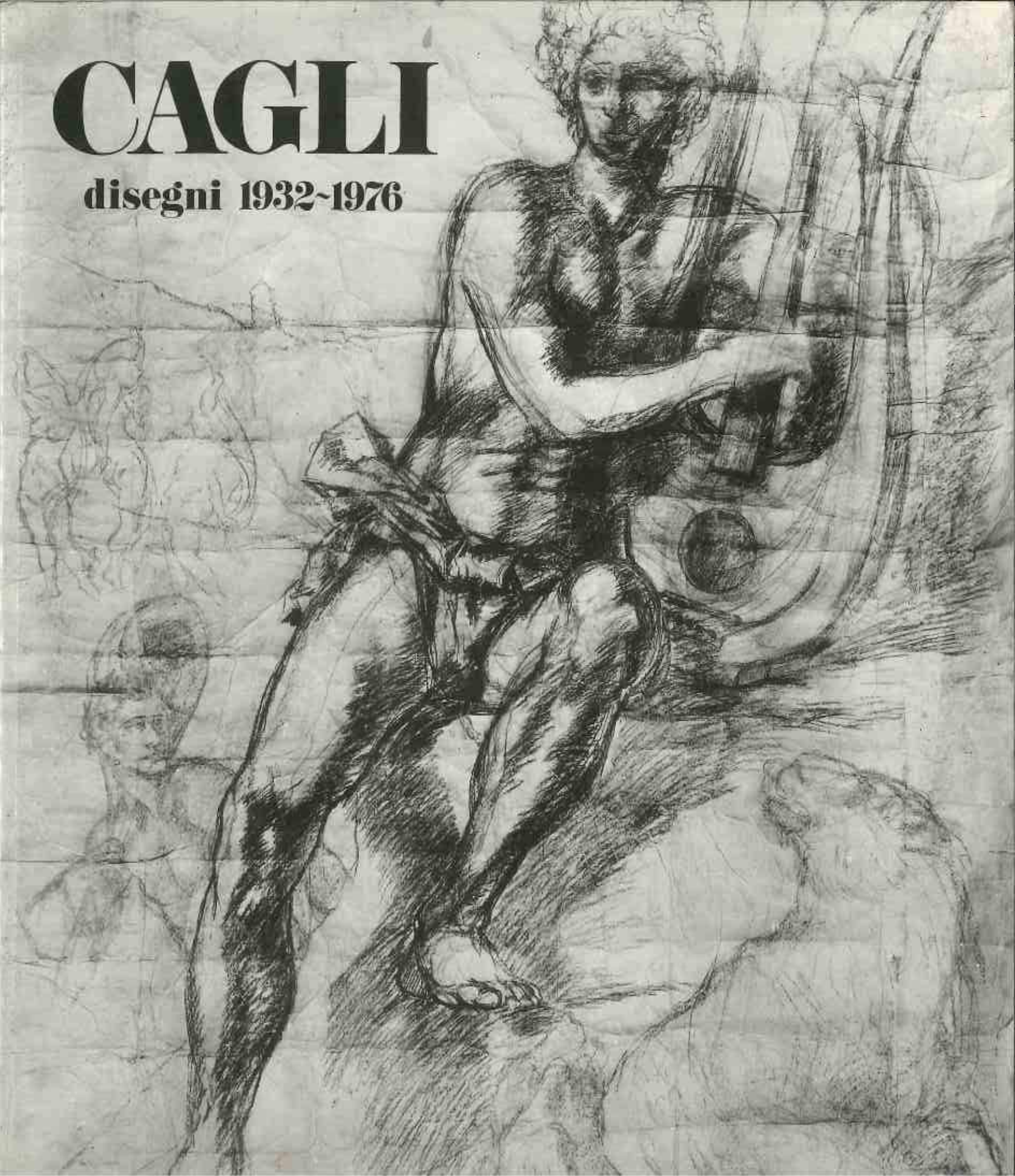


CAGLI

disegni 1932-1976



CAGLI DISEGNI
1932-1976

PROVINCIA DI MESSINA

CAGLI

Disegni 1932-1976

a cura di
Luigi Tallarico

un inedito di Alfonso Gatto
«Il Disegno di Cagli»

dal convegno nazionale di studio,
tenutosi ad Ancona nel 1980,
su «I Tempi di Cagli», interventi di:
Bellonzi, Fagone, Venturoli

dall'archivio Cagli
schede delle opere di Francesco Briguglio

Messina 9 maggio-giugno 1987

Sommario

Luigi Tallarico <i>I disegni di Corrado Cagli</i>	p. 8
Un inedito di Alfonso Gatto <i>Il disegno di Cagli</i>	p. 17
Fortunato Bellonzi <i>Umanità e religiosità di Cagli</i>	p. 28
Vittorio Fagone <i>L'Opera di Cagli negli anni trenta</i>	p. 31
Marcello Venturoli <i>"Libertà di Cagli"</i>	p. 35
Disegni	p. 41
Note biobibliografiche	p. 255
Esposizioni e bibliografia delle opere	p. 259

in copertina:

«Orfeo incanta le belve» 1938

in ultima di coperta

«Ragazzo con cernia» 1968

CAGLI DISEGNI

1932-1976

Messina-Palazzo dei Leoni

Consulenti Artistici

Vincenzo Celi
Antonio Freiles

Progetto dell'allestimento

Arch. Antonello Longo

Segreteria

Marcello Bottari
Antonio Malatino

ORDINAMENTO DELLA MOSTRA

Francesco Muzzi
Francesco Briguglio
Romano Paggi

PROGETTO GRAFICO

Lorenzo Gualtieri

FOTOGRAFIA

dall'archivio Cagli
foto di Oscar Savio

FOTOCOMPOSIZIONE

Leadercomp - Firenze

STAMPA

Grafiche Il Fiorino - Firenze

TRASPORTI

Ditta Castro Salvatore - Taormina

CORNICI

Dorinzi Fiorindo - Roma

ASSICURAZIONE

Assicurazioni Generali

© 1987 by Grafiche Il Fiorino
Printed in Italy

Si ringrazia Franco Muzzi che, con la sua coscienza appassionata e precisa di tanta parte dell'arte di Cagli, da lui vista nascere, prender forma e diffondersi in patria e nel mondo intero, ha permesso la presente Mostra, inserendo nel contesto di opere, già note e ammirate, numerose opere inedite di grande valore che costituiscono un avvenimento culturale di prim'ordine per l'intera nazione. Per merito dell'eccezionale Mostra Messinese la già sterminata visitazione critica, ispirata da Cagli in ogni tempo della sua straordinaria e celebrata attività, è invitata a nuove esplorazioni che contribuiscono a dare al Maestro di Ancona l'alta collocazione cui ha diritto tra i tre quattro grandi protagonisti dell'arte del nostro secolo. Cagli è già agli Uffizi e fronteggia su una parete Andrea del Castagno in una sfida leale in cui classico e moderno si confrontano senza respingersi. Cagli non può vedersi su quell'ambita parete perché la morte l'ha stroncato ancora giovane nel pieno fiorire del suo universo creativo. Eppure un'ombra si aggira attorno a quel muro degli Uffizi denso di colore, stravolto da forme tese nel fragore della battaglia. C'è quell'ombra, anche se nessuno la vede.

Un ringraziamento particolare per la loro cordiale disponibilità va alle sorelle Serena Cagli Basaldella e Jole Cagli Zariski.

Un ringraziamento va ai collezionisti italiani e stranieri, che hanno concesso il prestito delle opere.

L'Amministrazione Provinciale di Messina ha colto il suggerimento di allestire una mostra sul disegno di Corrado Cagli sia perché il ricordo dell'artista è ancora vivo nella gente che ebbe la fortuna di conoscerlo personalmente, quando Egli soggiornava nella villa di Taormina, sia perché la sua grafica possiede una eccezionale forza espressiva e di essa Egli si servì per interpretare miti ed eventi della nostra Sicilia, sia perché critici qualificati stanno indicando con sempre maggiore nitidezza il peculiare posto che l'artista occupa nella storia della pittura italiana di questo secolo.

La manifestazione, che si aggiunge alle tante altre organizzate nel territorio nazionale per la divulgazione dell'opera e l'approfondimento dell'uomo, intende contribuire ad alimentare un dibattito quanto mai vivo ed attuale. Sulla validità artistica di Corrado Cagli sembra non ci siano più dubbi. Egli seppe operare la sintesi degli esiti cui la ricerca pittorica era pervenuta nei primi decenni del secolo e, al tempo stesso, seppe mirabilmente intuire molte delle tendenze artistiche che, dopo di lui, caratterizzeranno il versante moderno delle nostre arti. Pittore eclettico si sarebbe detto, se le idee raccolte non fossero state elaborate e ripresentate con lo spirito creativo di una personalità estremamente sensibile e, conseguentemente, capace di adeguare le proprie possibilità interpretative al perenne rinnovamento cui la storia inesorabilmente sottopone l'uomo.

Ma, la mostra, a prescindere dalla gradita sorpresa di presentare degli inediti, indirettamente, investe una problematica di carattere più generale, perché da essa si desume quale e quanta sia l'autonomia del disegno, tecnica semanticamente conclusa e non solo componente complementare del farsi pittorico. Il segno fu il primo atto — istintivo — della capacità comunicativa dell'uomo e quel segno tanti secoli di storia hanno reso sempre più compiuto, raffinato e modulato. E la rassegna sul disegno di Corrado Cagli ne è efficace dimostrazione.

Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

I DISEGNI DI CORRADO CAGLI LUIGI TALLARICO

Tra i testi fondamentali della grafica di Corrado Cagli occupa un posto confacente al suo segno che «vuole capire», la serie di disegni in cui si realizza l'approccio all'opera di un personaggio, nella dimensione concettuale e storica, che egli «comprende» e penetra nella sua bipolarità espressiva. Una volta accertato che «disegnare vuol dire capire e giudicare», secondo quanto l'artista stesso ebbe a dichiarare (non senza porre l'accento su quel «giudizio», che essendo forma, appare ormai liberato dalla tumultuosità del «capire»), non vi è dubbio che Cagli ha guardato all'opera del personaggio, Ugo Foscolo, nella sua dualità stilistica e vitale, ma anche nel versante del concettuale, tra neo-classicismo e romanticismo, aspirando dalle *Grazie* ai *Sepolcri*, dalle *Odi* alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ad una reinvenzione e ad una modernità di forma e di contenuto.

In conseguenza, nel momento in cui la parola viene trasposta nella grafica, non è richiesto all'artista solo un giudizio critico (ovviamente problematico e conflittuale), ma anche una aderenza formale al *pathos* espressivo, che l'artista coglie nell'oscuro e turbato conflitto, imposto dal vaglio della coscienza inquieta, tra rivolta e tradizione, nostalgia e libertà. Senza contare che la sua valenza stilistica, altrettanto conflittuale, è stata teorizzata dal neo-classicismo e dal romanticismo per trovare nel reale-primordiale del primo, la storicità della forma, e del secondo, l'aderenza espressiva. (Intanto Hegel andava confermando che il bello «storico», e non il bello «naturale», forma l'oggetto dell'estetica).

In realtà l'arte di Cagli non è mai rifuggita dal vaglio della problematicità di giudizio e di stile. «Se è vero - ha argomentato Ezio Raimondi - che il neo-classicismo è la risultante dell'ambizione insopprimibile di far coincidere il nostro reale con la forma, la coscienza foscoliana ne costituisce, anche con i suoi interni equilibri, una delle incarnazioni più pure, perché la sua Grecia equivale a un luogo sospeso del cuore, a una patria del desiderio e dell'assenza, da riscoprire nelle apparenze di un'altra terra, nei fantasmi della propria illusione».

Ma d'altra parte se la circostanza appare verosimile nei *Sepolcri*, nell'*Ortis* invece il traslato grafico non può che rivivere «nella durata interiore di una voce dolente e ferita: è la tensione verso un'armonia inaccessibile, illuminata soltanto da un'idea tenace della femminilità come misura della memoria e della

poesia, come forma del vivere civile e dell'essere uomo di fronte al gorgo e alla ferocia della storia», per ripetere le argomentazioni puntuali del Raimondi. Da qui l'emergere di quei due momenti, che traggono fondamento e forza dall'*ethos* neo-classico e dal *pathos* romantico e che anelano a ricomporsi nella traslitterazione grafica, alla ricerca non già di una figura «ideale» e depurata o, per converso, «perturbata e commossa», ma di un «giudizio», certamente spogliato dal tumulto del «capire», ma nato dai fatti e dagli eventi del problematico.

È risaputo che per il neo-classicismo foscoliano (e d'altra parte per lo spirito dell'ellenismo in Leopardi) l'antichità non si pone come recupero normativo, ma come emulazione e rivisitazione di un interesse storico e morale, che sollecita una realizzazione nel concreto e nel vivente. E se per realizzare questa operazione contraddittoria di libertà e di necessità, ai neo-classici occorrevo interessi morali, ideali depurati e una tecnica ineccepibile, che winchelmannamente purificasse e si spogliasse «d'ogni debolezza umana»; in *Ortis* invece il «furore allucinato e impietrito» si fa condizione di storia, mentre in Cagli il primordio assume le forme di una storicità, che si disperde in una avventura labirintica e aperta al conflitto.

E allora, nel riferimento di Ezio Raimondi, «il segno si espande come di slancio, poi si arresta, s'inarca, si aggroviglia al modo di un pensiero che ritorni nervoso su se stesso, e infine si placa nella cadenza e nel gesto della linea, tanto lieve quanto imperiosa, mentre le figure appaiono a un tempo nitide e appena suggerite, come evocate da un paesaggio lontano di fantasmi». Sicché, «a mano a mano che i contorni si disegnano nella loro purezza ellittica, la sintassi grafica diventa un pensiero musicale, una partitura dell'intelletto alla ricerca della propria intonazione profonda». Come si vede siamo già nel pieno di quella trasgressione concettuale a cui Cagli, «poeta che disegna», secondo la definizione di Ungaretti, non rinuncia, per l'intelletto, alla sua umanità e nemmeno alla sua liricità.

Ma occorre intendersi su questa riconversione grafica del pensiero in musica e delle partiture del pensiero in valenze poetiche. Indubbiamente Cagli si serve dell'eccezionale capacità stilistica per trasfigurare le complesse istanze mitologiche, concettuali, morali e del reale dei grandi personaggi (Bellonzi parla di *metamorfosi*, definendolo «pittore in certo

sensu ovidiano, di materie»: cioè figure mitiche dell'antichità e poeti, santi e pensatori, maschere e risalti della cronaca; per intenderci, da Verga a Ungaretti, da Orfeo a Penelope, dalla Madonna col Bambino a San Girolamo, da Erasmo da Rotterdam a Foscolo, da Pulcinella alle figure drammatiche di Portella della Ginestra. Ma senza smarrire l'aggancio poetico e stilistico del segno, nel passaggio in quel primordio che segna vichianamente il momento (lirico) «con che le cose son nate». Perché è sempre il poeta che trova, nel primordio, «il tumulto angoscioso della realtà» (Barzanti), ma è il disegnatore che non si lascia abbacinare dai risvolti artificiosi e drammatici, colti o patetici del tempo e della memoria storica.

«Il disegno, ha ricordato Roberto Barzanti, Sindaco di Siena (a Siena anche gli uomini politici sono finissimi intenditori e critici d'arte), è testimonianza e ricerca, invenzione e realtà, soprattutto indagine razionale, sul passato e sul presente»⁽¹⁾. Ma a patto che l'artista non venga ritenuto tributario e dipendente di queste categorie, che invece il segno grafico di Cagli ha sempre trascorso. E se il disegno è dunque un genere a sé stante, che ha bisogno di un'autonomia stilistica per tramutare il fatto cronologico e didascalico fuori dai termini letterali e storici «con che son nati», non vi è dubbio che Cagli punta sull'immaginario per restituire al segno l'originario significato (il primitivo trasalimento), perché da poeta e da grafico eccezionale, ma anche da uomo del suo tempo, non perde il contatto con le «cose» del passato, come del presente. Anche a costo di consumare la sua «coerenza» (logica o ideologica, ma non di significato e di significante) ad una ricerca che va vista fuori del monologismo della cultura artistica italiana. Ed è proprio un poeta, alludiamo ad Alfonso Gatto, che ha voluto affrontare questo argomento, di solito relegato dalla critica monologica nell'ambito della capricciosa e astorica «mobilità sperimentale» di Cagli. Mentre invece in ogni disegno di Cagli è da «leggere» la «lotta, nel finito, di ogni anticipo intuitivo, che non può mai realizzare l'idea e non vuole allucinarla, ma contenderla per riportarla all'atto della manualità e dell'esecuzione. Il disegno di Cagli è cioè una partitura, la strumentazione di un concerto grafico che va eseguito. La musica dell'ideazione lineare va suonata. L'organico di tutte le arti (e non solo dell'avversa pittura) gli dà sistema e corpo, naturalezza. Cagli disegna, dirigendo gli incontri, gli scontri, gli incidenti e l'energia della sua linea, ne esalta il cromatismo, ne valorizza le interferenze e ne aspetta la convinzione a essere. Ogni partito di velleità, di approssimazione e di ricordo, e l'energia del trasporto impulsivo e manuale, si contestano nell'organico della pronuncia. La parola grafico è configurata dalla propria voce, che è la perenne disponibilità della lingua a parlare: ma il lascito della persuasione (il disegno) è anche di suggello



Cagli, all'inizio degli anni trenta

della sua autorità esemplare, del suo potere di legge»⁽²⁾.

La sede storica è da ricercare, dunque, nel «nascimento» del segno, che è variabile storicamente, ma immutabile nella configurazione della propria voce, perennemente disponibile a parlare. Per cui se la «voce» parla di Orfeo e di Ungaretti, delle opere di Foscolo o di Erasmo da Rotterdam, tutti i palpiti del segno si «contessono» sull'«organico della pronuncia», che è parte non mutabile della propria essenza (l'ousia greco). Ma quando il «lascito della persuasione» affronta concetti, come la confluenza tra il neo-classicismo delle *Grazie* e il romanticismo dell'*Ortis*, o come la crisi dell'uomo tra i labirinti del segno (matasse grafiche che esprimono valori primordiali e totemici), tra Riforma luterana e Controriforma cattolica nell'*Elogio della Pazzia*, solo allora il convincimento visivo si tramuta, nei persuasi consenzienti della sua arte, in richiamo culturale e insieme stilistico di ordine storico.

Senonché, la sede storica non è la sede del suo inventare. E d'altra parte la ricerca del segno ricomposto nella serie del Foscolo non contempla i labirinti grafici dell'*Elogio* di Erasmo. Ma mentre con le tessiture «illogiche» e «astratte» dell'*Elogio* Cagli intende quello che diceva Erasmo, e che cioè «soprattutto le sciocchezze portano a cose serie», a conferma di una aderenza grafica e concettuale allo spirito del libro (e qui - è il caso di accennare - Erasmo da Rotterdam anticipa la modernità della «folia liberante», contemplata nell'*Aurora* di Nietzsche); col Foscolo l'artista raggiunge del pari un'aderenza che è da ricercare proprio nel segno depurato, ancorché diverso. Ma se queste graduazioni di natura ermetica riguardano il pensiero degli esegeti, sbagliano d'altra parte i critici - dice sempre Gatto - quando parlano di «coerenza», perché nell'urto con la sua opera «sono sempre intimiditi da quella che uno di loro definì la "sua scioltezza nel muoversi da una forma all'altra"», anche se l'aderenza col testo è soltanto formale e non di ordine storico o concettuale.

La sua «scioltezza» viene infatti considerata «assurda», per poi «giustificarla con una dialettica (interna ed esterna al pittore) e persino con la polemica. Tutto ciò, ci sembra di poter dire, è sbagliato. È un inganno di natura polemica ogni qualvolta si tratta di riportare l'artista al suo ambiente e di immetterlo a "reagire" nella storia del tempo suo. È altresì inganno di natura critica voler impegnare Cagli in una coerenza puntuale ch'egli è ben lontano dall'assolvere, non fosse altro che per diritto di curiosità. «Coerenza», del resto, riconosciuta quale costanza di idee e di propositi, è significato secondario rispetto all'altro, primario, che un qualunque dizionario registra quale stretto nesso dei giudizi speculativi tra loro e di questi con la pratica».

«Per un pittore quale Cagli, coerenza è appunto questo nesso d'estrema associazione mentale, propria del suo inventare, dalla pratica del lavoro che gliela rivela, le continue apparenze, l'essere, nel divenire, della forma. Il lavoro gliela mette in opera ostensivamente, valori di finzione e di magia che si fanno immagine lineare, plastica, coloristica, contaminazione inesausta e di avvio speculativo»(2).

Ed è proprio nei disegni dedicati all'opera di Erasmo da Rotterdam, presi nella loro «incoerenza», perché riferiti al segno scandito di Foscolo o a quello sfumato di Orfeo, che la sua «estrema associazione mentale» combina presenza ed assenza, in una autorità grafica inventiva e senza rimandi letterali o motivi autobiografici. E anche quando «Cagli sposta la sua attenzione ai personaggi: ai potenti della terra, dai copricapi fantastici, agli uomini ed alle donne prigionieri di un tessuto di linee, che può considerarsi lo sviluppo contraddittorio di pensieri umani»(3); il segno grafico raggiunge una estrema orditura labirintica e si ammantava di tinte quadricro-

matiche, per fare affidamento sul mezzo manuale ed esecutivo del segno costruito e per richiamare infine i contrasti della luce nel gioco degli inchiostri intesuti tra le presenze e le assenze, la raffinatezza del segno e le trame psicologiche delle cromie.

E anche quando l'artista punta in astratto sulla simbologia del divino e sull'aderenza della follia dell'uomo, si preoccupa di bilanciare nella fitta rete del segno le «contraddizioni» della terrazzanità e della divinità dei personaggi con le tavole della legge, con la tiara o con il copricapo bizzarro, in cui gli uomini riferiti ad una confessione o ad un'epoca storica assumono l'aspetto senza tempo degli uomini di una comunità che ha perduto l'equilibrio e che potrebbe anche rispecchiare il sociale del suo e del nostro tempo.

«Ed è contraddizione per Cagli meditare sulla tiara, avendo sul proprio capo un cappello da giullare con sonagli; ed è contraddizione sfidare l'inconoscibile, sfidare lo sguardo di Dio, che esercita sul mondo ogni potere: che è poi il Dio delle leggi di Mosè, direi,

Cagli, nella casa a Lanvale Street, 1939



il Dio della Legge. Su questa presenza della divinità, in ogni tempo ed in ogni luogo, Cagli continua a parlare della sua società, che soffre analogicamente con quella di Erasmo da Rotterdam, definendo, con acuta caratterizzazione, le contraddizioni del mondo ecclesiastico, dei rossi porporati, i quali o prevalgono in primo piano sul Cristo crocifisso lontano, per loro, nel tempo e nello spazio; o si perdono in discussioni ed in diatribe, sotto lo sguardo attonito di Cristo in Croce che incombe come un'ombra; oppure che rimane solo, abbandonato dai suoi, con il suo nome impaniato nei complicati meandri dell'umana pazzia»(3). E questa è una «sfida», o una «contraddizione», che solo il grande disegnatore sa lanciare oltre i limiti del temporale, perfino oltre il «già fatto» (dallo stesso Cagli), senza temere l'accusa di sbrigliare la fantasia oltre il dettato o di cercare l'archetipo nelle materie e nelle manualità.

Come si sa, appartiene al Cennini la prima intuizione, che poi la scuola psicologica verificherà ai nostri giorni, secondo cui il «fare precede l'imitare». Del resto, già il grande Piranesi aveva considerato l'importanza della manualità nella percezione del fantastico, e fuori dalla visione mimetica, sicché scrisse su un suo disegno che «con lo sporcar si trova». Infatti, proprio il Cennini nel *Libro dell'Arte* (o *Trattato della Pittura*, che risale al Trecento), aveva confermato che chi è dedito all'«operazione di mano» deve «avere fantasia», in modo da «dimostrare quello che non è, sia»(4). Come si vede, le qualità proprie del disegno, legate alle possibilità mentali dell'operazione di mano (Degas diceva che «non si disegna la forma, ma il modo di vedere la forma»), sono delineate in maniera conforme ai diversi «modi di vedere», cioè rappresentazione e raffigurazione come «illusione». Da ciò discende che il disegno, che il Vasari - da ideologo progressista fiorentino - definiva «padre delle tre arti», cioè legato geneticamente alla pittura e alla scultura, va invece guardato nella sua autonomia creativa, fuori dalla dipendenza (toscana) dell'atto preparatorio o dal servile supporto nei confronti della pittura, «regina» delle arti(5).

D'altra parte non si può non rilevare che è stata proprio la presenza di una fantasia, troppo ricca di fermenti e di stimoli creativi, a salvaguardare la coerenza artistica di Corrado Cagli, finanche da quelle sue «proposte» ritenute, per un verso, sperimentali e, per l'altro, esplorative della «vita delle forme, dalle remote alle attuali». È stato Bellonzi a ritenere Cagli un «eclettico», anzi un «ecletticista», secondo l'uso comune del significato di un «pensiero che, invece di informarsi a un principio sovrano e unificatore, prenda da qua e da là i principi che gli paiono più probabili, e perciò sembri compiere piuttosto un'operazione di memoria che d'ingegno originale: tale parve al Rosmini la filosofia eclettica della scuola di Francia intesa a conciliare idealismo e sensismo, e il Tommaseo ne derivò la definizione

polemicamente riduttiva nel suo dizionario»(6).

Senonché, per Cagli, il termine non è riduttivo, dice Bellonzi, anche perché l'artista anconetano, «come pochissimi, anche nel nostro evo», ha certamente «saccheggiato freneticamente», ma ha anche «affermato la relatività dei canoni estetici», per cui, da «spavaldo conquistatore, ha sfruttato lentamente, da possessore giudizioso, stilemi, ornamenti, segni dell'*homo faber* più che *artifex* nel significato ristretto». Eppure, ha ricordato Bellonzi, le constatazioni della «versatilità di Cagli, della non meno eccezionale latitudine della sua cultura e della sua perizia tecnica, rimangono ancora ai margini d'una lettura adeguata della sua personalità, difficile a cogliersi, ove non si tenga debito conto del suo mirabolante spiegarsi a ventaglio in tante direzioni perfino discordi in apparenza, e del suo straordinario potere accentrato che le riporta tutte, già sul punto della dispersione o del conflitto, all'unità originaria dello spirito costruttore che tutte le cose del mondo tramuta in parole»(6).

In un tempo in cui nella pratica dell'arte contano i presupposti critici e conflittuali, mentre le «proposte di (puro) stile» vengono lasciate ai solitari e ai fuoricorso (della storia), è stata proprio la sua inventiva ad avere ragione, non solo di quell'attribuito (non riduttivo) *ecletticismo*, che nella varietà di una pratica sperimentale aveva il vanto di attribuirsi «partita vinta» sul monologismo stilistico imperante, ma finanche di quel rilevato manierismo(7) che abbandonando ai citazionisti dei nostri giorni la «virtù di mano», nel traslato di eventi e di lacerti appartenuti alla storia (e saccheggiati dalla storia dell'arte), era già stato da lui ridotto a realtà operativa: da tradizione inerte a fervente modernità.

In effetti, la coerenza di un artista come Cagli va ricercata al di fuori dell'abitudine al raccordo della cultura artistica italiana, la quale, mentre negli anni prebellici aveva cercato la modernità nell'ambito di un richiamo (peraltro costante) alla tradizione italiana, che, da *traditio*, aspira al passaggio e all'andar oltre; nel dopoguerra aveva invece legato al bisogno storico di «cambiare» (movente ideologico, più che creativo) i motivi espressivi di Oltralpe e che si richiamavano alla figurazione neo-cubista e all'anonismo astratto *refoules*, spinti cioè da una tensione più (ideologicamente) progressiva che propulsiva, verso un domani improbabile e una «apertura» senza dimensione storica.

In questa temperie, ancora una volta Cagli non commisura la modernità all'aderenza continua dei mutevoli fatti (del vissuto o dell'ideologia) nella storia, che si banalizzano quando si datano e diventano motivi illustrativi quando sono dettati dagli eventi del quotidiano (per cui la stessa translitterazione poetica è sottesa nella *Spedizione punitiva* (1932) o nei *Preparativi alla guerra* (1933), come in *Buchenwald* (1974) o in *Portella della Ginestra* (1971) e

nei disegni dell'ultimo conflitto). Da qui un processo di novità e di diversità, dal momento che «in un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri», come Cagli scrisse nel 1933 su *Quadrante*, la rivista diretta da Bardi e Bontempelli. Da qui una ciclicità e una polifonia espressiva, senza unidirezionalità di sintassi e di logica formale, ma anche senza preconcetti ideologici(7).

Per cui avviene che, dopo il 1945, l'ansia di «guadagnare il tempo perduto» e di legarsi alla «cultura europea» (quale? quella francese impressionista del 1874 o quella cubista del 1906 - 1908?), come possibile testimonianza di modernità, farà dimenticare agli artisti del «Dopo Guernica» che la modernità (come la fantasia, che «rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri») era stata invocata e ricercata all'indietro, mentre Cagli storicamente l'aveva respirata a pieni polmoni in Italia, negli anni tra le due guerre, quando «in un'alba di primordio» aveva reclamato una «comunicazione pubblica e corale» (Crispoliti) per la «creazione dei nuovi miti», cioè la trasfigura-



Cagli, nel campo militare a Yakima, 1942

zione fantastica della realtà, secondo l'aspirazione connaturata alla trazione italiana, per tutti gli europei, passatisti e modernisti.

E allorché ritorna in Italia, proprio lui - ritenuto «eclettico» da chi si andava «aggiornando» alle maniere altrui (ancora una restaurazione: ieri, quella della tradizione inerte e, oggi, quella dei motivi internazionali e parigini) - proporrà un legamento di ordine metafisico, anziché un improbabile balzo in avanti per restaurare un colorismo di superficie o un espressionismo di marca picassiana, ripetitivi e scontati da una modernità e anche da una avanguardia già sperimentate. E a chi, all'epoca, tentava di «spiegare Picasso al popolo» (Venturi), Cagli ripeterà che compito dell'artista è di «giudicare il tempo» e non di scomporlo in figurine di gesso, né tampoco di eleggerlo a modello e a calco unificatore di esperienze scontate, ancorché consociate in sigle correntizie, in un clima di malintesa (esterna) libertà.

Nell'ambito di questo «ritorno» (la famosa personale allo studio Palma, a Roma, nel 1947), Cagli compirà una «coraggiosa rilettura metafisica» (Carrà più che De Chirico) - ha ricordato Crispolti - con la quale viene ad introdurre una diversione critica nel clima del neofita entusiasmo post-cubista italiano del momento(8). Quando, per intenderci, un'artista come Guttuso, dal segno più agitato che energico, e un gruppo di artisti che poi militerà nel Fronte Nuovo delle Arti, guardavano al picassismo cubisteggiante ed espressionistico, prima ancora di approdare al realismo populista (cosa che avverrà, come è risaputo, dopo che Roderigo di Castiglia, *alias* Togliatti, richiamerà all'ordine gli artisti che, nel 1948, si erano permessi di esibire a Bologna «cose mostruose» in una «esposizione di orrori e di scemenze»)(9). Solo successivamente, nel 1951, Guttuso considererà Cagli un «isolato» e un «clandestino», risvegliatore di «morti», nell'«inazione» imperante del tempo, quando cioè l'impegno degli intellettuali «scambiava la cultura per la Cassa del Mezzogiorno», come scrisse ironicamente Arbasino, e si estrinsecava nel dipingere operai in catene o nel «fabbricare giornali e messaggi ideologici», secondo l'individuazione di Morlotti(9).

Per Cagli, invece il «giudizio del tempo» non prescindeva dal tempo senza tempo convalidato nel giudizio estetico e indagato contro gli *idola fori* dell'ideologia di moda, che come si sa in quel tempo contrapponeva fittiziamente realtà e astrazione, come categorie antinomiche dell'attualità e dell'evasione. Non ignorava i mali del suo tempo, ma non dimenticava la continuità con quel «primordio» che scandiva le valenze della tradizione culturale italiana. L'acuto rilievo di Camus, espresso in quegli anni di mal dissimulato impegno, tra realtà e astrazione, dell'intellettuale del nostro tempo, sembra voler privilegiare un artista come Cagli che aveva consolidato nell'arte l'antinomia dell'impegno e del disimpegno, della realtà e dell'astrazione, del passato e del presente. «La menzogna dell'arte per l'arte faceva finta di ignorare il male e se ne assumeva la

responsabilità. Ma la menzogna realista, se si accolla il compito di riconoscere l'infelicità presente dell'uomo, dall'altra parte a questo compito viene gravemente meno, utilizzandolo per esaltare una felicità di là da venire, della quale nessuno sa niente, e autorizzando così qualsiasi mistificazione. Le due estetiche, che si sono a lungo affrontate, quella che predica un rifiuto totale dell'attualità e quella che pretende di respingere tutto ciò che non è di attualità, finiscono tuttavia per congiungersi, lontano dalla realtà, in una stessa menzogna e grazie alla soppressione dell'arte»(10).

L'«attualità» di Cagli, dai *Preparativi alla guerra a Buchenwald*, non solo non smarrisce il senso della realtà (e della storia), ma non perde la dimensione estetica, che è invenzione nella realtà, ricerca nella testimonianza, presenza nel legamento col passato. E quando infatti «il tumulto angoscioso della realtà» batteva con più forza alle porte del suo cuore, nei giorni del «ritorno» in Italia, Cagli «non soltanto poneva una questione di riflessione spaziale, determinante per il senso stesso (anzi i sensi) della sua ricerca successiva, ma vi ribadiva una centralità della propria tradizione culturale italiana, contro la scorciatoia dell'immediato riportarsi ad un dialogo su modelli importati. E credo che poi il senso più intimo dell'avversione di alcuni giovani esponenti dell'avanguardia romana fosse allora, al di là di circostanze ed equivoci esterni, soprattutto poi quello di scontrarsi con il coraggio di una così originale indicazione culturale, polemicamente diversa»(11).

L'osservazione che abbiamo riportata è di Crispolti, ma occorre aggiungere, per chiarire la portata stessa della citazione, che l'«avanguardia romana» non era composta, come potrebbe sembrare, da Prampolini o da Balla, allora fuori corso, anche se avevano tenuto in fermento l'ambiente romano, ma quella che faceva capo a Guttuso, a Turcato, a Mafai (allora approdati al post-cubismo e all'astrattismo) e a Fazzini, tutti «romani» d'adozione, tranne Mafai. Da qui il legamento al «senso eroico e religioso delle più gravi imprese» (Cagli, 1935) del passato, proprio nel momento in cui il senso eroico e religioso declinava nel laicismo antierico e becero, per cui Cagli, nomade dell'arte e appartenente «alla tradizione degli ulissidi» (Crispolti), trova nella coerenza della sua lotta la stessa disperata fermentazione dell'«universo ungarettiano, in cui può fiorire... la luce di un'improvvisa armonia o di una inattesa speranza» (Barzanti). Da qui il bisogno di rinnovare l'espressione figurativa per seguire l'uomo del nostro tempo, impaniato nel fitto di una inquietudine per la invocata «armonia» e la perduta «speranza».

L'immaginario poliespressivo di Cagli ha sempre presente l'uomo, e la sua disperata solitudine nel tempo industriale, per cui lo sviluppo della sua intelligenza critica lo porta non solo a rinnovare continuamente i luoghi e i modelli, le idee e le

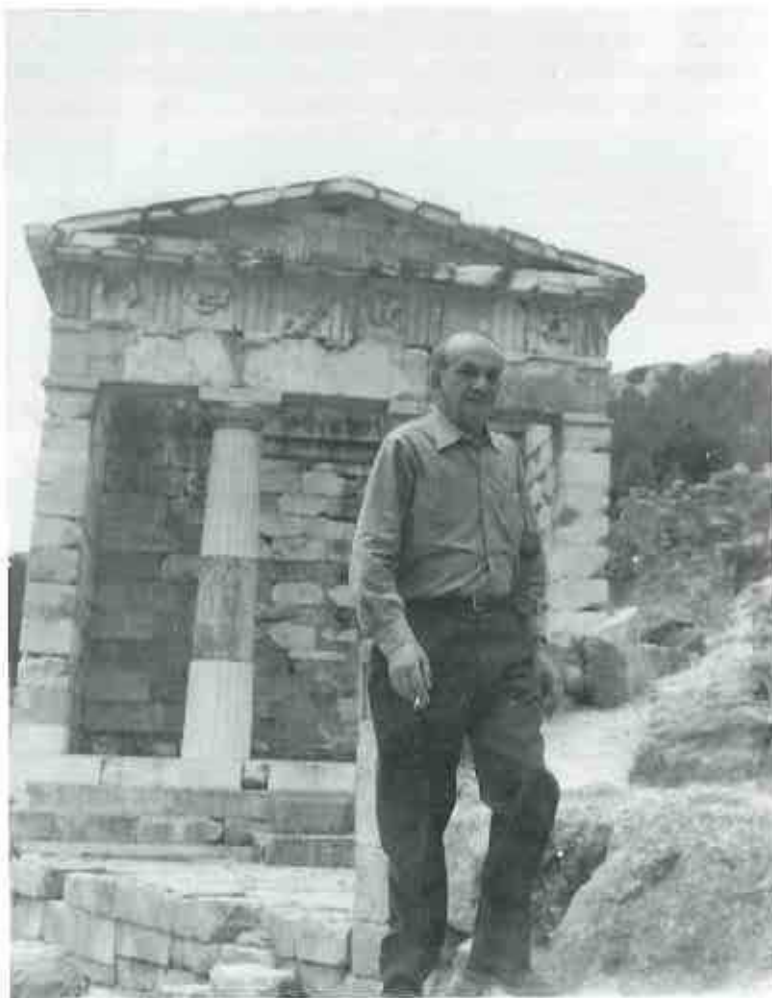
espressioni linguistiche, ma a ricercare la *sedes* della coralità e della comunicazione per l'uomo moderno, attratto, come lui è attratto, dai molteplici interessi che vanno dalla poesia alla scenografia, dalla letteratura al teatro, dalla grafica alla pittura, dalla scultura all'ambientazione architettonica, dalla decorazione alla *tapisserie*, dal *design* all'applicazione industriale. Perché è compito dell'arte risolvere, attraverso le «proposte» e le «sperimentazioni», mutevoli come il tempo, i conflitti culturali stratificati nel cervello antico dell'uomo e che il tempo (e la proliferazione del pallium o del «coperchio pensante») ha portato all'obsolescenza oggettiva, secondo l'indicazione dell'avanguardia storica, che come si sa ne ha teorizzato il superamento, attraverso il *continuo* rinnovamento linguistico(12).

La realtà è che Cagli non solo supera, negli anni Trenta, l'endiade tra forma (clima eroico e religioso) della tradizione e necessità del rinnovamento, tra arte mitografica e comunicazione corale dell'immaginario («*Muri ai pittori*»), nell'ambito e non contro la coeva esperienza novecentista di Sironi, Martini, Carrà, ma anche inverte, in frenetica sperimentazione d'arte, negli anni del dopoguerra, il fittizio dualismo tra astrattismo e figurativismo, cioè metodo freddamente tecnicistico, e perciò astratto, nonché rappresentazione magica, come nostalgia di una costante classicità, «che è il modo più immediato - ha osservato Asor Rosa - per dar forma al primitivo e al primigenio»(13). E così, dopo aver considerato la relatività dei canoni estetici e aver superato l'autonomia espressiva nell'eteronomia degli atti e dei fatti della storia, sanzionati per il «gioco del futuro» (Montale), propone anche il superamento tra realismo e socialità, sensibilismo e concettualità, tra arte da cavalletto (da riguardare) e segni industriali (da riprodurre), in nome di un principio mai declinato: la fiducia nell'uomo. Non in astratto, ma nella continua dimensione dei suoi miti in un tempo coniugato sempre al presente.

Il suo raggiungimento più alto, in termini d'arte e in funzione dell'uomo, non astrattamente considerato, ma nell'ambito della sua eticità, fu indubbiamente la monumentale *Battaglia di San Martino e Solferino* degli anni Trenta, da Cagli realizzata per la VI Triennale milanese, ed ora legata alla città di Firenze per volontà di Francesco Muzzi, collaboratore di Cagli e a cui la grande tavola venne lasciata. L'opera di Cagli è sistemata nella Galleria degli Uffizi, di fronte all'opera di Andrea del Castagno, che Cagli amava, e che resterà a ricordo di quel recupero storico, operato dagli artisti degli anni Trenta, e che ha sanzionato, in maniera originale, la saldatura della tradizione alla modernità, come «valore» positivo per il popolo italiano, cui il lavoro era diretto. L'ingresso della grande tempera encaustica su tavola tamburata alla Triennale, che venne inaugurata il 31 maggio 1936 e che segnò la partecipazione di 21

paesi esteri (10 di essi avevano propri commissari e propri ordinatori), rappresentando il proseguimento ideale della famosissima V Triennale con Sironi, De Chirico, Carrà e Martini, era stato preceduto dallo scritto teorico di Cagli, «*Muri ai pittori*», apparso su *Quadrante* nel maggio 1933 e che, con il Manifesto della pittura murale di Sironi (*la Colonna*, dicembre 1933), reclamava la «creazione di nuovi miti».

Ed in tal senso appare illuminante la motivazione data da Ragghianti alla «sfida» lanciata da Cagli (allora aveva appena 26 anni), il quale «dopo aver rivendicato, sin dal 1927, misure ed impegni monumentali per pittori, proclamando una poetica contraria all'intimismo, all'evasione sensitiva e al formalismo iniziatico, ed affermando che nel grande si conteneva ogni movenza anche sottile dell'ispirazione e del sentimento, aveva trasformato, se non la soggezione, la preoccupazione o l'assillante istanza



Cagli, in Grecia, 1961

del ritorno all'affresco in uno slancio all'orchestrazione, della pittura in sé e della pittura coordinata all'architettura e alla scultura, per cui però la destinazione e partecipazione sociale, erano affidate alla creazione di nuovi miti che implicava lo scarto da

ogni servizio o da ogni illazione; al limite l'*epos* del quotidiano degli uomini e delle cose veniva ad imporre trame più favolose e straordinarie di quelle dei miti e delle storie remote»(14).

Fu certamente importante la presenza della *Battaglia di San Martino e di Solferino* nella VI Triennale, dal momento che qualificherà lo sforzo di Sironi e di Pagano, teso ad un «profondo e impegnativo contatto con la realtà del momento, per una coraggiosa e più dichiarata volontà moderna, per taluni atteggiamenti scopertamente polemici» (Agnoldomenico Pica), che daranno decisamente il senso del moderno ad una malintesa «provincialità» italiana, nell'ambito dell'Europa. E mentre, infatti, da noi si operava in quegli anni la saldatura tra modernità e tradizione, sul piano storico e con riferimento agli obiettivi estetici, espressivi e di stile (il tema dell'abitazione veniva inteso «come modulo del costume» e quello dell'urbanistica «come problema sociale»), in campo internazionale invece «le rivalse del cattivo gusto sembravano riprendere piede, dalla Francia borghese alla Russia comunista, alla Germania hitleriana, con le idee e le esclusioni della quale ultima - in fatto di architettura - già ci eravamo scontrati polemicamente in occasione della partecipazione tedesca alla mostra di architettura del 1936»(15).

Nell'ambito di queste polemiche, contro il prevalere del «cattivo gusto» e del vento di restaurazione, che soffiava proprio in quell'Europa alla quale guarderanno retrospettivamente i «modernisti» nostrani del «Dopo Guernica», l'azione di Pagano, le dichiarazioni inequivocabili di Marinetti, le decorazioni di Sironi e, soprattutto, l'acuta coerenza artistica di Cagli (e perché, no, il teatro di Pirandello), si dimostreranno quanto mai pertinenti e legittime per l'auspicio di quei nuovi miti che non venivano rapportati solo alle «storie remote» (Ragghianti), ma anche all'*epos* «italiano» e perciò europeo del tempo. Un «tempo» in cui il gruppo equestre nel salone della Vittoria, opera di Lucio Fontana, riceveva le lodi di Persico (vincitore con Nizzoli del concorso per il detto Salone), in questi termini: «Lo stile dell'opera è ispirato ai concetti più elevati dell'architettura nuova, ed il sapore classico della composizione è legittimo all'indirizzo dei maggiori razionalisti nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo rinascimento»(16).

L'endiade classicità-modernità era stata, infatti, in cima alle preoccupazioni dei razionalisti italiani, al punto da far dire programmaticamente al Gruppo 7, cioè agli architetti razionalisti Frette, Figini, Larco, Pollini, Rava, Terragni e Libera (1928), che «da noi esiste un tale substrato classico, e lo spirito della tradizione (non le forme, le quali son ben diversa cosa) è così profondo in Italia che evidentemente, e quasi meccanicamente, la nuova architettura non potrà non conservare una tipica impronta nostra»(17). Cioè quell'«impronta» che aveva indotto gli

artisti del tempo, tradizionalisti e modernisti, a misurare, per la prima volta nella nostra storia, «la forza che noi abbiamo di fabbricarci, intera e viva, la casa italiana d'oggi», come scrisse Giolli, morto in un campo di concentramento tedesco, nell'ultimo conflitto¹⁸. E che farà dire, ai nostri giorni, che l'esperienza vissuta allora dai pittori e dagli architetti «ha un carattere europeo e non deriva da una "sordità provincialistica", ma dalla coscienza che si è gli interpreti di un nuovo spirito e di una nuova disciplina»¹⁹.

Senza la comprensione di questa apparente «diversità» (classicità - modernità, provincialità - europeismo) non si può intendere il contributo alla costruzione della «casa italiana d'oggi» fornito da quell'*eclettico* che si chiama Corrado Cagli, anche nella realizzazione delle opere grafiche, forse le più significative e scoperte, in cui «quanto più elevate e complesse tanto più spesso si incontrano citazioni di testi altrui, avendo ben chiaro nella mente che quelle citazioni, ancorché frequentissime e perfino di inserto letterale, sono legittime tutte, non meno di qualsiasi altra *materia* dell'arte o della riflessione, si tratti di assunzione dalla natura o dalla storia, dai miti o dalle tradizioni iconografiche e letterarie. E che pertanto esse non limitano in nulla l'originalità, la quale vive di vita propria sul terreno di una cultura anche insolitamente vasta e diversa, né sminuiscono l'altezza dei raggiungimenti (altissimi in Cagli), né infirmano la coerenza, che è un pregio non quando attesta la costanza di un genere particolare di scelte, ma quando certifica la presenza sicuramente riconoscibile di una personalità che

attraversa, non snaturandosi, anzi crescendo su sé medesima, ogni possibile varietà e vivacità di interessi»²⁰.

All'interno dell'opera cresce infatti lo spazio poetico, sia che il segno risulti incalzato da uno sperimentalismo e da un grafismo retinico o labirintico, sia che rivisiti - reinventandola - la sobrietà, perentoria e pulita, dei canoni formali della tradizione. Con la conseguenza incontestabile che la potenzialità stilistica in Cagli è esaltata sia che il segno si tramuti da forza espositiva (contemplativa) in intensiva, sia che ricerchi la resa linguistica vera e propria, che ha il potere di trasferire il primato della forma in un mutato rapporto di eventi e di storia, che hanno così perduto il punto morto (la tentazione illustrativa e ideologica) dell'attualità e del transeunte.

La realtà vuole che se Cagli non cerca gli accomodamenti illustrativi e ideologici, che come si sa vengono sempre dopo, certamente non apprezza le collocazioni storicistiche e le categorie estetiche, cioè tutti legati agli eventi e ai generi, che il suo spirito avido di ricerca ha lasciato sempre a quelli che, appunto, *vengono dopo*. Perché troppo impegnato in quella verità da scoprire al primordio e perché sempre inseguito da quella nuova tensione sperimentale e tecnica, che a ben guardare, è invece la dannazione (e la salvezza) del nostro tempo, che per tenere il passo accelerato con la storia abbandona, sul suo cammino, i pigri ai bordi dell'evasione e i deboli a quelli dell'utopia. Solo i creatori come Cagli stanno invece al passo con la storia, senza soggiacere al suo corso e senza scantonare - come succede a chi ha la vista corta - nei viottoli senza uscita.

maggio 1987 - Luigi Tallarico

NOTE

1) Roberto Barzanti, «Cagli», catalogo della mostra del disegno dal 1932 al 1972, Siena, 1972, a cura del CIDAC, Centro Italiano Diffusione Arte e Cultura.

2) Alfonso Gatto, «Il disegno di Cagli», Rizzoli, Milano, 1968.

3) Francesco Giunta, «Corrado Cagli l'Elogio della Pazzia di Erasmo da Rotterdam», Edizioni Nuovo Sud, Palermo, 1979.

4) Cennino Cennini, «Libro dell'Arte» (o «Trattato della Pittura»), Longanesi, Milano, 1975 (a cura di F. Tempesti).

5) Giorgio Vasari, «Vite scelte», a cura di A.M. Brizio, Utet, Torino, 1948.

6) Fortunato Bellonzi, «Cagli», catalogo della Mostra alla galleria La Gradiata di Roma nel 1984, Edizioni della Gradiata, 1984, Roma.

7) Luigi Tallarico, «Le sperimentazioni moderne di Corrado Cagli», in «L'Orologio», rivista mensile, n. 9-10 del 31.5.1968, Roma, nonché «Corra-

do Cagli», in «La Torre», rivista mensile, editore Volpe, Roma (n. 165), gennaio 1964.

8) Enrico Crispolti, «I percorsi di Cagli», catalogo della Mostra di Castel dell'Ovo a Napoli, 1981-82, De Luca editore, Roma, 1982.

9) Tristan Sauvage, «Pittura italiana del dopoguerra», Schwarz, Milano, 1957.

10) Alberto Camus, «Ribellione e morte», Bompiani, Milano, 1961.

11) Enrico Crispolti, «I percorsi di Cagli», catalogo già richiamato della mostra di Castel dell'Ovo a Napoli, 1981-1982.

12) Luigi Tallarico, «Pastelli e grafiche di Cagli», catalogo della mostra alla galleria «La Meridiana» a Messina, edizione «La Meridiana», Messina, 1984.

13) «Il Cagli Romano» («Anni Venti/Trenta»), a cura di E. Crispolti,

catalogo della mostra di Siena, Electa, Milano, 1985.

14) Carlo L. Ragghianti, «Cagli la Battaglia di S. Martino», «Per Firenze», catalogo della mostra di Firenze, 1979, Vallecchi, Firenze, 1979.

15) Agnoldomenico Pica, «Storia della Triennale 1918-1957», edizioni Il Milione, Milano, 1957.

16) L'affermazione, relativa alla «classicità» e al «primordio» come legamenti ad una realtà storica, è un motivo ricorrente fra gli artisti degli anni Trenta, che avevano riscoperto nella realtà di quegli anni «la grande avventura di vivere al primordio», come si espressero finanche gli astrattisti, per bocca di Belli (cfr. «Kn», edizione Il Milione, Milano, 1935), il quale riteneva di dover infatti trovare nella «nostra epoca, il fattore poetico esaltativo», cioè «la necessità di agire», onde imprimere una «direzione nettamente chiarificatrice della nuova civiltà, che abbiamo la grande avventura (appunto! n.d.r.) di vivere al primordio». Ed è di Carrà, degli stessi anni in esame, l'affermazione secondo cui «questa idea di coordinazione dei valori tipici della stirpe (il primordio di cui

parlavano Cagli e gli astrattisti lombardi, nonché, beninteso, Sironi. N.d.r.), si manifesta nell'accettazione di quella stessa dottrina classica che noi propugnammo in altre occasioni, la quale dottrina tende a ridare all'arte italiana la necessità potenziale e consapevolezza del suo destino». Non è solo, dunque, il Novecento di Sironi, Martini e Muzio a richiamarsi ad una classicità tarcaica, ma come abbiamo visto anche gli astrattisti e i razionalisti, infine Carrà, approdato alla realtà del «Cinquale», dopo l'esperienza futurista e metafisica, oltre beninteso Cagli, come abbiamo riferito.

17) L'architettura in Italia» (1919-1943: le polemiche), CLUP, Milano, 1972.

18) Raffaello Giolli, «L'architettura razionale», Laterza, Bari, 1972.

19) Cesare De Seta, «La cultura architettonica in Italia tra le due guerre», Laterza, Bari, 1972.

20) Fortunato Bellonzi, «Cagli», catalogo della mostra della Gradiva, già richiamato.

IL DISEGNO DI CAGLI UN INEDITO DI ALFONSO GATTO

Il vero disegnatore è, a suo modo, un legislatore: e il disegno, figlio del cielo, è una «vittoria senza violenza». Questo lo ha detto Alain, aggiungendo che esso è «una specie di atletismo caratteristico dell'artista». Rispetto alla rappresentazione, il disegno è nell'azione, più che nella cosa. Una «idea al giusto posto» e una «disputa di istanti».

Credo che Cagli abbia tenuto sempre all'erta il suo disegno, sia avvertito del suo pericolo decorativo nell'atto di superarlo con la pittura, sia nell'atto di assumerlo, consapevole della sua indipendenza, per significargli l'invenzione che gli è propria: la linea. Questo basterebbe già a farci considerare l'anagrafe storica e critica del disegno di Cagli, non quale idea o relitto di programma, ma come autonoma legislazione di uno spirito vivente nell'idea attiva, cui si sottomette tutto il contenuto possibile della natura ch'è nello spazio bianco del foglio.

Vogliamo allora parlare di Cagli disegnatore, come se il disegno sia l'unica prova che di lui abbiamo quale testimone e interprete della sua legge, lasciando da parte la pittura, la scultura e quanto, di finzioni e di inganni, egli ha concertato per l'arte sua.

Questo valore di esperienza autonoma ebbe e volle avere la mostra di disegni che la galleria «Cometa» di Roma ospitò nel 1935. Bontempelli la presentava, sicuro di vedere per quel tempo «un'arte del disegno concepito come genere per sé stante, tale da assorbire tutte le esigenze di un forte creatore». In realtà, sulla prospettiva dell'opera, «la cui lettura comprensiva non coincide col percorso cronologico» e che «si spiega dal futuro piuttosto che dal passato», come ci invita a considerare il Raghianti, è da riconoscere che il potere di associazione e di sintesi del Cagli è proprio del disegno, quale «azione» del far apparire l'immaginario ch'è nella memoria. Ma la cultura memoriale d'ogni gesto e d'ogni immagine che sia soltanto immagine ha da diventare opera essa stessa: il fantasma evocato ha da avere presenza. E questo fa sì che un puro disegno, abbisognando d'un modello immaginario per una sua linea che non è nelle cose, abbia da misurarsi con una linea che vorrebbe quasi non essere pronunciata graficamente e tuttavia esistere, quale rapporto fra distanze di punti che costituiscono figura.

Questo è da leggere in ogni disegno di Cagli: la lotta, nel finito, di ogni anticipo intuitivo che non può mai realizzare l'idea e non vuole allucinarla, ma contenderla e riportarla all'atto della manualità e dell'esecuzione. Il disegno di Cagli è cioè una partitura, la strumentazione di un concerto grafico che va eseguito. La musica della ideazione lineare va suonata. L'organico di tutte le arti (e non solo dell'avversa pittura) gli dà sistema e corpo, naturalezza. Cagli disegna, dirigendo gli incontri, gli scontri, gli incidenti e l'energia della sua linea, ne esalta il cromatismo, ne valorizza le interferenze e ne aspetta la convinzio-

ne a essere. Ogni partito di velleità, di approssimazione e di ricordo, e l'inerzia del trasporto impulsivo e manuale, si contengono nell'organico della pronuncia. La parola grafica è configurata dalla propria voce, ch'è la perenne disponibilità della lingua a parlare: ma il lascito della persuasione (il disegno) è anche il suggello della sua autorità esemplare, del suo potere di legge.

Dallo strepito delle congetture e dallo sforzo memoriale dei fantasmi che hanno preso corpo, il legislatore ha vinto senza violenza e quasi ci ha ammonito che l'unico modo di evocare per ricordo e di rappresentare per idee l'arte è quello di ridisegnarla nell'esecuzione. L'imprevedibile, il mai-detto-prima, di questa continua associazione morale è l'aperta sintassi delle energie che liberano e spingono altri significati dalle stesse parole, e, in esse, il valore primario di una «lingua» che ha in sé tutti i rapporti, quale possibilità d'ogni fatto linguistico. L'arte ha in sé tutte le



Carlo Carrà alla Mostra dei disegni di Cagli, Galleria Blu, Milano, 1962

nostre possibilità: è, come è stato detto, passato e avvenire per sempre. Siamo negli «inganni» del pittore: ma il pittore è l'unico a non essere abbandonato al caso: e la coesistenza di «quello che ancora non è» con «quello che è già stato» gli dà notizia del suo potere per segno quello che la verità chiede per scienza, fuori dalla lingua e fuori dalla poesia. Agisce su Cagli, come su ogni poeta, la coercizione che comprende tutta la sua possibilità. E, questo, sarà mai «manierismo»?



Cagli, con l'Architetto Gardella, Milano, 1965

John Huston e Luigi De Laurentis alla mostra di Cagli, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1965



Ho detto altra volta (in un saggio apparso su «Civiltà delle macchine» del '87) che «la levità astratto-musicale dei disegni di Cagli, alla sorgente della sua ideazione, originata da un qualunque pretesto per lo scatto di convivenza col fantasma che la deide, sia una pesca lineare nel profondo del futuro, inteso quale archetipo della memoria. Il divenire d'ogni forma è il relitto di una marea intellettuale assoluta e ambigua. L'inventore è un naufrago che apprende dal primo passo l'ansia di trattenere l'effimero, il caduco, quale tenacia di un'avvenenza che, più della bellezza, sia la chiamata e la sveglia dell'amore». Dicevo che per avvenenza è da intendere «il portamento della bellezza, e, nel portamento, l'ispirazione profonda e tuttavia meccanica del gesto che la rivela». E concludevo: «Il mito di Cagli nasce dal disegno quale pura linea di un profondo lasciato a risuonare alle spalle, mare di una fattura perenne, implicazione dell'esplicito che di là splende nei corpi. Questi corpi nudi, da contento memoriale, non sono stati mai vestiti o svestiti: ma non è solo la vacanza impressionista alla quale si sono bagnati. Essi sono passati attraverso il pannello della storia, nella deriva della condizione umana, nell'orrida vischiosità della mistificazione, uscendo illesi, per analisi, dal fitto retino intellettuale di un pittore che ha avvicinato tutti i punti della sua linea, che ha crudelmente invecchiato l'astratta naturalezza, per darle significato e dedica nella gioventù. E gioventù non è più l'incipiente decadenza degli anni, ma lo stupore e il senso luminoso dell'essere». Il disegno sceglie l'apparenza, l'offerta della apparenza, il tutto che basta a se stesso, la «contemplazione senza fine». Solo l'inganno non può ingannarci, dice essenzialmente ancora Alain, nel riconoscere per «amore» questa verità superiore dell'occhio che «prende l'apparenza per quel che è» e da lei aspetta l'anima (cioè il significato e la

prova) che ha dentro. Guardate come i disegni di Cagli, a partire dai primi, scelgono, questa apparenza, nel fermarsi dell'attenzione amorosa. È l'occhio che capisce d'esser capito, la corrispondenza d'ogni osservazione che fa dell'autore il primo riguardante dell'opera sua. Questo fatto — il più esterno — è la sola spia del legislatore che disegna e deve comprendere la sua esistenza nella legge ambigua che va lasciando (tutte le rassomiglianze psicologiche sono possibili), una legge che deve essere ancora interpretata e relata per tutti gli sguardi che ha addosso. Lo stupore dell'essere che l'apparenza crea su un filo esistenziale, non riuscirà mai a spiegare se stesso, se non con un vero e proprio atto di fede nell'immagine che ne riceve. Esso, il senso luminoso dell'essere, ch'è del disegnatore e del disegno insieme, nel vedersi l'uno nell'altro apparire. I disegni più belli di Cagli sono da comprendere in questa domanda e in questa offerta di elaborata e solitaria apparenza, in questa inseparabile amicizia dell'immagine. È voler dir di loro che essi sono propri dello spirito, perché sono tutti dell'occhio; apparenza quale miraggio di prove interiori. Vanno letti e specchiati nell'occhio a nostra indagine, a motivo dell'indugio che abbisogna per entrare da osservanti nella loro osservazione e per sentirne la legge.

Il giovane architetto Ernesto N. Rogers 1933 cercò di leggere giusto nei disegni e nei monotipi a olio su carta di Cagli, da «La Chimera» a «La Maga Circe», a «L'uomo e il leone», a «La morte e il cavaliere», a «Penelope», a «Concertino», a «Il giovane e la rete», a «Omaggio a Stravinskij». Secondo Rogers, quel disegnare per Cagli era già uno scoprire «l'intima ragione spirituale delle

cose», dove la parola «spirituale» aveva di che essere equivoca in quegli anni, ma si chiariva e si purificava nel riconoscere «un sentimento spazioso che individualizza ogni oggetto inquadrandolo nell'armonia comune» e nello scoprire (questo sì efficace) la «magica iniziativa» che chiama a convegno i personaggi delle composizioni. Rogers arrivò a azzardare che «la funzionalità delle forme nasce dal contenuto lirico» e, per fortuna, il gioco della scommessa era troppo astratto per poter essere rischioso o, peggio, in linea con le richieste del tempo.

Propriamente, Cagli postulava per tutte le arti un «bisogno di stupore e di primordio» e accusava l'architettura, che aveva trovato attraverso gli innovatori senso e metro, di contrarre nuovi «vizi stilistici» nell'«interpretazione errata» della parola *metafisica* e nella sommarietà delle sue sintesi. Tra una pittura contrassegnata della sua «volontà di potenza» e dalla sua «aspirazione ciclica» e un'architettura di mera iniziativa costruttivistica, inaridita nella fantasia, Cagli cercava una collaborazione ch'era da prevedere nel ricambio attivo di poter lavorare su più logiche, in una dialettica dell'«astratto» e del «formale» per superare la disputa e per trasportarla nell'arte. Il suo, era un appello alla fantasia, un sentimento di durata per l'opera. L'unità, ch'era nel suo modo di vedere e di parlare per pittura, castigava lo strumentalismo insieme ideologico e tecnico proprio di quella confusa polemica, per costruire di necessità un disegno di visione ch'era l'atto del concertare le linee e di tenerle a durare per esito della loro armonia. Sintesi armonica di più voci o, come dirà più tardi, nel '59, «inversione del modo creativo, nella cronologia stessa dei processi tecnici», per cui «l'immagine può risorgere dall'oblio, sia essa individuale o ancestrale, andando, per intenderci, a ritroso, come se Spinello fosse andato dal colore alla sinopia». Il decorativo e l'eclettico, propri di un'arte enfatica che ibridamente poteva richiamarsi alle stesse aspirazioni cicliche, erano superati dal rifiuto di Cagli a considerare divisi o, peggio, contrapposti, i termini del dilemma astratto-figurativo. «Solo se due fossero i campi, due gli aspetti, due le possibili soluzioni, per quanto andiamo ragionando — egli scriveva — sarebbe auspicabile... una dialettica aperta tra l'astrattismo e il realismo. Ma un grande pittore nel mondo moderno deve già da solo accogliere nell'orbita della sua creatività una dialettica ben più complessa, lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e a suo danno, se vorrà stupire prima se stesso e poi gli altri...».

Che senso aveva, nel disegno e nella pittura, la «classicità» di Cagli? Egli andava manifestando il suo rifiuto verso i «neoclassici del secolo decimonono» e verso tutte le istituzioni teoriche, estetiche e politiche che caricavano il «vecchio disco» dei «ritmi classici» e le vecchie confusioni dell'«ordine». Si trattava di scoprire il tempo, sia quale durata di un fare per «monumento» contro il fare per spettacolo e per consumo; sia quale alta nostalgia di solitudine, quale altezza di confronto per la perenne «giovinezza del mito» nella magica compresenza di passato e di futuro, proprie di una lingua che comprende tutte le possibilità del fatto linguistico. Scrive De Grada: «Questi disegni sono straordinariamente vicini alle opere murali, «I Dioscuri al lago Regillo» e «Preparativi per la guerra»... Direi che ne sono la preparazione. Le figure, atteggiata a gesti solenni, che s'innalzano sopra il quotidiano, segnate da linee modulate, insofferenti di chiaroscuro, accompa-

gnatrici di un ritmo generale che porta all'incontro di più linee e di più personaggi, si appartano, rispetto al resto della pittura italiana di quel tempo, in una sorta di limbo dantesco, venerabile, augusto, ma con un suo sentimento, dove i rapporti hanno un carattere diverso dal comune». È il limbo che precede l'inferno, che ne è alle porte: ma il rilievo di questa «terra di nessuno» ove il pittore fa saggezza della sua solitudine e delle sue differenze, pur nel confronto che cerca, non è solo addolorata dottrina, ma lievito di leggerezza, d'avvenenza, alla luce del segreto con cui le estreme attese umane anticipano la grazia di cui sono tenute all'oscuro e quasi l'annunciano. Questi disegni attendono la consapevolezza rituale che li consacri nell'impeto della domanda: ma hanno in sé la risposta dell'apparenza, la sola che sia di un amore aperto a riceversi per grazia dalla parola silenziosa e continua: è una grazia di non-violenza, di mitezza esplicita e oggettiva, sgombra di intenzioni (cioè sgombra di ritmi vacui) per quanto tentata dallo spirito delle leggi.

Le parole vanno ancor di più precisate. Quella che si suole definire «una situazione storica» è, nonostante le affrettate indagini che ne incalzano l'attualità, una costante del tempo, e nel sentimento della creazione, ipotesi di costruito formale. Il modo di avvicinare l'uomo (l'«uomo» o quali uomini?) è nel disegno un modo di cercarne la traccia e di ammonirne la presenza, il pretesto o l'indelebile che se ne tramanda. Una situazione storica è una verifica di limiti (cioè di figure) e di probabile (il «che fare?» delle figure e il «perché esserci»). Questa dialettica di canone e di variazione-sufficiente non è strumento da astrarre in una scelta

Cagli, con il Ministro Gioia all'inaugurazione della Mostra Antologica, Palermo, 1967



preliminare che assuma per prova la problematicità di Cagli nel suo ambito morale. Nè è da dire con disinvoltura che il «virtuosismo» dell'artista, uscendo da lui, in lui rientri quale operosa invenzione.

La dialettica di canone e di variazione-sufficiente è semmai, nella costante del tempo, l'incertezza, lo sgomento che ha l'uomo di trovarsi al vertice dell'umana figurazione. Cagli gli ha da riconoscere e da confermare che nessuna decadenza può salvarlo dalla misura linguistica con cui compete. Essa ha in se stessa le risorse della propria valenza, nel volgere al positivo anche le negazioni più nichiliste, purché siano irrinunciabili e, non abiette, cioè tali da esaurirsi nell'ansia della provocazione emotiva.

Il «che fare?» e il «perché esserci» delle figure nella loro situata apparenza è allora per Cagli il modo di negarle alla giustificazione psicologica e storica (anche a quella espressionista) e di affermarle legislativamente nel segno. Il probabile del loro esserci e del loro mutare è l'azione virtuale di un gesto che si va compiendo, il crescere



Cagli, con il Principe Borghese alla Galleria Don Chisciotte, Roma, 1966

proprio d'ogni allegoria dalle sue assise ataviche. Non c'importerebbe nulla della cosiddetta «coerenza» di Cagli, nulla del suo disegno quale maniera di vedere la forma, se il vedere non competesse con la vista con cui si misura, una vista che è intento a vederlo, nella inesauribile fertilità della mutua contemplazione. Qui solo, del resto, è dato di intendere la «dignità» di cui molti hanno parlato. E non è una «indagine aperta» (poco significherebbe fuori da un compito di operazione conoscitiva, valida solo se a senso unico e per un modo approssimativo di intendersi): ma di una situazione chiusa che ha per sé tutto il carcere della libertà nel proprio moto.

Dirò (mi perdoni Russoli) che il disegno di Cagli è più forte di lui e della sua «coscienza poetica». Alla fine, la «coscienza poetica». Alla fine, la coscienza è d'ogni lupo: disegno è il filo di sangue dell'agnello ferito. Altrimenti come riconosceremmo questo segno, come lo diremmo autonomo, riconfondendolo tantologicamente con un Cagli «dominatore» della propria azione manieristica, quasi che questa possa sfuggirgli di mano? Con un Cagli che fa



Cagli, con il Presidente della provincia di Palermo Riggio, Palermo, 1967

risorgere «in chiave di moderno mistero» il «classico» e il «rinascimentale», riportando all'esistenziale le «forme manieristiche»? Cagli non «domina»: da buon «carcerato» scrive le lettere di un millenario alfabeto gremito di segni. E le crisi non è di un tempo e di una situazione storica: ma del tempo, chiuso alle indagini, dal quale non si può evadere.

So bene che si possono forzare sia il succo delle «distillazioni» rigoristiche (la parola è di De Grada), sia il grado dei problemi, per irretire Cagli in un suo particolare assolutismo poetico o in uno specioso ingaggio del proprio impegno. Quello che tuttavia resta da spiegare sempre è perché l'assoluto poetico, in quanto tale, non comprenda e non possa comprendere, anche le relazioni dei «sentimenti» che vi sono impegnati, e persino delle passioni che vi contendono i propri gridi, il cui ascolto è dato dallo stato di quiete e di silenzio che li attira, più certo del rumore che li confonde. Quello che resta da spiegare è perché la «crisi psicologica» e tutte le altre crisi morali, religiose e politiche, abbiano da porsi quali discorsi univoci fuori dalla realtà del linguaggio che dovrebbe rappresentarle, pur

continuando a chiedere alla pittura e alla poesia una testimonianza di impegno, che per loro può essere soltanto impegno di riuscita. Continueremo ancora a parlare di «assenza dei sentimenti» per un Mondrian, per un Morandi, come per un Mallarmé? Se così stanno le cose — ma non stanno così — diremo che anche Cagli ha lavorato e lavora per il suo assoluto poetico, da non confondere con un imprecisato «accomodamento lirico» dal quale gli stessi suoi interpreti vogliono liberarlo, come se dentro non l'avessero cacciato proprio loro con una ipotesi che era tutta da rimuovere, dopo averla, chissà perché, formulata.

Nel parlare per Cagli di «un ideale metafisico, ma legato alle ragioni dell'uomo», De Grada avrebbe dovuto dar ragione di quel «ma», cioè riconoscere il modo come l'artista, nel partecipare alla cosiddetta situazione storica, vi partecipa «senza mutare anima» (sono parole del Cagli), cioè con la sua legge. Una dialettica di valori fisici e metafisici è oggi (in questi giorni, in queste ore) dentro la storia a insorgere, dopo che tutte le funzioni ideologiche



Cagli, Ungaretti e Gatto, alla mostra "Il disegno di Cagli", Galleria Rizzoli, Milano, 1968

sembrano ferme lecitamente al possibile, al minimo del proprio vitalismo, e continuano a temporeggiare con l'empiria. Il «ma», ch'è d'ogni anima permanente, fondata sulla ragione e sull'assurdo, congiunge avversativamente la metafisica e la fisica dell'uomo, questa difficile sintesi di favola e di documento, di idillio e di illuminismo, che da Leopardi almeno è la nostra tradizione moderna.

Non giova a Cagli, e non risponde nemmeno a una verità culturale da circoscrivere nell'ambito del nostro paese, vederlo crescere e spuntare in una cronaca facile e interlocutoria che basta soltanto sgombrare. Cagli è invece nato e cresciuto in una cronaca difficile che semmai ancora ingombra.

Guardiamo ai cosiddetti «novecentisti»: e bisognerebbe pure guardare a «La Ronda», cioè alle più attive ragioni che rimisero in esame il senso positivo di una crisi culturale e ideologica, da De Sanctis sino alla «Voce», per attenersi a valori e a miti di rappresentazione letteraria e figurativa fatti stabili dalla loro esemplarità (il Leopardi idillico, per esempio, contro o senza il Leopardi illuminista, eccetera).

Non è da dire o, quanto meno, è impossibile sostenere ch'essi furono insofferenti di ogni ricerca e paghi di ritornare all'ordine. Un Carrà, un Sironi, un Martini, con o senza parole, alla stregua di un Bontempelli, di un Cardarelli, di un Bacchelli, di un Barilli, di un Saba, di un Palassesch, per rimanere nella generazione dell'80, divisi e uniti nella loro discordia interiore da un passato prossimo e remoto, urtarono semmai contro la scelta e la capacità dei mezzi per trasferirsi dall'idea all'opera, dal cavalletto al muro, dal progetto all'edificio, concepirono nell'inefficacia di una trasposizione intimista: ma non sono per questo da considerare estranei e indifferenti alla considerazione del proprio operare e al difficile recupero di una visione pittorica attraverso l'esercizio dello stile. Già sul nascere, e nell'ambito di una stessa tradizione moderna che non era solo italiana e tardo-ottocentesca (e D'Annunzio non era e non è soltanto un «barbaro»: Pascoli aveva lasciato il grande convito dei suoi canti e dei suoi poemi, un «monumento» di poesia), già sul nascere, dicevo, Cagli si rivolgeva appunto alla qualifica dei mezzi necessari alla sua finzione, destandoli a una energia di fattura estensiva, di temerarietà operante, capace essa stessa di rimuovere ogni primitivismo di ricerca e di narrare per immaginazione, per avventura, avida di spazio: ma era altrettanto chiaro che considerava, nel libero carcere dello stile, già avvenuta una civiltà da riproporre su tracce prossime, partecipi della nostra incredulità, orme da cui riavere un significato, modi e gesti da cui riapprendere l'essere.

Del resto, per non ridursi a contrapporre «mito» e «primordio», mancando di dare un senso preciso all'uno e all'altro termine, bisogna pur dire che il mito è lontano dalla realtà, di quanto il primordio ne cerca il cominciamento, il principio, la trama stessa del fare. Il primordio ha ragion d'essere nella materia (è solo raffigurabile come traccia di materia operosa e pensante), mentre il mito si giustifica nella voce ed è via via eco, relitto, e trasfigurazione di voci.

Voglio dire che Cagli non è un primitivo, un fabiano di

Cagli, con Giuliano Gemma e la Sig.ra Paggi alla Galleria Nuova Pesa, Roma, 1969



comunità inserenti mistiche monodie, in una tregua preindustriale. Nel dirsi parte di un lavoro comune, egli ha escluso da sé ogni riguardo plebeo, in virtù dell'ordito popolare che è genio del luogo per l'immagine e che solo trama la tela della pittura: filo originario che sempre ricomincia dalla sua fine. Il «ciclo» ha il senso eracliteo di una legge che nell'alternanza si lascia correre dalla sua fissità e dalla sua ampiezza: e le arti collaborano nell'unica realtà associativa del linguaggio che ha fatto avvenire tutta la sua civiltà, l'unica che ogni volta possa cominciare concludendo.

Non è un problema di dimensione, di un «sensibilismo» da vincere con una febbre ancora più durevole, di spinta del reale. Non è nemmeno un problema, insistente come ogni problema sul suo metodo univoco. È, la sua, una proposta speculativa armonizzata a trovare, a dedurre, a inferire. La forma è un indizio, un'estrazione dai fatti dell'arte. Il caso impegna la legge, ma la legge la governa nel riconoscerli i nomi, gli istituti lessicali, il diritto di «valere». L'incidente scopre la verifica e la puntualità della forma: e il segno provoca il caso della materia, indipendentemente immaginosa, da riapprendere nella norma. Così «ciclo» vuol dire continuità di legislazione, tavole di una legge scritta quale inventario di forme da scrivere. Il disegno di Cagli compete nell'ordine della comprensione — di chi comprende e di chi si lascia comprendere, competitività di *facies*, di «persone» —: mutuo rapporto di cifre, di indizi, spessore di inerzie sepolte al moto che via via le riprende, pagina gremita di sembianze e pagina bianca.

Oltre l'immaginazione fertile che ha addosso tutti gli occhi ambigui e solleciti dell'immagine, appare (e dispare) il monito formale che genera il segno, l'evento della figurazione e dell'apparenza. Sbaglieremmo nel vedere in Cagli il pittore di una stagione «ermetica» che ebbe poeti all'erta nel paese dell'anima, gli unici a essere portatori di rilievo e di scrupolo per gli indizi obiettivi dell'essere nel carcere (passato e futuro) della propria lingua scritta? Cercate di capirmi. La sede storica di Cagli, in una linea che va da Leonardo a Valéry, da Petrarca al Tasso, al Leopardi e a Ungaretti sino a noi, è in questa vocazione fisica dell'ineffabile, ch'è sostanza d'indizi e d'avvertimenti incredibili, iterazione intransitiva di sintassi che cerca l'oggetto e la norma macchina astratta e musicale sullo spessore più cocente. Tutta l'opera disegnativa di Cagli nasce dal senso di questa continua rotazione che misura l'eterna con una moltiplica quotidiana d'incidenze, di attese vigili.

* * *

Quanto abbiamo cercato di dire non vuole affermare la «teoricità» dell'essere artistico attribuita a Cagli, tutt'una con l'altra qualifica di «sperimentatore». Ci sembra anzi di aver diretto lo spirito del suo teorema in un ritrovamento di lettura e di comprensione che tesse e ritesse la continuità del fare figurativo, in un'alternanza che realizza il suo moto e l'attrazione in ogni punto della propria vista. La verifica dell'incidente è nella causa: ma questa causa sorprende la prigione dell'esser suo, la dura filologia della parola e del segno.

L'esprit de geometrie non si risolve dunque in un dar forma al pensiero, ma nel dar convincimento al segno, per *valere* oltre la convenzione che ne è stabilita. Il disegno deve

essere ultimativo e avere a unico modello la mente, essa sola natura e storia di sé medesima, idea che percorre e mezzo che si ostina a resistere. La sperimentazione e la teroricità sono nell'iperbole, nell'esclamativo: ma agiscono per filo e per segno solo nella calma dell'apparenza che è il nulla-di-nuovo e il tutto-nuovo della creazione. Altrimenti, che senso avrebbero la pittura e la poesia, quale fondazione potrebbero avere prima del segno che le apprende? E, che senso avrebbe l'«astratto», oltre a quello di una distanza che si può percorrere, convenire, e mai figurare per apparenza? Perciò non sembra vero che Cagli sia lontano da Picasso. Come lui, egli ritrova negli oggetti casuali, profilati dall'usura, gli indizi d'una forma per altre forme ancora. Così, alla pari, il segno di Cagli può essere detto spassionato e freddo, ma solo alla temperie della febbre continua, e mai drammatica, ch'esso persegue e pone. Trovano così assetto anche i richiami romantici offerti dalla iconografia del Cagli (nei disegni e nelle pitture fino al '40), che altrimenti resterebbero soltanto mitici e polemicamente «eroici». Il «privilegio» del loro «vivere classico» può esser dato solo dalla forza di convincimento che loro permette di trovare nel segno, e col segno stesso, una forma usurata, la cui lealtà di comprensione (del comprendere e dell'essere compresi) è ancora nel segno. Non dobbiamo accreditare nulla all'autore, a scapito dell'opera sua. Altrimenti, il discorso bara.

* * *

I critici, per Cagli e nell'urto con la sua opera, (si urta, anche andandole incontro a braccia aperte) sono sempre intimiditi da quella che uno di loro definì la «sua scioltezza nel muoversi da una forma all'altra». La vedono «assurda» per poi giustificarla con una dialettica (interna ed esterna al pittore) e persino con la polemica. Tutto ciò, ci sembra di poter dire, è sbagliato. È un inganno di natura polemica ogni qualvolta si tratta di riportare l'artista al suo ambiente e di immergerlo a «reagire» nella storia del tempo suo. È altresì inganno di natura critica voler impegnare Cagli in una coerenza puntuale ch'egli è ben lontano dall'assolvere, non fosse altro che per diritto di curiosità. «Coerenza», del resto, riconosciuta quale costanza di idee e di proposito, è significato secondario rispetto all'altro, primario, che un qualunque dizionario registra quale «stretto nesso dei giudizi speculativi tra loro e di questi con la pratica». Per un pittore quale Cagli, coerenza è appunto questo nesso d'estrema associazione mentale, propria del suo inventare, dalla pratica del lavoro che gli rivela, le continue apparenze, l'essere, nel divenire, della forma. Il lavoro gli mette in opera ostensivamente, valori di finzione e di magia che si fanno immagine lineare, plastica, coloristica, contaminazione inesausta di avvio speculativo.

La coerenza è finale, dell'opera, dello stile che assume a prestigiosa natura anche l'ingegno calcolatore. Si pensi a Gide, a Picasso, a Stravinskij, tra gli altri. Il loro moralismo è una flagrante ironia. Nulla come l'ironia cammina tra spettri ostili, tra impenetrabili dignità che hanno paura del gioco. Dimentichiamo che il principio di questa sferzante e intrepida curiosità è nello stesso Dio cui attribuiamo imperterrita noia. Chi vuol trovare nessi tra l'avventura umana di Cagli e i tempi dell'opera sua, che sfugge alla cronologia e che ha sempre senso del poi, rischia di ritrovarsi con le beffe di una serietà program-

mata che non riguarda l'autore, intento ai suoi «giochi». E giocare significa mettere a rischio ogni principio di causa estraneo all'arte che con l'arte abbia voglia di giustificarsi e d'intendersi. Cagli è tra i pochi poeti del tempo a non piangere sulle sue fortune. La volterriana ragione gli fa considerare, credo amabilmente, gli ingenui.

Credo di aver dato molti spunti di comprensione per l'opera disegnativa di Cagli. Un discorso su di lui può essere vasto e dispersivo, nel seguirlo dentro la sua operazione visionaria. Ogni foglio disegnato o segnato, ogni quadro, ogni scultura si stacca da un processo mai interrotto di naturalezza e di sollecitazione insieme adempienti la sintesi che ne esalta il finito. Voglio solo aggiungere che non direi il disegno di Cagli «l'area più sperimentale e mobile» della sua ricerca, come afferma il Crispolti. Quale si sia, il disegno di Cagli nasce dal duplice avvio d'una matrice perduta e di un profilato relitto tagliente: la presenza stessa del pittore è sparita e riaffacciata, come altre volte ho detto, dalla genesi della memoria sua, traccia di statura e di materia significante la propria autorità.

Basti pensare alle «Carte» che sono, per disegno, apparenze di materia asserite per fermezza di linea, architetture vanificate dalla continua profilatura del proprio spicco, vere e proprie stratigrafie del profondo. Direi che questo disegno noumenico, pensato dalla mente, raso dalla fenomenologia dell'usura (il miracoloso sentimento del tempo che Cagli gremisce d'accumuli o addentra nelle ottiche che cerca, sinuosità incalcolabile di un calcolo, labirinto del filo che rintraccia il suo esito) è la sede permanente della stravaganza del pittore. La «classicità» — questa parola tanto abusata per lui e sempre da difendere dalle allusioni che essa ha avuto e ha nelle teoriche correnti — direi che è proprio la levata del suo eroismo silenzioso e roditore, l'ala data alla formica paziente che gremisce il lavoro, il vivaio dei pensieri incredibili che da una deriva di accenti intensi e mutevoli, di larve intuitive e fosforiche, si cristallizzano durevolmente nel banco degli incantesimi. Guardate a «Eroi» del '35 e a «Concerti di primavera» dell'anno dopo — e sono anni, questi, testimoniati da due grandi pitture di Cagli, quali «Davide salmista» del '36 e «Suonatore di piffero» del '38 —.

Sono, l'uno e l'altro disegno, partiture sgombre o ancora trepestate di moti e d'intralci verso un assetto, un lascito di calma, che non è solo del luogo e del tempo, ma della significazione di sguardo che si guarda, ove l'apparenza della linea è, oltre l'ultima trepidazione, incisa a definire.

«Hocs racconta», a parte i richiami all'espressionismo postcubista del Picasso '37 e all'«antigrazioso» di Boccioni, insorge da una devastazione, da un soqquadro che ha alla sua origine l'assetto dell'altro disegno, «Hocs», dello stesso anno (1940). Più che moltiplicato nel suo costruito aggressivo, «Hocs racconta» è come specchiato, echeggiato in una prospettiva definita di passaggi, d'uomo che accorra su di sé a ascoltarsi e a testimoniare. Dentro, c'è una ressa esplicita a definirsi in un versante dell'immagine.

Così «Giuditta e Oloferne» e la bellissima matita «Cecilia, anch'essi del '40», linee e punti di raggiante proiezione unificano e, direi di più astringono, la crescente ansia figurativa che definirà i due «Cecilia» e «Giulia» della



Cagli, con Gatto e Vittorini, mostra Antologica del Disegno di Cagli, Livorno, 1969

collezione Marchini, seicentesche per fini di meraviglia, ma inviti all'idea inquieta e sottile di restare nell'assetto, con quel che di volante e di altèro si libera della loro fissità.

Allo stesso modo, «Termopili Normandia» dal '44 e «Allegoria» del '45 sono due disegni «liberati»; il primo dalle dimensioni orizzontali e verticali di un retino che irrompe dai suoi stralci verso una diagonale aggressiva per dedizione, i gesti miracolosamente continui oltre la linea ancora per linea: il secondo, dalla forza interiore e già avviata del guerriero vendicatore della sua stessa pietà. Questa iterata e continua energia della linea conserva integra tutta la sua definizione di memoria e insieme incalza la velocità dell'illimitato. Dell'uno e dell'altro disegno, si osa pensare che oltre rimarrebbero solo i fili spezzati e deietti, da concludere il passaggio di Saint-Lo ove madre e bambino vanno in fretta e forse scampano verso un rifugio.

I precedenti di questi disegni di guerra erano già ne «L'uomo e il leone», ne «La morte e il cavaliere», in «Concertino», in «Monte Tarpeo» del '33 e del '34: nascono dalla stessa statura avvenente che viene levandosi nella scelta risolutiva del profilo, della linea che si districa. E, questo, è l'unico «eroismo», ripeto, del segno e dell'oltranza del segno: e mai del contenuto. «Il rabbino e l'angelo» e «Davide e Golia».

Del '42 e del '43, gli anni americani di Cagli, disegni quali «Hillstrom», «Al Resburg», «Il trombettiere a Forte Lewis», sono solo da rincorrere in una «oscillazione tematica da motivi biblico-mitologici ad altri strettamente inerenti, ecc.», come vogliono i critici (Crispolti e Russoli), fermi a considerare i contenuti dell'appassionato moralista che medita? Non credo, perché la «nitidezza razionale e critica» di queste opere è un risultato di poesia figurativa, e non una caratterizzazione della poetica dell'artista. E una ibrida e maldefinibile «poesia come morale» rimetterebbe alle intenzioni, sia pure nobili, gli «atti» che non riesce a liberare col proprio esercizio. In realtà, nulla di più obiettivo di questi disegni affidati soltanto alla propria consegna stilistica, con una durezza esemplare e incisiva che evoca semmai il ricordo di una grande civiltà letteraria, religiosa e figurativa (quella tedesca) in quegli anni decaduta dalla sua dignità e nemica dell'uomo. La pura solitudine di questi disegni è insolente, rialza il monito

dell'uomo offeso che difende persino l'estro dalla propria umiliazione, esponendolo alla fiorita dei pensieri che in lui continuano a attecchire, segno d'invincibilità per un «numero» che è ancora «un nome» come nel bellissimo «Road Marker a Forte Lewis». L'invenzione surrealista prende ali dalla serena ironia di un classico che riedifica la raffinata e gentile immagine di un volto capace di sostenere il proprio sguardo e di lasciarlo a imperturbabile sfida. La stessa «Allegoria» del '42 vuol dirci che le rovine sono la nostra immagine, enfasi e stanchezza del nostro grido che solo il volto riesce a far tacere e a comporre. Questa necessità di un disegno così compiuto, così inciso e sfidante, è allora per Cagli l'affermazione di una misura che si libera dalla violenza e dalla convulsione dell'immagine moralistica, della «bruttezza in potenza» quale sintomo di forza e d'efficacia abusiva. Tra il «bene» rovesciato nel «male» in un subbuglio iconoclastico e il «male» da riedificare nel «bene» per pedissequa devozione all'immagine, Cagli non lascia impronta di passioni dominanti, cerca il «ritratto», questa radice dell'elevazione umana per cui il bello è ancestralmente e duramente religioso. Questo, il disegno del Cagli '42, resistente a ogni infatuato abuso d'onomatopea e di convulsione pessimista. Registra l'alta malinconia dell'individuo che ha da essere e da valere per sé nel contesto della solitudine.

L'irruzione del segno, che fu propria del '44, decide aperti versanti di figure, ancora a un vertice di costrutta fermezza: la versatilità è rapida, congeniale a tutti i modi dello scrivere araldico, ma l'assommare dello strepito compositivo, per il particolare incanto dei legami (come ne «I napoletani», nei due «Maratoneti» e in «Trappole e tagliole») raggiunge l'alto silenzio dell'analisi che riesce a significare umanamente, e non solo per maniera umanistica, la vicinanza degli uomini in un fulcro di tenerezza e di visibilità che è trepidante, quasi a un ritmo di palpitazione. Sono disegni senza paragoni nella nostra storia recente (il solo Brogginì per altre vie impressionistiche potrebbe emularli) ed esprimono quale può essere, nell'emergenza, il rapinoso sentimento di una cultura figurativa, in termini di «valore» per l'uomo. Perché si è cercato sempre di caricarli della loro inerte provvedutezza e di leggerli impegnati in una sprovveduta dedica ai fatti? È da cogliere invece in essi la millenaria aratura di un dolore, di un'offesa, mai «refenti» per l'arte e sempre antichi, quanto la falce del segno che li derime e li impatta in un'unica vibrazione, concerto memoriale del tempo ch'è stato e che sarà.

Il «Ragazzo nel Lager» spunta con avvenenza chapliniana sulla moltiplica del filo spinato che penetra l'orizzonte. È limpido, solo e centrato, ma tutti i suoi legami di linea, e direi di afflusso alla tenacia del segno che gli dice d'essere, sembrano pure affollarlo d'altre presenze, quante sono nei suoi occhi, teneri e impassibili insieme. Cagli è riuscito a dare il peso da foglia di questo superstite, inciso e pure prolioso come il Battista di Donatello. Mai segno di Cagli fu più ultimativo e pietoso di quello che compone in primo piano i due morti di Buchenwald, assistiti, sull'orizzonte dei forni, dalle aste della palizzata, sfioccate in cima dal più nero del segno come ceri. La penna e l'inchiostro sul foglio di carta non commemorano, ma s'attaccano alla continuità dell'indicazione, del rilievo che non si può omettere.

In queste ossa scavate che potrebbero impazzire (l'immaginazione è la turba convulsa che azzanna Prometeo)

Cagli addentra le occhiaie vuote del suo vedere attraverso i corpi, il cui moto evolutivo e concentrico non inganna per gioco anatomico, nè prevale per viscere metafisiche, di quanto incalza con sferza goyesca i valori lumescenti del segno forzato e stravolto. Narciso, e con lui ogni morto finito nello stremo della propria immagine, è dato in pasto alle belve. I michelangioleschi «eroi» si vuotano al colmo della propria enfasi cruda, s'allumano di luce battente: devono plenare lo spazio che, tolto l'orizzonte, cieco lo sguardo, non ha più senso. Questi disegni del '46, da «L'incontro» a «Il combattimento di guerrieri», a «Polife-



Cagli, alla Galleria Schettini, mostra Cagli, Milano, 1970

mo», a «Gli eroi», a «Il pasto delle belve», meno divertiti di quel che sembrano, sono per noi la ricerca d'un principio di causa all'essere dell'uomo — che — ricomincia ed è miticamente fisico di quanto è per usura incredulo e provato dall'estraneità nel riconoscersi. Non è una «querelle» intellettuale, è solo una mimica esasperata e govesca sotto bandiera libertaria, incalza con ardore romantico sugli schemi più popolari del prigioniero michelangiolesco: aspra e cruda pantomima che non prende a prestito da chirichiane memorie nemmeno lo schema, tante sono leggere e dissolventi le ipotesi dello spiritato invasamento dei corpi, dubitosi per realtà e mai per soprasenso.

Ricordiamo che la danza è il possesso dell'uomo da parte di se stesso. Quale sorpresa allora che un ritrovato tempo d'amore, quale s'apre a stupore dall'omonimo monotipo della collezione Stravinskij, sia delibato per acuti di tenerezza grafica e d'iniziale filiforme apparizione, in un'aerea prospettiva di triangoli che dà numero e unità ai vertici delle immagini? Un piccolo capolavoro ove è ancora lo specchio di quell'avanguardia mimica di eroi che nello stesso anno s'è avvilita allo stremo della fisica incredulità per toccarsi, per essere. Ora, questa ragion d'essere s'è come placata nell'essere e, pur dissonante, armonizza l'avvenenza immemore. (Si guardi anche a «Vocazione d'Orfeo»).

«La gabbia», «Diogene», «Cavaliere», «Uccello in gabbia», sono disegni di quarta dimensione, al limite della sola «forza allusiva, non rappresentativa» con cui essi possono essere realizzati sulle due dimensioni, come ebbe a scrivere Cagli nel catalogo della sua mostra alla «Galleria del secolo» nel '49. Sono disegni che in siffatti limiti di



Cagli, con Paolo Barison alla Galleria Canesi, mostra "Le Metamorfosi di Cagli", Roma, 1970

condizionamento allusivo obbediscono «allo spirito e al gusto ottico della proiettiva che il Donchian ha adoperato per rappresentare i solidi di quarta dimensione». Il pittore di solito «adopera due dimensioni per poterne rappresentare una terza». Ne avrebbe bisogno di tre per rappresentarne una quarta, e il telaio, bidimensionale, non può dargliela. Egli può quindi soltanto «alludere» e non «rappresentare», come si è detto. Sono d'accordo con Russoli nel riconoscere che «su spunti di astrazione ottica» un pittore di «meditata e fantasticata cultura fa vivere come immagine poetica l'esercitazione cosiddetta scientifica» e che «qualcosa di simile» è avvenuto per i *mobiles* di Galder, oltre che per le variazioni di Picasso e di Klee. Non bisogna trascurare tuttavia quanto il fantasticare per scienza sia necessario a un pittore per raggiungere la fertile superstizione che dà luogo alla sua immagine soprannaturale insediata nella natura: la verifica di una «impossibilità» (quella cui Cagli accenna per la rappresentazione del suo disegno di quarta dimensione) è essa stessa meraviglia attiva che realizza almeno il trãino teso e il bilico delle sue immagini ottenute allusivamente. I disegni sono così fisici e metafisici insieme. Dirli «arabeschi», ci si permette, è proprio una bestemmia se essi hanno una forza tirante, propria del non cedere alla rottura e al decadimento delle interne tensioi, per un saldo dell'equilibrio fragile che li fa mutevoli imm modificabili insieme, correlati a essere e a sparire. Così la metafisica è data dal convoglio figurativo dell'animazione che sembra ed è il moto proprio del segno, come nello stupendo «Cavaliere», e in «Uccelli in gabbia», ne «Il fringuello», stretti d'acuta energia. Sono disegni di conti-

nua getto, d'inesauribile fertilità, che ricambiano lo sguardo come se avessero gli occhi, cioè la ragion d'essere nel convincimento della propria forma, con un che d'impertinente nel divertire per scandalo.

La splendida «Muraglia cinese», di suggestione ernestiana, è l'acquattato genio naturale di queste artigliate ipotesi dimensionali che si son fatte treno e viaggio di segni già preludenti all'anabasi degli ideogrammi ne «La barca Arunta» e all'immaginismo ancestrale e totemico delle «Tavolette». È una «epigrafe per l'infanzia» continuamente scritta.



Cagli, con Giovanni Gronchi alla Galleria Canesi, mostra "Le Metamorfosi di Cagli", Roma, 1970

Il disegno, la pittura, la scultura e i modi operativi d'ogni tecnica e d'ogni richiamo di memoria nel fare arte, sono così inestricabili in questi ultimi diciott'anni del lavoro di Cagli da rendere quasi impossibile l'ipotesi di un esame esclusivo del suo messaggio lineare e grafico. Ormai la lotta e la ricerca evidenziale sono tra il positivo e il negativo dell'immagine in una mutua impronta, nello spessore e nel velo del colore. Cagli è nell'iterazione del segno il pescatore più spericolato del suo abisso, realizza sospensioni di immagini, vere e proprie meduse dell'inconscio aperte dalla luce trasparente del colore, atterrite utopie dei segni che vivificano l'esercizio e la smania della mente, assedi ripetitivi di quello che abbiamo creduto di vedere, che è di per sé visibile e vede. Il disegno è nel nome (sempre felice, spesso infallibile) ed è computo da fare: perché «nome» vuol dire riconoscimento e dedica dell'immagine verso un significato di figurazione che la prefigura, a ritroso, nella origine da cui fu tolta. Dall'oscuro alla predisposizione rilevante e germinale, e di nuovo della matrice a avvalersi della propria ideazione, ogni opera di Cagli alla fine si disegna nel sistema della sua nominalità, cioè della sua apparenza.

Il ritorno all'umano messaggio per la «rotta del Po» — esodi, guadi, profughi accampati sull'argine, gli occhi al fiume — si qualifica nella incisiva luminosità propria dei disegni di Fort Lewis: il chiaroscuro realizzato sul retino del tratto più o meno fitto, più o meno rado: le figure chiuse e bloccate si slargano nel bianco della luce compositiva, come in un freddo sole incidente gli appigli e gli scrimoli, le linee spioventi degli umani profili. Sono disegni determinati dalla precisione e insieme alleggeriti dal



Cagli, con il Presidente del Senato Fanfani e il Sindaco di Loric, mostra Antologica della grafica, Loric incontra Silani, 1971

simbolo dell'avventura, e la fiera popolaristica da antica stampa e persino da fotogramma western, come nel monotipo della collezione Cuzzaniti, insorge con romantica nobiltà.

Si era nel '52, a un anno dalla grande motivazione epica che portò Cagli a impegnarsi, a concitarsi con le grandi tele di «Ca ira», di «Due modi di uno», di «Motivo epico», di «Levata di scudi», dove l'eloquenza esaltante sorreggeva, come ha ben visto Crispolti «da una sorta di frenetica iterazione strutturale, dal ripetersi delle «scansioni verticali continue» e dalla variazione sempre imprevedibile e sorprendente della forma e del colore di queste strutture. E al '53 si data «Partigiani» della collezione Mirko, la cui misteriosa bellezza evocante mette a tacere «la configurazione del percorso espressivo che l'ha determinato». Così l'immagine è «apparentemente materica e fissa, eppure incorporea». (Le parole sono ancora del Crispolti).

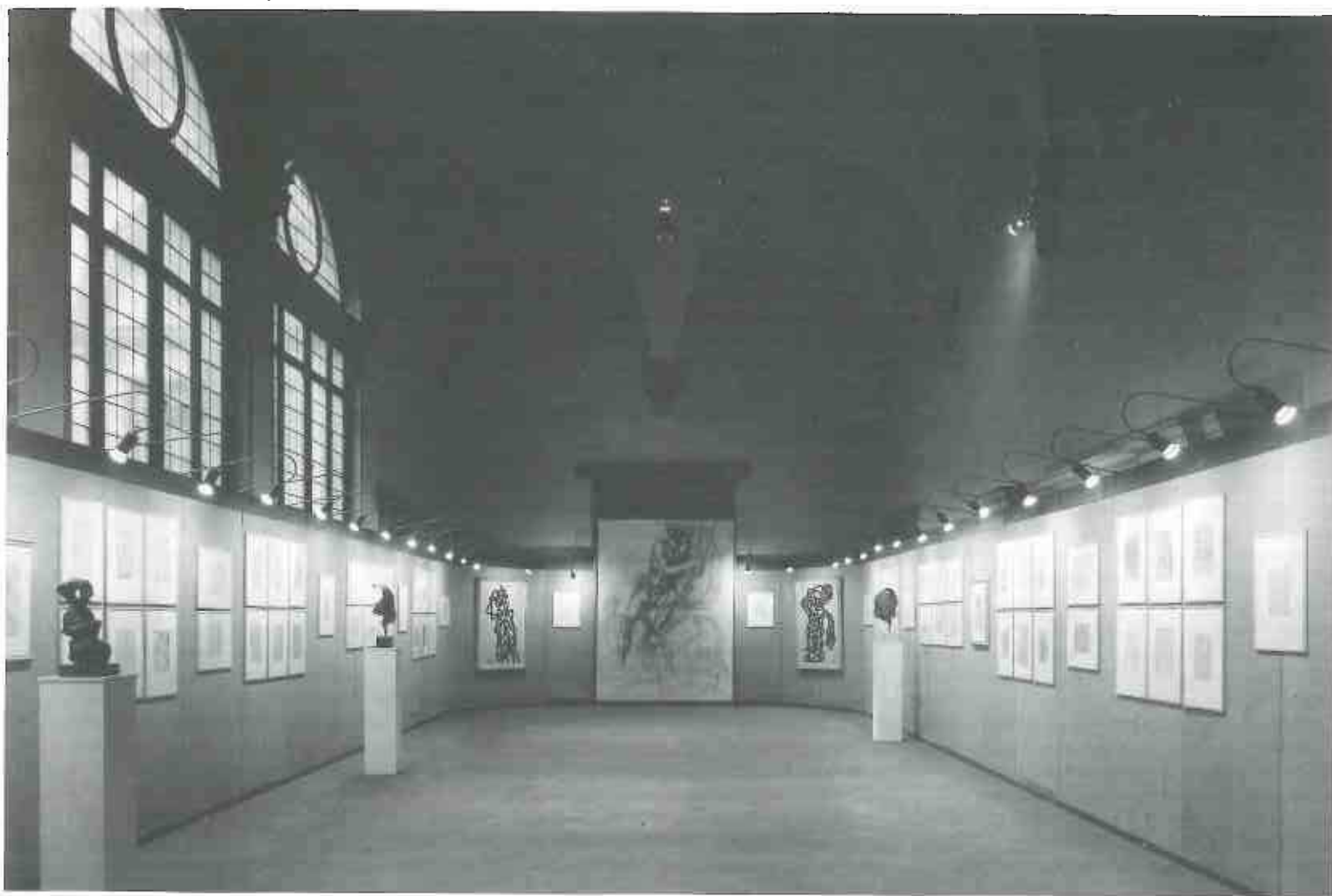
Credo che l'esame delle «Carte», delle sculture e delle «policromie» di Cagli, per un periodo di tempo che va dal '58 al '61, dia modo di leggere meglio i disegni a penna del '61 (da «Cloridiano», a «Capitano di ventura», a «L'Alfiere») e gli altri del '62, decantate e eccentriche onde lineari che s'ampliano e fluttuano eccentricamente nell'eco dell'immagine, tornando su se stesse, al nocciolo di una figura-luce. Di solito, vien fatto di riferirli alla lunga esperienza delle «Metamorfosi» che raccoglie i suoi risultati più vistosi nel '57 ma risale, attraverso il '54 e il '55, sino all'«Ovidio» del '53 e sino ai «Boschi del Lemery» del '50.

Nelle «carte», il disegno è dato dall'emersione controllata delle pieghe, delle impressioni, delle increspature, delle fitte gremite e angolate del foglio manualmente impegnato nella casualità degli oggetti, in un crac che irradia le linee, gli spacchi, le crepe della sua crosta illusoriamente materica. Il disegno è dato dal riconoscimento figurativo e dal nome dell'immagine che l'artista, per casualità, e col suo fervido operare sul caso, riceve e dà. Disegno, cioè deduzione di principio per una forma ignara e dotta

(grafia consapevole e inconsapevole della terra e dell'uomo) nell'atto di riconoscersi. Si va dai lasciati disegnati e insufflati per estro de «La danza bassa», de «Il profeta», de «La guardia alla luna», de «Il vescovo», de «Il soldato», ai più vibranti e insinuati «Servi d'amore» a «Banquo», al mirifico «Agostino», a «Salomone», il cui dotto reperto nominale è consustanziale al tirante significativo degli angoli e al rilascio delle falde plasmanti il segno: dalle segrete e incantevoli partiture di «Cartamuta», di «estro armonico» e di «Cartaluna», esitazioni decise sino al taglio per una contrastata delicatezza che riemerge dai più deboli segni, gli spaccati tettonici di «Borgia», di «Gea» (colore di pianete invecchiate su nevi eterne) di «Enigma di Febo», di «Genesi», disegni aperti ancora alla riluttanza del proprio sussulto e delle proprie iterate vibrazioni: dalle assisi di sasso di «Aquisgrana», de «Il sole di pietra», di «Le mura di Gerico», ove l'ambigua fatalità dell'immagine, imperterrita pur col suo vago tremore d'esserci, colpisce nel segno e nel nome, allo stupendo «Angelo» della Collezione Scassa, a «Re Artù», grondante di flussi lineari sulla sua irradiata statura, alle architetture e al cielo di «Saint Guillaume de Machaut», illeso paesaggio del tempo e delle stagioni salvato dal cosmico trapestio della genesi. In queste «Carte», il disegno è trepidazione di forza e di conoscenza assolvente il richiamo e l'empito della figurazione, linea di scultura, al vertice di una suggestione della mente.

Si guardi alle «maschere» operate con striscie di cartone nell'orbita di un segno che non è tutto previsto e non è tutto suggerito dall'evento costruttivo che si va facendo, e che pure risolve la forma e il nome dell'opera, la sua destinazione a un significato storico e emblematico. «Minotauro», la più perspicua per indice operativo, è la più segreta. In «Maschera della fedeltà», il movimento avvolgente delle bende, slargandosi dai due rocchetti appuntiti, modula l'hermetico volto sulla forte sutura mediana, significandone l'impassibile calma. «Artù, quasi fogliato d'estro pretroliniano, è trattato con un disegno interrogativo, tronco e appuntito, che ne «Il Conte di Farfa» arzigogola plasticamente il vuoto, con le sue tenaglie rampanti. «Madre senza figlio», di questo vuoto assunto a dialettica della forma, è plastico esempio d'ermetismo ridente nel segno.

In questa continua destrezza fra materia e apparenza, l'immagine è data dal segno ultimativo — taglio e sutura — che la decide e l'imbrocca. Cagli è dentro il gomito del suo filo ideativo e semantico, ma ne ha il capo in mano; irretito nell'implicito, s'esplica liberandosene e vi rientra. L'intrico e l'estrema profilatura sono nel bosco della sua concettuale esaltazione ove echeggia il richiamo e lo strepito delle apparenze, dei labili eterni segni che spiano dal profondo. Le «metamorfosi» si ampliano da questo infinito stampo di impronte, di echi, di voli rattenuti e spiegati nelle umide trasparenze delle luci e delle acque insieme germinanti nei miraggi. Quel che conta è il segno sparito e riapparso di questo esito fluente, di questo addentrato origliare e perpetuarsi dell'immagine nel profilo di tutte le proprie somiglianze: segno trepido, quasi di impossibile soccorso, nella «facies», nella «persona», del nome che si va chiudendo, bollando l'aria dei suoi ultimi cerchi vani. Che meraviglia se la trepidazione, la grazia risolutiva e operante, la curiosità e la memoria, si riconoscano nell'apparenza dell'amore contemplato che si contempla? Disegni quali «Cloridiano», «Clarice», «Adamo»,



Mostra Antologica di Corrado Cagli, Palazzo Strozzi, Firenze, 1971-72

«Orfeo», «Allumière», «Incontro» sono veri e propri sonetti di monodia, ineffabile misura di silenzio e sillabata pronuncia della parola che s'ascolta e si leva: avvenenza che viene.

* * *

Le parole dei contemporanei tra loro (un giorno, per chi risalirà il passato, saremo «felici» anche noi) possono

essere solo salvate dall'impervia difficoltà con la quale riusciamo a comprenderci e a riconoscerci ancora da venire in questo mondo. Siamo al punto della gloria, dell'inesorabile gloria, sulle orme dei primi passi. Forse è la «classicità». Siamo in un disegno di Cagli, ove il mito è certezza d'essere per fiducia nello sguardo degli uomini, fedeltà a un «inganno» che occupa tutta la nostra vita.

Salerno, 1968

Alfonso Gatto

UMANITÀ E RELIGIOSITÀ DI CAGLI FORTUNATO BELLONZI

Relazioni

Una delle esperienze per me più interessanti, e direi addirittura emozionanti, è stata l'amicizia con Corrado Cagli. Non ci siamo frequentati assiduamente, ma ogni volta che ci siamo incontrati è stato per lungo tempo e su problemi importanti. Naturalmente io ero l'interlocutore che ascoltava e lo provocava; e lui, Corrado Cagli, era quegli che non soltanto mi diceva le proprie opinioni in varia materia (che non era soltanto quella specifica delle arti del disegno) ma mi apriva orizzonti di cultura e di umanità talvolta perfino insospettati in un uomo che poteva anche apparire — a chi non lo conoscesse profondamente — mantenere un marcato distacco.

In effetti egli cercava di contenere, e ci riusciva, l'empito passionale. La sua partecipazione umana, così viva, amava contenerla dentro un riserbo che qualche volta poteva sembrare perfino freddezza. E uno degli incontri più interessanti, che ho avuto con lui e che mi pare pertinente al tema di questa breve relazione, è stato nell'occasione delle illustrazioni per la *Divina Commedia* che anche egli, insieme ad altri artisti, come Carrà, De Chirico, Campigli ecc. si era preso l'incarico di eseguire, intorno al 1965, per il settimo centenario della nascita di Dante. Fu in tale circostanza che egli, scegliendo i temi da illustrare, ne parlò con me lungamente. E ne parlò non soltanto da lettore di Dante quale era davvero, assiduo e acuto, ma anche come interprete, partecipe e accrescitore di esperienze artistiche nel campo che sogliamo chiamare dell'avanguardia. Mi ricordo che scelse, oltre al ritratto di Dante, il tema della Fortuna — del VII, se non vado errato, canto dell'*Inferno* —, quello delle metamorfosi dei ladri, un terzo su Bertrand de Born; e incapace di trovare nella cantina del Purgatorio un argomento che lo convincesse completamente dal punto di vista dell'immagine figurale, l'apertura del XXXIII del Paradiso: la Vergine Madre. Fu uno dei tanti momenti in cui si accostò a temi che sogliamo definire religiosi, ma che possono essere anche semplicemente umani quando, come diceva il Croce in uno degli ultimi suoi scritti, l'intellettualità perfetta finisce per coincidere con la perfetta eticità.

Cagli, con il critico Marchiori alla Galleria Cà D'Oro, Mostra Cagli 50 Disegni, Roma, 1973



Aveva scelto la Fortuna, e me ne parlò in una maniera veramente meritevole di essere ricordata in uno scritto che mi propongo un giorno o l'altro di fare. Ne ragionò non come della dispensatrice cieca e ingiusta dei beni del mondo, quale Dante stesso l'aveva definita nel *Convivio*, quando dice, in un passo abbastanza famoso, che la Fortuna è tutta iniquità perché i beni del mondo li distribuisce troppo spesso a chi non li merita. Questo concetto della Fortuna — così lontano da quello di Fortuna e Virtù del Rinascimento — fu poi modificato (nel VII canto dell'*Inferno*) in quello della ministra di una giustizia distributiva che da Dio promana; epperò la Fortuna di Dante, nell'*Inferno*, seppure non ha tregua della sua necessità e nella sua corsa, ha il compito preciso, in quanto ministra della volontà divina, di accumulare i beni anche sugli immeritevoli, perché poi ne segua (con la caduta dell'immeritevole, che tali beni ha conseguito), un esempio di maggiore ammonimento per gli altri.

Da questo disegno Cagli ricavò poi un arazzo che tutti conoscerete, dove la Fortuna è immaginata con un seguito di personaggi che appaiono tutti sul punto di crollare sotto il peso dei beni ottenuti. Era ovvio che, a questo punto, discorressimo, Corrado Cagli ed io, dei beni terreni, della loro misura, della loro distribuzione che non ci soddisfa mai, specialmente oggi che li vediamo in mano soprattutto degli immeritevoli. E Cagli dimo-

Cagli, con il prof. R.M. De Angelis alla Galleria Cà D'Oro, Mostra Cagli 50 Disegni, Roma, 1973



strò in quella occasione non soltanto un distacco (vero, questa volta) dalle necessità contingenti, ma altresì un senso profondamente religioso della vita.

Egli era infatti, nello stesso tempo, lucidamente laico e profondamente sacrale, possedendo costante il sentimento della dignità dell'uomo, del suo destino, della sua possibilità di inverarsi in qualcosa che trascende perfino gli accadimenti più banali della cronaca personale e della storia; e questo era il suo aspetto (dirò senza nessuna forzatura, senza nemmeno riferirmi ai suoi disegni di contenuto biblico o evangelico) il lato religioso della sua vita, una dimensione religiosa affascinante che non sorprende il mio fondamentale laicismo, perché in lui non era l'adesione a una confessionalità, o ad un mito di religiosità storicamente oggettivata, ma la sensazione che l'uomo senza il divino perde realmente troppo gran parte della propria umanità. Qui era il nucleo della nostra discussione, e mi rivelava il sentimento preciso e acuto della religiosità di Cagli: il convincimento che al di là delle esperienze che compiamo, della brevità della vita che a ciascuno di noi tocca di vivere, esiste qualche cosa di permanente. Noi parlavamo proprio del moto eracliteo come se ne ritorna a parlare oggi dai filosofi: la vita quale un continuo correre e il mondo tutto non essere altro che una vicenda di movimenti, l'uno nell'altro confluenti e destinati tutti al loro tramonto e di nuovo alla loro alba risorgente. Ma in questo correre eracliteo (secondo il famoso detto: che non è possibile ad alcun uomo tuffare due volte il dito nella medesima acqua) è nondimeno sentito dagli spiriti più coltivati che qualcosa permane entro la mutevolezza medesima. Nella metamorfosi del tutto e nel continuo rincorrersi della luce e del buio, del sì e del no, della vita e della morte, qualcosa di fermo immane, e trascende l'immanente senza nulla togliergli della sua flagranza. Coesiste con lo stesso attimo della vita esistenziale, e lo permea, e gli dà di essere vero. Cagli aveva profondo il sentimento che da qualunque aspetto dell'esistente traluce il barlume dell'essere.

Del resto, che cosa è quel seguito anche meravigliante, di linguaggi di cui egli si è servito e di fonti che ha saccheggiato con occhi e animo rapinosi? Che cosa in realtà è questa sorta eccezionale di eclettismo, come fu chiamato, per cui Corrado Cagli poteva da un neo-classicismo della più patente oggettività (al limite, al rischio dell'elaborato accademico) passare a forme senza riferimento patente con la realtà, né di natura né di storia; questo saccheggiare le arti o raffinate e coltivate, o primitive e selvagge, in un continuo mutare di concetti, e di aspirazioni formali (e in quel mutare rimanere sempre lui con la medesima personalità, la medesima capacità di apprendere le cose, di restituirle), se non era propriamente una ricerca ansiosa della

Cagli, con Padre Alessandrini e Arcangelo Belli alla Galleria Cà D'Oro, mostra Cagli, Roma, 1973



Cagli, con il Prof. Baldini e l'Arazziere Ugo Scassa alla Galleria Gradiva di Firenze, mostra Cagli, 1974

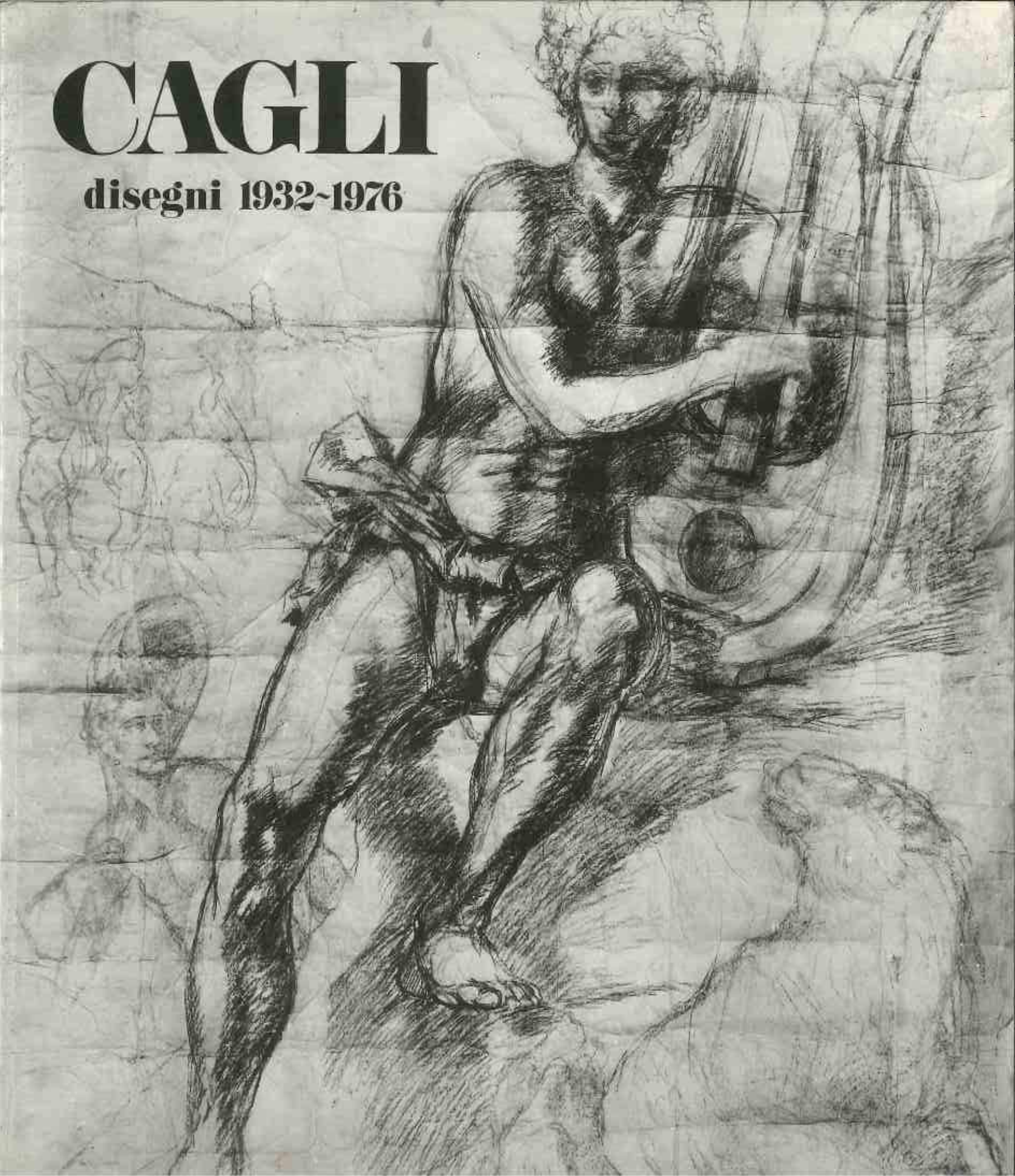
sostanza verace dell'uomo attraverso l'intera sua storia?

Come anche Mirko, che mi è caro qui di ricordare accanto a lui, così Corrado Cagli aveva l'idea dell'archetipo, l'ipotizzato uomo delle origini, non ancora contaminato da alcuna struttura sociale, non condizionato dalla politica né dai limiti socio-economici oggi imperversanti e mortificatori della persona. Era convinto, Corrado Cagli, che nell'aurora dei tempi storici esistesse una umanità primordiale di cui si dovesse andare in traccia, come appunto della più schietta proposizione dell'uomo, non adulterata dalle falsificazioni della parola che non è più il Verbo ma diventa la fraudolenza (quella che ascoltiamo quasi sempre, ogni giorno, negli scritti e massimamente nei discorsi dei nostri uomini politici); che dovesse essere, questa umanità qualche cosa di schietto, di vero, di spontanea forza creatrice dei miti. E quando dicevo a Corrado che in lui riviveva con altre parole e altre forme il pensiero italiano da Foscolo a Leopardi, egli mi rispondeva che avevo ragione. Come il Foscolo consegna alle illusioni il compito di permettere all'uomo di «camminare sopra le stelle», pur con la consapevolezza piena di essere un mortale dentro limiti avari, così il Leopardi si augura i tempi mitici, nell'aurora dell'umanità, quando le cose inanimate in apparenza, erano capaci di risponderci come creature alla pari. E voi ricorderete quello splendido passo dello *Zibaldone* in cui Leopardi, lamentando la perdita innocenza della fanciullezza, ormai con gli occhi aperti sulla durezza della vita e con la lucida consapevolezza della incapacità di cambiarla, e dell'implacabile fine stabilita dalla natura alla nostra vita, dice che le pietre avevano parole; né soltanto andavano dietro ad Orfeo perché suonava la lira, ma perché esse stesse erano la sua musica, e lo seguivano nel suo cammino. Dice ancora: si abbracciava un albero, da fanciulli, sicuri che ti potesse corrispondere quasi fosse ancora Cipariso, l'adolescente amato da Apollo e tramutato in cipresso.

Cagli era di tale natura; e qui consiste la sua umanità e la sua religiosità: nella capacità non soltanto di credere nel mito, ma di essere egli stesso capace di prolungarlo e di ricrearlo. I miti della classicità che tante volte ha disegnato e dipinto — Orfeo, Apollo e Dafne, i Dioscuri — non erano per lui né credenze popolari da proporre per nostalgia erudita, né traslati o falsificazioni di eventi storici: ma erano realmente le proiezioni degli ideali umani in quell'aura a un tempo reale e irreale, in cui veramente gli uomini si sentono degni di vivere in un modo più alto che non sia quello dei bruti. Questa la religiosità di Cagli, assai prima che egli studiasse la Vergine Madre del XXXIII del Paradiso, dandocene una immagine estremamente viva di segno, capace perciò di esaudire i nostri due desideri, quello contenutistico e quello formale (ed è inutile che vi dica come l'uno non va senza

CAGLI

disegni 1932-1976



CAGLI DISEGNI
1932-1976

PROVINCIA DI MESSINA

CAGLI

Disegni 1932-1976

a cura di
Luigi Tallarico

un inedito di Alfonso Gatto
«Il Disegno di Cagli»

dal convegno nazionale di studio,
tenutosi ad Ancona nel 1980,
su «I Tempi di Cagli», interventi di:
Bellonzi, Fagone, Venturoli

dall'archivio Cagli
schede delle opere di Francesco Briguglio

Messina 9 maggio-giugno 1987

Sommario

Luigi Tallarico <i>I disegni di Corrado Cagli</i>	p. 8
Un inedito di Alfonso Gatto <i>Il disegno di Cagli</i>	p. 17
Fortunato Bellonzi <i>Umanità e religiosità di Cagli</i>	p. 28
Vittorio Fagone <i>L'Opera di Cagli negli anni trenta</i>	p. 31
Marcello Venturoli <i>"Libertà di Cagli"</i>	p. 35
Disegni	p. 41
Note biobibliografiche	p. 255
Esposizioni e bibliografia delle opere	p. 259

in copertina:

«Orfeo incanta le belve» 1938

in ultima di coperta

«Ragazzo con cernia» 1968

CAGLI DISEGNI

1932-1976

Messina-Palazzo dei Leoni

Consulenti Artistici

Vincenzo Celi
Antonio Freiles

Progetto dell'allestimento

Arch. Antonello Longo

Segreteria

Marcello Bottari
Antonio Malatino

ORDINAMENTO DELLA MOSTRA

Francesco Muzzi
Francesco Briguglio
Romano Paggi

PROGETTO GRAFICO

Lorenzo Gualtieri

FOTOGRAFIA

dall'archivio Cagli
foto di Oscar Savio

FOTOCOMPOSIZIONE

Leadercomp - Firenze

STAMPA

Grafiche Il Fiorino - Firenze

TRASPORTI

Ditta Castro Salvatore - Taormina

CORNICI

Dorinzi Fiorindo - Roma

ASSICURAZIONE

Assicurazioni Generali

© 1987 by Grafiche Il Fiorino
Printed in Italy

Si ringrazia Franco Muzzi che, con la sua coscienza appassionata e precisa di tanta parte dell'arte di Cagli, da lui vista nascere, prender forma e diffondersi in patria e nel mondo intero, ha permesso la presente Mostra, inserendo nel contesto di opere, già note e ammirate, numerose opere inedite di grande valore che costituiscono un avvenimento culturale di prim'ordine per l'intera nazione. Per merito dell'eccezionale Mostra Messinese la già sterminata visitazione critica, ispirata da Cagli in ogni tempo della sua straordinaria e celebrata attività, è invitata a nuove esplorazioni che contribuiscono a dare al Maestro di Ancona l'alta collocazione cui ha diritto tra i tre quattro grandi protagonisti dell'arte del nostro secolo. Cagli è già agli Uffizi e fronteggia su una parete Andrea del Castagno in una sfida leale in cui classico e moderno si confrontano senza respingersi. Cagli non può vedersi su quell'ambita parete perché la morte l'ha stroncato ancora giovane nel pieno fiorire del suo universo creativo. Eppure un'ombra si aggira attorno a quel muro degli Uffizi denso di colore, stravolto da forme tese nel fragore della battaglia. C'è quell'ombra, anche se nessuno la vede.

Un ringraziamento particolare per la loro cordiale disponibilità va alle sorelle Serena Cagli Basaldella e Jole Cagli Zariski.

Un ringraziamento va ai collezionisti italiani e stranieri, che hanno concesso il prestito delle opere.

L'Amministrazione Provinciale di Messina ha colto il suggerimento di allestire una mostra sul disegno di Corrado Cagli sia perché il ricordo dell'artista è ancora vivo nella gente che ebbe la fortuna di conoscerlo personalmente, quando Egli soggiornava nella villa di Taormina, sia perché la sua grafica possiede una eccezionale forza espressiva e di essa Egli si servì per interpretare miti ed eventi della nostra Sicilia, sia perché critici qualificati stanno indicando con sempre maggiore nitidezza il peculiare posto che l'artista occupa nella storia della pittura italiana di questo secolo.

La manifestazione, che si aggiunge alle tante altre organizzate nel territorio nazionale per la divulgazione dell'opera e l'approfondimento dell'uomo, intende contribuire ad alimentare un dibattito quanto mai vivo ed attuale. Sulla validità artistica di Corrado Cagli sembra non ci siano più dubbi. Egli seppe operare la sintesi degli esiti cui la ricerca pittorica era pervenuta nei primi decenni del secolo e, al tempo stesso, seppe mirabilmente intuire molte delle tendenze artistiche che, dopo di lui, caratterizzeranno il versante moderno delle nostre arti. Pittore eclettico si sarebbe detto, se le idee raccolte non fossero state elaborate e ripresentate con lo spirito creativo di una personalità estremamente sensibile e, conseguentemente, capace di adeguare le proprie possibilità interpretative al perenne rinnovamento cui la storia inesorabilmente sottopone l'uomo.

Ma, la mostra, a prescindere dalla gradita sorpresa di presentare degli inediti, indirettamente, investe una problematica di carattere più generale, perché da essa si desume quale e quanta sia l'autonomia del disegno, tecnica semanticamente conclusa e non solo componente complementare del farsi pittorico. Il segno fu il primo atto — istintivo — della capacità comunicativa dell'uomo e quel segno tanti secoli di storia hanno reso sempre più compiuto, raffinato e modulato. E la rassegna sul disegno di Corrado Cagli ne è efficace dimostrazione.

Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

I DISEGNI DI CORRADO CAGLI LUIGI TALLARICO

Tra i testi fondamentali della grafica di Corrado Cagli occupa un posto confacente al suo segno che «vuole capire», la serie di disegni in cui si realizza l'approccio all'opera di un personaggio, nella dimensione concettuale e storica, che egli «comprende» e penetra nella sua bipolarità espressiva. Una volta accertato che «disegnare vuol dire capire e giudicare», secondo quanto l'artista stesso ebbe a dichiarare (non senza porre l'accento su quel «giudizio», che essendo forma, appare ormai liberato dalla tumultuosità del «capire»), non vi è dubbio che Cagli ha guardato all'opera del personaggio, Ugo Foscolo, nella sua dualità stilistica e vitale, ma anche nel versante del concettuale, tra neo-classicismo e romanticismo, aspirando dalle *Grazie* ai *Sepolcri*, dalle *Odi* alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ad una reinvenzione e ad una modernità di forma e di contenuto.

In conseguenza, nel momento in cui la parola viene trasposta nella grafica, non è richiesto all'artista solo un giudizio critico (ovviamente problematico e conflittuale), ma anche una aderenza formale al *pathos* espressivo, che l'artista coglie nell'oscuro e turbato conflitto, imposto dal vaglio della coscienza inquieta, tra rivolta e tradizione, nostalgia e libertà. Senza contare che la sua valenza stilistica, altrettanto conflittuale, è stata teorizzata dal neo-classicismo e dal romanticismo per trovare nel reale-primordiale del primo, la storicità della forma, e del secondo, l'aderenza espressiva. (Intanto Hegel andava confermando che il bello «storico», e non il bello «naturale», forma l'oggetto dell'estetica).

In realtà l'arte di Cagli non è mai rifuggita dal vaglio della problematicità di giudizio e di stile. «Se è vero - ha argomentato Ezio Raimondi - che il neo-classicismo è la risultante dell'ambizione insopprimibile di far coincidere il nostro reale con la forma, la coscienza foscoliana ne costituisce, anche con i suoi interni equilibri, una delle incarnazioni più pure, perché la sua Grecia equivale a un luogo sospeso del cuore, a una patria del desiderio e dell'assenza, da riscoprire nelle apparenze di un'altra terra, nei fantasmi della propria illusione».

Ma d'altra parte se la circostanza appare verosimile nei *Sepolcri*, nell'*Ortis* invece il traslato grafico non può che rivivere «nella durata interiore di una voce dolente e ferita: è la tensione verso un'armonia inaccessibile, illuminata soltanto da un'idea tenace della femminilità come misura della memoria e della

poesia, come forma del vivere civile e dell'essere uomo di fronte al gorgo e alla ferocia della storia», per ripetere le argomentazioni puntuali del Raimondi. Da qui l'emergere di quei due momenti, che traggono fondamento e forza dall'*ethos* neo-classico e dal *pathos* romantico e che anelano a ricomporsi nella traslitterazione grafica, alla ricerca non già di una figura «ideale» e depurata o, per converso, «perturbata e commossa», ma di un «giudizio», certamente spogliato dal tumulto del «capire», ma nato dai fatti e dagli eventi del problematico.

È risaputo che per il neo-classicismo foscoliano (e d'altra parte per lo spirito dell'ellenismo in Leopardi) l'antichità non si pone come recupero normativo, ma come emulazione e rivisitazione di un interesse storico e morale, che sollecita una realizzazione nel concreto e nel vivente. E se per realizzare questa operazione contraddittoria di libertà e di necessità, ai neo-classici occorrevo interessi morali, ideali depurati e una tecnica ineccepibile, che winchelmannamente purificasse e si spogliasse «d'ogni debolezza umana»; in *Ortis* invece il «furore allucinato e impietrito» si fa condizione di storia, mentre in Cagli il primordio assume le forme di una storicità, che si disperde in una avventura labirintica e aperta al conflitto.

E allora, nel riferimento di Ezio Raimondi, «il segno si espande come di slancio, poi si arresta, s'inarca, si aggroviglia al modo di un pensiero che ritorni nervoso su se stesso, e infine si placa nella cadenza e nel gesto della linea, tanto lieve quanto imperiosa, mentre le figure appaiono a un tempo nitide e appena suggerite, come evocate da un paesaggio lontano di fantasmi». Sicché, «a mano a mano che i contorni si disegnano nella loro purezza ellittica, la sintassi grafica diventa un pensiero musicale, una partitura dell'intelletto alla ricerca della propria intonazione profonda». Come si vede siamo già nel pieno di quella trasgressione concettuale a cui Cagli, «poeta che disegna», secondo la definizione di Ungaretti, non rinuncia, per l'intelletto, alla sua umanità e nemmeno alla sua liricità.

Ma occorre intendersi su questa riconversione grafica del pensiero in musica e delle partiture del pensiero in valenze poetiche. Indubbiamente Cagli si serve dell'eccezionale capacità stilistica per trasfigurare le complesse istanze mitologiche, concettuali, morali e del reale dei grandi personaggi (Bellonzi parla di *metamorfosi*, definendolo «pittore in certo

sensu ovidiano, di materie»: cioè figure mitiche dell'antichità e poeti, santi e pensatori, maschere e risalti della cronaca; per intenderci, da Verga a Ungaretti, da Orfeo a Penelope, dalla Madonna col Bambino a San Girolamo, da Erasmo da Rotterdam a Foscolo, da Pulcinella alle figure drammatiche di Portella della Ginestra. Ma senza smarrire l'aggancio poetico e stilistico del segno, nel passaggio in quel primordio che segna vichianamente il momento (lirico) «con che le cose son nate». Perché è sempre il poeta che trova, nel primordio, «il tumulto angoscioso della realtà» (Barzanti), ma è il disegnatore che non si lascia abbacinare dai risvolti artificiosi e drammatici, colti o patetici del tempo e della memoria storica.

«Il disegno, ha ricordato Roberto Barzanti, Sindaco di Siena (a Siena anche gli uomini politici sono finissimi intenditori e critici d'arte), è testimonianza e ricerca, invenzione e realtà, soprattutto indagine razionale, sul passato e sul presente»⁽¹⁾. Ma a patto che l'artista non venga ritenuto tributario e dipendente di queste categorie, che invece il segno grafico di Cagli ha sempre trascorso. E se il disegno è dunque un genere a sé stante, che ha bisogno di un'autonomia stilistica per tramutare il fatto cronologico e didascalico fuori dai termini letterali e storici «con che son nati», non vi è dubbio che Cagli punta sull'immaginario per restituire al segno l'originario significato (il primitivo trasalimento), perché da poeta e da grafico eccezionale, ma anche da uomo del suo tempo, non perde il contatto con le «cose» del passato, come del presente. Anche a costo di consumare la sua «coerenza» (logica o ideologica, ma non di significato e di significante) ad una ricerca che va vista fuori del monologismo della cultura artistica italiana. Ed è proprio un poeta, alludiamo ad Alfonso Gatto, che ha voluto affrontare questo argomento, di solito relegato dalla critica monologica nell'ambito della capricciosa e astorica «mobilità sperimentale» di Cagli. Mentre invece in ogni disegno di Cagli è da «leggere» la «lotta, nel finito, di ogni anticipo intuitivo, che non può mai realizzare l'idea e non vuole allucinarla, ma contenderla per riportarla all'atto della manualità e dell'esecuzione. Il disegno di Cagli è cioè una partitura, la strumentazione di un concerto grafico che va eseguito. La musica dell'ideazione lineare va suonata. L'organico di tutte le arti (e non solo dell'avversa pittura) gli dà sistema e corpo, naturalezza. Cagli disegna, dirigendo gli incontri, gli scontri, gli incidenti e l'energia della sua linea, ne esalta il cromatismo, ne valorizza le interferenze e ne aspetta la convinzione a essere. Ogni partito di velleità, di approssimazione e di ricordo, e l'energia del trasporto impulsivo e manuale, si contestano nell'organico della pronuncia. La parola grafico è configurata dalla propria voce, che è la perenne disponibilità della lingua a parlare: ma il lascito della persuasione (il disegno) è anche di suggello



Cagli, all'inizio degli anni trenta

della sua autorità esemplare, del suo potere di legge»⁽²⁾.

La sede storica è da ricercare, dunque, nel «nascimento» del segno, che è variabile storicamente, ma immutabile nella configurazione della propria voce, perennemente disponibile a parlare. Per cui se la «voce» parla di Orfeo e di Ungaretti, delle opere di Foscolo o di Erasmo da Rotterdam, tutti i palpiti del segno si «contessono» sull'«organico della pronuncia», che è parte non mutabile della propria essenza (l'ousia greco). Ma quando il «lascito della persuasione» affronta concetti, come la confluenza tra il neo-classicismo delle *Grazie* e il romanticismo dell'*Ortis*, o come la crisi dell'uomo tra i labirinti del segno (matasse grafiche che esprimono valori primordiali e totemici), tra Riforma luterana e Controriforma cattolica nell'*Elogio della Pazzia*, solo allora il convincimento visivo si tramuta, nei persuasi consenzienti della sua arte, in richiamo culturale e insieme stilistico di ordine storico.

Senonché, la sede storica non è la sede del suo inventare. E d'altra parte la ricerca del segno ricomposto nella serie del Foscolo non contempla i labirinti grafici dell'*Elogio* di Erasmo. Ma mentre con le tessiture «illogiche» e «astratte» dell'*Elogio* Cagli intende quello che diceva Erasmo, e che cioè «soprattutto le sciocchezze portano a cose serie», a conferma di una aderenza grafica e concettuale allo spirito del libro (e qui - è il caso di accennare - Erasmo da Rotterdam anticipa la modernità della «folia liberante», contemplata nell'*Aurora* di Nietzsche); col Foscolo l'artista raggiunge del pari un'aderenza che è da ricercare proprio nel segno depurato, ancorché diverso. Ma se queste graduazioni di natura ermetica riguardano il pensiero degli esegeti, sbagliano d'altra parte i critici - dice sempre Gatto - quando parlano di «coerenza», perché nell'urto con la sua opera «sono sempre intimiditi da quella che uno di loro definì la "sua scioltezza nel muoversi da una forma all'altra"», anche se l'aderenza col testo è soltanto formale e non di ordine storico o concettuale.

La sua «scioltezza» viene infatti considerata «assurda», per poi «giustificarla con una dialettica (interna ed esterna al pittore) e persino con la polemica. Tutto ciò, ci sembra di poter dire, è sbagliato. È un inganno di natura polemica ogni qualvolta si tratta di riportare l'artista al suo ambiente e di immetterlo a "reagire" nella storia del tempo suo. È altresì inganno di natura critica voler impegnare Cagli in una coerenza puntuale ch'egli è ben lontano dall'assolvere, non fosse altro che per diritto di curiosità. "Coerenza", del resto, riconosciuta quale costanza di idee e di propositi, è significato secondario rispetto all'altro, primario, che un qualunque dizionario registra quale stretto nesso dei giudizi speculativi tra loro e di questi con la pratica».

«Per un pittore quale Cagli, coerenza è appunto questo nesso d'estrema associazione mentale, propria del suo inventare, dalla pratica del lavoro che gliela rivela, le continue apparenze, l'essere, nel divenire, della forma. Il lavoro gliela mette in opera ostensivamente, valori di finzione e di magia che si fanno immagine lineare, plastica, coloristica, contaminazione inesausta e di avvio speculativo»(2).

Ed è proprio nei disegni dedicati all'opera di Erasmo da Rotterdam, presi nella loro «incoerenza», perché riferiti al segno scandito di Foscolo o a quello sfumato di Orfeo, che la sua «estrema associazione mentale» combina presenza ed assenza, in una autorità grafica inventiva e senza rimandi letterali o motivi autobiografici. E anche quando «Cagli sposta la sua attenzione ai personaggi: ai potenti della terra, dai copricapi fantastici, agli uomini ed alle donne prigionieri di un tessuto di linee, che può considerarsi lo sviluppo contraddittorio di pensieri umani»(3); il segno grafico raggiunge una estrema orditura labirintica e si ammantava di tinte quadricro-

matiche, per fare affidamento sul mezzo manuale ed esecutivo del segno costruito e per richiamare infine i contrasti della luce nel gioco degli inchiostri intesuti tra le presenze e le assenze, la raffinatezza del segno e le trame psicologiche delle cromie.

E anche quando l'artista punta in astratto sulla simbologia del divino e sull'aderenza della follia dell'uomo, si preoccupa di bilanciare nella fitta rete del segno le «contraddizioni» della terrazzanità e della divinità dei personaggi con le tavole della legge, con la tiara o con il copricapo bizzarro, in cui gli uomini riferiti ad una confessione o ad un'epoca storica assumono l'aspetto senza tempo degli uomini di una comunità che ha perduto l'equilibrio e che potrebbe anche rispecchiare il sociale del suo e del nostro tempo.

«Ed è contraddizione per Cagli meditare sulla tiara, avendo sul proprio capo un cappello da giullare con sonagli; ed è contraddizione sfidare l'inconoscibile, sfidare lo sguardo di Dio, che esercita sul mondo ogni potere: che è poi il Dio delle leggi di Mosè, direi,

Cagli, nella casa a Lanvale Street, 1939



il Dio della Legge. Su questa presenza della divinità, in ogni tempo ed in ogni luogo, Cagli continua a parlare della sua società, che soffre analogicamente con quella di Erasmo da Rotterdam, definendo, con acuta caratterizzazione, le contraddizioni del mondo ecclesiastico, dei rossi porporati, i quali o prevalgono in primo piano sul Cristo crocifisso lontano, per loro, nel tempo e nello spazio; o si perdono in discussioni ed in diatribe, sotto lo sguardo attonito di Cristo in Croce che incombe come un'ombra; oppure che rimane solo, abbandonato dai suoi, con il suo nome impaniato nei complicati meandri dell'umana pazzia»(3). E questa è una «sfida», o una «contraddizione», che solo il grande disegnatore sa lanciare oltre i limiti del temporale, perfino oltre il «già fatto» (dallo stesso Cagli), senza temere l'accusa di sbrigliare la fantasia oltre il dettato o di cercare l'archetipo nelle materie e nelle manualità.

Come si sa, appartiene al Cennini la prima intuizione, che poi la scuola psicologica verificherà ai nostri giorni, secondo cui il «fare precede l'imitare». Del resto, già il grande Piranesi aveva considerato l'importanza della manualità nella percezione del fantastico, e fuori dalla visione mimetica, sicché scrisse su un suo disegno che «con lo sporcar si trova». Infatti, proprio il Cennini nel *Libro dell'Arte* (o *Trattato della Pittura*, che risale al Trecento), aveva confermato che chi è dedito all'«operazione di mano» deve «avere fantasia», in modo da «dimostrare quello che non è, sia»(4). Come si vede, le qualità proprie del disegno, legate alle possibilità mentali dell'operazione di mano (Degas diceva che «non si disegna la forma, ma il modo di vedere la forma»), sono delineate in maniera conforme ai diversi «modi di vedere», cioè rappresentazione e raffigurazione come «illusione». Da ciò discende che il disegno, che il Vasari - da ideologo progressista fiorentino - definiva «padre delle tre arti», cioè legato geneticamente alla pittura e alla scultura, va invece guardato nella sua autonomia creativa, fuori dalla dipendenza (toscana) dell'atto preparatorio o dal servile supporto nei confronti della pittura, «regina» delle arti(5).

D'altra parte non si può non rilevare che è stata proprio la presenza di una fantasia, troppo ricca di fermenti e di stimoli creativi, a salvaguardare la coerenza artistica di Corrado Cagli, finanche da quelle sue «proposte» ritenute, per un verso, sperimentali e, per l'altro, esplorative della «vita delle forme, dalle remote alle attuali». È stato Bellonzi a ritenere Cagli un «eclettico», anzi un «ecletticista», secondo l'uso comune del significato di un «pensiero che, invece di informarsi a un principio sovrano e unificatore, prenda da qua e da là i principi che gli paiono più probabili, e perciò sembri compiere piuttosto un'operazione di memoria che d'ingegno originale: tale parve al Rosmini la filosofia eclettica della scuola di Francia intesa a conciliare idealismo e sensismo, e il Tommaseo ne derivò la definizione

polemica riduttiva nel suo dizionario»(6).

Senonché, per Cagli, il termine non è riduttivo, dice Bellonzi, anche perché l'artista anconetano, «come pochissimi, anche nel nostro evo», ha certamente «saccheggiato freneticamente», ma ha anche «affermato la relatività dei canoni estetici», per cui, da «spavaldo conquistatore, ha sfruttato lentamente, da possessore giudizioso, stilemi, ornamenti, segni dell'*homo faber* più che *artifex* nel significato ristretto». Eppure, ha ricordato Bellonzi, le constatazioni della «versatilità di Cagli, della non meno eccezionale latitudine della sua cultura e della sua perizia tecnica, rimangono ancora ai margini d'una lettura adeguata della sua personalità, difficile a cogliersi, ove non si tenga debito conto del suo mirabolante spiegarsi a ventaglio in tante direzioni perfino discordi in apparenza, e del suo straordinario potere accentrato che le riporta tutte, già sul punto della dispersione o del conflitto, all'unità originaria dello spirito costruttore che tutte le cose del mondo tramuta in parole»(6).

In un tempo in cui nella pratica dell'arte contano i presupposti critici e conflittuali, mentre le «proposte di (puro) stile» vengono lasciate ai solitari e ai fuoricorso (della storia), è stata proprio la sua inventiva ad avere ragione, non solo di quell'attribuito (non riduttivo) *ecletticismo*, che nella varietà di una pratica sperimentale aveva il vanto di attribuirsi «partita vinta» sul monologismo stilistico imperante, ma finanche di quel rilevato manierismo(7) che abbandonando ai citazionisti dei nostri giorni la «virtù di mano», nel traslato di eventi e di lacerti appartenuti alla storia (e saccheggiati dalla storia dell'arte), era già stato da lui ridotto a realtà operativa: da tradizione inerte a fervente modernità.

In effetti, la coerenza di un artista come Cagli va ricercata al di fuori dell'abitudine al raccordo della cultura artistica italiana, la quale, mentre negli anni prebellici aveva cercato la modernità nell'ambito di un richiamo (peraltro costante) alla tradizione italiana, che, da *traditio*, aspira al passaggio e all'andar oltre; nel dopoguerra aveva invece legato al bisogno storico di «cambiare» (movente ideologico, più che creativo) i motivi espressivi di Oltralpe e che si richiamavano alla figurazione neo-cubista e all'anonismo astratto *refoules*, spinti cioè da una tensione più (ideologicamente) progressiva che propulsiva, verso un domani improbabile e una «apertura» senza dimensione storica.

In questa temperie, ancora una volta Cagli non commisura la modernità all'aderenza continua dei mutevoli fatti (del vissuto o dell'ideologia) nella storia, che si banalizzano quando si datano e diventano motivi illustrativi quando sono dettati dagli eventi del quotidiano (per cui la stessa translitterazione poetica è sottesa nella *Spedizione punitiva* (1932) o nei *Preparativi alla guerra* (1933), come in *Buchenwald* (1974) o in *Portella della Ginestra* (1971) e

nei disegni dell'ultimo conflitto). Da qui un processo di novità e di diversità, dal momento che «in un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri», come Cagli scrisse nel 1933 su *Quadrante*, la rivista diretta da Bardi e Bontempelli. Da qui una ciclicità e una polifonia espressiva, senza unidirezionalità di sintassi e di logica formale, ma anche senza preconcetti ideologici(7).

Per cui avviene che, dopo il 1945, l'ansia di «guadagnare il tempo perduto» e di legarsi alla «cultura europea» (quale? quella francese impressionista del 1874 o quella cubista del 1906 - 1908?), come possibile testimonianza di modernità, farà dimenticare agli artisti del «Dopo Guernica» che la modernità (come la fantasia, che «rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri») era stata invocata e ricercata all'indietro, mentre Cagli storicamente l'aveva respirata a pieni polmoni in Italia, negli anni tra le due guerre, quando «in un'alba di primordio» aveva reclamato una «comunicazione pubblica e corale» (Crispoliti) per la «creazione dei nuovi miti», cioè la trasfigura-



Cagli, nel campo militare a Yakima, 1942

zione fantastica della realtà, secondo l'aspirazione connaturata alla trazione italiana, per tutti gli europei, passatisti e modernisti.

E allorché ritorna in Italia, proprio lui - ritenuto «eclettico» da chi si andava «aggiornando» alle maniere altrui (ancora una restaurazione: ieri, quella della tradizione inerte e, oggi, quella dei motivi internazionali e parigini) - proporrà un legamento di ordine metafisico, anziché un improbabile balzo in avanti per restaurare un colorismo di superficie o un espressionismo di marca picassiana, ripetitivi e scontati da una modernità e anche da una avanguardia già sperimentate. E a chi, all'epoca, tentava di «spiegare Picasso al popolo» (Venturi), Cagli ripeterà che compito dell'artista è di «giudicare il tempo» e non di scomporlo in figurine di gesso, né tampoco di eleggerlo a modello e a calco unificatore di esperienze scontate, ancorché consociate in sigle correntizie, in un clima di malintesa (esterna) libertà.

Nell'ambito di questo «ritorno» (la famosa personale allo studio Palma, a Roma, nel 1947), Cagli compirà una «coraggiosa rilettura metafisica» (Carrà più che De Chirico) - ha ricordato Crispolti - con la quale viene ad introdurre una diversione critica nel clima del neofita entusiasmo post-cubista italiano del momento(8). Quando, per intenderci, un'artista come Guttuso, dal segno più agitato che energico, e un gruppo di artisti che poi militerà nel Fronte Nuovo delle Arti, guardavano al picassismo cubisteggiante ed espressionistico, prima ancora di approdare al realismo populista (cosa che avverrà, come è risaputo, dopo che Roderigo di Castiglia, *alias* Togliatti, richiamerà all'ordine gli artisti che, nel 1948, si erano permessi di esibire a Bologna «cose mostruose» in una «esposizione di orrori e di scemenze»)(9). Solo successivamente, nel 1951, Guttuso considererà Cagli un «isolato» e un «clandestino», risvegliatore di «morti», nell'«inazione» imperante del tempo, quando cioè l'impegno degli intellettuali «scambiava la cultura per la Cassa del Mezzogiorno», come scrisse ironicamente Arbasino, e si estrinsecava nel dipingere operai in catene o nel «fabbricare giornali e messaggi ideologici», secondo l'individuazione di Morlotti(9).

Per Cagli, invece il «giudizio del tempo» non prescindeva dal tempo senza tempo convalidato nel giudizio estetico e indagato contro gli *idola fori* dell'ideologia di moda, che come si sa in quel tempo contrapponeva fittiziamente realtà e astrazione, come categorie antinomiche dell'attualità e dell'evasione. Non ignorava i mali del suo tempo, ma non dimenticava la continuità con quel «primordio» che scandiva le valenze della tradizione culturale italiana. L'acuto rilievo di Camus, espresso in quegli anni di mal dissimulato impegno, tra realtà e astrazione, dell'intellettuale del nostro tempo, sembra voler privilegiare un artista come Cagli che aveva consolidato nell'arte l'antinomia dell'impegno e del disimpegno, della realtà e dell'astrazione, del passato e del presente. «La menzogna dell'arte per l'arte faceva finta di ignorare il male e se ne assumeva la

responsabilità. Ma la menzogna realista, se si accolla il compito di riconoscere l'infelicità presente dell'uomo, dall'altra parte a questo compito viene gravemente meno, utilizzandolo per esaltare una felicità di là da venire, della quale nessuno sa niente, e autorizzando così qualsiasi mistificazione. Le due estetiche, che si sono a lungo affrontate, quella che predica un rifiuto totale dell'attualità e quella che pretende di respingere tutto ciò che non è di attualità, finiscono tuttavia per congiungersi, lontano dalla realtà, in una stessa menzogna e grazie alla soppressione dell'arte»(10).

L'«attualità» di Cagli, dai *Preparativi alla guerra a Buchenwald*, non solo non smarrisce il senso della realtà (e della storia), ma non perde la dimensione estetica, che è invenzione nella realtà, ricerca nella testimonianza, presenza nel legamento col passato. E quando infatti «il tumulto angoscioso della realtà» batteva con più forza alle porte del suo cuore, nei giorni del «ritorno» in Italia, Cagli «non soltanto poneva una questione di riflessione spaziale, determinante per il senso stesso (anzi i sensi) della sua ricerca successiva, ma vi ribadiva una centralità della propria tradizione culturale italiana, contro la scorciatoia dell'immediato riportarsi ad un dialogo su modelli importati. E credo che poi il senso più intimo dell'avversione di alcuni giovani esponenti dell'avanguardia romana fosse allora, al di là di circostanze ed equivoci esterni, soprattutto poi quello di scontrarsi con il coraggio di una così originale indicazione culturale, polemicamente diversa»(11).

L'osservazione che abbiamo riportata è di Crispolti, ma occorre aggiungere, per chiarire la portata stessa della citazione, che l'«avanguardia romana» non era composta, come potrebbe sembrare, da Prampolini o da Balla, allora fuori corso, anche se avevano tenuto in fermento l'ambiente romano, ma quella che faceva capo a Guttuso, a Turcato, a Mafai (allora approdati al post-cubismo e all'astrattismo) e a Fazzini, tutti «romani» d'adozione, tranne Mafai. Da qui il legamento al «senso eroico e religioso delle più gravi imprese» (Cagli, 1935) del passato, proprio nel momento in cui il senso eroico e religioso declinava nel laicismo antierico e becero, per cui Cagli, nomade dell'arte e appartenente «alla tradizione degli ulissidi» (Crispolti), trova nella coerenza della sua lotta la stessa disperata fermentazione dell'«universo ungarettiano, in cui può fiorire... la luce di un'improvvisa armonia o di una inattesa speranza» (Barzanti). Da qui il bisogno di rinnovare l'espressione figurativa per seguire l'uomo del nostro tempo, impaniato nel fitto di una inquietudine per la invocata «armonia» e la perduta «speranza».

L'immaginario poliespressivo di Cagli ha sempre presente l'uomo, e la sua disperata solitudine nel tempo industriale, per cui lo sviluppo della sua intelligenza critica lo porta non solo a rinnovare continuamente i luoghi e i modelli, le idee e le

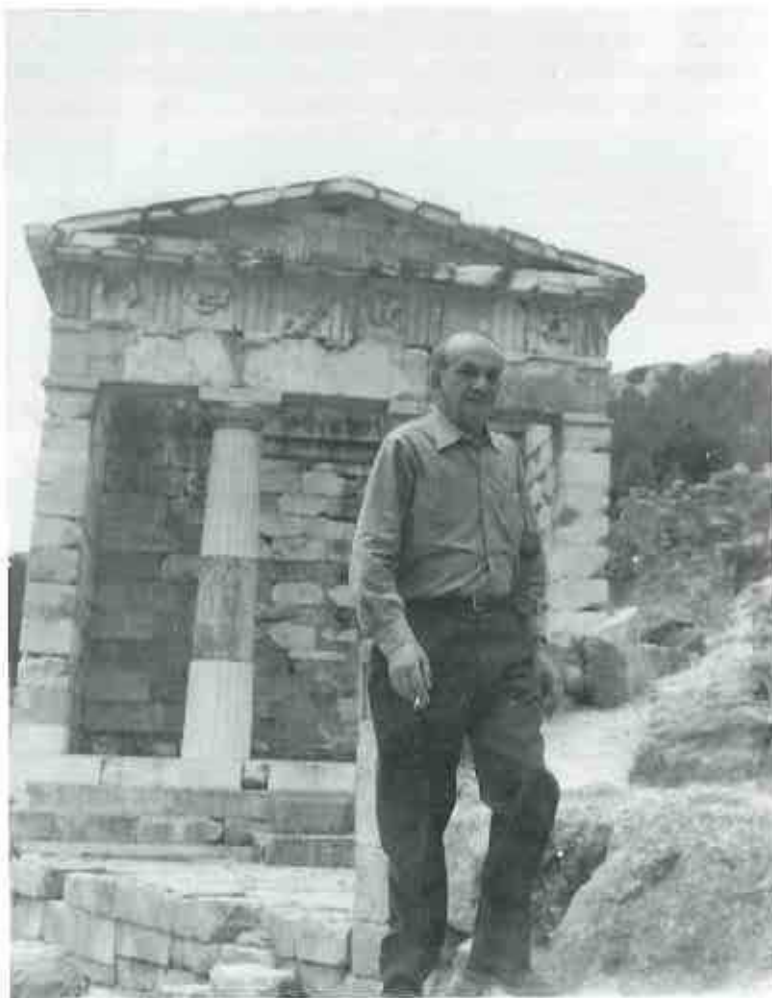
espressioni linguistiche, ma a ricercare la *sedes* della coralità e della comunicazione per l'uomo moderno, attratto, come lui è attratto, dai molteplici interessi che vanno dalla poesia alla scenografia, dalla letteratura al teatro, dalla grafica alla pittura, dalla scultura all'ambientazione architettonica, dalla decorazione alla *tapisserie*, dal *design* all'applicazione industriale. Perché è compito dell'arte risolvere, attraverso le «proposte» e le «sperimentazioni», mutevoli come il tempo, i conflitti culturali stratificati nel cervello antico dell'uomo e che il tempo (e la proliferazione del pallium o del «coperchio pensante») ha portato all'obsolescenza oggettiva, secondo l'indicazione dell'avanguardia storica, che come si sa ne ha teorizzato il superamento, attraverso il *continuo* rinnovamento linguistico(12).

La realtà è che Cagli non solo supera, negli anni Trenta, l'endiade tra forma (clima eroico e religioso) della tradizione e necessità del rinnovamento, tra arte mitografica e comunicazione corale dell'immaginario («*Muri ai pittori*»), nell'ambito e non contro la coeva esperienza novecentista di Sironi, Martini, Carrà, ma anche inverte, in frenetica sperimentazione d'arte, negli anni del dopoguerra, il fittizio dualismo tra astrattismo e figurativismo, cioè metodo freddamente tecnicistico, e perciò astratto, nonché rappresentazione magica, come nostalgia di una costante classicità, «che è il modo più immediato - ha osservato Asor Rosa - per dar forma al primitivo e al primigenio»(13). E così, dopo aver considerato la relatività dei canoni estetici e aver superato l'autonomia espressiva nell'eteronomia degli atti e dei fatti della storia, sanzionati per il «gioco del futuro» (Montale), propone anche il superamento tra realismo e socialità, sensibilismo e concettualità, tra arte da cavalletto (da riguardare) e segni industriali (da riprodurre), in nome di un principio mai declinato: la fiducia nell'uomo. Non in astratto, ma nella continua dimensione dei suoi miti in un tempo coniugato sempre al presente.

Il suo raggiungimento più alto, in termini d'arte e in funzione dell'uomo, non astrattamente considerato, ma nell'ambito della sua eticità, fu indubbiamente la monumentale *Battaglia di San Martino e Solferino* degli anni Trenta, da Cagli realizzata per la VI Triennale milanese, ed ora legata alla città di Firenze per volontà di Francesco Muzzi, collaboratore di Cagli e a cui la grande tavola venne lasciata. L'opera di Cagli è sistemata nella Galleria degli Uffizi, di fronte all'opera di Andrea del Castagno, che Cagli amava, e che resterà a ricordo di quel recupero storico, operato dagli artisti degli anni Trenta, e che ha sanzionato, in maniera originale, la saldatura della tradizione alla modernità, come «valore» positivo per il popolo italiano, cui il lavoro era diretto. L'ingresso della grande tempera encaustica su tavola tamburata alla Triennale, che venne inaugurata il 31 maggio 1936 e che segnò la partecipazione di 21

paesi esteri (10 di essi avevano propri commissari e propri ordinatori), rappresentando il proseguimento ideale della famosissima V Triennale con Sironi, De Chirico, Carrà e Martini, era stato preceduto dallo scritto teorico di Cagli, «*Muri ai pittori*», apparso su *Quadrante* nel maggio 1933 e che, con il Manifesto della pittura murale di Sironi (*la Colonna*, dicembre 1933), reclamava la «creazione di nuovi miti».

Ed in tal senso appare illuminante la motivazione data da Ragghianti alla «sfida» lanciata da Cagli (allora aveva appena 26 anni), il quale «dopo aver rivendicato, sin dal 1927, misure ed impegni monumentali per pittori, proclamando una poetica contraria all'intimismo, all'evasione sensitiva e al formalismo iniziatico, ed affermando che nel grande si conteneva ogni movenza anche sottile dell'ispirazione e del sentimento, aveva trasformato, se non la soggezione, la preoccupazione o l'assillante istanza



Cagli, in Grecia, 1961

del ritorno all'affresco in uno slancio all'orchestrazione, della pittura in sé e della pittura coordinata all'architettura e alla scultura, per cui però la destinazione e partecipazione sociale, erano affidate alla creazione di nuovi miti che implicava lo scarto da

ogni servizio o da ogni illazione; al limite l'*epos* del quotidiano degli uomini e delle cose veniva ad imporre trame più favolose e straordinarie di quelle dei miti e delle storie remote»(14).

Fu certamente importante la presenza della *Battaglia di San Martino e di Solferino* nella VI Triennale, dal momento che qualificherà lo sforzo di Sironi e di Pagano, teso ad un «profondo e impegnativo contatto con la realtà del momento, per una coraggiosa e più dichiarata volontà moderna, per taluni atteggiamenti scopertamente polemici» (Agnoldomenico Pica), che daranno decisamente il senso del moderno ad una malintesa «provincialità» italiana, nell'ambito dell'Europa. E mentre, infatti, da noi si operava in quegli anni la saldatura tra modernità e tradizione, sul piano storico e con riferimento agli obiettivi estetici, espressivi e di stile (il tema dell'abitazione veniva inteso «come modulo del costume» e quello dell'urbanistica «come problema sociale»), in campo internazionale invece «le rivalse del cattivo gusto sembravano riprendere piede, dalla Francia borghese alla Russia comunista, alla Germania hitleriana, con le idee e le esclusioni della quale ultima - in fatto di architettura - già ci eravamo scontrati polemicamente in occasione della partecipazione tedesca alla mostra di architettura del 1936»(15).

Nell'ambito di queste polemiche, contro il prevalere del «cattivo gusto» e del vento di restaurazione, che soffiava proprio in quell'Europa alla quale guarderanno retrospettivamente i «modernisti» nostrani del «Dopo Guernica», l'azione di Pagano, le dichiarazioni inequivocabili di Marinetti, le decorazioni di Sironi e, soprattutto, l'acuta coerenza artistica di Cagli (e perché, no, il teatro di Pirandello), si dimostreranno quanto mai pertinenti e legittime per l'auspicio di quei nuovi miti che non venivano rapportati solo alle «storie remote» (Ragghianti), ma anche all'*epos* «italiano» e perciò europeo del tempo. Un «tempo» in cui il gruppo equestre nel salone della Vittoria, opera di Lucio Fontana, riceveva le lodi di Persico (vincitore con Nizzoli del concorso per il detto Salone), in questi termini: «Lo stile dell'opera è ispirato ai concetti più elevati dell'architettura nuova, ed il sapore classico della composizione è legittimo all'indirizzo dei maggiori razionalisti nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo rinascimento»(16).

L'endiade classicità-modernità era stata, infatti, in cima alle preoccupazioni dei razionalisti italiani, al punto da far dire programmaticamente al Gruppo 7, cioè agli architetti razionalisti Frette, Figini, Larco, Pollini, Rava, Terragni e Libera (1928), che «da noi esiste un tale substrato classico, e lo spirito della tradizione (non le forme, le quali son ben diversa cosa) è così profondo in Italia che evidentemente, e quasi meccanicamente, la nuova architettura non potrà non conservare una tipica impronta nostra»(17). Cioè quell'«impronta» che aveva indotto gli

artisti del tempo, tradizionalisti e modernisti, a misurare, per la prima volta nella nostra storia, «la forza che noi abbiamo di fabbricarci, intera e viva, la casa italiana d'oggi», come scrisse Giolli, morto in un campo di concentramento tedesco, nell'ultimo conflitto¹⁸. E che farà dire, ai nostri giorni, che l'esperienza vissuta allora dai pittori e dagli architetti «ha un carattere europeo e non deriva da una "sordità provincialistica", ma dalla coscienza che si è gli interpreti di un nuovo spirito e di una nuova disciplina»¹⁹.

Senza la comprensione di questa apparente «diversità» (classicità - modernità, provincialità - europeismo) non si può intendere il contributo alla costruzione della «casa italiana d'oggi» fornito da quell'*eclettico* che si chiama Corrado Cagli, anche nella realizzazione delle opere grafiche, forse le più significative e scoperte, in cui «quanto più elevate e complesse tanto più spesso si incontrano citazioni di testi altrui, avendo ben chiaro nella mente che quelle citazioni, ancorché frequentissime e perfino di inserto letterale, sono legittime tutte, non meno di qualsiasi altra *materia* dell'arte o della riflessione, si tratti di assunzione dalla natura o dalla storia, dai miti o dalle tradizioni iconografiche e letterarie. E che pertanto esse non limitano in nulla l'originalità, la quale vive di vita propria sul terreno di una cultura anche insolitamente vasta e diversa, né sminuiscono l'altezza dei raggiungimenti (altissimi in Cagli), né infirmano la coerenza, che è un pregio non quando attesta la costanza di un genere particolare di scelte, ma quando certifica la presenza sicuramente riconoscibile di una personalità che

attraversa, non snaturandosi, anzi crescendo su sé medesima, ogni possibile varietà e vivacità di interessi»²⁰.

All'interno dell'opera cresce infatti lo spazio poetico, sia che il segno risulti incalzato da uno sperimentalismo e da un grafismo retinico o labirintico, sia che rivisiti - reinventandola - la sobrietà, perentoria e pulita, dei canoni formali della tradizione. Con la conseguenza incontestabile che la potenzialità stilistica in Cagli è esaltata sia che il segno si tramuti da forza espositiva (contemplativa) in intensiva, sia che ricerchi la resa linguistica vera e propria, che ha il potere di trasferire il primato della forma in un mutato rapporto di eventi e di storia, che hanno così perduto il punto morto (la tentazione illustrativa e ideologica) dell'attualità e del transeunte.

La realtà vuole che se Cagli non cerca gli accomodamenti illustrativi e ideologici, che come si sa vengono sempre dopo, certamente non apprezza le collocazioni storicistiche e le categorie estetiche, cioè tutti legati agli eventi e ai generi, che il suo spirito avido di ricerca ha lasciato sempre a quelli che, appunto, *vengono dopo*. Perché troppo impegnato in quella verità da scoprire al primordio e perché sempre inseguito da quella nuova tensione sperimentale e tecnica, che a ben guardare, è invece la dannazione (e la salvezza) del nostro tempo, che per tenere il passo accelerato con la storia abbandona, sul suo cammino, i pigri ai bordi dell'evasione e i deboli a quelli dell'utopia. Solo i creatori come Cagli stanno invece al passo con la storia, senza soggiacere al suo corso e senza scantonare - come succede a chi ha la vista corta - nei viottoli senza uscita.

maggio 1987 - Luigi Tallarico

NOTE

1) Roberto Barzanti, «Cagli», catalogo della mostra del disegno dal 1932 al 1972, Siena, 1972, a cura del CIDAC, Centro Italiano Diffusione Arte e Cultura.

2) Alfonso Gatto, «Il disegno di Cagli», Rizzoli, Milano, 1968.

3) Francesco Giunta, «Corrado Cagli l'Elogio della Pazzia di Erasmo da Rotterdam», Edizioni Nuovo Sud, Palermo, 1979.

4) Cennino Cennini, «Libro dell'Arte» (o «Trattato della Pittura»), Longanesi, Milano, 1975 (a cura di F. Tempesti).

5) Giorgio Vasari, «Vite scelte», a cura di A.M. Brizio, Utet, Torino, 1948.

6) Fortunato Bellonzi, «Cagli», catalogo della Mostra alla galleria La Gradiata di Roma nel 1984, Edizioni della Gradiata, 1984, Roma.

7) Luigi Tallarico, «Le sperimentazioni moderne di Corrado Cagli», in «L'Orologio», rivista mensile, n. 9-10 del 31.5.1968, Roma, nonché «Corra-

do Cagli», in «La Torre», rivista mensile, editore Volpe, Roma (n. 165), gennaio 1964.

8) Enrico Crispolti, «I percorsi di Cagli», catalogo della Mostra di Castel dell'Ovo a Napoli, 1981-82, De Luca editore, Roma, 1982.

9) Tristan Sauvage, «Pittura italiana del dopoguerra», Schwarz, Milano, 1957.

10) Alberto Camus, «Ribellione e morte», Bompiani, Milano, 1961.

11) Enrico Crispolti, «I percorsi di Cagli», catalogo già richiamato della mostra di Castel dell'Ovo a Napoli, 1981-1982.

12) Luigi Tallarico, «Pastelli e grafiche di Cagli», catalogo della mostra alla galleria «La Meridiana» a Messina, edizione «La Meridiana», Messina, 1984.

13) «Il Cagli Romano» («Anni Venti/Trenta»), a cura di E. Crispolti,

catalogo della mostra di Siena, Electa, Milano, 1985.

14) Carlo L. Ragghianti, «Cagli la Battaglia di S. Martino», «Per Firenze», catalogo della mostra di Firenze, 1979, Vallecchi, Firenze, 1979.

15) Agnoldomenico Pica, «Storia della Triennale 1918-1957», edizioni Il Milione, Milano, 1957.

16) L'affermazione, relativa alla «classicità» e al «primordio» come legamenti ad una realtà storica, è un motivo ricorrente fra gli artisti degli anni Trenta, che avevano riscoperto nella realtà di quegli anni «la grande avventura di vivere al primordio», come si espressero finanche gli astrattisti, per bocca di Belli (cfr. «Kn», edizione Il Milione, Milano, 1935), il quale riteneva di dover infatti trovare nella «nostra epoca, il fattore poetico esaltativo», cioè «la necessità di agire», onde imprimere una «direzione nettamente chiarificatrice della nuova civiltà, che abbiamo la grande avventura (appunto! n.d.r.) di vivere al primordio». Ed è di Carrà, degli stessi anni in esame, l'affermazione secondo cui «questa idea di coordinazione dei valori tipici della stirpe (il primordio di cui

parlavano Cagli e gli astrattisti lombardi, nonché, beninteso, Sironi. N.d.r.), si manifesta nell'accettazione di quella stessa dottrina classica che noi propugnammo in altre occasioni, la quale dottrina tende a ridare all'arte italiana la necessità potenziale e consapevolezza del suo destino». Non è solo, dunque, il Novecento di Sironi, Martini e Muzio a richiamarsi ad una classicità tarcaica, ma come abbiamo visto anche gli astrattisti e i razionalisti, infine Carrà, approdato alla realtà del «Cinquale», dopo l'esperienza futurista e metafisica, oltre beninteso Cagli, come abbiamo riferito.

17) L'architettura in Italia» (1919-1943: le polemiche), CLUP, Milano, 1972.

18) Raffaello Giolli, «L'architettura razionale», Laterza, Bari, 1972.

19) Cesare De Seta, «La cultura architettonica in Italia tra le due guerre», Laterza, Bari, 1972.

20) Fortunato Bellonzi, «Cagli», catalogo della mostra della Gradiva, già richiamato.



Cagli, con il critico Nocentini e il Pittore Scatizzi alla Galleria Gradiva di Firenze, mostra Cagli, 1974

l'altro, né l'altro senza l'uno, perché il contenuto non è se non valore formante, che nell'atto in cui si pone è valore formale). Nella patetica immagine giovanissima della Vergine Madre (e la gioventù di Maria era un consapevole omaggio a Michelangelo, che nella famosa *Pietà* di San Pietro ce la raffigurò poco più che quattordicenne) Cagli vedeva tutte le madri nella storia di amore e di dolore che egli stesso aveva vissuto da perseguitato prima, da ebreo fuggiasco, poi da soldato durante la seconda guerra mondiale, sperimentando le piccole e le grandissime tragedie umane.

Cagli aveva anche quest'altro altissimo concetto: che non c'è uomo o donna — per modesta che sia la condizione di vita e rudimentale la parola — che non sia anch'essa luce dell'essere, rispettabile quanto e forse talvolta più della persona che abbia in mano potere e ricchezza.

Qui era l'umanità di Cagli della quale ho avuto tante volte testimonianza; e tacerò le prove della sua carità, che non era mai l'elemosina, ma un moto d'amore; e qui ripeto — si rivelava ancora una volta la sua religiosità autentica. In questa splendida mostra, proprio su questa parete, accanto a noi, è esposta una delle illustrazioni per *L'Elogio della pazzia* di Erasmo da Rotterdam: ed è l'unica crocifissione che conosco di Cagli: un Cristo in croce che si staglia sui lacerti di una vetrata rotta, spalancandosi di là dalla pagina ancora uno spazio, che non c'è ma che si intuisce. Il Cristo di Cagli non è il Cristo sofferente. L'artista che ha avuto tanta esperienza della sofferenza umana e della propria, quando (negli ultimi anni specialmente) ha disegnato più volte il Cristo con una intensità che diventava maggiorazione di conoscenza e atto di amore, lo ha immaginato trionfante, o col vessillo della vittoria, o in gloria. C'è di Cagli una immagine frontale di Cristo (oggi nella Pinacoteca Vaticana) che riprende con uno spirito moderno, intrepido, l'iconografia da Pietro Cavallini a Giotto; e Cagli vi ha scritto, nel margine della pagina, proprio per sé solo, queste parole che vi ripeto esatte: «Cristo nostra pace». Le ha scritte con l'umiltà e il calore di un pellegrino antico.

Questo straordinario artista, che ha compiuto tanti *excursus* nella storia della cultura e dell'arte, non voglio dire che sia approdato alla fede cristiana da vecchio, perché probabilmente non è vero. Egli dentro la figura del Cristo ha trovato da sempre maggiorata la stessa umanità cui aspirava nella ansiosa ricerca dell'archetipo. Ci dicevamo tante volte, difatti: a noi piacciono quei pittori e quegli scultori — e anche quegli architetti e musicisti e poeti — nei quali troviamo, come dice Dante, *pinta la nostra effigie*. Quand'anche sia un cerchio l'immagine che ci si configura dinanzi agli occhi, o una scala musicale o una serie di colori o una struttura volumetrica o architettonica, ciò che in



Cagli, con Guthuso alle fosse Ardeatine, Roma, 1974

fondo ci preme è di ritrovare noi medesimi specchiati in quella forma: la nostra effigie dipinta, la stessa che Dante, nella catastrofe del Paradiso, scopre penetrando lo sguardo dentro la luce di Dio nell'unità dei tre cerchi di una medesima contenenza, dove, se è possibile distinguere uno, riflesso «come iri da iri», si annida, si rapprende, sfolgora, mirabilmente iscritta, l'effigie nostra: il mistero dell'incarnazione, che al di là e al di fuori di ogni confessione religiosa (chi vi parla non è credente) diventa veramente l'oggettivazione e la proiezione di tutti i nostri sogni, di tutto il nostro bisogno di vivere, di tutta la nostra paura di morire, l'attimo risolutivo della trascendenza che ciascuno di noi affida al segno, alla parola, all'atto di comunicatività col prossimo.

Cagli era capace di trovare pinta la effigie dell'uomo anche in un semplice arabesco. Anche quando non era più figurale, e tracciava una linea reiterata nel foglio, spezzata e ripresa per meandri o volute condotte l'una dentro l'altra (come in certi disegni qui esposti), egli diceva ancora una parola agli uomini: credetemi, a tutti gli uomini. Tale la sua grandezza.

Dentro la storia senza dubbio, perché forse è stato il più sperimentale di quanti artisti abbiamo avuto in questi ultimi anni, dunque dentro l'inquietata vicenda delle nostre ricerche; e tuttavia già fuori di esse, secondo quel pensare storicamente che è il più alto traguardo che un uomo di pensiero possa raggiungere. Vi ripeterò con lui, con Ranuccio Bianchi Bandinelli, nostro comune amico, e con altri, che la nozione del presente, avulsa da quella del passato, è una battuta astratta del tempo senza possibilità di esser letta né da noi né da altri. Non esiste l'*hic et nunc*; ogni qui e ogni ora si porta dietro la storia passata e spalanca le porte del futuro. Altrimenti noi non faremo altro che favoleggiare i miti rischiosi e ingannevoli di una attualità che brucia se stessa; e ci troveremo, come già ci stiamo trovando, al principio di un nuovo regime (che non mi fa meno paura di quello recentemente trascorso): senza libertà, strappati da quelle che sono le radici della nostra storia, non uomini ma strumenti.

L'OPERA DI CAGLI NEGLI ANNI TRENTA VITTORIO FAGONE

Relazioni

Cercherò di mettere a fuoco una porzione abbastanza precisa e cronologicamente limitata del lavoro di Cagli — secondo me di grande importanza nella biografia di Cagli e nelle vicende dell'arte italiana di questo secolo — la prima attività dell'artista negli anni trenta. Dovendo contenere lo spazio di questo intervento, enuncerò alcune tesi che affido alla riflessione e all'elaborazione di tutti. La prima, introduttiva, è di accostare piuttosto strettamente il lavoro di Massimo Bontempelli e la pratica artistica di Cagli. Sappiamo che esiste un preciso rapporto di parentela zio e nipote, tra Bontempelli e Cagli, Bontempelli resta figura molto importante per la comprensione dell'arte italiana degli anni venti e degli anni trenta. Fu un autentico protagonista della vita culturale italiana, un osservatore attento e, penso, forse anche lo stile di scrittura di M. Bontempelli, quella intensità e quel distacco che c'è in ogni sua pagina, può risultare un equivalente utile per leggere l'opera di Cagli; d'altra parte l'opera di Cagli, fin dall'avvio degli anni trenta, gusto è stato giustamente segnalato da Ragghianti, rivela una cultura riflessa molto più densa e una significativa specificità rispetto alle opere degli altri giovani artisti.

Ci sono anzitutto due note di Bontempelli da rilevare, una del '27 e una del '35. Nel 1927 Bontempelli sul «900» scrive che il 900 letterario, fenomeno molto diverso del novecento figurativo (e



Cagli, con il Sindaco Antoni Varese, mostra Cagli "dalla Guerra alla Resistenza", La Spezia, 1975

questo è dato sul quale converrà insistere) non ha equivalenti nella pittura. Noi sappiamo che il Novecento figurativo correva già dal 1922, come preistoria, fino ad arrivare alle mostre ufficiali del 1926 e del 1929 ed è fenomeno che si può considerare esaurito negli anni 20 con l'appendice dei primi anni 30, che riguarda poi la pittura murale; Bontempelli sottolinea come il 900 letterario non ha equivalenti perché non c'è pittore che esprima quella atmosfera di *stupore lucido* che potrebbe risultare l'equivalente degli scrittori del 900. Questa atmosfera di *stupore lucido* Bontempelli la legge piuttosto nei pittori del 400, pittori del 400 che, noi vedremo, Cagli guarderà con attenzione, con un'ottica e una sensibilità particolari. Un'altra nota di Bontempelli del '35, molto bella secondo me, è importante per capire il lavoro di Cagli. Bontempelli dice: «in tutte le poetiche che tendono a

un'arte nuova, amo accertarmi che esse siano anche utili a interpretare il passato». Questo è molto importante; ce ne è anche un'altra suggestiva che recita «diffido di quelle estetiche che non possono applicarsi a tutte le arti». Sappiamo che il dominio «orchestrato» delle arti, e l'effusione tecnica che questa mostra anche testimonia, la possibilità di interventi, di veloci scambi ed influenza, era problema che Cagli sentì sempre molto vivo e centrale di un operare artistico. Come breviarario a questo Cagli letto attraverso Bontempelli, mi piace riferire alcuni passi del '29, di due anni successivi alla nota del '27, in cui Bontempelli dichiara di non trovare equivalenti del '900 nei pittori.

Secondo me la maturazione, alla fine del '29 attorno agli anni trenta, del nipote pittore, deve essere stata avvertita e «dialogata», diciamo, con Bontempelli; alcune note ce lo dicono, ce lo dice soprattutto la pagina molto bella di «Idea sul disegno» che è un elogio straordinario del disegno nell'arte moderna tracciato da Bontempelli e esemplificato, e motivato, dal lavoro di Cagli nel disegno, un lavoro che come, con molta acutezza, Di Genova ha messo in rilievo, percorre per intero la vicenda artistica di Cagli, ne costituisce in qualche modo la radiografia, in qualche altro lo specchio, se questi termini non risultassero distanziati di una oggettività e presenza ben precise. Altre note introduttive a Cagli «secondo Bontempelli»: prima di tutto la «gelosia della pittura», che è un luogo suggestivo di Bontempelli. Bontempelli dice: «non passa giorno che io non invidi i pittori e credo che tutti gli scrittori come me abbiano gelosia di quel felice mestiere tanto più divertente del nostro».

Nell'opera del pittore c'è tutta una parte fisica che lo sorregge, lo tiene in equilibrio, gli sfoga i nervi, gli riempie le lacune della cosiddetta ispirazione, c'è per loro una tecnica, una manualità che a noi manca del tutto, e dobbiamo lavorare in quel momento col solo spirito; il quale non sempre è vigile, il colore è bello di sé; la linea, «il segno sono un piacere squisito per se stesso al pittore, quando la sua mente, il suo cuore, stanno in ozio e in riposo». In un lavoro che come ieri con molta acutezza Di Genova ha messo in pittura ha cessato di essere un mestiere, è decaduta. Oggi il quadro non è richiesto, è offerto, e chi lo compera non lo comprenderebbe se non ricevesse eccitamenti di vario genere, e non si sogna di ordinario: il compratore di quadri ha sempre un po' l'aria di un benefattore, e quando li ha comperati spesso non sa dove metterli e allora cerca di venderli con qualche guadagno».

Questo è un luogo del '29 che può servirci per leggere come Cagli affronti il problema della pittura murale.

Ancora un altro luogo, che ci porta alle radici del lavoro di Cagli, cioè alla sua concezione del primordio, nucleo poetico emblematico, fondamentale degli inizi degli anni trenta e che va letto in chiave psicologica e in chiave di strategia tecnica, è molto importante, perché la concezione di Bontempelli e di Cagli, del primordio, si distanzia da quella degli altri artisti definiti *primordiali*.

Quale è la dinamica da cui è mossa questa nozione del primordio?

Scrivono Bontempelli: «In pratica le avanguardie del primo quindicennio di questo secolo, hanno poi in generale subito le sorti delle avanguardie di guerra, da cui hanno preso l'immagine; gente destinata al macello perché dietro a essa altri possa fermarsi a costruire. Insomma, le avanguardie artistiche avrebbero la funzione di creare quella condizione di primitività o meglio

primordialità, da cui possa poi nascere il creatore che si trovi al principio di una nuova serie. (Così ricche e violente sono le risorse dello spirito umano, i suoi giuochi di doppi fondi e di piani coesistenti, che sentiamo di poter fare istintivi per riflessione, impulsivi per volontà, barbari per suprema raffinatezza). Sottolineo questi tre momenti, *istintivi per riflessione, impulsivi per volontà, barbari per suprema raffinatezza*, perché chi guarda le opere di Cagli negli anni trenta, le sue intense pitture murali, il suo capolavoro *La battaglia di San Martino e Solferino*, sa che questi tre luoghi, l'impulsività, l'istintivismo, un barbarismo colto, sono luoghi che percorreranno costantemente il lavoro di Cagli, ma che sono già tutti dichiarati nell'opera degli anni trenta. Questo è un preambolo che affido a chi mi ascolta per leggere con attenzione il rapporto di parentela e di straordinaria vicinanza spirituale tra Cagli e Bontempelli. Naturalmente è d'obbligo ricordare come tutta l'opera di Cagli, dalla partenza, si situa in posizione polemica con il novecento figurativo. Allora possiamo trovarci in una posizione che può sembrare di apparente contraddizione. Come mai Cagli si trova, risulta, e spero sia ipotesi sostenibile, affiancabile al 900 letterario, quello per intenderci che Bontempelli scriveva in cifra rispetto al novecento italiano, che Sironi scriveva per esteso, in lettere, e come mai giuocano queste ascendenze in maniera determinante? È un problema non secondario e non trascurabile. Cagli amò assumere sempre posizioni molto decise, le formulò in modo molto chiaro. Sono stati ricordati molti dei suoi interventi degli anni trenta, interventi teorici che spesso si leggono addirittura come profetici, o per lo meno come dichiarazioni di un intero itinerario; però esistono, come in tutti i fenomeni del mondo artistico, momenti dialettici. E momenti di transizione dialettica esistono tra 900 e novecento.



Cagli con il prof. Mercuri alla Galleria D'Arte n. 1, mostra Grafica di Cagli, Rieti, 1975

Seconda nota: la periodizzazione dell'arte italiana. Secondo un uso, mutuato dai letterati, si è soliti definire l'arte italiana degli anni venti e trenta in una unica grossa rubricazione «fra le due guerre». Su questa periodizzazione, c'è un dibattito aperto. Asor Rosa, siamo a tre o quattro anni fa su «Quaderni storici», difendeva questa rubricazione non accettata da molti storici dell'arte attenti ai fenomeni dell'arte contemporanea. Diciamo, per esempio, e qui bisogna rendere pubblico merito a Ragghianti, che è stato l'unico che per molti anni non ha occultato interi periodi di storia dell'arte italiana, occultati per il peso di situazioni ambigue, (mi riferisco alla grande mostra del 1967 «L'arte italiana tra il '15 e il '35»). L'aver spostato il termine nel 1935 focalizza un momento, il 1935, che è veramente un grosso spartiacque nella storia dell'arte italiana. In questa diversa periodizzazione noi abbiamo gli anni dieci che non è per comodità di decade che mettiamo insieme, ma in quanto quegli

anni dieci contengono il primo futurismo e contengono la metafisica, abbiamo gli anni venti che contengono valori plastici e il novecento; abbiamo gli anni trenta che partecipano di un clima europeo complesso da interpretare, di riflessione su tutte le esperienze dei primi venti anni del secolo. Sappiamo che a questi anni trenta fa da guida Soffici che pubblica, ritraducendo, le invettive all'arte moderna o per lo meno l'abiura dell'arte moderna, formulata da Waldemar George e che in questi anni trenta abbiamo l'affermarsi delle propaggini del novecento. Abbiamo anche l'affermarsi di elementi nuovi come l'astrattismo, di certe estreme propaggini del futurismo che recuperano o tentano di recuperare l'espansione massima del suo progetto utopico, e abbiamo un fenomeno singolare che è la geografia diffusa di una opposizione al novecento che corre tra Torino, Milano, Roma, Palermo in un fermento nuovo.

Di questa opposizione al Novecento sicuramente Cagli è figura non secondaria, è la grande figura dialogante con i giovani artisti, e non solo i giovani milanesi dei primi anni '30; è colui che stabilisce una polarità diversa del gruppo romano, cioè la polarità che egli rappresenta con Capogrossi e Cavalli rispetto a quella di Scipione, di Rawael e di Mafai; e dobbiamo veramente credere a Guttuso quando nel '51 scrive che dagli anni 30 al 38 non c'è stato giovane artista in Italia che non abbia contratto una posizione di debito, o per lo meno di dialogo, con il lavoro di Cagli. In che cosa consisteva questo debito, questo dialogo? La periodizzazione degli anni trenta a mio giudizio, è fondamentale per valutare la «partenza» di Cagli e anche lo stato dell'arte in Italia. La conversazione di ieri di Ragghianti proponeva due piani di lettura, diciamo una di superficie, corsiva, e dietro questa una sottile e insistita polemica verso molte letture schematiche che, è bene dirlo, sono state le letture ufficiali dell'arte italiana degli anni trenta per molti anni. Chi appartiene a un'altra generazione di critici può chiedersi perché ancora oggi ci siano validi occultamenti prolungati per artisti dei quali è stato salvato solo un periodo; di Carrà si è considerata la metafisica e il futurismo come se fosse morto negli anni 20, cioè non riconoscendogli il diritto di compiere un percorso per altro sempre ragionato; di Cagli si è invece, ignorato questo primo periodo; Sironi è stato trascurato come se non rappresentasse una delle grandi voci dell'arte italiana di questo secolo; del clima culturale degli anni venti e trenta si è parlato sempre con una certa reticenza. La reticenza è dovuta al clima politico di quegli anni, che è bene non dimenticare quali furono. Nel clima politico di quegli anni, bisogna però considerare una diversità tra gli anni venti e gli anni trenta, anche questo ieri Ragghianti lo ha sottolineato molto bene, gli anni trenta sono gli anni del consenso, sono gli anni in cui il fascismo assume il suo volto meno sgradevole; e bisogna anche spostare l'accento nella definizione di fascismo e parlare piuttosto di un tentativo di istituzionalizzare lo Stato, perché questo era preoccupazione fondante negli anni trenta. Se noi studiamo questo periodo notiamo che, ad esempio, nella Biennale del '34, si svolgono due convegni molto importanti di filosofi e storici dell'arte, che riguardano: «L'arte contemporanea e la realtà», e «L'arte e lo Stato». Come potevano incrociarsi termini e condizioni come l'arte e lo Stato? C'è nei primi anni trenta fino al '36 una scelta di Cagli molto decisa, che tutti conosciamo, verso la pittura murale. Il fenomeno della pittura murale, tipicamente italiano (anche se ha nei primi anni trenta degli equivalenti in Francia, poi avrà delle declinazioni nell'America latina di particolare importanza ma con uno scarto temporale significativo) è molto importante e ha i due massimi interpreti in un pittore maturo, come è Sironi, e in un pittore giovane, come è Cagli. I due artisti hanno atteggiamento e poetiche diverse; nei confronti della pittura murale lavorano a contatto di gomito; entrambi ricorderanno questi momenti come molto importanti, è qui opportuna qualche riflessione. Sironi si rivolge alla pittura murale (noi abbiamo di Sironi nel '33 il manifesto pubblicato su «La Colonna»), perché cerca una nuova udienza sociale per la pittura; però Sironi, che sente la necessità di formulare un'arte più aperta, o un accesso diverso all'arte, tenta un punto, un punto nodale

della sua poetica: sottoporre l'emozione allo stile; è lo stile che sopravanza l'emozione. Questa è una formulazione angolare della poetica sironiana. Sironi cerca di costruire un'opera di grande impatto sociale, di svincolare il pittore dalla condizione borghese, di portarsi in un più largo spazio sociale, di dialogare non più con il committente geloso possessore di oggetti, ma con una più larga udienza.

C'è un testo fondamentale di Cagli, che giustamente Crispolti ha riportato in catalogo, dedicato alla pittura murale (del 1933) «Muri ai pittori», dove le preoccupazioni risulteranno diverse. Da Cagli è dichiarata la necessità di portare la pittura a una quotidianità operosa, — Cagli dice anche «operaia» — cioè proprio del fare, e Cagli carica questa sua ricerca nella pittura murale di una polemica contro il novecento, il novecento come riporto passivo di moduli; egli ritiene che la pittura murale sia ancora una conquista di quel primordio di cui accennavamo nella formulazione di Bontempelli, espressione di un momento formativo nuovo, di una capacità di studiare un più largo dialogo ma anche di una costruzione diversa; è interessante in questo senso che delle grandi costruzioni di affreschi, i «preludi alla guerra» del '33, (purtroppo distrutti come molti altri negli anni del fascismo) della splendida *Battaglia di San Martino e Solferino*, non esistano, se non mediati, disegni preparatori, non esiste un ingrandimento pantografico: la grande dimensione determina una diversa realizzazione. Ad esempio nella *Battaglia di San Martino*, di cui noi abbiamo uno studio preparatorio a Roma che è stato pubblicato, vediamo che ci troviamo di fronte a una diversa realizzazione rispetto a quello che sarà poi l'intervento sulla grande dimensione. L'intervento sulla grande dimensione significa mettere in atto una consapevolezza della fattualità artistica che è, secondo me, momento ineliminabile di tutta l'opera di Cagli.

Cagli guarda, a mio giudizio, con attenzione al mondo rinascimentale perché è anche interessato da quella stretta correlazione tra la mente e la mano dell'artefice, tra la qualità del fare e l'ordine del pensare. Ora tutto questo, nella pittura che corre negli anni 30, è molto visibile, è sempre dichiarato. Diciamo anche che questa pittura degli anni trenta ha alcune costanti, a mio avviso, affascinanti.

Usare, nel caso di Cagli un termine che può sembrare banale, come affascinante, non è improprio; il suo lavoro ha la capacità di riportarsi a una forza evocativa che non è mai appello a una emotività violenta, ma a una traente forza evocativa. Cagli sapeva di poter dominare il *registro lirico* come il *registro epico* nel suo modo di dipingere. E forse emblematica di questa situazione è la figura dello zuffolante, del pifferaio, del poeta giovane, del poeta capace di avocare con un filo di canto un ritmo profondo, una melodia antica. È una figura emblematica che ripercorre tutto il lavoro di Cagli e che chi gira per questa mostra potrà vedere riapparire costantemente come eidos di un'anima giovane, di un'anima capace di costruire magie.

Questo atteggiamento di Cagli non contraddice alla severità e alla chiarezza del suo lavoro. Io ho avuto occasioni brevi di incontrarlo (rare direi, non brevi) e queste occasioni sono state anche di discussioni serrate perché nessuno avrebbe potuto spostare Cagli di un millimetro da una posizione che fosse da lui accettata con convinzione, e questo nella affabilità dell'uomo, nella generosità, nella capacità di dare ascolto, c'era anche una chiara consapevolezza del proprio lavoro, che era di sicura coscienza. E allora posso ricordare anche, è un breve inciso, un episodio. Nella grande mostra di Palermo del 1967 io gli chiedevo «Perché non ad Ancona?» e lui diceva risentito «Ancona no», con durezza. Son contento che oggi sia un sì, un sì motivato, dato da una città non sempre attenta verso i suoi artisti probabilmente in quell'«Ancona no», c'era più affetto «anconetano» di quanto possa sembrare a prima vista. Due o tre questioni importanti vanno sottolineate e le sottopongo qui brevemente alla vostra attenzione prima di riprendere il mio intervento. Dal '30 al '38 il lavoro di Cagli ha una continuità stilistica, formativa, espressiva irriducibile.

Cagli guarda con ardore e attenzione alla grande tradizione

della pittura occidentale, e questa tradizione riformula in termini moderni (è la chiave di lettura che proponevo «secondo Bontempelli»). Cagli cerca un'arte nuova capace di rivisitare, non in termini di ricalco, il passato. Chi ama la pittura nel suo lungo corso può leggere, ed è un giuoco favoloso, dentro la pittura di Cagli degli anni trenta, la pittura cortese e la pittura del grande 400 italiano, può leggere alcune declinazioni manieristiche, può scoprire infinità di assonanze, colte e immediate. La polemica dura col Novecento è rifiuto del ricalco immobile. Un altro momento, a mio giudizio, è fondamentale del lavoro di Cagli: la capacità di *trasmutazione* che è in ogni sua immagine; ogni immagine è dotata come di un movimento interno, come di una oscillazione formativa esplicitata nell'opera. Io credo che, ad esempio, il racconto che Cagli fa, ed è splendido (l'ha pubblicato Bellonzi in un suo libro prezioso su la *Battaglia di San Martino e Solferino* in cui parla di un Cagli ariostesco), della battaglia di San Martino, ed è il racconto di come ha costruito questa grande battaglia, opera importante in quanto «unico documento» affidato alla Fondazione Cagli, che ci resta della pittura murale dei primi anni Trenta che le istituzioni fasciste commissionavano e distruggevano. Qui c'è ancora da ricordare la polemica violenta (è una polemica che ha anche una certa attualità, tra chi amava costruire *spettacoli* e chi preferiva impegnarsi nell'edificare *monumenti*: non rifiutiamo questa parola che appartiene alla storia dell'arte. Cagli sentiva che l'uso, da parte del regime, dell'opera degli artisti era un uso spettacolare. Le mani di calce che hanno ricoperto gli affreschi di De Chirico, di Carrà, di Sironi, di Cagli nella Triennale di Milano del '33, rendono angosciosi oggi i percorsi in questo spazio a chi si interessa di arte contemporanea. Nel '36 Cagli studia con questa grande *Battaglia di San Martino*, che è



Cagli, con il Presidente del Senato Spagnoli, alla mostra «Disegni per la Libertà», Rovigo, 1976

un'opera di sei metri per cinque di grande impegno, la possibilità di portare su tavole questa sua tempera a encausto con una tipica tecnica da muro, per sottrarla alla distruzione, e ci riesce. È interessantissima la tecnica di composizione descritta da Cagli. Cagli scompone in tanti elementi il quadro e li dipinge due per due, sommandoli, e ricomponendone quindi alla fine la totalità. Prima i due in alto, poi i due in basso, poi costruisce una diagonale perché il quadro va letto, e anche questa è una lettura che ci riporta al modo di costruire della pittura classica italiana, sulla diagonale, poi risale in alto; ricomponere per una prima volta la totalità del quadro, ridiscende su un ordine orizzontale e ristabilisce una doppia linea d'orizzonte. Tutto questo con una lucida coscienza, procedendo in un percorso formativo, oltre che compositivo. In questo si realizza il modo di lavorare di Cagli, il vivere nel lavoro, nella pittura, nel mestiere nel senso più nobile, nella dimensione dell'artefice. Questo artefice ha nei primi anni

Trenta insieme al dono della fascinazione una precoce maturità stilistica. Se noi guardiamo certi momenti di Birolli, di Sassu, nei primi anni Trenta, se guardiamo il Guttuso che da Palermo arriva a Roma a metà degli anni Trenta, possiamo leggere, e riconoscere la capacità di influenza, di Cagli nel senso di una libera espansione lirica, di un azzardo tecnico. Guardiamo in questa mostra d'Ancona l'*Ulisse*, che forse è immagine che più viva del «Nomadismo», di cui spesso si dice a proposito di Cagli già negli anni Trenta sa dove andare, conosce la sua Itaca, e a questa Itaca punta. Non è mai stato un errante nel panorama dell'arte moderna. Io credo non abbia mai mutato rotta nel suo itinerario: aveva avvertito, quasi profeticamente nel '33, che l'astratto e il figurativo erano luoghi dove lui avrebbe lavorato comunque per figure. E per figure ha lavorato.

È bene che una storia critica non nasconda i momenti critici di un artista. Credo che una prima rottura, ma è una rottura viva nel lavoro di Cagli, si ha col suo viaggio a Parigi. Qui è documentato come gli occhi di questo pittore intelligente vedono Braque nel '38. E come anche al ritorno dall'America, le stratificazioni culturali tra le quali egli si muove, di cultura artistica, sono molto più complesse. Le vicinanze con certe esperienze americane degli anni Quaranta, sono per lo meno dialetticamente certe. Le influenze del surrealismo all'origine dell'espressionismo astratto americano, sono avvertibili, a mio giudizio, e sono registrate con intelligenza, con libertà, con quella distanza dialettica che era misura di Cagli. C'è un episodio anche spiacevole ed emblematico nella vita di Cagli, che può essere registrato senza risentimenti rissosi. Quando Cagli torna a Roma, nel '47 con una mostra alla galleria La Palma, presenta a catalogo, uno splendido libretto, che accoglie ancora una introduzione di Bontempelli. Bontempelli parla ora del «quarto regno», non della quarta dimensione.

Cagli ha scoperto la possibilità di andare al di là di una storia costruita per punti immobili, nei movimenti profondi dell'immaginazione. Sappiamo, e dovette essere episodio rilevante, ne abbiamo cronache dettagliate, di una rivolta dei giovani pittori romani contro questa mostra. Mi sono chiesto più di una volta, cosa rappresenti questa rivolta di una generazione più giovane contro Cagli e cosa significa al di là delle pretestuose motivazioni politiche. Cagli era stato sicuramente, ripeto, un protagonista della generazione nuova degli anni 30 in Italia, aveva più cultura, aveva un «magistero» più affinato dei suoi coetanei, era in grado di dialogare molto da vicino con artisti come Sironi, di

Mostra Antologica «I percorsi di Cagli», Castel dell'Ovo, Napoli, 1982



Il Prof. Crispolti e il Prof. Maurizzi alla mostra "Cagli sculture", Macerata, 1982

influenzare artisti come Pirandello e Capogrossi, di suggestionare artisti come Guttuso. Questo ruolo nessuno aveva potuto contestarglielo.

Alla fine della guerra, nel '47, una nuova generazione che vuole ribellarsi a ogni tutela inaccettabile rimprovera ingenuamente, e ingenerosamente, a Cagli, di aver partecipato a imprese nelle quali tutta l'arte italiana restò coinvolta. A me sembra che lì si giuochi proprio una sorta di scena edipica: volersi liberare da una suggestione che era stata profonda per i pittori degli anni trenta e ancora temuta. Credo che da quel punto il lavoro di Cagli abbia assunto una certa distaccata autonomia, Cagli ha comunque, sino alla fine, continuato a dialogare, a dimostrare, ad essere disponibile verso gli artisti giovani, verso i critici giovani che lo amavano e lo amano, con il suo particolare modo di «essere» nell'arte; una quotidianità operosa che noi vediamo testimoniata lucida fino alla fine e che ce lo rende riconoscibile e vivo. Io credo, negli anni, sempre più vivo.



«LIBERTÀ DI CAGLI» MARCELLO VENTUROLI

Interventi

Non mi sono rifiutato di fare da presidente perché l'unica cosa che io possa avere in più, rispetto a quasi tutti gli studiosi d'arte, gli storici dell'arte, di oggi, è il mio quarantennio di testimonianza piuttosto forastica, piuttosto priva di autorità, ma con una certa pertinenza di cose e di fatti. Perfetto il catalogo fino allo spasimo della probanza, fatto da un uomo dell'arte che io ho seguito fin dai suoi inizi, che si chiama Enrico Crispolti, per cui praticamente la critica e Cagli potrebbero essere largamente condensati in questo catalogo; si possono sempre aggiungere altre cose sul modo con cui è stata impostata tutta la scienza attorno a questo straordinario personaggio, che comincia a vivere contemporaneamente agli anni ruggenti del 900 italiano, cioè negli anni 1932-33-34; ventenne Cagli era già un personaggio, era già un fenomeno.

Bene, ci sono molte cose da poter dire, non perché ciò che è scritto qui e ciò che voi avete elaborato nelle Mostre, nell'analisi su Cagli sia fondamentalmente sbagliato, per carità, però c'è un modo di intendere Cagli di gran lunga più errato, più psicologico, più motivato perfino da fatti di privilegio di quello che è un certo momento estetico rispetto a quello che è stato Cagli. Tutto questo Crispolti lo ha saputo benissimo individuare, ha chiarito esattamente come una certa critica oggi in Italia, che è stata pedissequa prima del 900, poi degli «ismi» accreditati, abbia potuto sempre vedere Cagli come un fenomeno secondario, o per lo meno non principale. Quindi io non spezzerei una lancia su questo argomento, anzi tra poco, cesserò la mia introduzione e darò la parola (come neopresidente in tutta la mia vita), agli altri che possono dire delle cose estremamente più da studiosi.

Io posso riferire per stimolo, come mi sono comportato con Cagli ogni volta che ci siamo incontrati. Egli era estremamente umile nei confronti di chi non lo amava, e aveva con me, in un «tu», un tantino angosciato, ma anche gentile, di colui che avrebbe accettato qualunque cosa, purché non fosse quel prolungato silenzio punteggiato di no, come era stata tutta la mia azione nei suoi confronti, a «Paese sera» e in altri quotidiani e periodici. Eppure, a distanza di anni, questo mio «no» suona come legittimo nei suoi confronti; e come una forma di estrema superiorità, di estrema serenità da parte sua, nei confronti di tutti coloro che non lo stimassero.

In breve, per passare a una situazione più storica, nel momento in cui io rimproveravo a lui di essere ancora legato ai miti del 900, io ero su posizioni di aspirazione neorealista, quando ancora il neorealismo non c'era, si trattava degli anni 40-42-43, quando tra l'altro Cagli, come voi sapete, non era più in Italia. Fui io insieme a Mirko, lo dico in «Interviste di frodo», a spolverare e a ricondurre allo stato di agibilità il suo studio mezzo bombardato dove c'erano parecchie cose, naturalmente, del decennio precedente, e dove io vedevo Cagli come una appendice del '900 più o meno retorica, più o meno velleitaria. Ma perché? Perché io non riuscivo a capire chiaramente la diversità della intuizione tra il mito novecentesco promosso dal Carrà di Giotto, dall'Arturo Martini di certo realismo magico, rispetto invece a quello che noi giovani, noi giovani di allora, i Birolli, i Guttuso, i Treccani, i Cassinari, che erano appena un pochino precedenti, volevano che si attuasse come fatto realistico.

Quindi io non capii Cagli allora, poi passò del tempo e al momento in cui potevo capirlo, Cagli esprimeva una tale autorità di spirito umanistico, di carica di quella che poteva essere

l'interpretazione della realtà contemporanea attraverso la storia e il museo, che io non riuscii più a viverlo, in quanto, come tutti coloro che non avevano ancora capito bene come stessero le cose sul piano internazionale, mi ero schierato nei confronti di certi, «ismi» storici, cioè a dire «l'astratto concreto» prima, poi l'informale, poi la pop art.

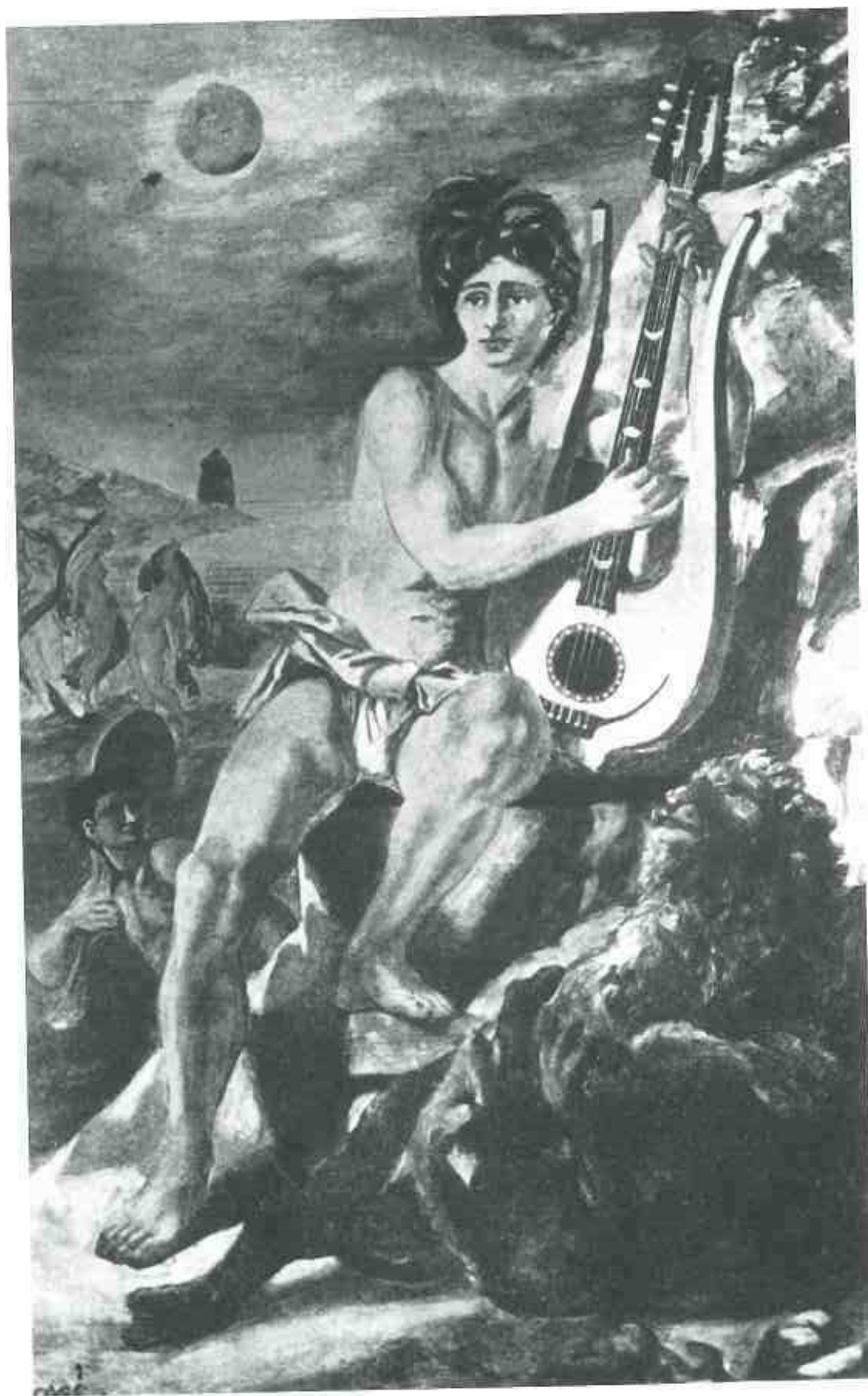
Benissimo, in questo sembrava che Cagli fosse un arretrato, fosse una specie di personaggio da rimorchiare, mentre a distanza di molto tempo, quando Cagli è morto nel '76, io ho potuto rivivere il mio giudizio attraverso le sue Mostre postume attraverso l'analisi che i più giovani miei amici studiosi di arte hanno fatto di lui. Non che mi sia ricreduto del tutto, ma lo spirito umanistico di Cagli è consapevolissimo, la capacità perfino di creare uno spazio dialettico, cominciando dal '33 fino al '38 quando partì, bisogna riconoscergli e questo l'ha detto Guttuso, (quando Cagli è riuscito a dare il clima di una tensione astratta), e lo dice Fagone, a proposito delle impronte di Capogrossi, bisogna però vedere come quest'ultimo è riuscito a dare alle impronte un clima non formale e tecnicistico.

Questo ed altro mi hanno fatto meditare e mi hanno reso assai più guardingo, nonostante il mio «no» nei confronti di Cagli nel suo complesso, per cui non riuscivo mai a collocarlo in nessun punto, come l'ultimo dei viaggiatori. E ho capito che il viaggio più vero, più serio, è quello che dopo quaranta anni di critico militante uno riconosca a se stesso di non avere ancora capito abbastanza e che i giovani che vengono citati in questo libro, possono aver dato un'altra chiave di lettura a me che sono stato un pugnace e resistente testimone, prima del post 900, e poi degli ismi storici venuti fuori dopo la Liberazione. Dopo questa mia confessione, non dico di cagismo, ma di apertura nei confronti di Corrado Cagli, maestro a molte generazioni, sono felice di dare la parola agli altri componenti di questa tavola rotonda, affinché si possa esprimere a conclusione di questo impegnato lavoro su Cagli qualche cosa che non sia né aria fritta né apologia, ma appassionata e consapevole storia delle nostre coscienze.

Mostra Antologica di Cagli, Palazzo Duchi di S. Stefano, mostra Disegni, Taormina, 1986



Orfeo che incanta le belve



Il mito di Orfeo è per Cagli (Biennale di Venezia, 1938) ormai dominato dal presentimento delle nubi fonde che minacciano l'Europa un'acorata e poetica occasione di consegnare un *messaggio di fede* nel potere assoluto della poesia e dell'arte. Come nel *Carme* di Orazio e nelle figurazioni di Ovidio, al suo canto le pietre si commuovono e le «belve», diventano miti. Allegoria di questa funzione dell'arte nella vita dell'uomo e nella storia della civiltà nella quale la forza riattivata del mito e visione sublime, fissa a considerare nel mutare dei tempi, le ragioni eterne, della natura e del cosmo.

C'è in Cagli spesso la sensazione di un «vortice», che assume le forme naturali della tempesta (*Allegoria di Colombo*, 1938), del fiume che rompe gli argini, dell'eruzione dell'Etna, e travolge nel suo impeto l'uomo in una condizione di morte; o della «violenza», morale e civile, la *ubris* dei Greci, la persecuzione, la prigionia, la guerra ma sempre per riaffermare la forza dell'umano, di ristabilire un'ordine, che è lavoro, civiltà, cultura, arte, equilibrio nel quale è il «valore» assoluto dell'esistenza. Nella tempesta che pare travolgere le navi di Colombo, in questa atmosfera di Cappel- la Sistina, la tragedia che incombe sull'Eu-ropa trova il più commosso presentimento, ma anche la incrollabile certezza, del Giu- dizio Finale che è speranza, fede a giusti- zia.

*Orfeo che incanta le belve, affresco nella
rotonda della XXI Biennale di
Venezia, 1938*

La serie dei *Graffiti monumentali* realizzata da Cagli al Museo al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti al Castello dei Pio dé Carpi nel 1973 segnano uno dei vertici della vocazione civile dell'arte di questo secolo e insieme a *Lager* (1974) al Museo delle Fosse Ardeatine è testimonianza sublime di quella *Umanità e religiosità* di Cagli, con intensa partecipazione configurata da Fortunato Bellonzi in *Cento disegni* (Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1978 e ancora in Silvano Giannelli - Pasquale Macchi: *Disegni di guerra*. Silvana Editoriale d'Arte. Milano

1961).

Le immagini figurate in simboli di umana moralità, offesa, segnata e incancellabile memoria per la società civile trovano qui la loro più dolente e sublime incarnazione. L'orrore per l'afferratezza che pare cancellare nella perversione razzista del nazismo la stessa impronta dell'umano; la prova dell'olocausto vissuta nella dimensione detta tragedia e della sofferenza del singolo, la condanna della coscienza, divengono nel segno percezione della «luce che non si spegne» nella tortura e nella distruzione

della carne e prova d'immortalità, presenza incorruttibile che nessuna ombra e tenebra può oscurare fino all'estrema cancellazione.

In una figurazione di tragica semplicità Cagli incarna questo momento — *momento*, nel quale la sofferenza e la morte trovano un argine invalicabile, nell'essenza incorruttibile dell'umano e sono atto che evoca nel ciclo delle immagini il «Giudizio Universale» che è esecrazione e condanna, ma soprattutto, certezza di storia e di destino.

Graffiti di Cagli nel museo Monumentale al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti - Castello dei Pio, Carpi, 1973



Lager, cm. 141x287, olio su tela, museo delle Fosse Ardeatine, Roma, 1974

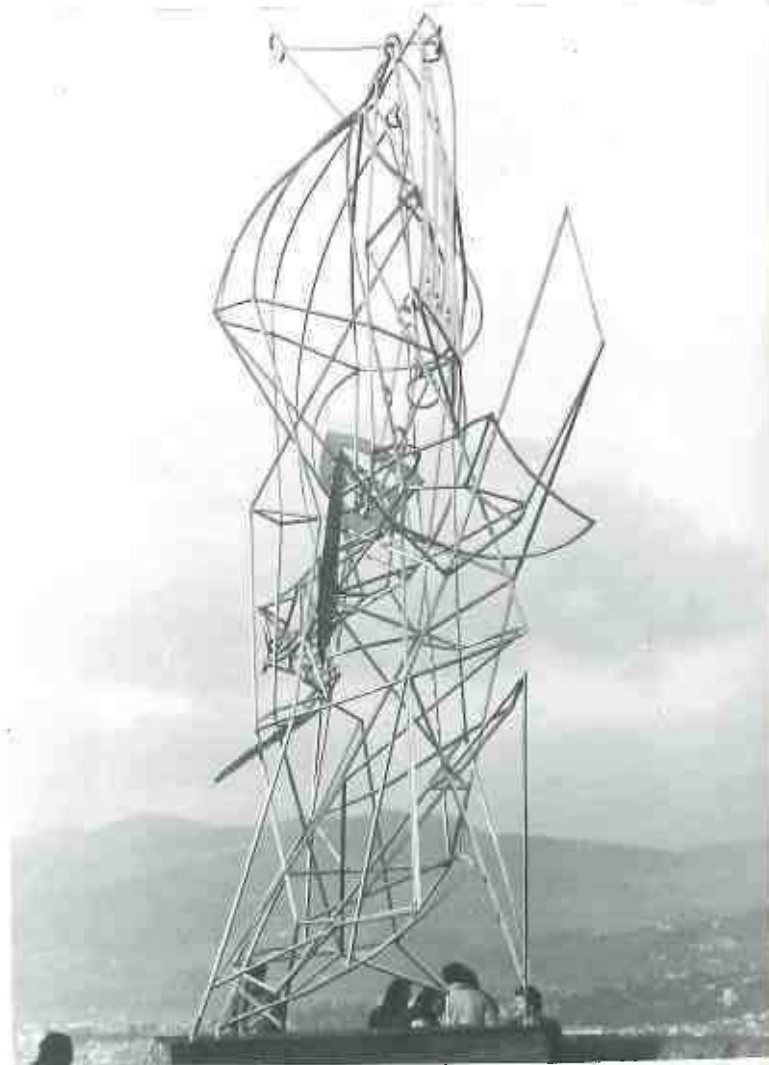
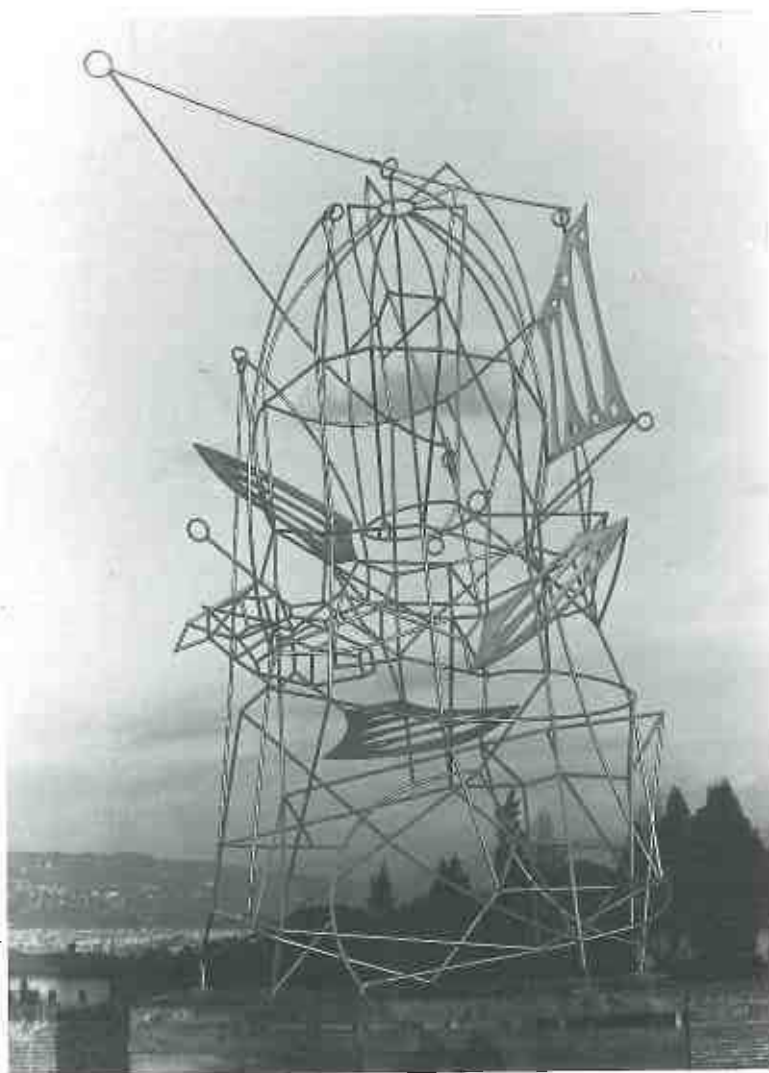


La *Gabbia* oggi al Forte Belvedere di Firenze, appartiene alla serie di sculture di scena per l'Agnese di Hohenstaufen realizzate nel 1974, in quella «estensione» della scultura alla dimensione teatrale che trova nel «trono» di Enrico IV la sua più sublime realizzazione. Nella dimensione teatrale la scultura, sia sotto la forma delle grandi maschere «che incombono totèmiche sulla scena del campo», sia in questo suo porsi

come proiezione strutturale del modello nel quale il rapporto sia esterno ed interno, sia materialità e spazialità incorporea, anticipa la sua collocazione nel luogo della collettività. Monumento non nell'accezione accademica, ma nel senso di presenza che evoca i grandi miti, le forze cosmiche, le tensioni profonde, le energie nella dinamica che da forma ai «motivi reticolari» e ai «motivi cellulari», di cui le metalliche gab-

bie spaziali sono simbolo e luogo di corrispondenza e convergenza. Siamo di fronte alla proposta di una scultura-architettura dalla forte carica «allusiva», tale da sollecitare lo spettatore a vivere la propria avventura immaginativa, nella proiezione che consente di saldare, il profondo e il mondo, l'esterno e l'interno, la materia e lo spirito nell'identità di una struttura comune ad ogni realtà.

La Gabbia, acciaio, Forte Belvedere, Firenze, 1974



La ricostruzione puntuale dell'opera di Cagli scultore, nella quale la recente mostra di Umbertide dedicata alla sua attività degli anni 29-30 presso le ceramiche Rometti costituisce il capitolo delle origini, e inquadrata nei *Dieci capitoli*, chiave di lettura di Enrico Crispolti nella sua integrità e compiutezza (Cagli: Scultore, 1927-1975. Macerata 1981) rivela sempre più il suo ruolo dialettico all'interno della ricerca del maestro: in rapporto alla sua *idea di sperimentazione*, di materiali e di linguaggi già lucidamente dichiarata nel *Corsivo* n. 12, col rifiuto della «monologica» per l'arte, e soprattutto in relazione alla tensione mai appagata di trascendere la *materialità* nell'individuazione della struttura profonda di ogni presenza di realtà, in quel punto in cui il filo di acciaio inossidabile, o lo spago, o la canna divengono «perimetro» è passaggio dalla particolarità del fenomeno, alla essenza, la spiritualità che incarna nel mutevole mondo delle apparenze, l'assoluta sostanza dell'essere la forma. E qui che l'attività di scultore di Cagli si presenta non più «in un profilo di discontinuità», «cui salienti episodi» e «cicli diversi», ma in una sua unitaria tensione e dinamica, affermazione netta della funzione permanente dell'arte nella sua «classicità», che è «individuazione» di destino ed emergenza di mito.

Le due opere qui riproposte *Il Diogene* (1968) e *La Gabbia* (1974) seguono i termini di una ricerca che ha trovato nella *Notte dei Cristalli*, il monumento commemorativo di Gottinga elaborato dal 1970 al '73, la più compiuta espressione e rappresentazione del tema col quale oggi coincide il «fato» dei moderni: la domanda senza risposta di Diogene, ai margini del mare di Omero e di Ulisse dove trova quiete il fiume sacro del lete, «scorreva vicino all'Eunoé, dove le anime, dopo la purificazione, nel Paradiso terrestre, si tuffavano per acquistare l'oblio del pensiero del male e poi, nell'altro, dove acquistavano, invece il pensiero del bene» (Enzo Bruzzi: L'uomo con la lanterna di Corrado Cagli in «Impegno» Novem-

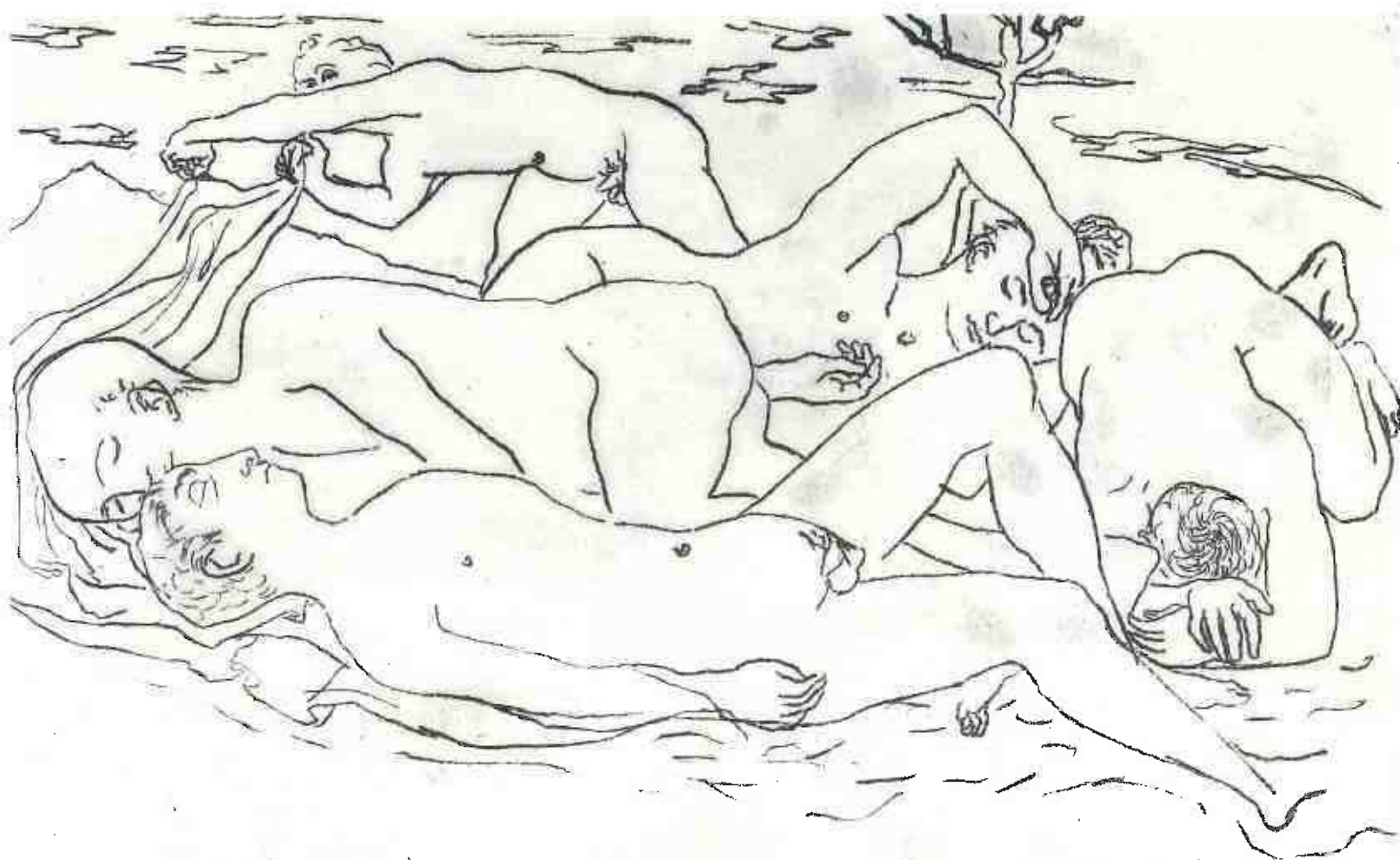
bre 1981. Reggio Calabria ed ora cfr *Miti a Taormina* a cura di Angelo Calabrese. Grafiche il Fiorino 1986); domanda, che segna l'impossibilità del Ritorno, ormai consegnati a non ritrovare più la nostra Itaca, ma nel destino della stella che si allontana, non poter vedere e vivere nessuna Terra Promessa (cfr. *La notte dei Cri-*

stalli. Editrice Magma Roma 1975) prigionieri della *Gabbia*, nell'attesa di libertà finale in quella michelangiolesca memoria trasfigurata dei *Prigioni* e nella perenne sorpresa di creazione (A. Palazzeschi, Corrado Cagli, sculture, L'Obelisco Roma. 1962) che è il «senso» invalicabile della lezione di Cagli.

Diogene, cm. 360x285, acciaio, Piazza C. Cagli, Letojanni, 1981



DISEGNI

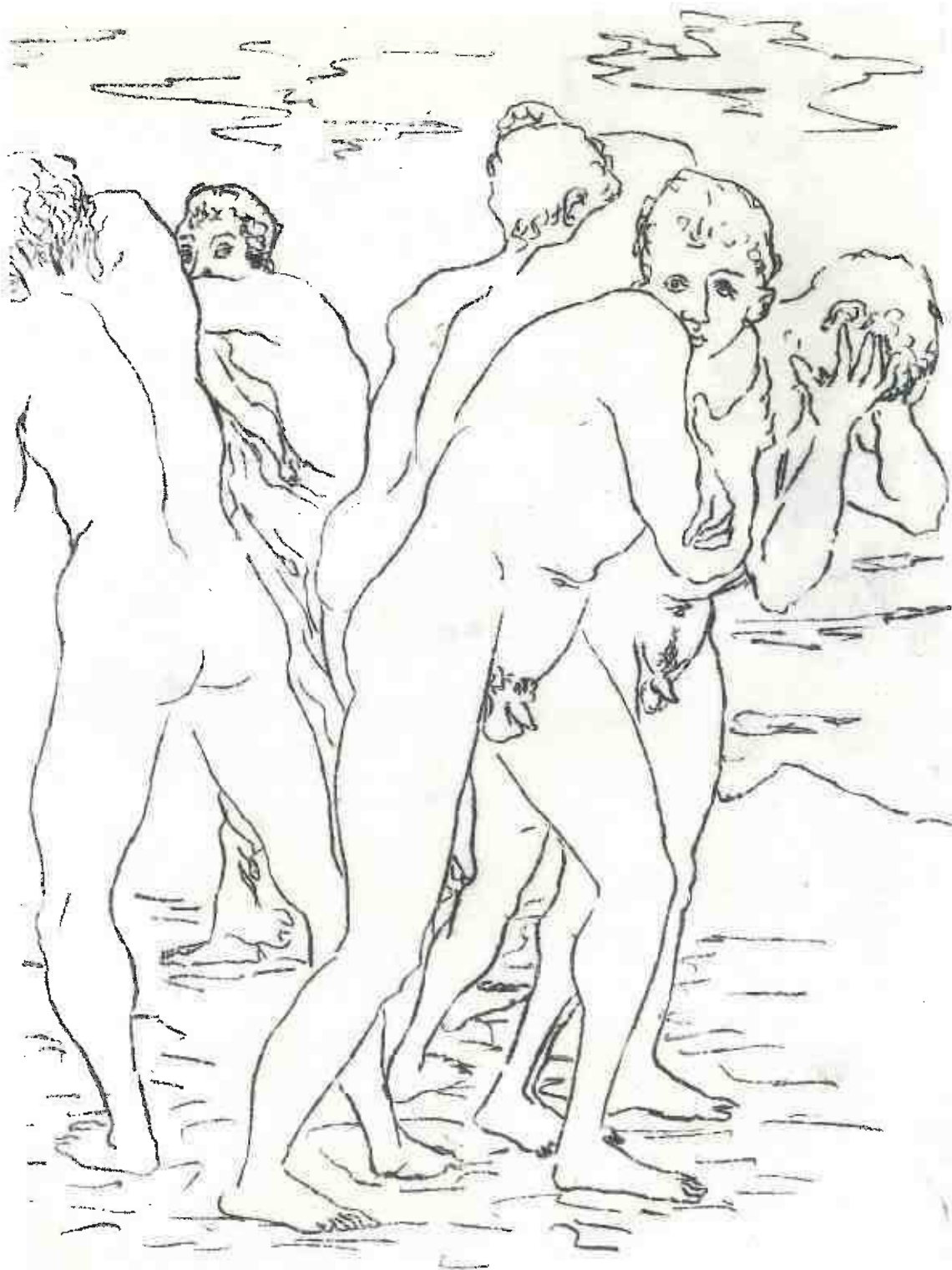


1. RAGAZZI AL MARE, 1932

Disegno a olio su carta,
cm. 21x32

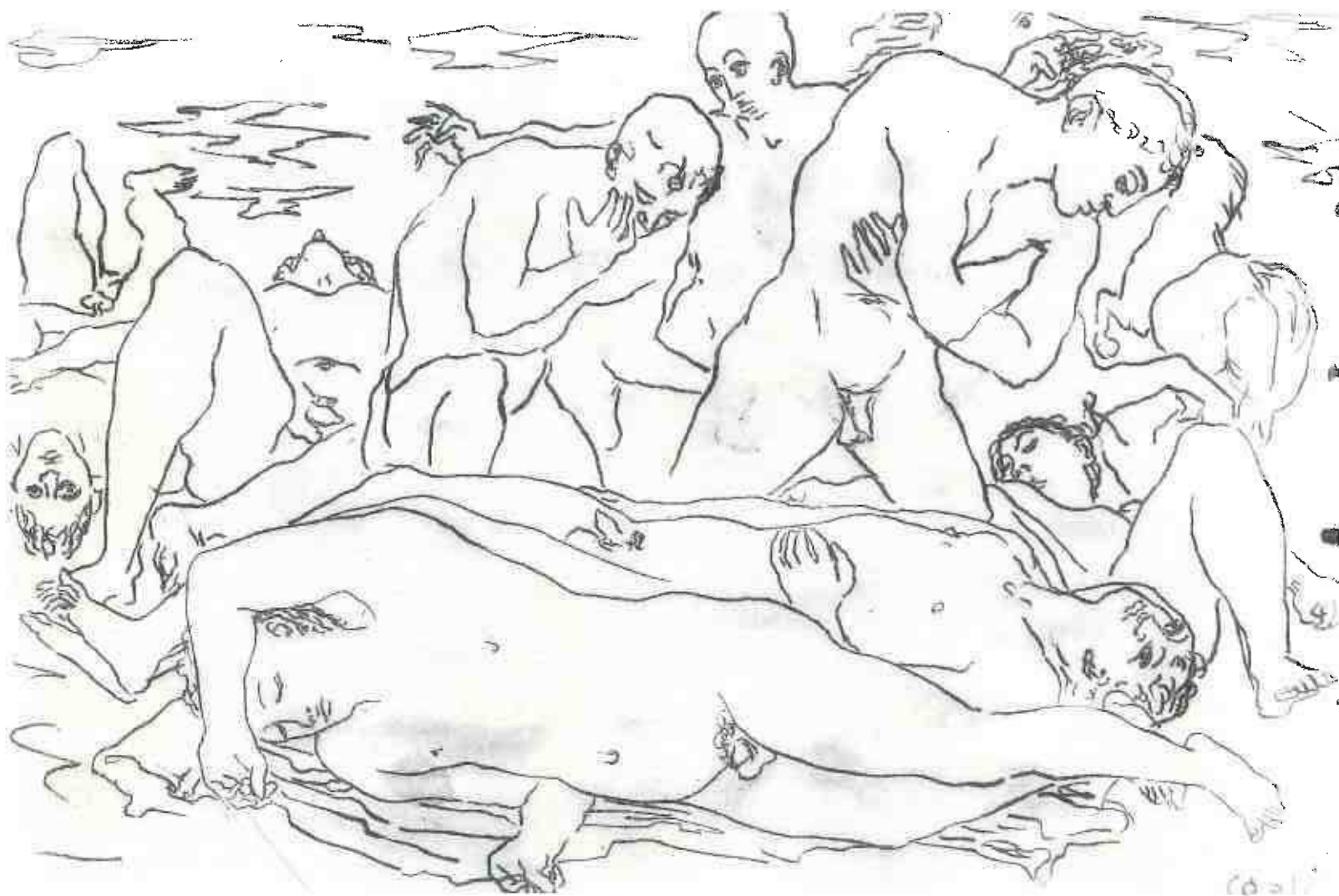
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma

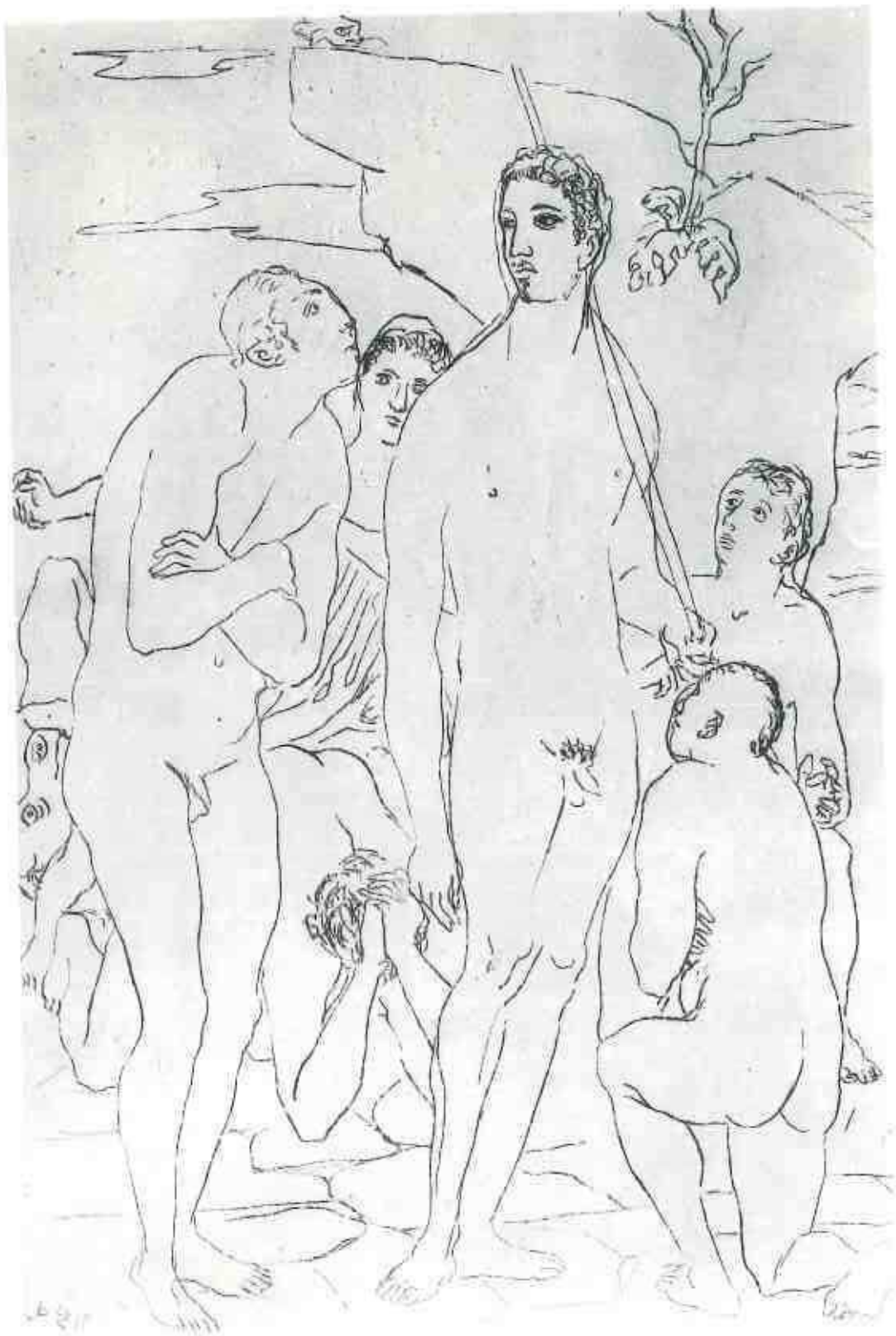


cagli

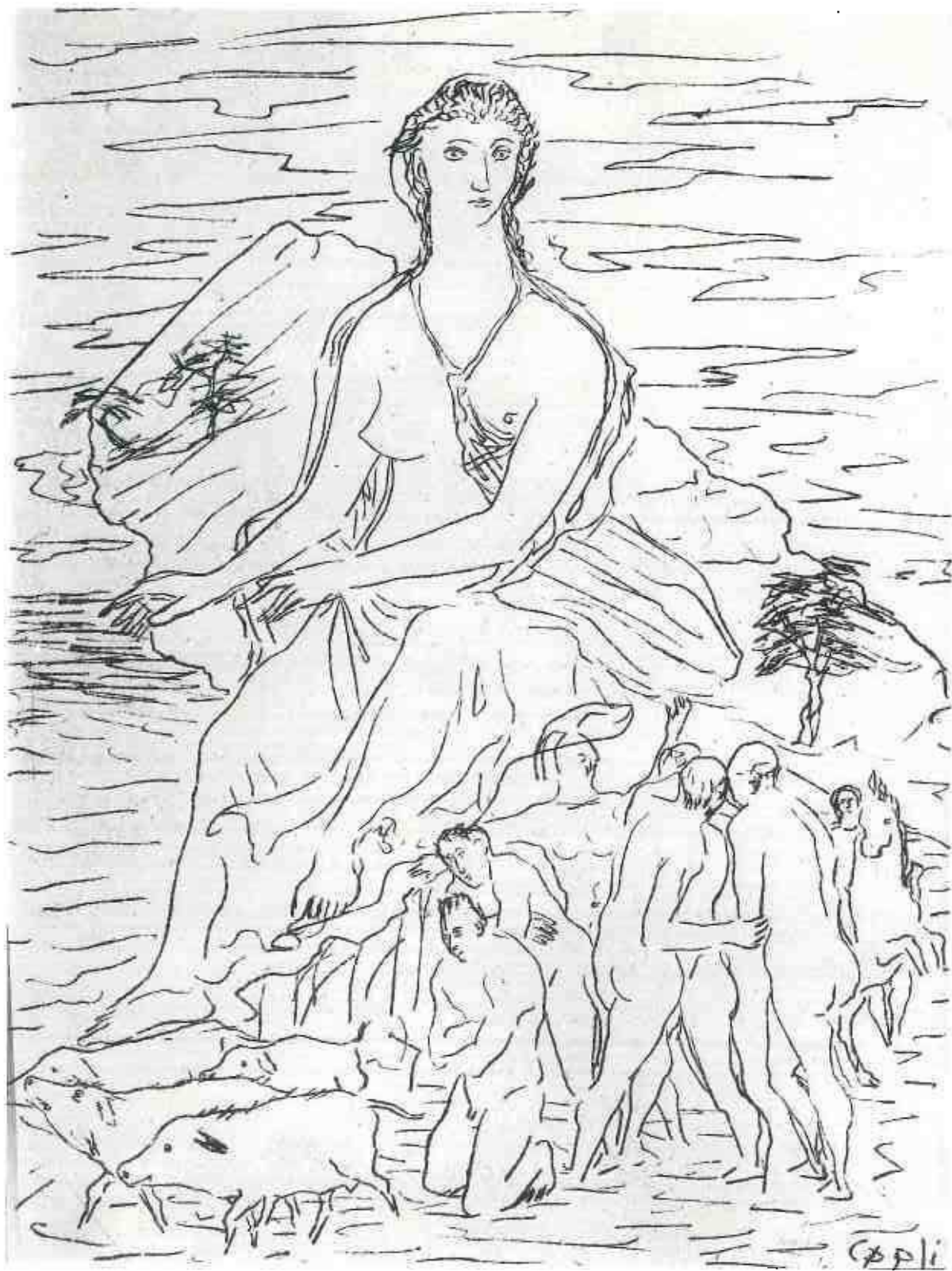
2. DANNATI, 1932
Disegno a olio su carta,
cm. 32x21
Firmato in basso a destra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



3. GLI ASSETATI, 1932
Disegno a olio su carta,
cm. 21x32
Firmato in basso a destra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



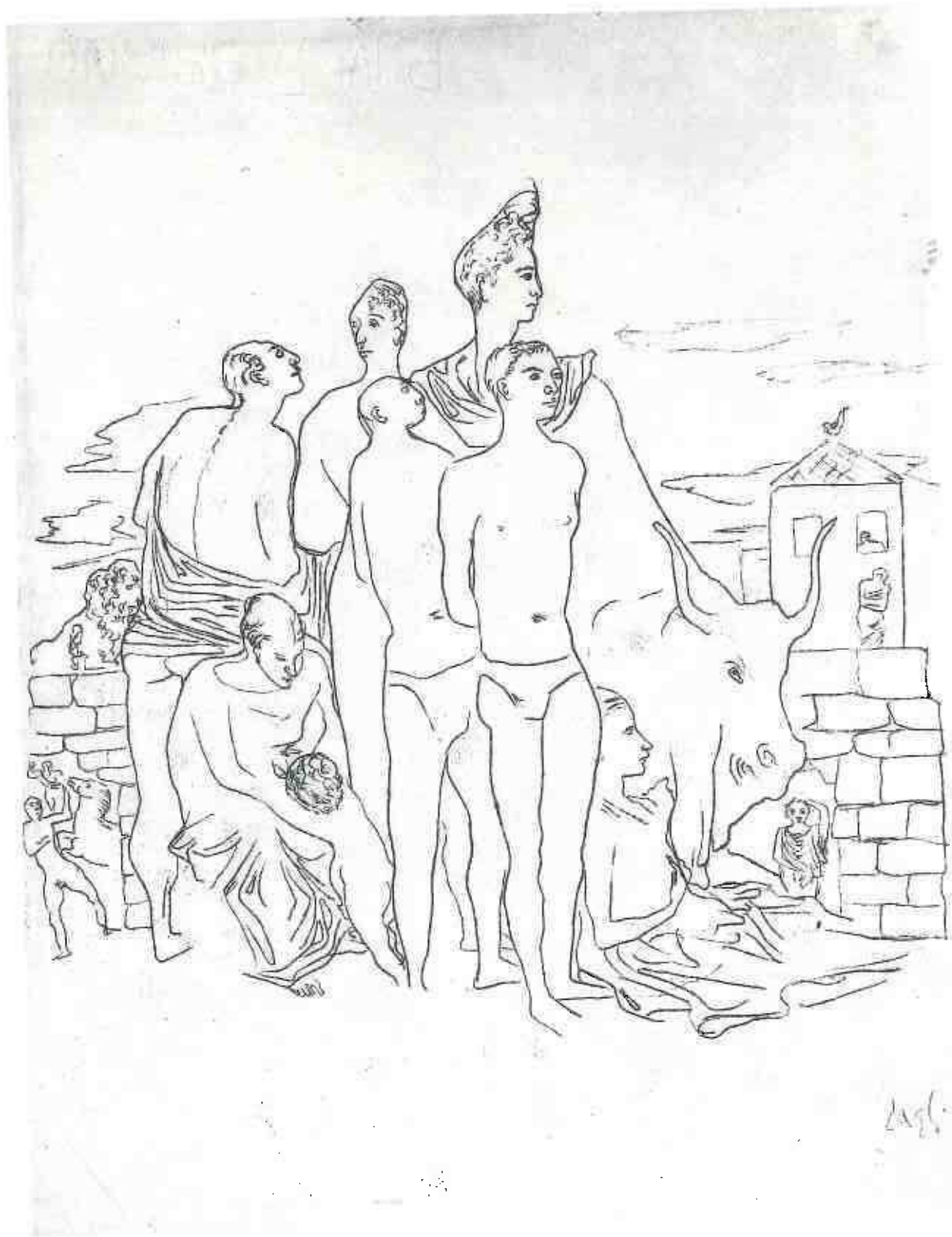
4. TESEO, 1932
Disegno a olio su carta,
cm. 32x21
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



5. LA MAGA CIRCE, 1932

Disegno a olio su carta,
cm. 31x23

Firmato in basso a destra:
«Cagli»



6. SOTTO IL SEGNO DEL TORO,
1932
Disegno a olio su carta,
cm. 33x23
Firmato in basso a destra:
«Cagli»



7. LA MAMMA DI DE LIBERO,
1933

Disegno a olio su carta,
cm. 31,5x22
Collezione privata, Roma



g. POLIFEMO, 1933

Disegno a olio su carta,
cm. 31 x 20,5

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

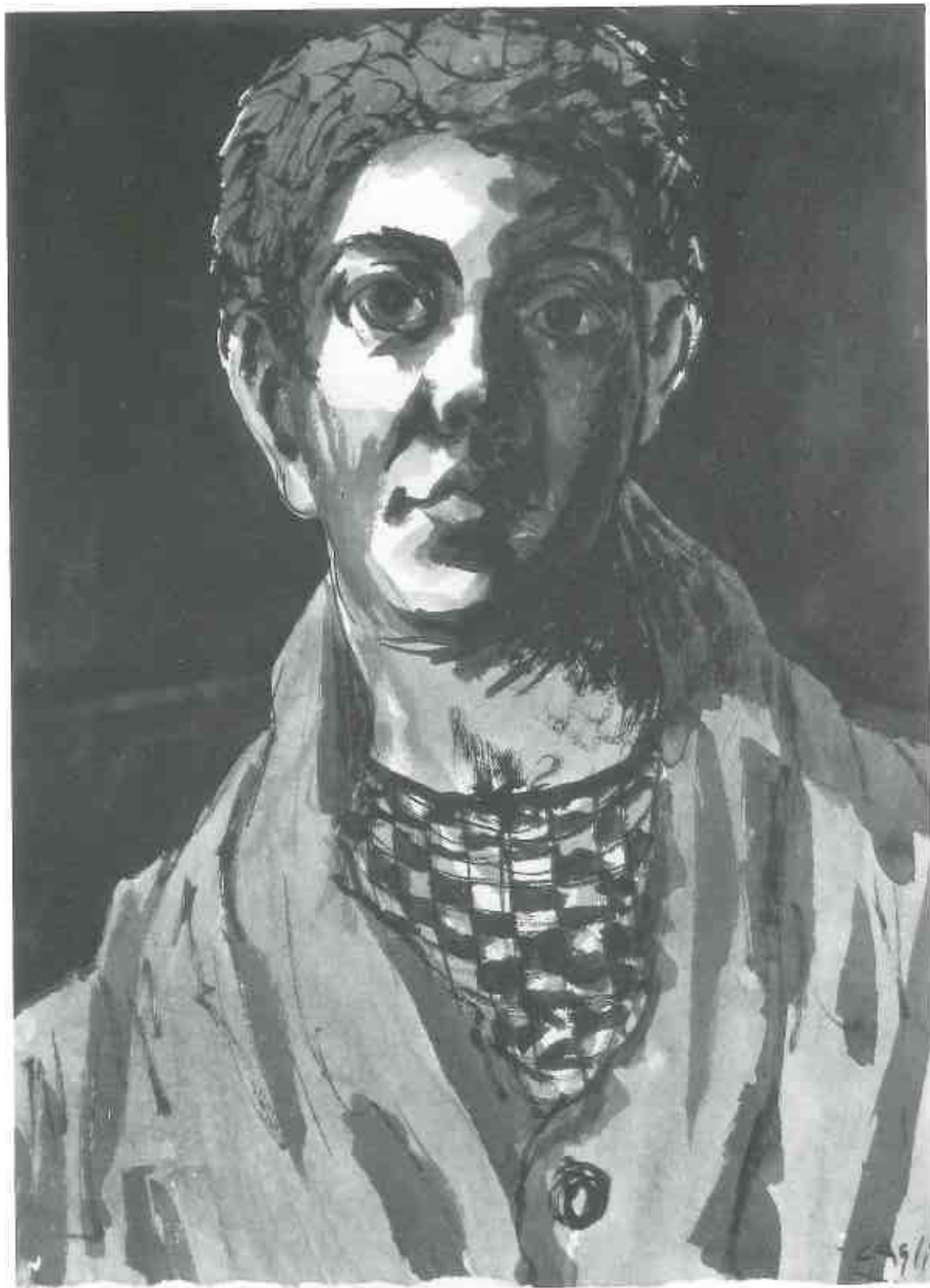
Collezione privata, Roma



9. SAN GIROLAMO, 1933

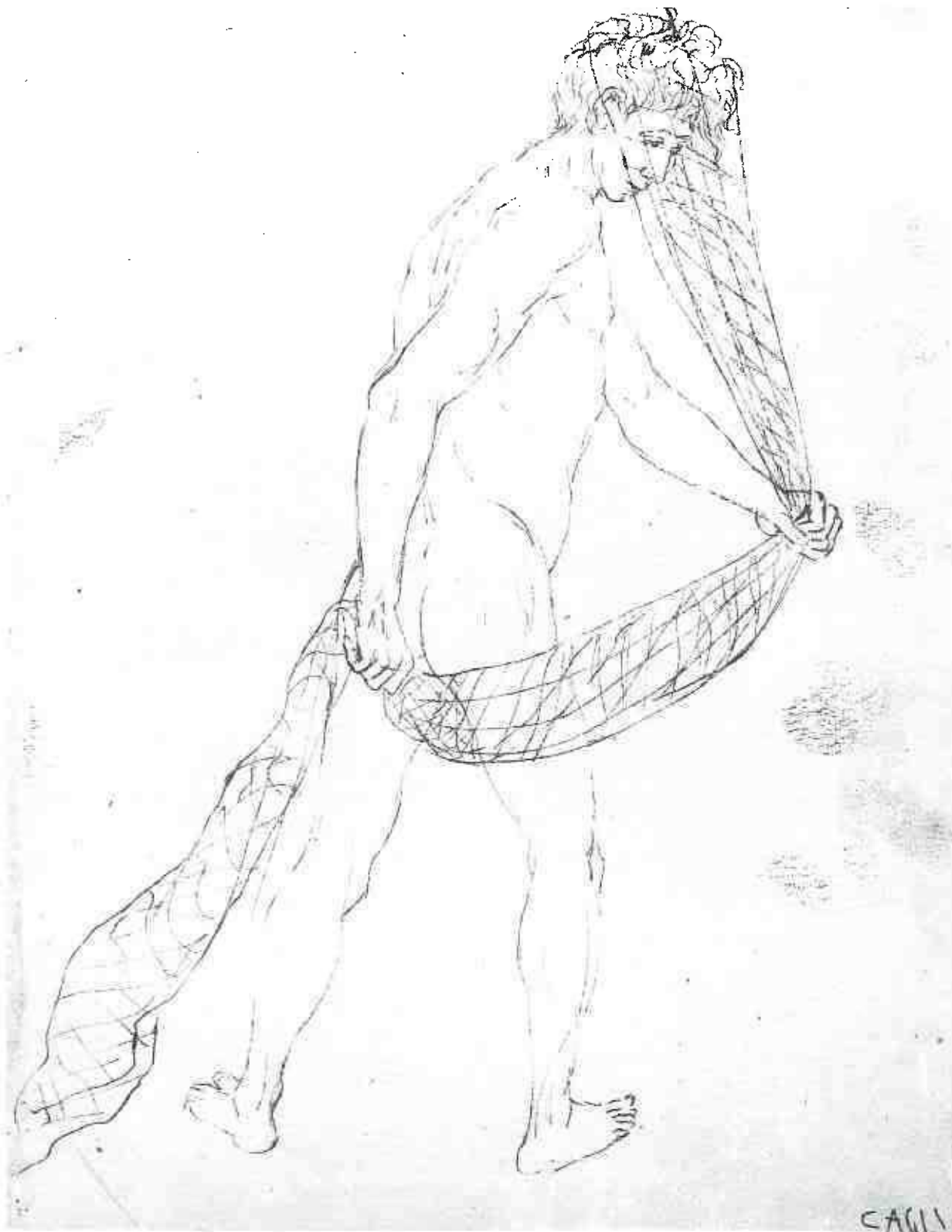
Disegno a inchiostro lavi su carta
riso, cm. 32x43

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



10. DAVID, 1933

Disegno a inchiostro lovi su
carta, cm. 32x24,5
Firmato in basso a destra:
«Cagli»



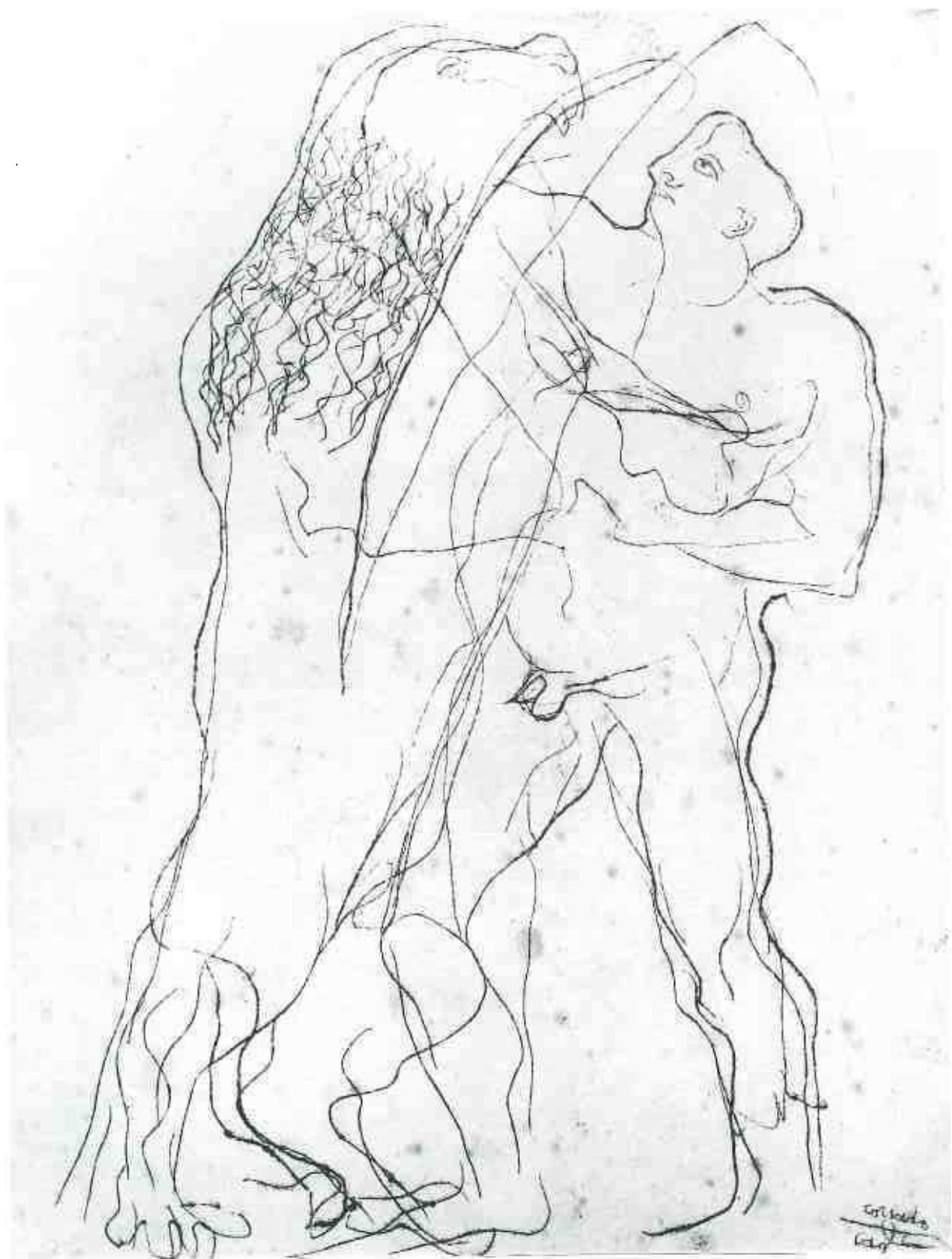
11. IL GIOVANE E LA RETE, 1933

Disegno a olio su carta,
cm. 32x24

Firmato in basso a destra:

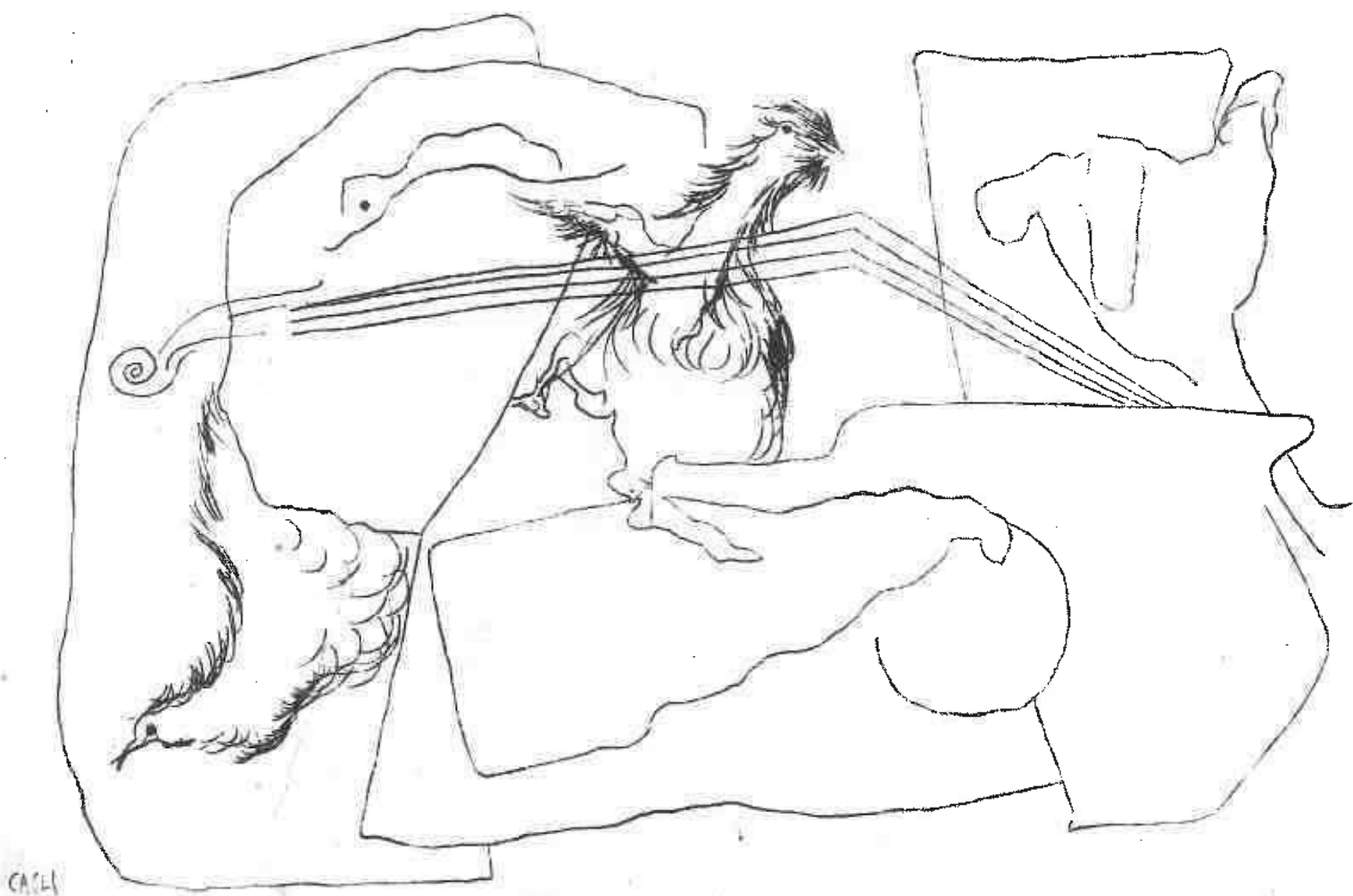
«Cagli»

Collezione Alberto Orlando,
Ferrara



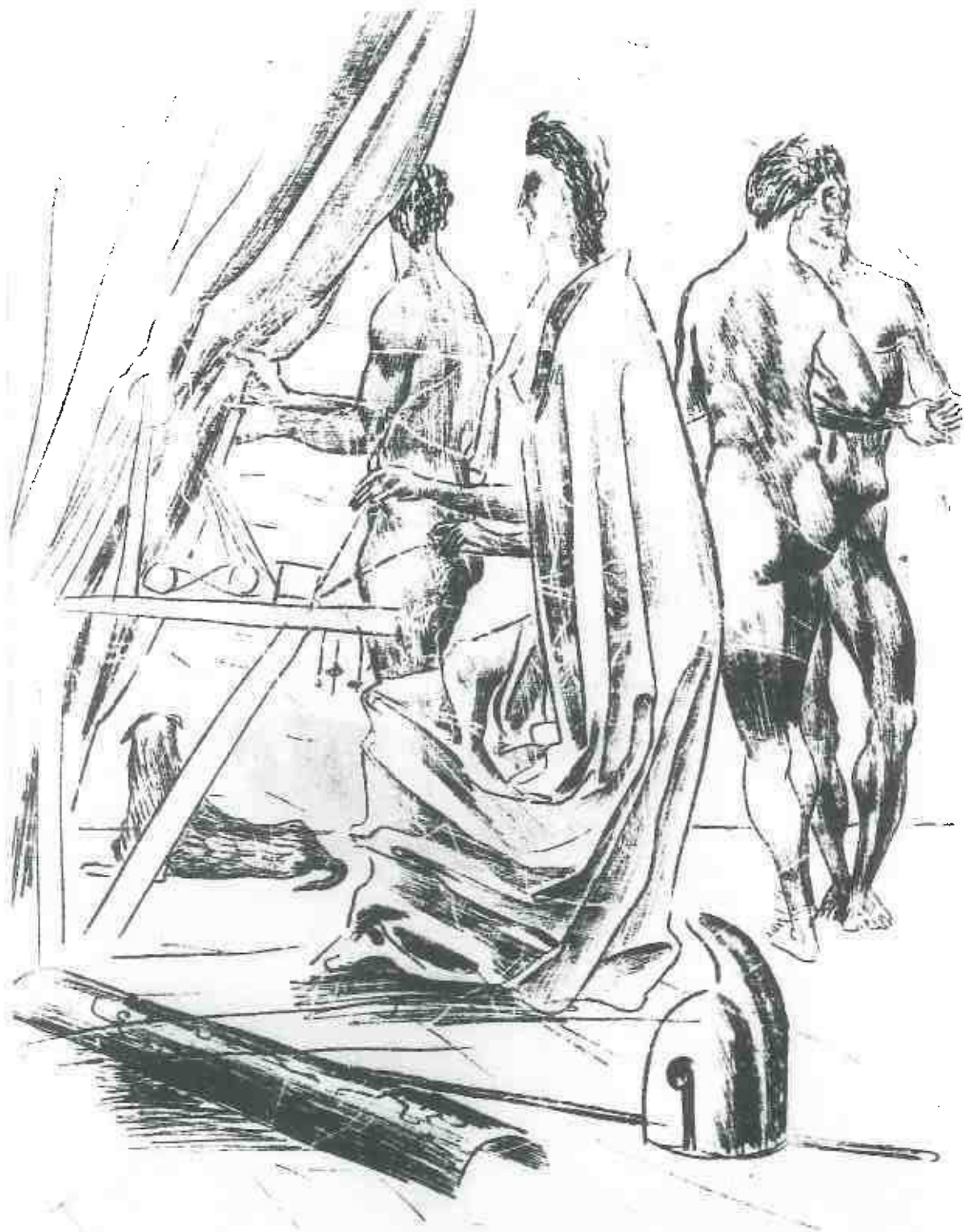
12. L'UOMO E IL LEONE, 1933

Disegno a olio su carta,
cm. 35x25
Firmato in basso a destra:
«Corrado Cagli»
Collezione privata, Roma



13. OMAGGIO A STRAVINSKI,
1933

Disegno a olio su carta,
cm. 25x37
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma

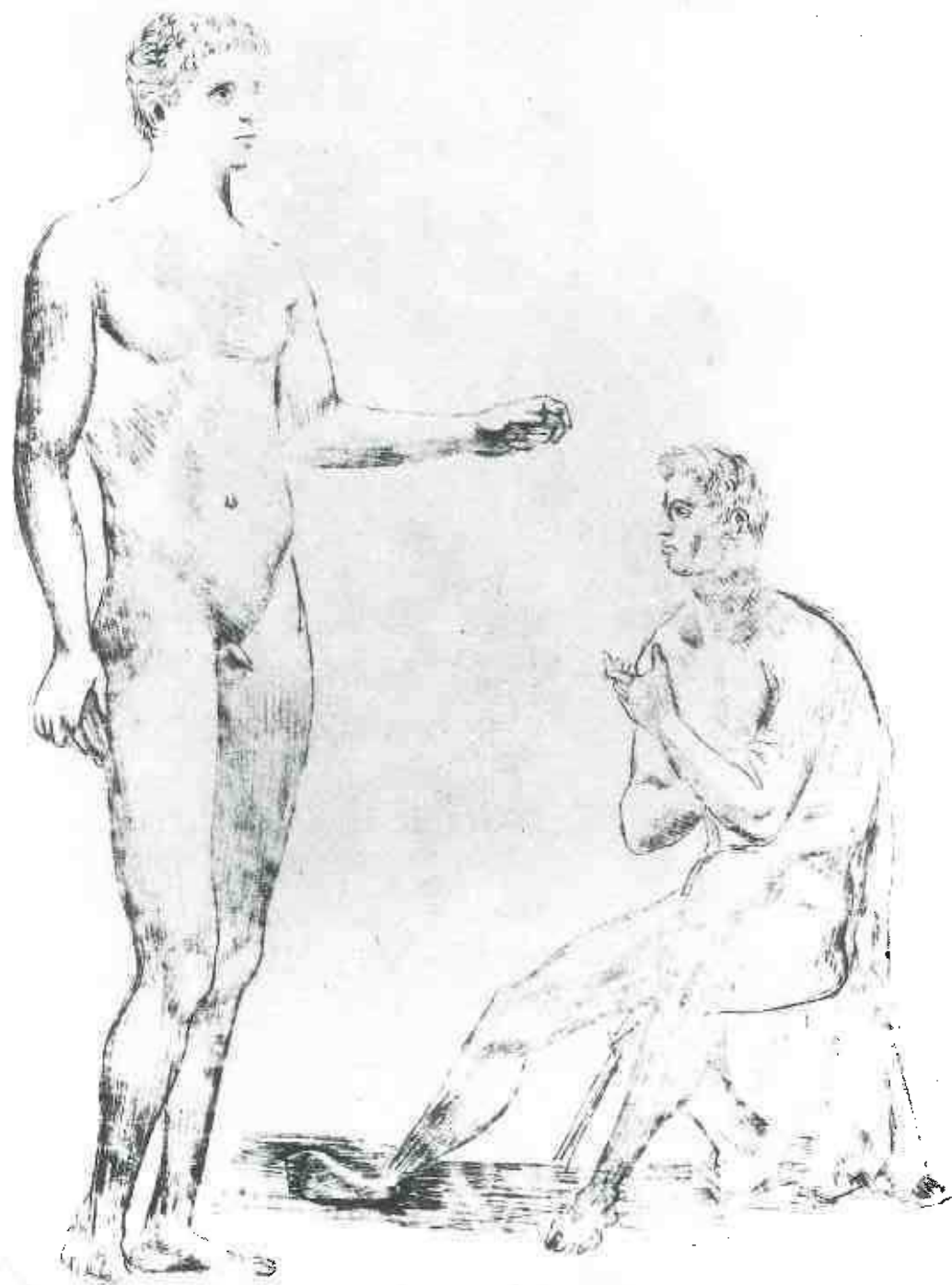


14. PENELOPE, 1933

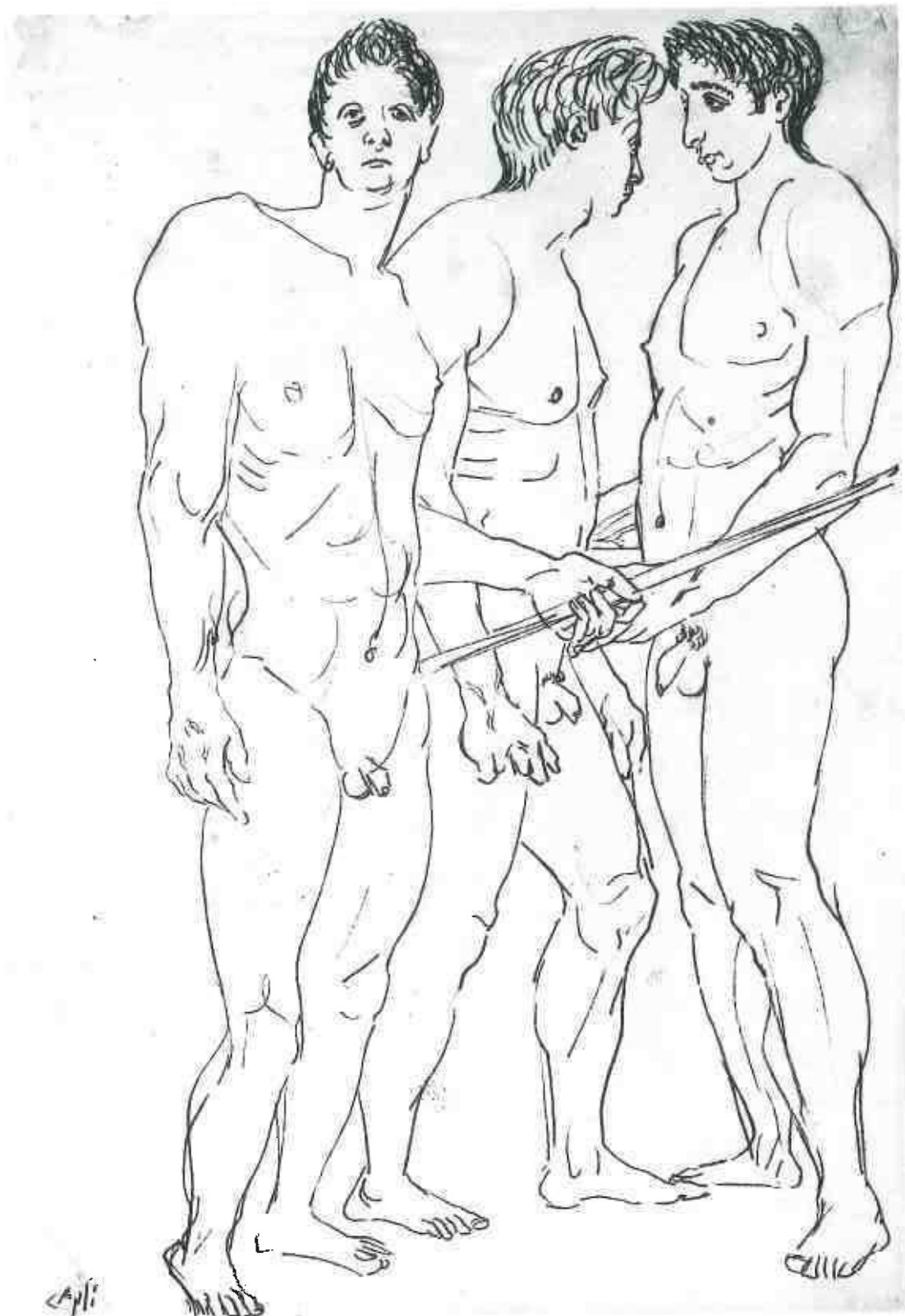
Disegno a olio su carta,
cm. 31x24

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

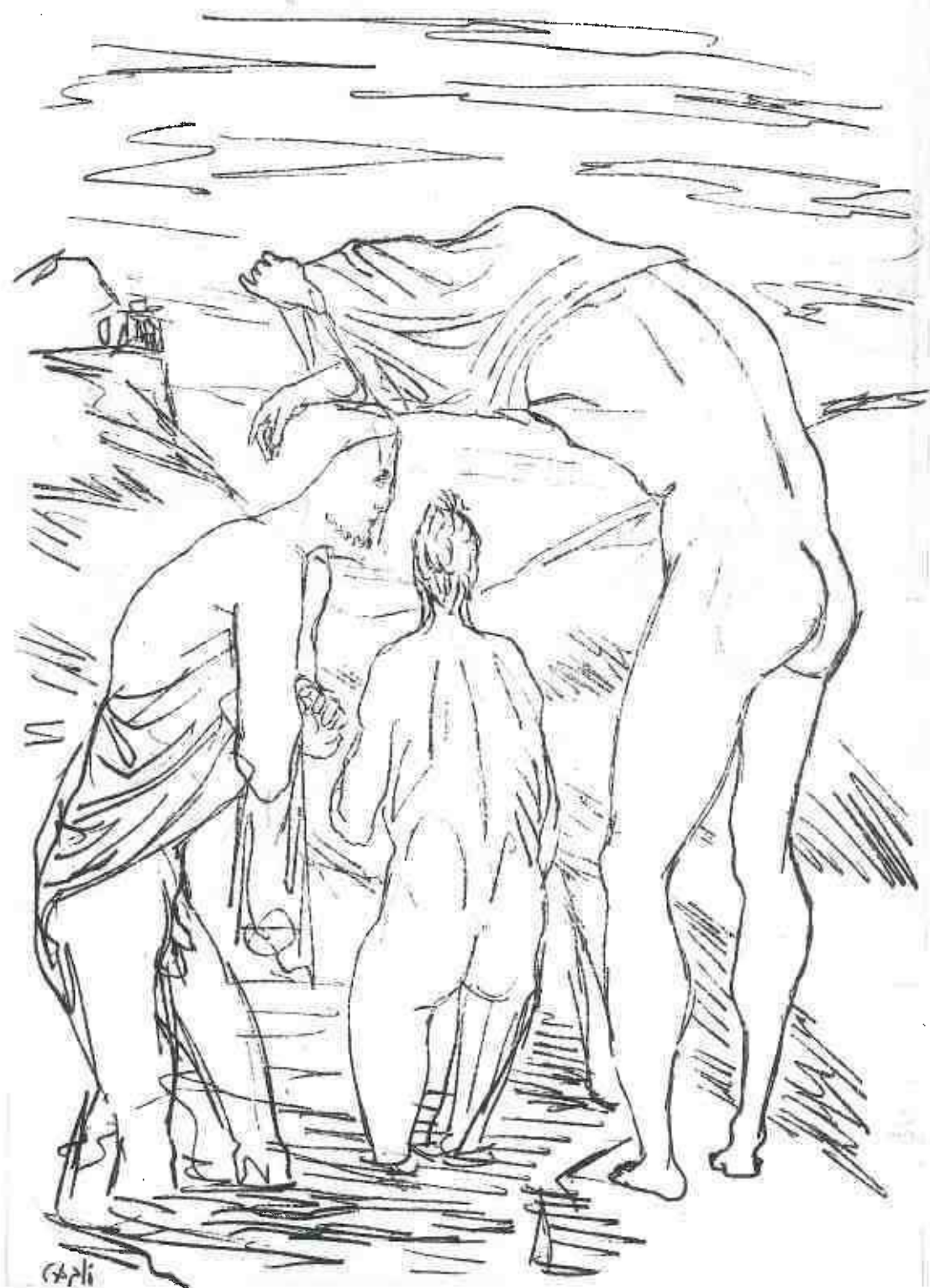
Collezione privata, Roma



15. DIALOGO, 1934
Disegno a olio su carta,
cm. 31x23
Collezione privata



16. MONTE TARPEO, 1934
Disegno a olio su carta,
cm. 32x22
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



17. NEOFITI, 1934

Disegno a olio su carta,
cm. 31x21

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



13. CONCILIO, 1934
Disegno a olio su carta,
cm. 21x31
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



cagli

19. MIRKO A MONTE TARPEO,
1934

Disegno a olio su carta,
cm. 31x21
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



20. **CONCERTINO**, 1934
Disegno a inchiostro su carta,
cm. 25x35
Firmato in basso a destra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



21. IL PITTORE E LA MODELLA.
1935

Disegno a inchiostro su carta,
cm. 25x35

Firmato in basso a destra:

«Cagli»

Collezione privata, Roma



22. RITRATTO DI GIOVANNI
VERGA, 1935

Disegno a olio su carta,
cm. 33x24
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



23. SOLSTIZIO, 1936

Disegno a olio su carta,
cm. 30x20

Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli 1936»

Collezione privata, Roma



**24. STUDIO PER UN
PANNEGGIO, 1936**

Disegno a matita su carta,
cm. 44x27

Firmato in basso a destra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma

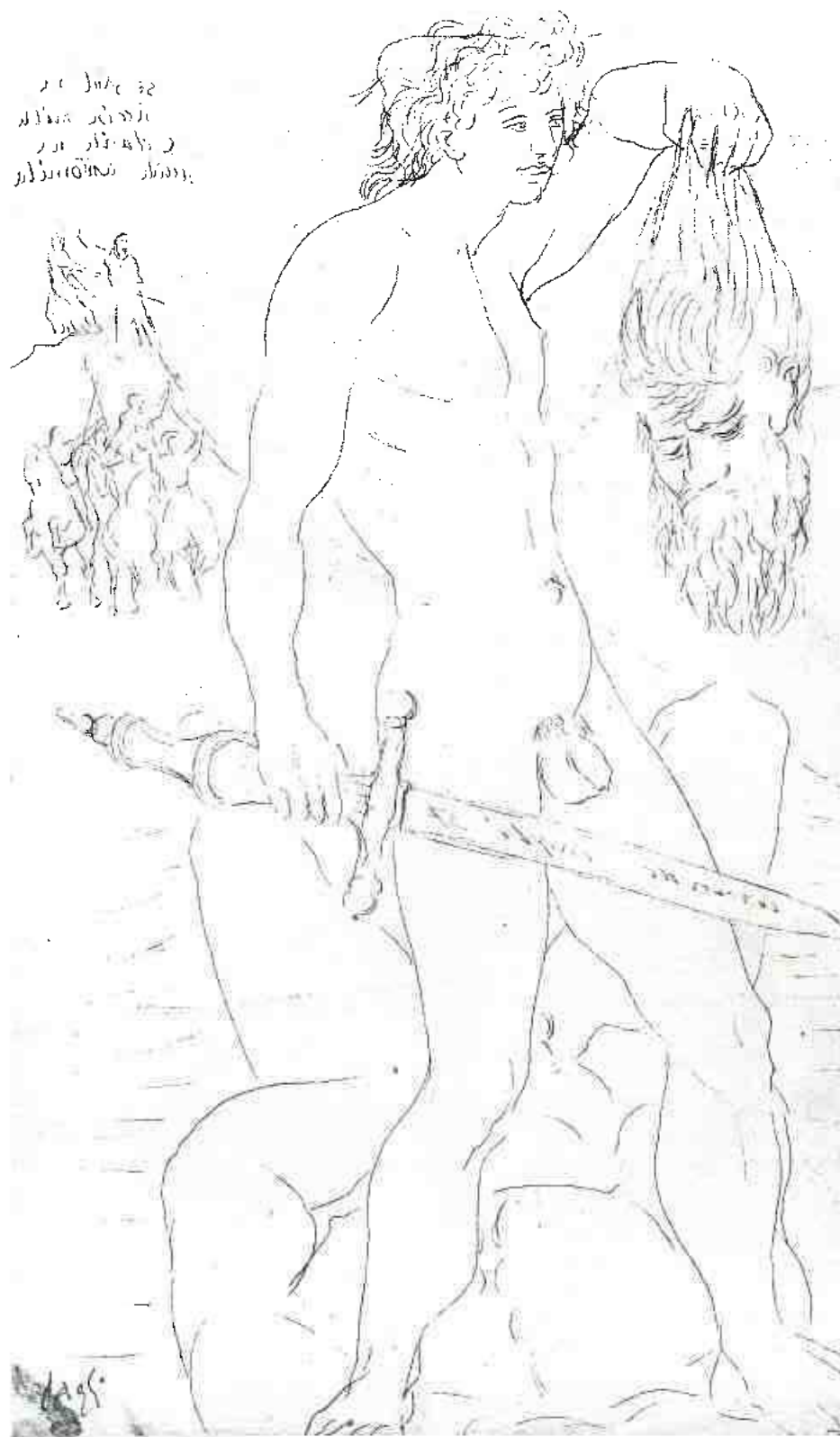


25. GIUDITTA, 1937

Disegno a olio su carta,
cm. 29x23

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



26. **DAVIDE TRIONFANTE, 1937**

Disegno a olio su carta,
cm. 20x22

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



**27. DAVIDE CON LA TESTA DI
GOLIA, 1938**

Disegno a olio su carta,
cm. 28x44,5
Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '38»
Collezione privata, Roma



28. ORFEO INCANTA LE BELVE,
1938

Carbone su carta, cm. 3,15×2,35
Cartone per l'affresco alla XXI
Biennale di Venezia
Collezione privata, Roma.



29. IL RABBINO E L'ANGELO,
1938

Disegno a olio su carta,
cm. 33x25

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



30. DAVIDE E GOLIA, 1938

Disegno a olio su carta,
cm. 33x25

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

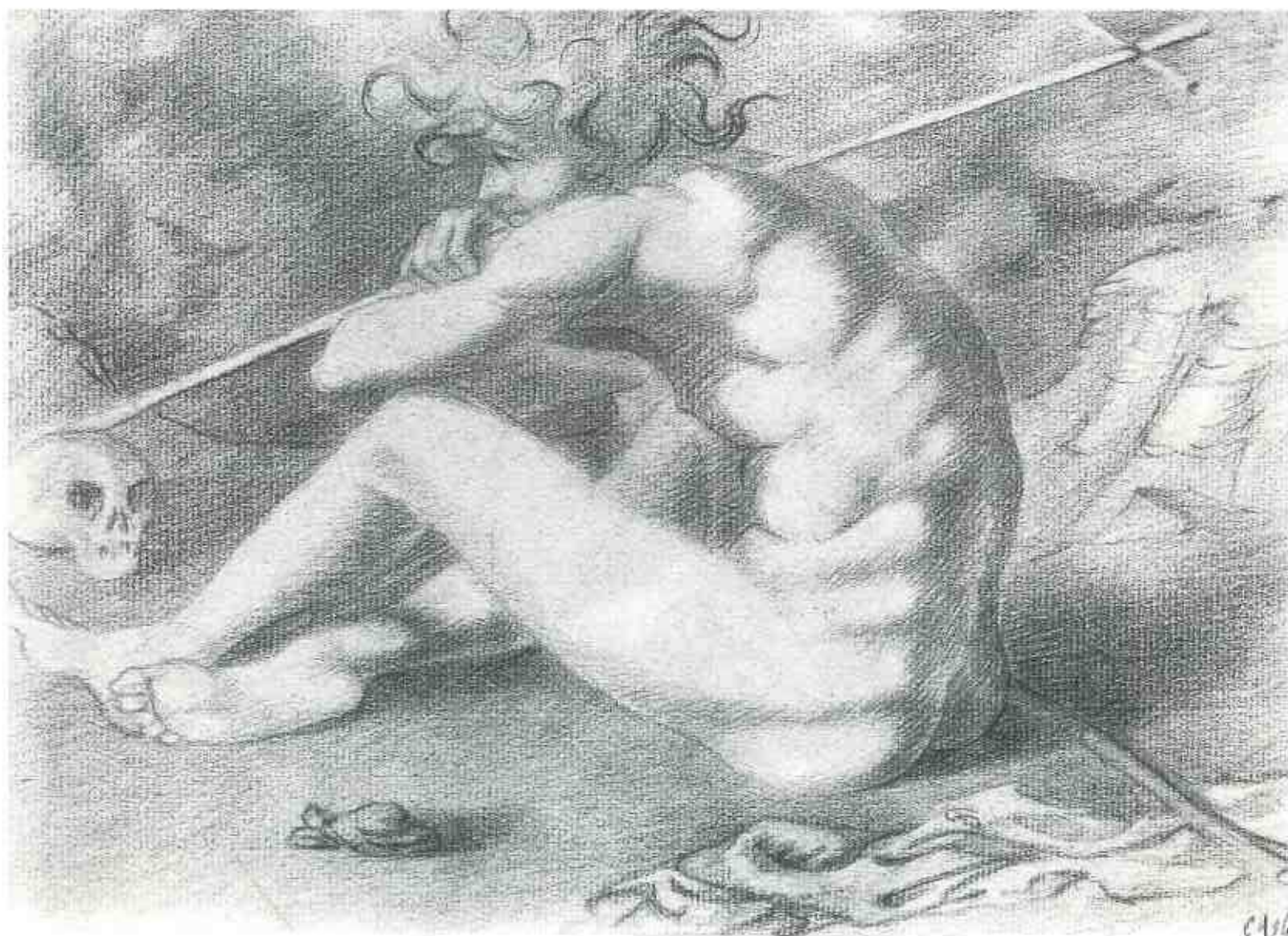
Collezione privata, Roma



31. DE LIBERO, 1938
Disegno a olio su carta,
cm. 33x20
Firmato in basso a sinistra
Collezione privata, Roma



32. ESPLORATORI, 1939
Disegno penna e guazzo su
carta, cm. 33,5x41
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



33. PELLEGRINO, 1939

Disegno a matita seppia su carta,
cm. 19x27

Firmato in basso a destra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



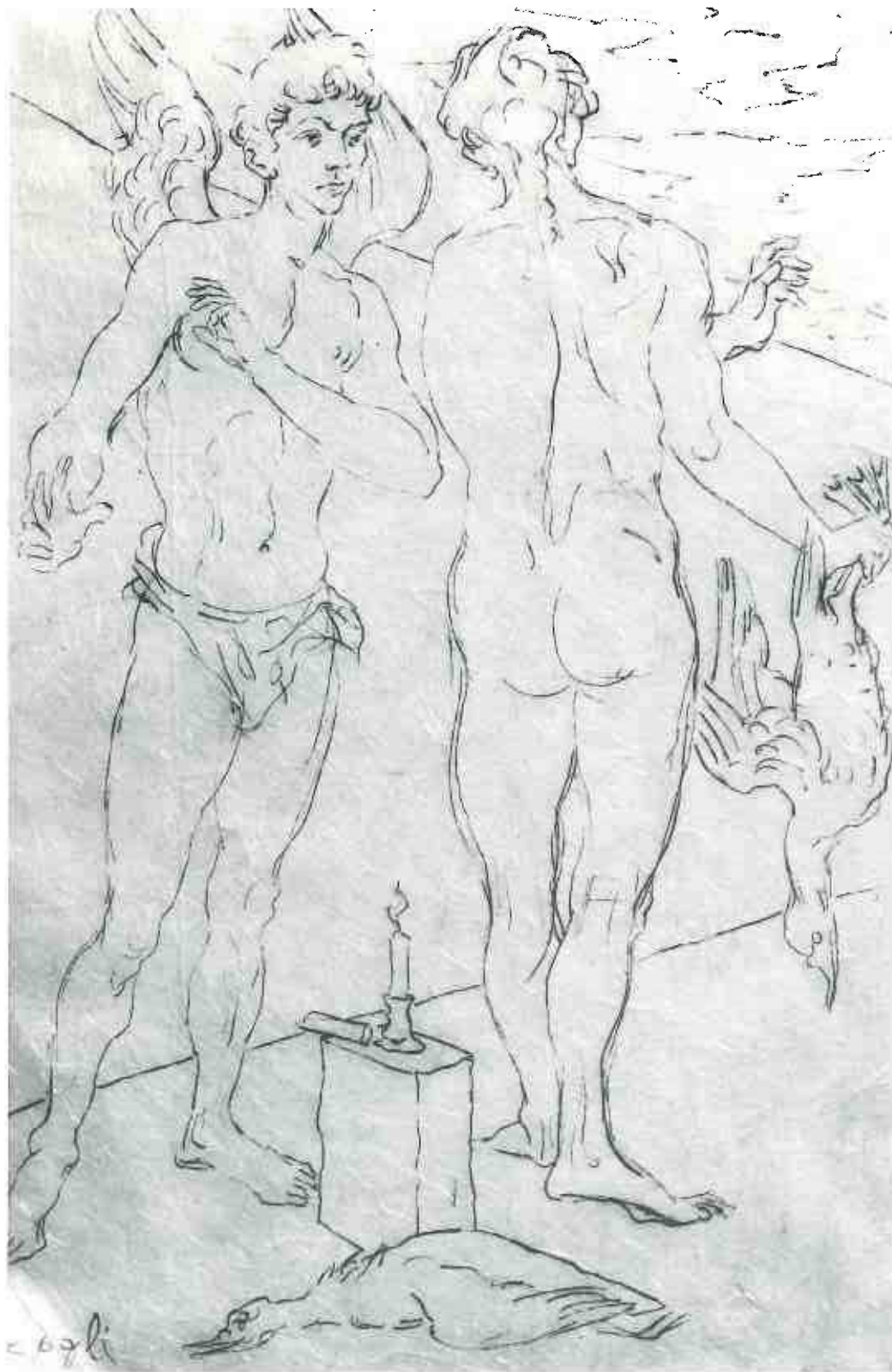
34. RAFFAELE, 1940

Disegno a olio su carta,
cm. 33x24,5

Firmato in basso a sinistra:

«Cagli»

Collezione privata, Roma



35. DEDALO E ICARO, 1940
Disegno a olio su carta riso,
cm. 31x21
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



36. ALLEGORIA. 1940

Disegno a inchiostro e goauche,
cm. 26x40

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli New York 1940»
Collezione privata, Roma

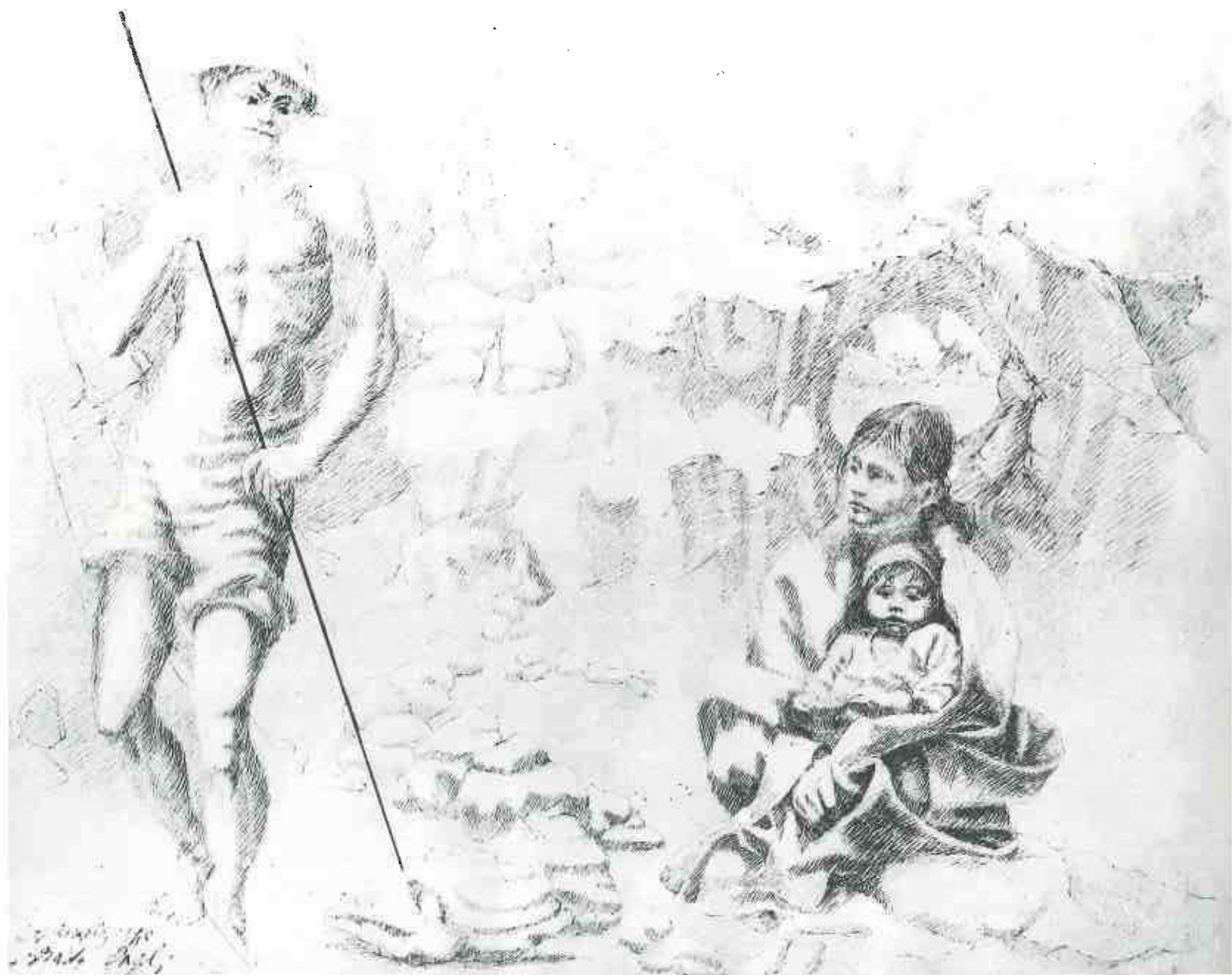


37. PROMETEO, 1940

Disegno a punta di penna su
carta, cm. 28x15

Firmato in basso a destra:
«Cagli»

Collezione Robert Schneider,
Roma



38. THE WINDOW ROCKS
VERGIN, 1940

Disegno a matita su carta, cm. 27x31
Firmato e datato in basso a sinistra:
«Los Angeles 1940 Corrado Cagli»
Collezione Ateneo di Wadsworth,
Hartford



39. GIOVANE SUL PRATO, 1940

Disegno a olio su carta,
cm. 21,5x28

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '40»

Collezione privata, New York



40. ATLETA, 1940
Disegno a inchiostro su carta,
cm. 48x24
Collezione privata, Roma

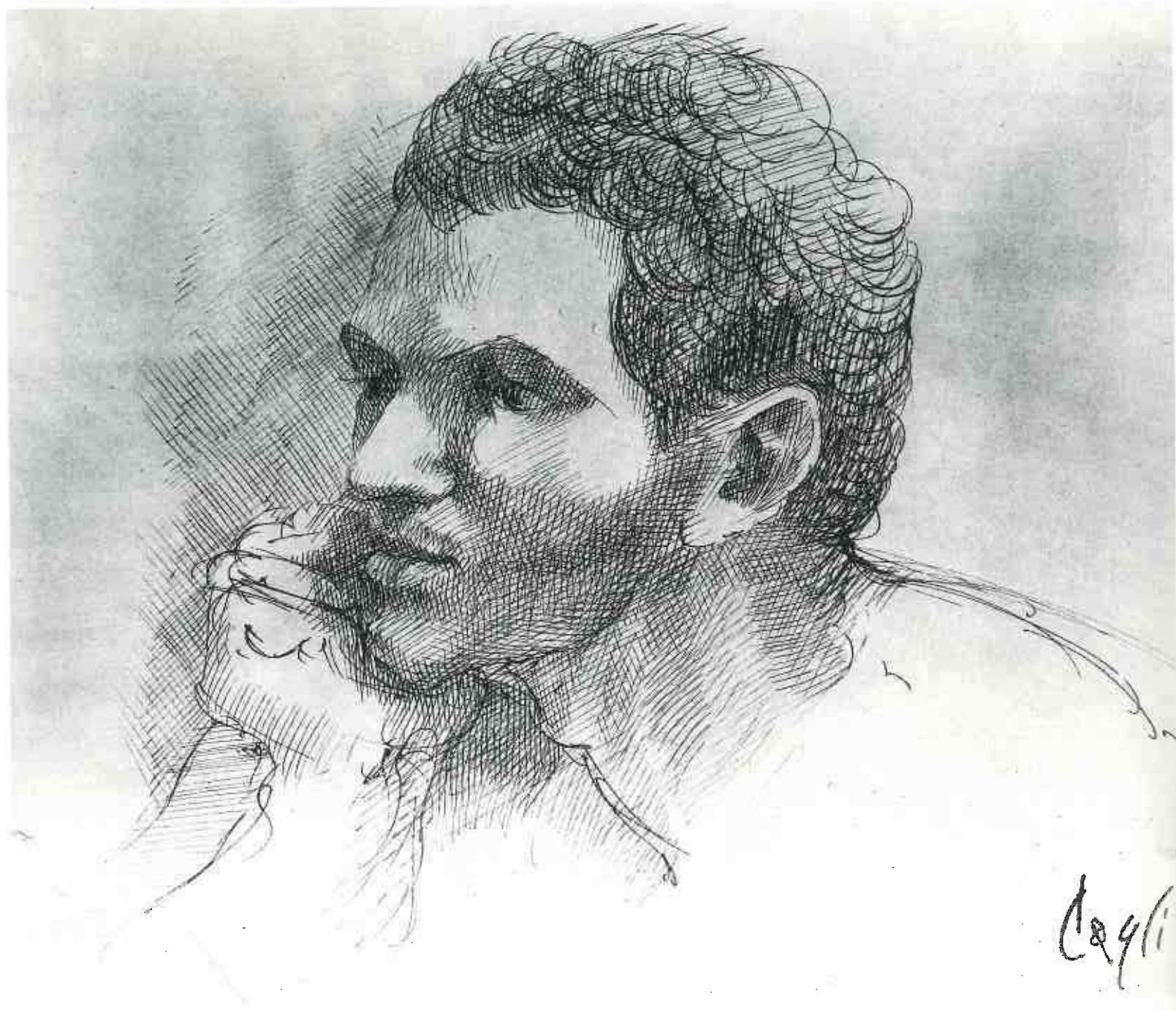


41. IL CIANCI, 1940

Disegno a inchiostro su carta,
cm. 28,5x22,5

Firmato in basso a destra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



42. **SERGIO**, 1940

Disegno a inchiostro su carta,
cm. 26,5x22,5

Firmato in basso a destra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



43. GIUDITTA E OLOFERNE, 1940

Disegno a matita su carta,
cm. 27x31

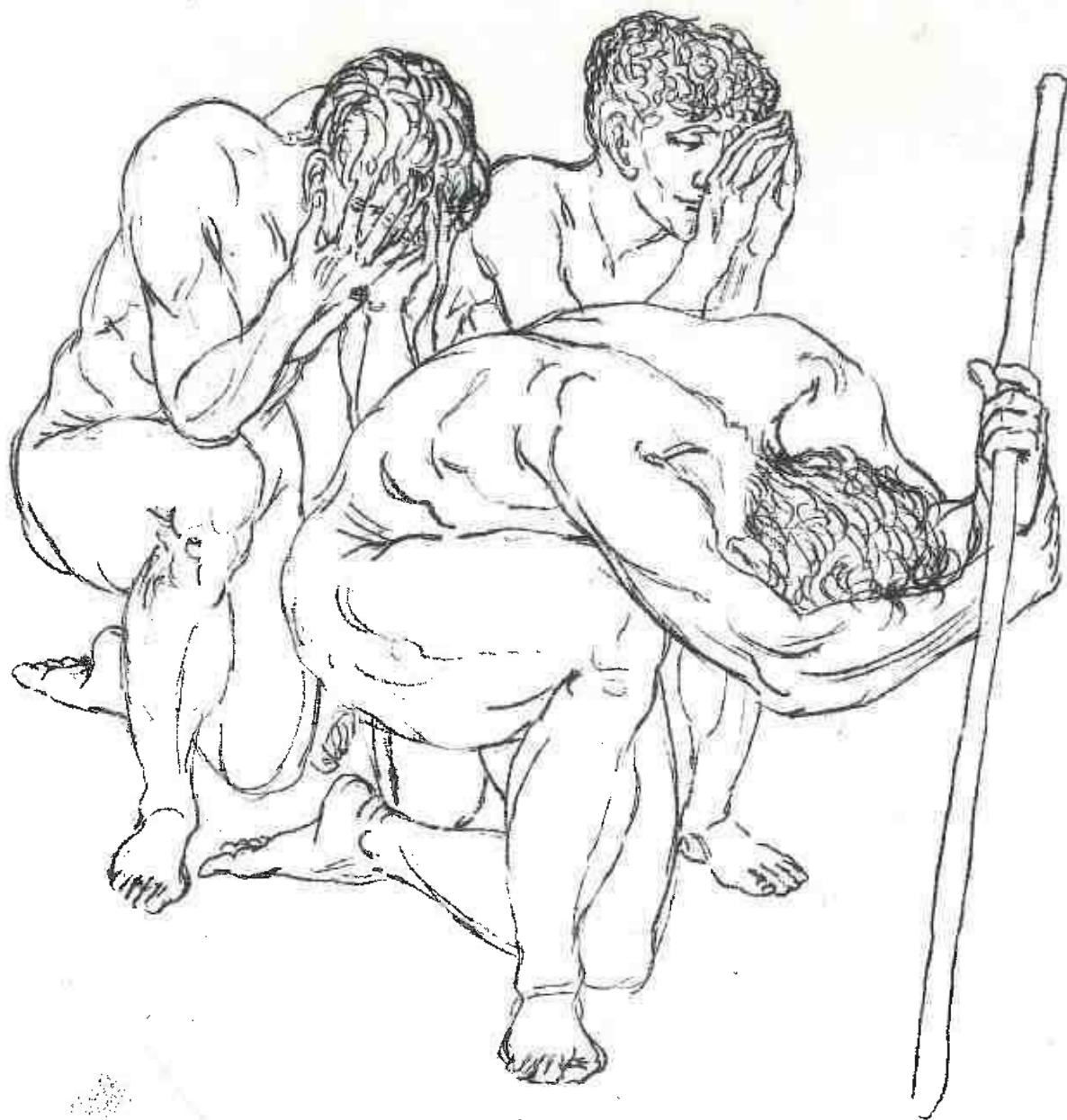
Firmato e datato in basso a
destra: «New York 1940 Cagli»
Collezione Luigi De Laurentis,
Roma



44. DAVIDE E GOLIA, 1940

Disegno a olio su carta,
cm. 30,5 x 19

Collezione privata, Roma



45. NEOFITI, 1940

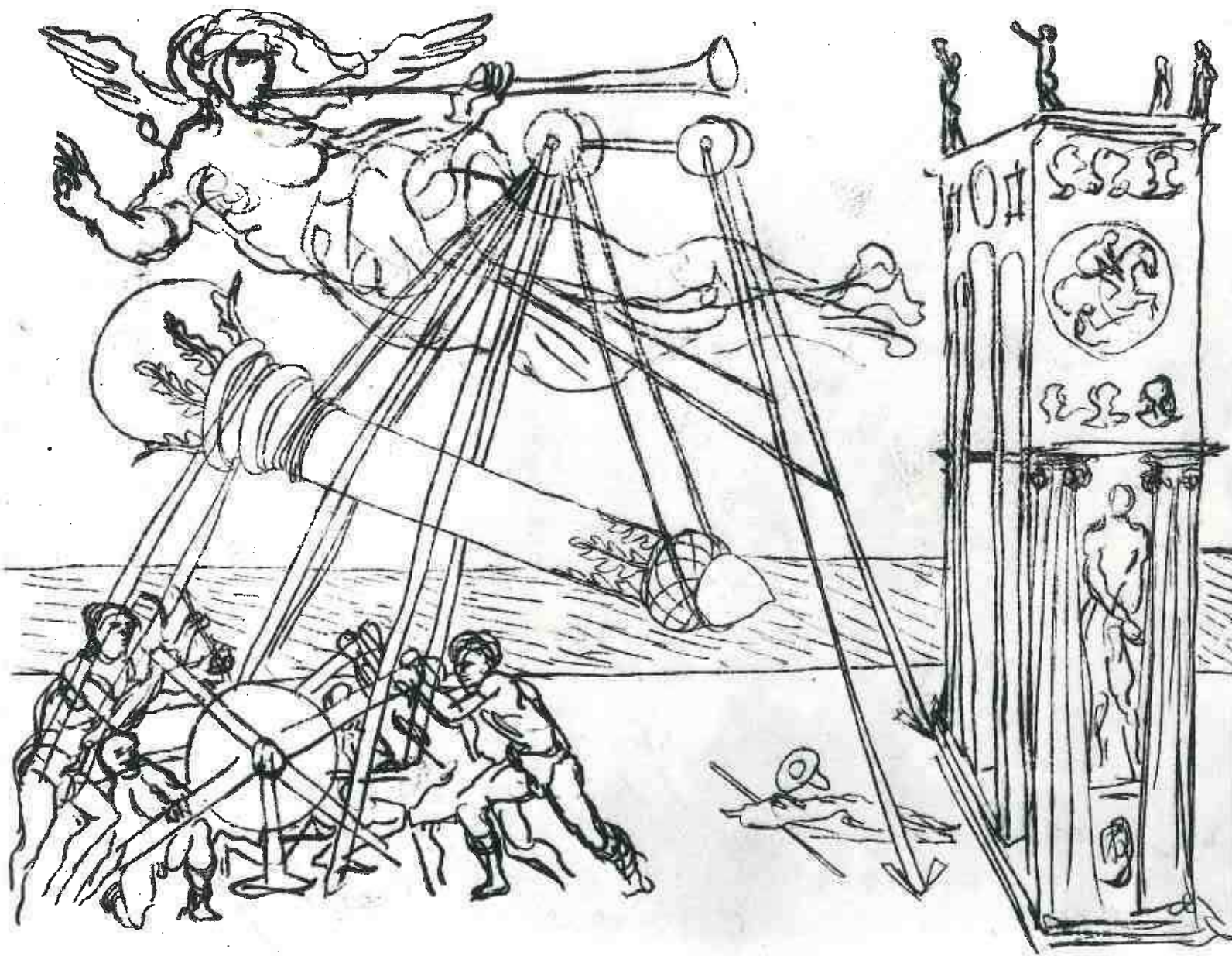
Disegno a olio su carta,
cm. 24x30

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma

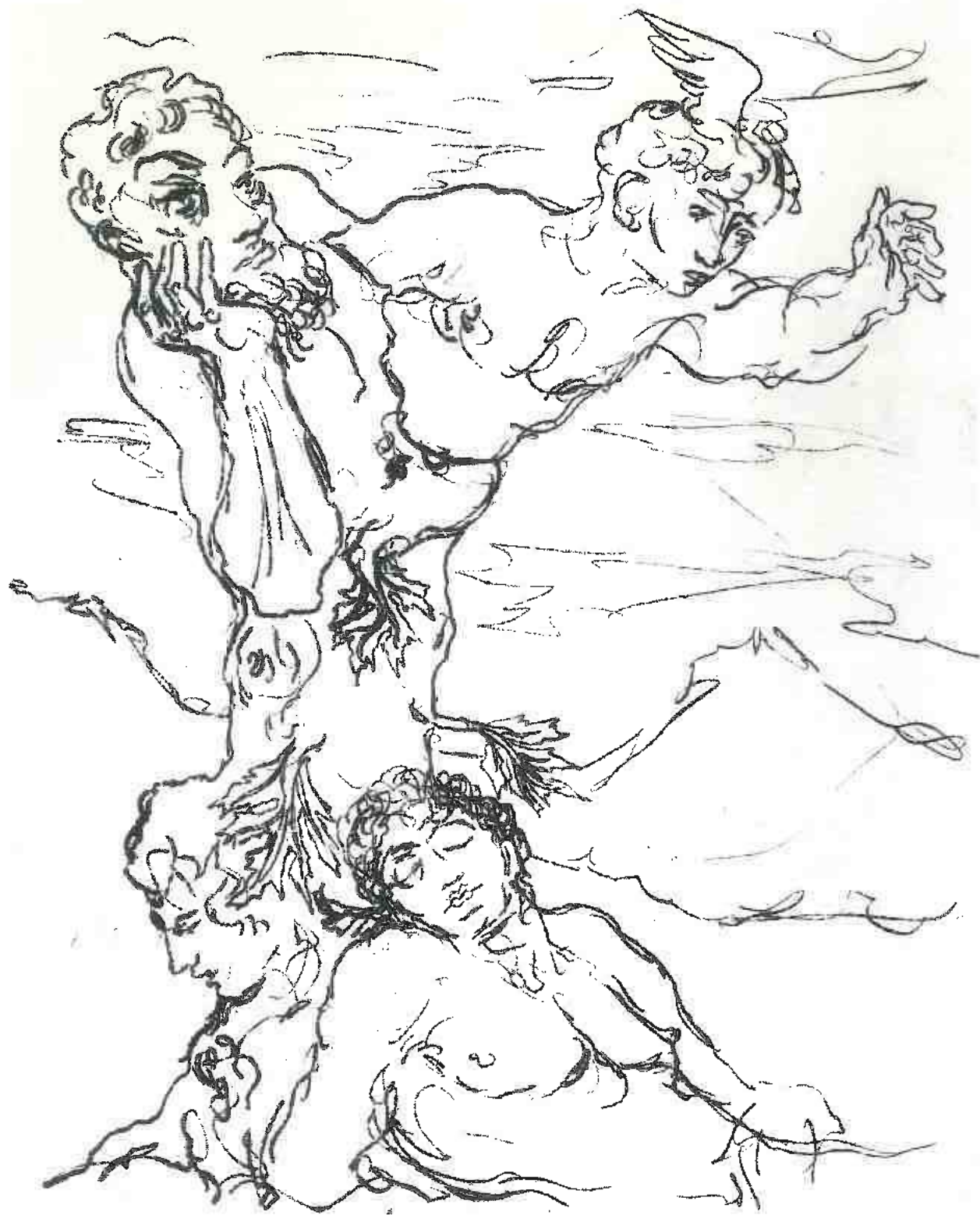


48. LACHIS, 1940
Disegno a olio su carta,
cm. 28x21,5
Collezione privata, Roma



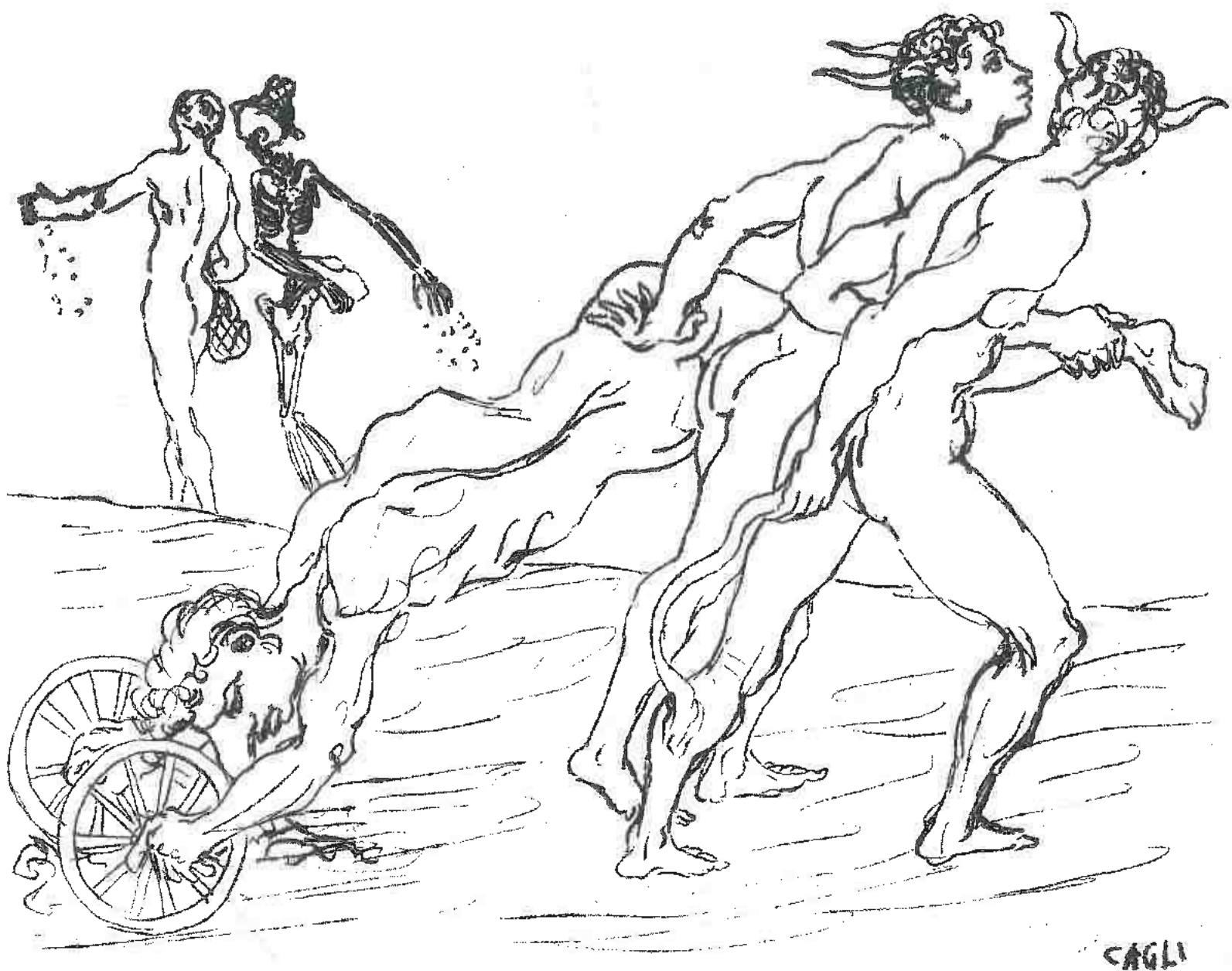
47. ALLEGORIA DEL TRIONFO,
1940

Disegno a olio su carta,
cm. 21,5x28
Collezione privata, Roma



48. ALLEGORIA DEL MASSIMO
TRONCO, 1940

Disegno a olio su carta,
cm. 28x21,5
Collezione privata, Roma



49. ALLEGORIA DELLA
SEMINA, 1940
Disegno a olio su carta,
cm. 21,5x28
Firmato in basso a destra:
«Cagli»
Collezione privata, Roma



50. ALLEGORIA DELLA
FONTANA SBAGLIATA, 1940
Disegno a olio su carta,
cm. 28x21,5
Collezione privata, Roma



51. MARZIO, 1940

Disegno a olio su carta,
cm. 28x21,5
Collezione privata, Roma



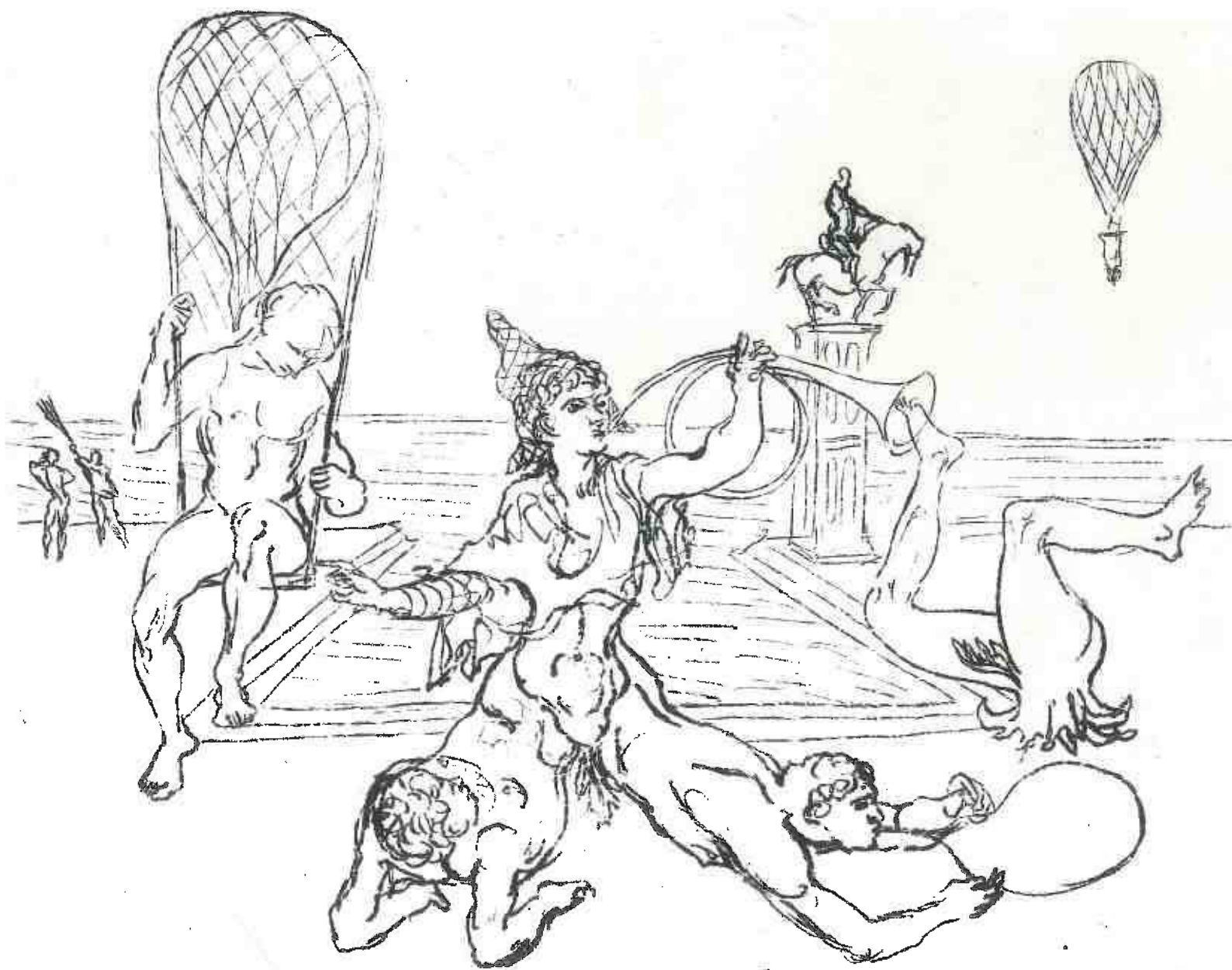
**52. ALLEGORIA DEL PESCE
CHE VOLA, 1940**

Disegno a olio su carta,
cm. 28x21,5

Firmato in basso a sinistra:

«Cagli»

Collezione privata, Roma



53. ALLEGORIA VENEZIANA,
1940

Disegno a olio su carta,
cm. 21,5x28
Collezione privata, Roma



54. ALLEGORIA DELLA
TIRANNIDE, 1940
Disegno a olio su carta,
cm. 28x21



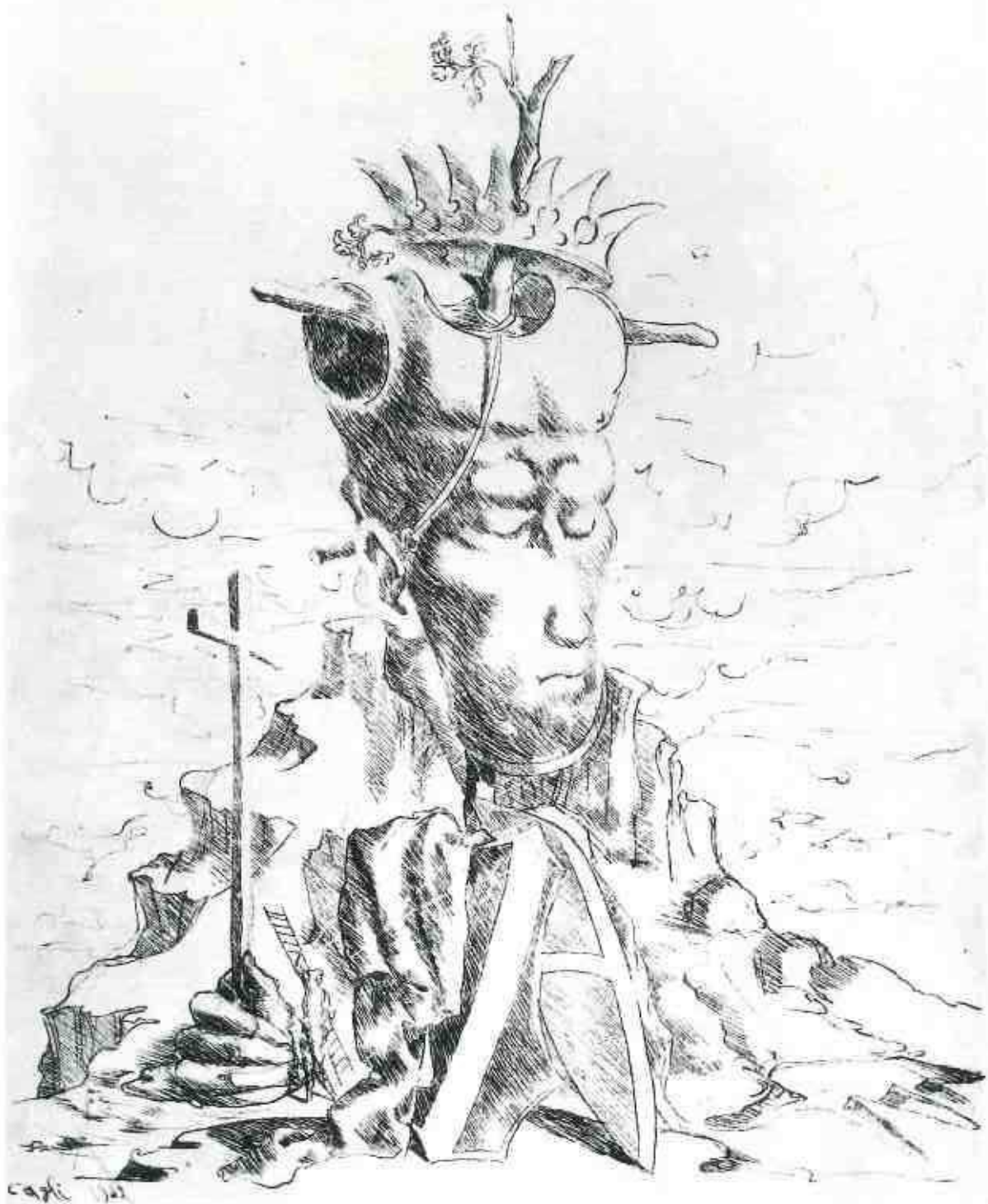
55. MANOVRE E MEMORIE.
1941

Disegno e olio su carta,
cm. 21x33

Firmato e datato in basso a
destra: «Los Angeles 1941 Cagli»
Collezione privata, Roma



56. LA CORONA DI SPINE, 1941
Disegno a matita su carta,
cm. 33x25
Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli 1941»
Collezione privata, Milano



57. ALLEGORIA, 1942

Disegno a olio su carta,
cm. 29x22

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '42»



58. HILLSTROM, 1942

Disegno a inchiostro e acquerello
su bristol, cm. 31x24
Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '42»

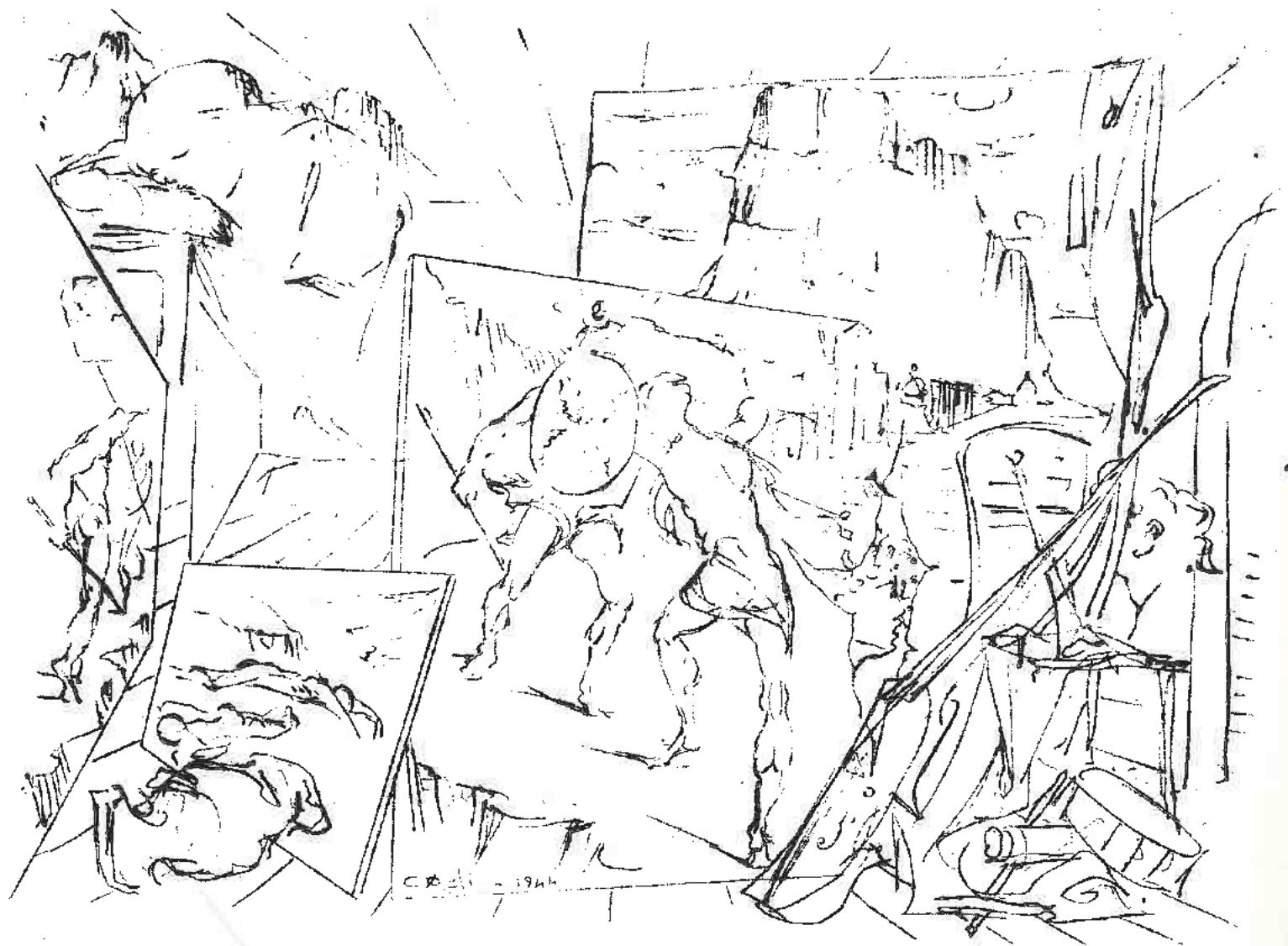


59. LA MALINCONIA, 1943

Disegno a penna e inchiostro su
bristol, cm. 30x26

Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '43»

Collezione privata, Roma



60. L'ATELIER DE ROLAND,
1944

Disegno a olio su carta,
cm. 21x30
Firmato e datato in basso al
centro: «Cagli '44»



61. L'ATELIER D'ANDRÉE, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 21x30

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '44»



62. GLI ADDII, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 30x21

Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '44»



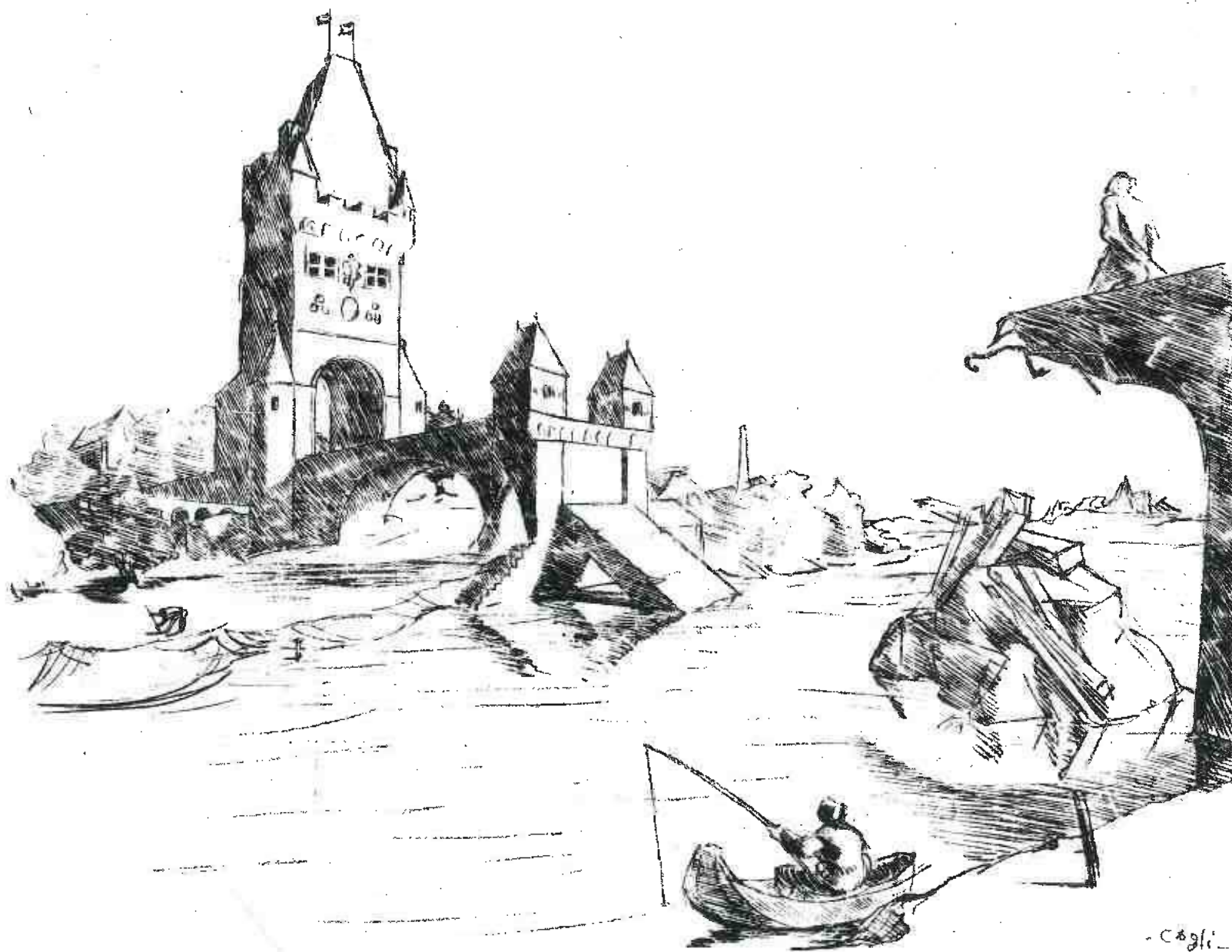
63. SOLO PER CELLO, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 30x21

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '44»



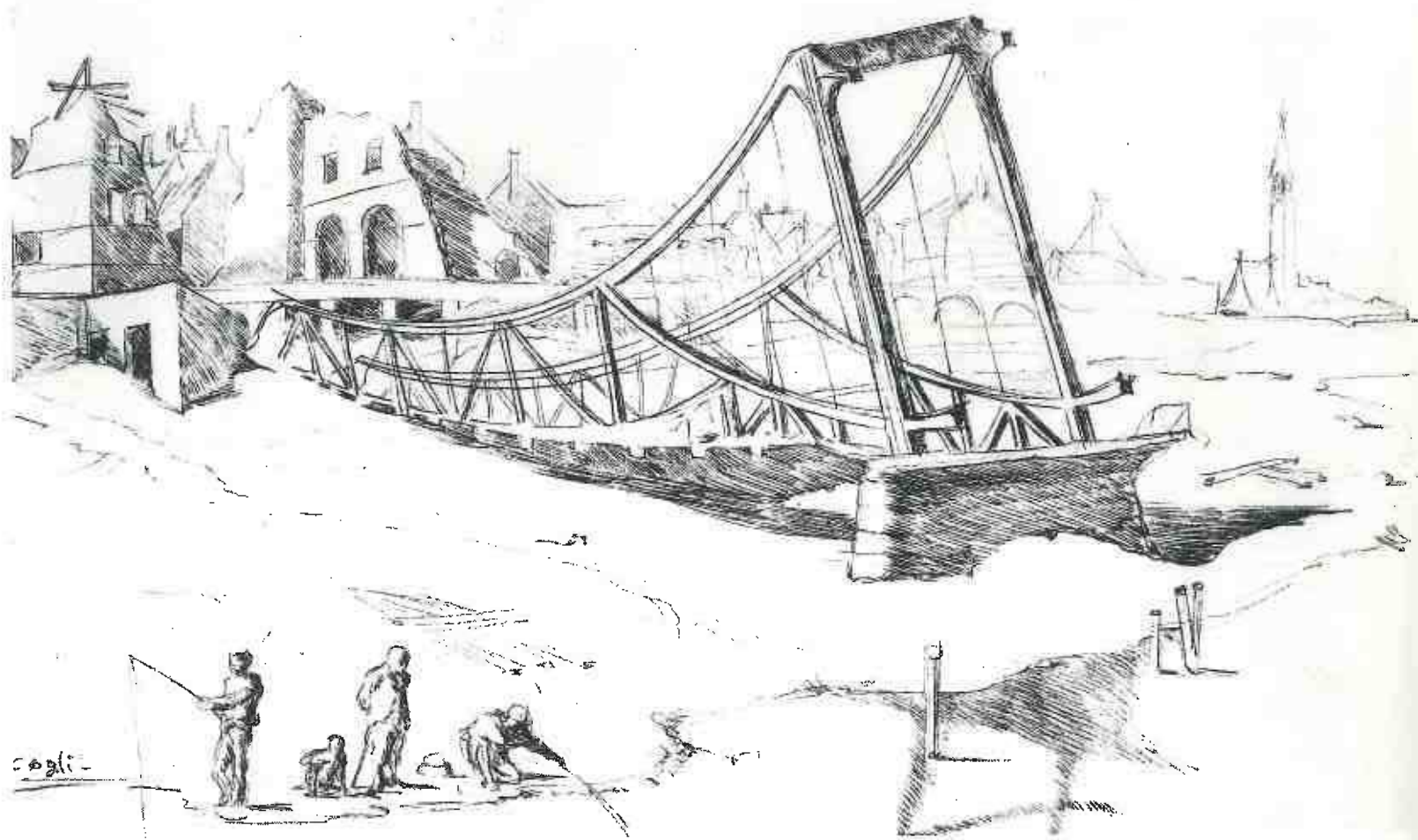
64. TOBIA A SAINT LÒ, 1944
Disegno a olio su carta,
cm. 30x21
Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '44»



65. PONTE DI WORMS, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 25x31

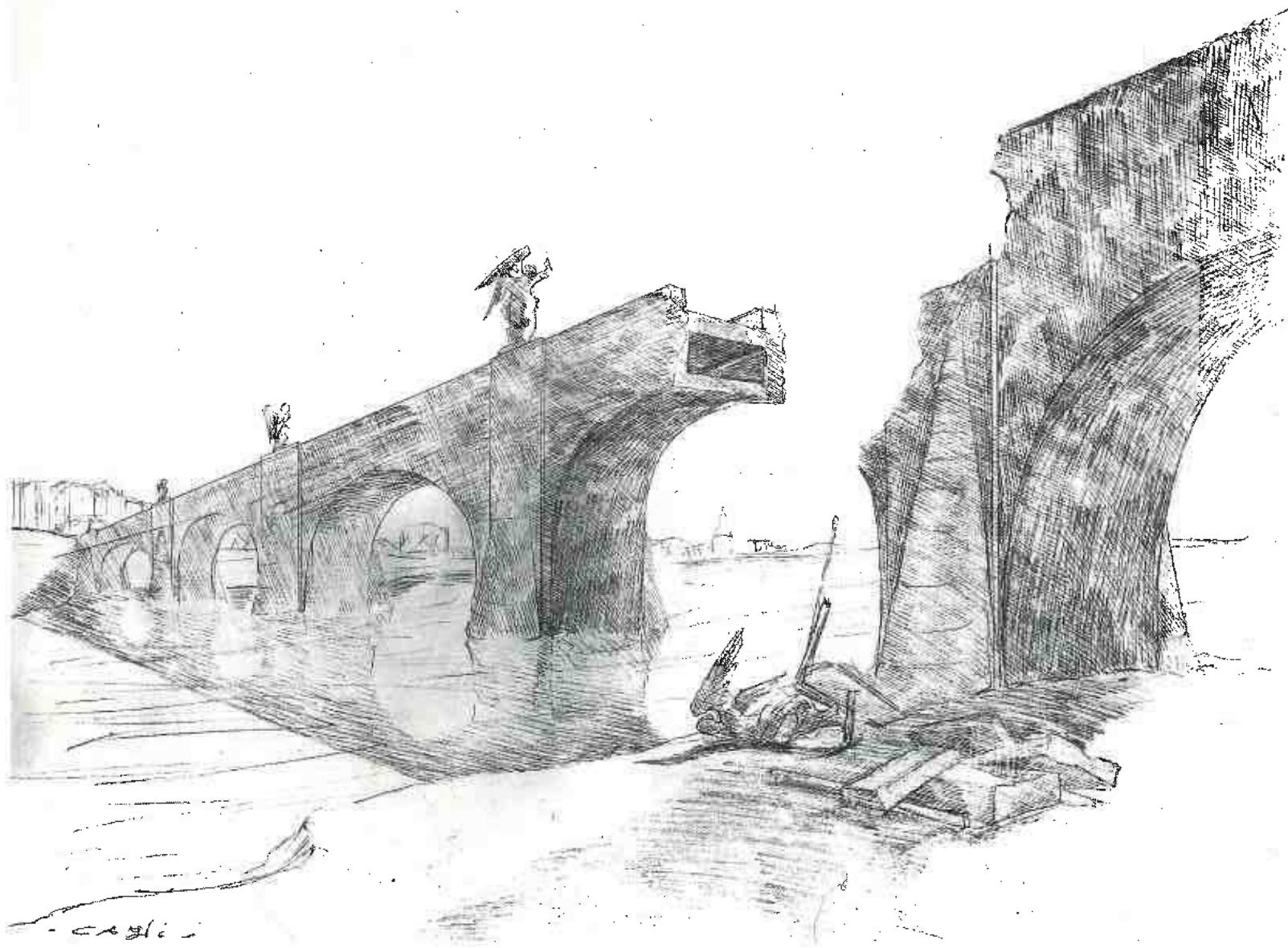
Firmato in basso a destra:
«Cagli»



66. PONTE SUL RENO, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 25x32

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



**87. PONTE DELL'ANGELO
CADUTO, 1944**

Disegno a olio su carta,
cm. 25x31

Firmato in basso a sinistra:

«Cagli»

Collezione privata, Roma



68. L'ATELIER DI FRANÇOISE.

1944

Disegno a olio su carta,

cm. 31x25

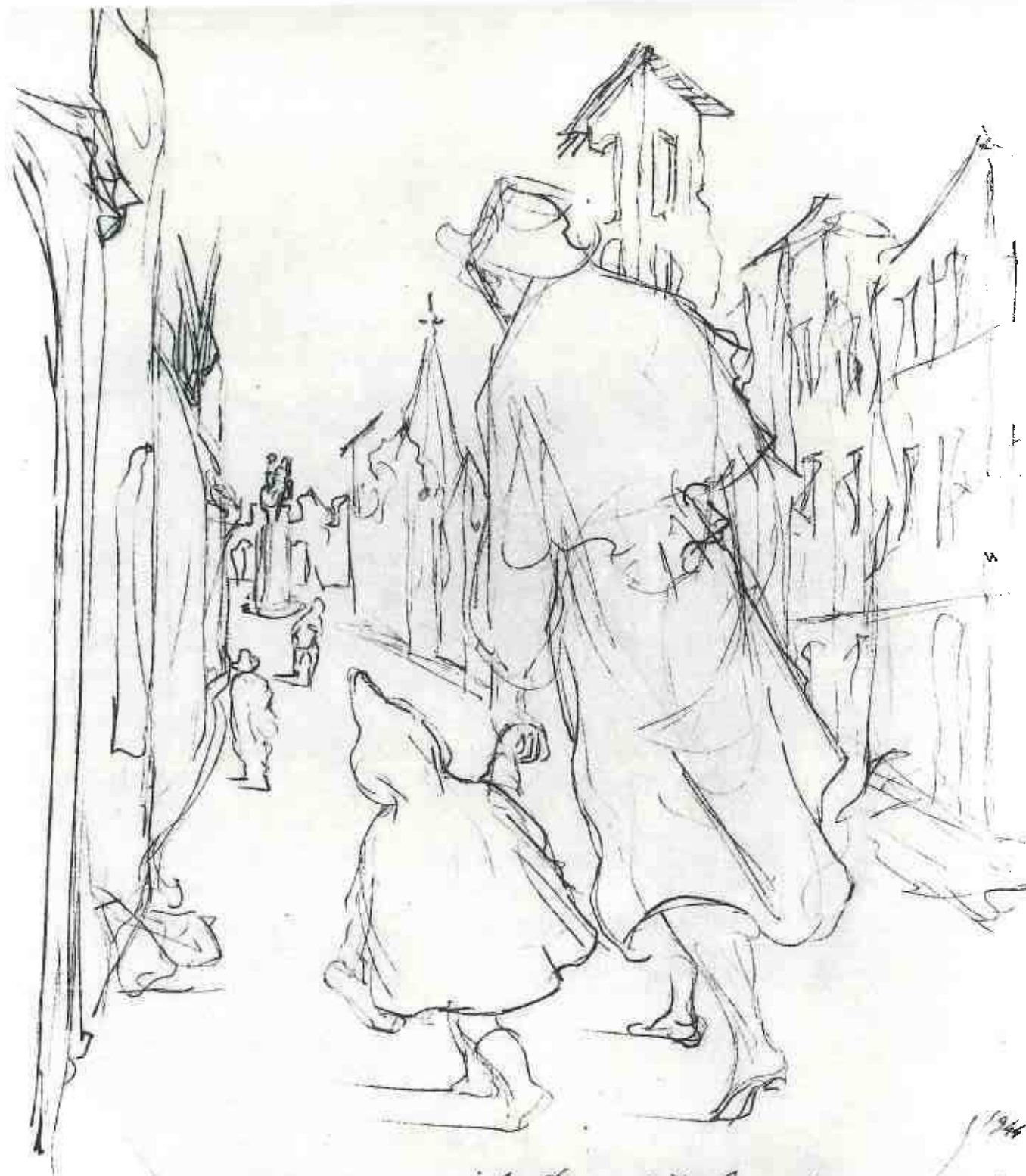
Firmato in basso a destra:

«Cagli»

Collezione privata, Roma



69. TRINACRIA, 1944
Disegno a olio su carta,
cm. 28x21
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



a. Modigliani con auguri infanti, collado 1950

*1944
G. Cagli*

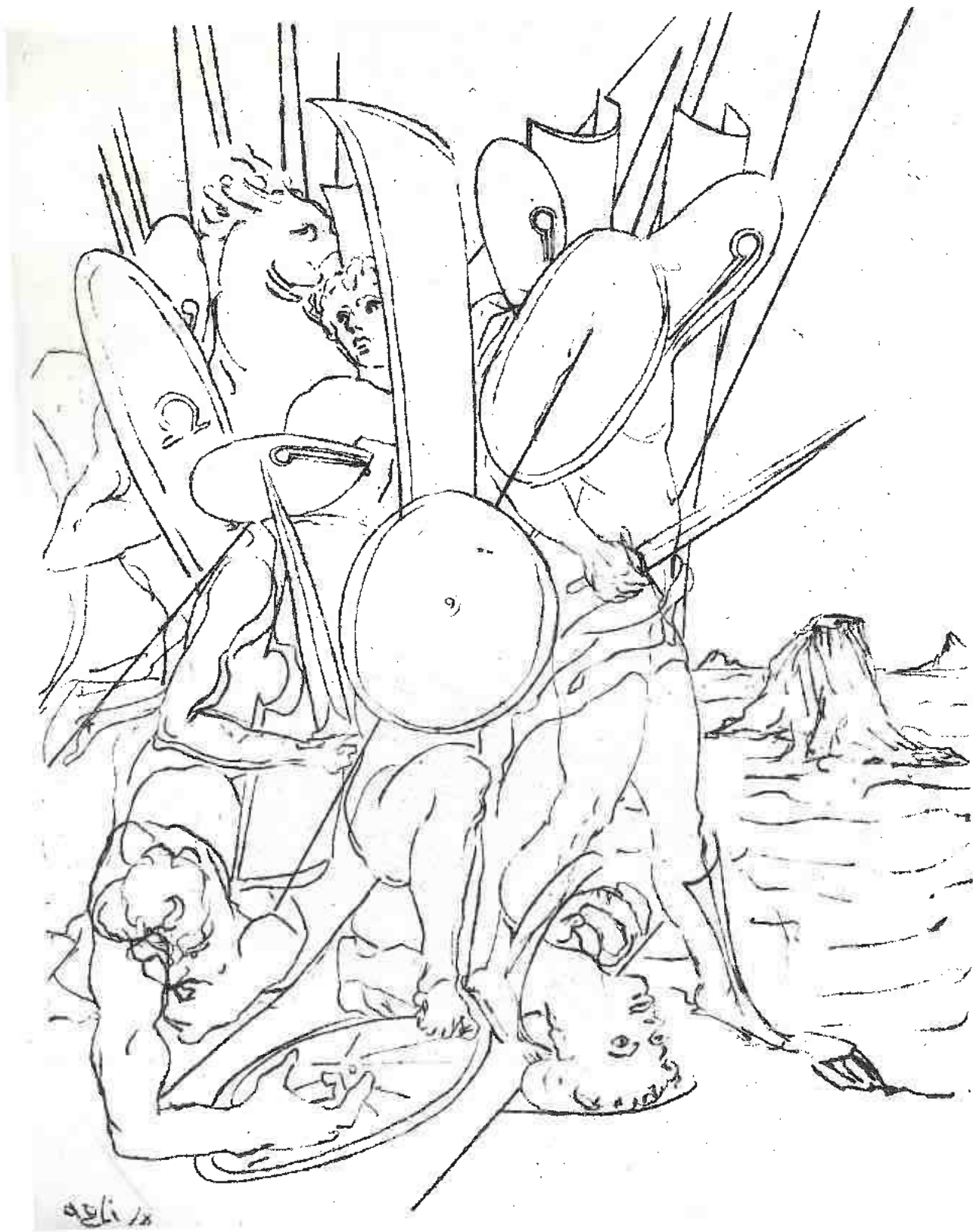
**70. MADRE CON BAMBINO IN
NORMANDIA, 1944**

Disegno a olio su carta,
cm. 32x25

Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli 1944»
Collezione privata, Roma



71. I NAPOLETANI, 1944
Disegno a olio su carta,
cm. 29x23
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



72. FALANGE, 1944
Disegno a olio su carta,
cm. 26x21
Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '44»



73. MACEDONI, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 29x22

Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '44»

Collezione privata, Roma



74. TERMOPILI, 1944

Disegno a olio su carta,
cm. 32x25

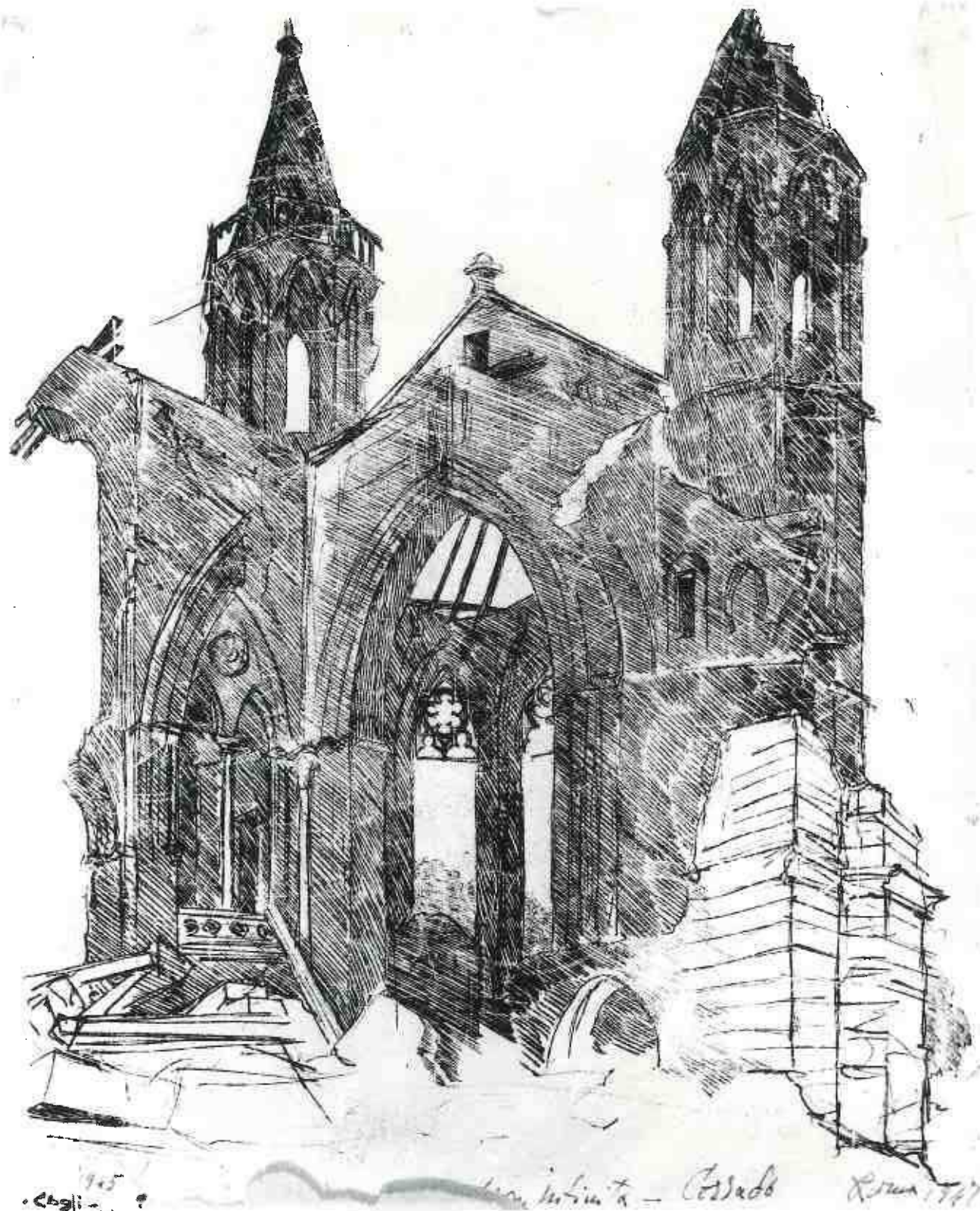
Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



75. TRAPPOLE E TAGLIOLE,
1944

Disegno a olio su carta,
cm. 29x40

Firmato in basso a destra:
«Cagli»



76. DUOMO DI COLONIA
(Rovine), 1945

Disegno a olio su carta,
cm. 31,5x28

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli 1945»

Collezione privata, Roma



77. RITRATTO DI DE LIBERO, 1945

Disegno a olio su carta,
cm. 33x20

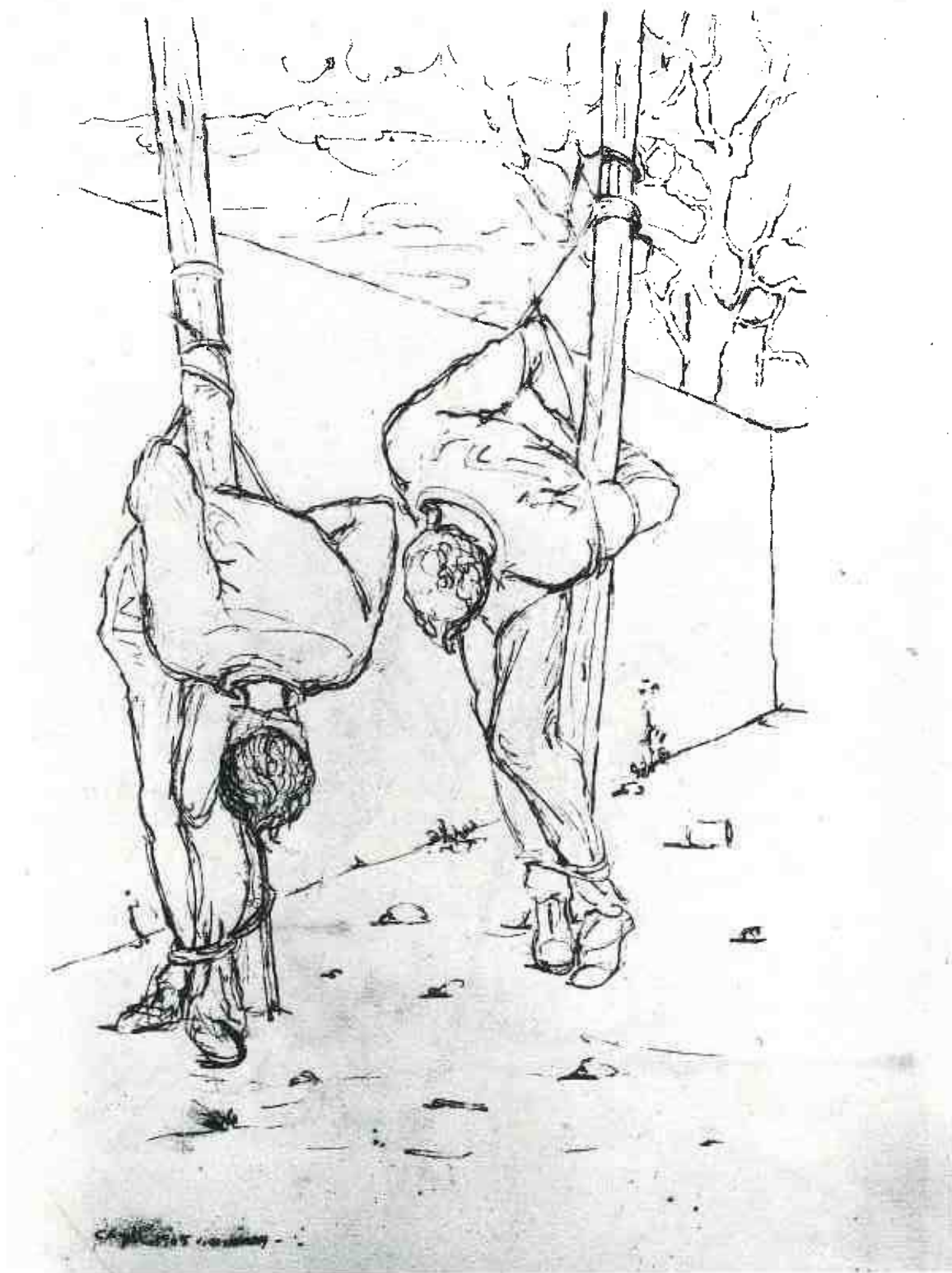
Firmato e datato in basso a
sinistra: «Questo è Libero a
Londra 1945 Cagli»
Collezione privata, Roma



78. GLI AMORI, 1945
Disegno a olio su carta,
cm. 26,5x21
Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli, 1945»



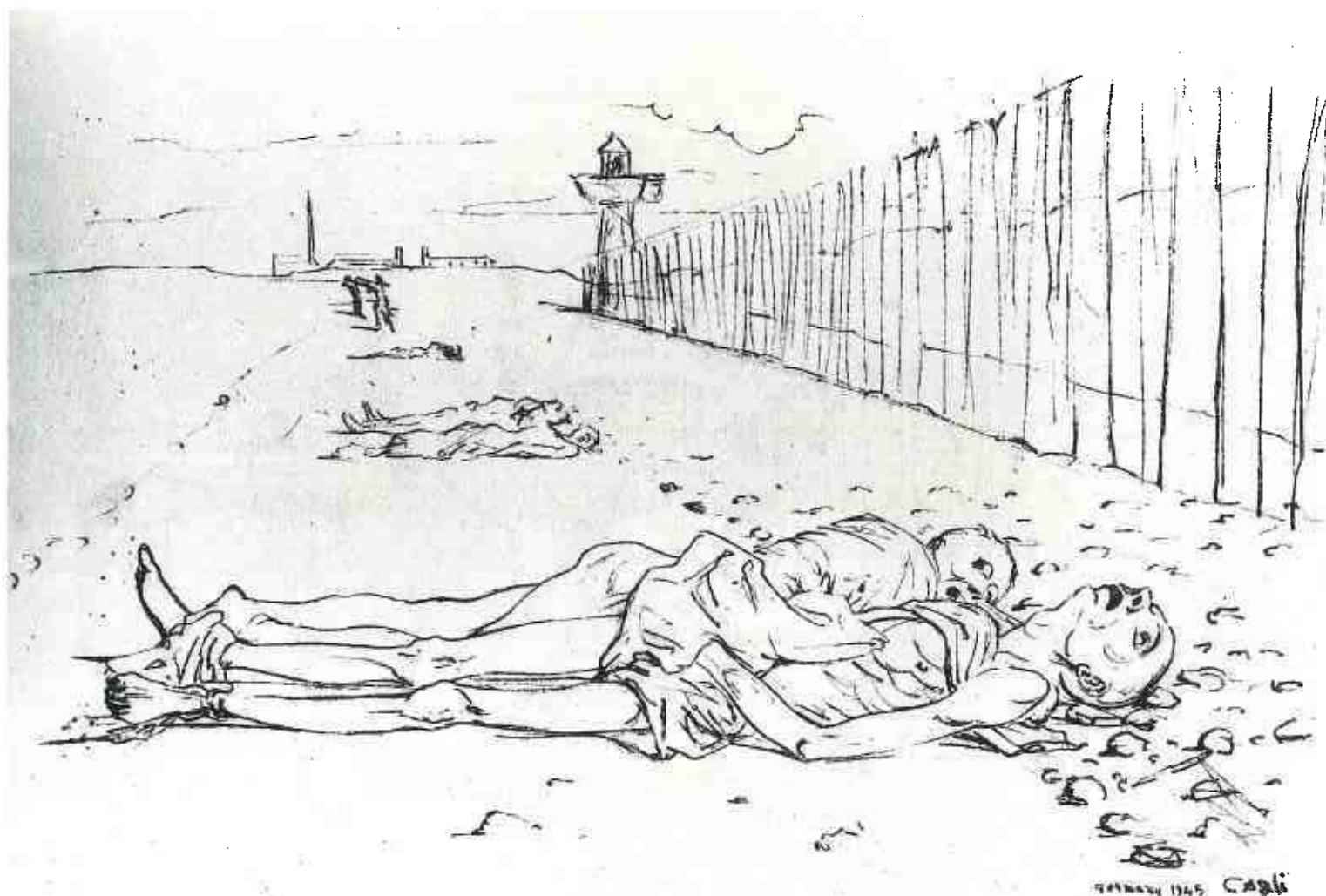
79. LA CHIESA DI
LAMPERTHEIM, 1945
Disegno a olio su carta,
cm. 33x20,5
Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '45»



80. DUE SPIE, 1945

Disegno a olio su carta,
cm. 33x20,5

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli, 1945 - Germany»
Collezione privata, Roma



81. **BUCHENWALD**, 1945
Disegno a olio su carta,
cm. 20x33
Firmato e datato in basso a
destra: «Germany, 1945, Cagli»
Collezione privata, Roma



82. BUCHENWALD, 1945

Disegno a olio su carta,
cm. 25x35

Firmato in basso a destra:
«Cagli»

Collezione privata, Roma



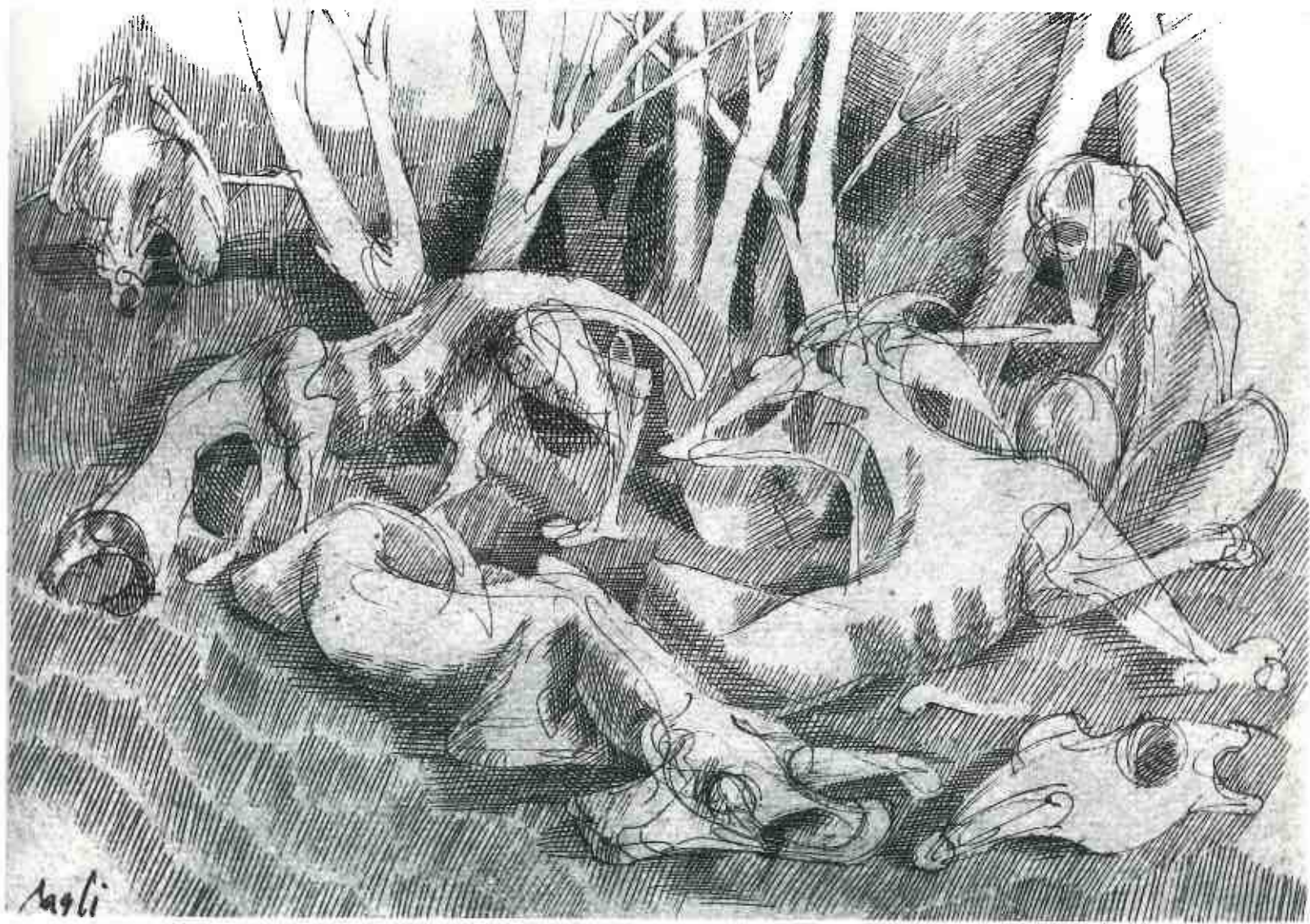
83. BUCHENWALD, 1945

Disegno a olio su carta,
cm. 20x33

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli - Germany 1945»
Collezione privata, Roma



34. BUCHENWALD, 1945
 Disegno a olio su carta,
 cm. 25x35
 Firmato in basso a destra:
 «Cagli»
 Collezione privata, Roma



85. IL PASTO DELLE BELVE,
1946

Disegno a inchiostro su carta,
cm. 23x32

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»



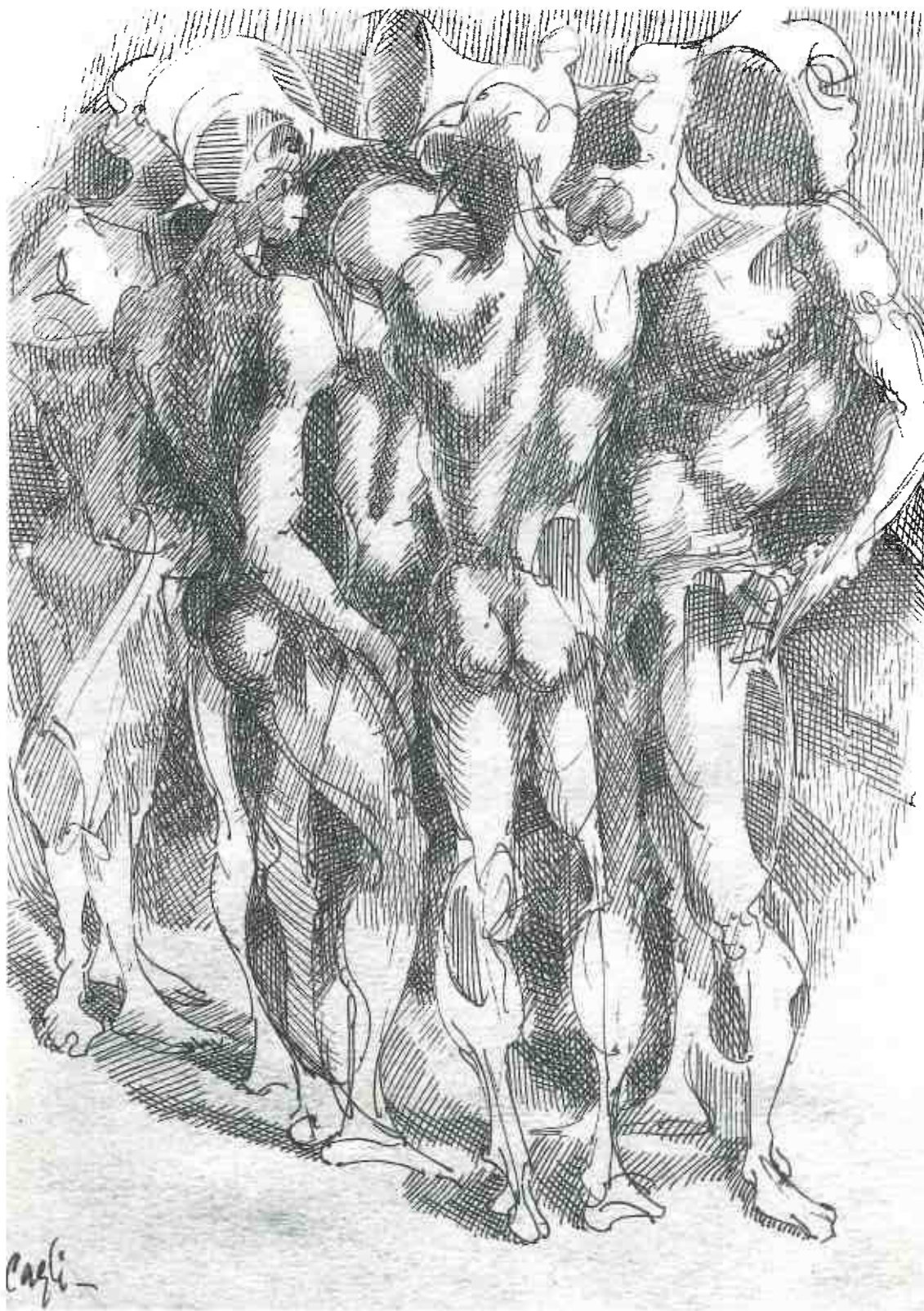
New York 1946

Cagli

36. POLIFEMO, 1946

Disegno e inchiostro su carta,
cm. 32x23

Firmato e datato in basso a
sinistra: «New York, 1946 Cagli»
Collezione privata, Roma



37. GLI EROI, 1946

Disegno a inchiostro su carta,
cm. 32x23

Firmato in basso a sinistra:
«Cagli»

Collezione privata

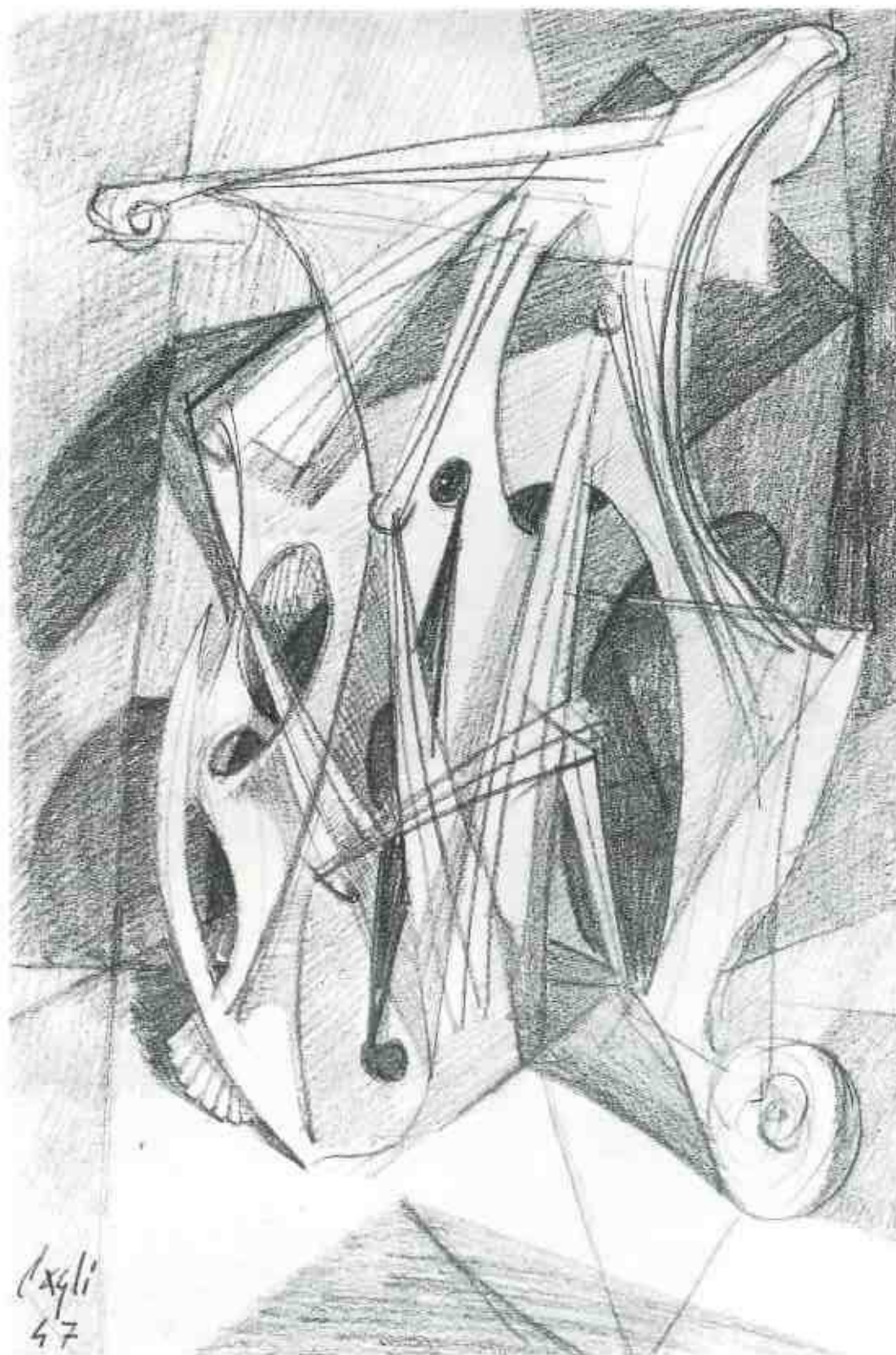


**88. RITRATTO DI
AL WILLIAMS, 1947**

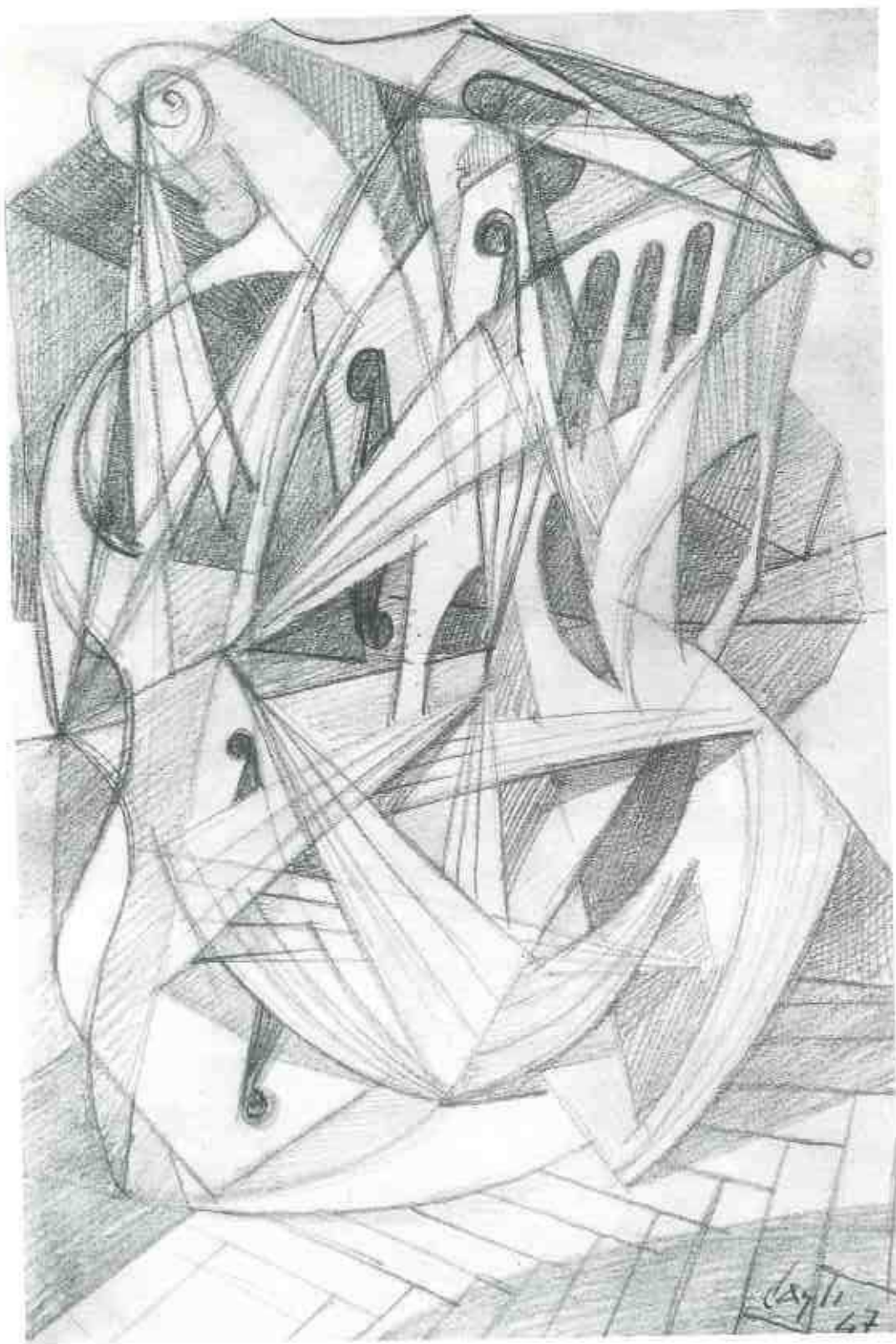
Disegno a inchiostro lavì su
carta, cm. 35,5x22,5

Firmato e datato in basso: «New
York 1947, Cagli»

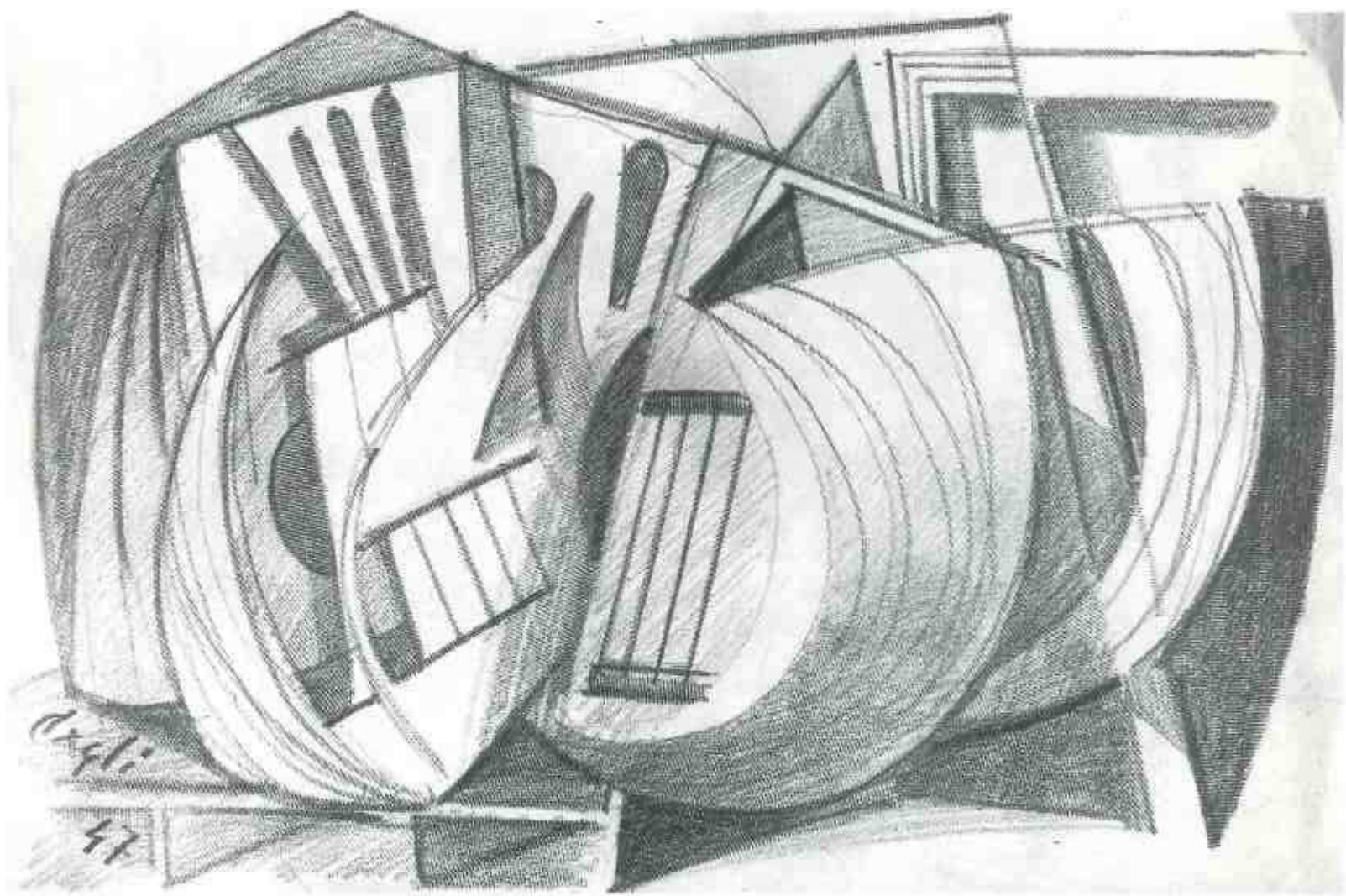
Collezione privata, Roma



89. STRUMENTI A YUMA, 1947
Disegno a matita su carta,
cm. 22,5x15
Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '47»



90. STRUMENTI AL
CONTARENA, 1947
Disegno a matita su carta,
cm. 22,5x15
Firmato e datato in basso a
destra: «Cagli '47»



91. STRUMENTI - HARTFORD,
1947

Disegno a matita su carta,
cm. 10x15

Firmato e datato in basso a
sinistra: «Cagli '47»