

«... l'anima doveva mettersi in gara. Onesto fu il punto di partenza di molti espressionisti. Si trattava di signori molto onorabili, un po' troppo meditativi. Kandinsky scriveva musica, e proiettava sulla tela la sua musica dell'anima. Paul Klee eseguiva all'uncinetto, a un tavolino da lavoro Biedermeier, fragili lavori da fanciulla. Nella cosiddetta arte pura, soltanto i sentimenti del pittore rimasero oggetto di rappresentazione; ne conseguì che il vero pittore fu costretto a dipingere la propria vita interiore. E da qui ebbe inizio la calamità. Il risultato fu che si formarono settantasette tendenze artistiche. Tutti pretesero di dipingere la vera anima. Vi furono anche alcuni gruppi che riconobbero errato tutto ciò, perché l'anima invero è un modello troppo fluttuante; e con ardore infocato si gettarono ad altri problemi. Simultaneità, movimento, ritmo. E questo non era, naturalmente, che liti ancor più inutile idealismo...».

GEORG GROSZ, 1925

La molteplicità delle esperienze figurative di Corrado Cagli non si presenta mai sotto il segno del falso sperimentalismo contemporaneo. Eppure non ve forse in Italia pittore altrettanto sperimentale di Corrado Cagli. Direi anzi che è impossibile accostarsi alle sue opere senza essere provveduti di una concezione del mondo sinceramente sperimentale, vale a dire critica nei confronti della realtà, antimetafisica, pertanto, e rigorosamente materialistica. Di qui un primo chiarimento. I luoghi comuni della critica d'arte corrente affidano al termine di sperimentalismo un significato ben diverso. Lo sperimentalismo è considerato unicamente sulla base del rapporto tra l'artista e le forme del suo linguaggio («immagini che provengono dal mondo della pittura non da quello degli oggetti», ha scritto recentemente l'Urbani a proposito del pittore Vacchi); e, malgrado i più recenti affannosi tentativi di riempire tale categoria d'un contenuto storico e ideale, attribuendo, ad esempio, alla maniera informale, la missione di esplorare e di rispecchiare le cosiddette condizioni alienate e di angoscia, non si è andati oltre ai limiti della giustapposizione immotivata di affermazioni teoriche e di valutazioni generiche dei modi formali delle singole opere d'arte. Quando il professor Carlo Giulio Argan, preoccupato del vuoto che minaccia di travolgere tutta la linea delle estetiche e delle poetiche non oggettive o non figurative, torna, ad esempio, ad afferrarsi al principio dell'impegno politico in arte, ci trova pronti a continuare il discorso. Ma dovrà procurare di offrire una esauriente risposta al primo ed elementare perché del reiterato automatismo, vale a dire dello sperimentalismo fine a se stesso, e, per la contraddizione che non consente, della assenza di ogni impegno politico nell'inventario cromografico di un Vedova o nella *imagèrie* feticistica di un Burri.

Lo sperimentalismo di Corrado Cagli non è mai fine a se stesso. Ciò è dimostrato dal fatto che in esso coesistono sempre i due momenti essenziali d'una ricerca non accademica: quello del rapporto sperimentale del pittore con la storia delle forme artistiche e quello del rapporto sperimentale del pittore con i fatti della vita. Fu tale caratteristica che, nel corso della battaglia rinnovatrice antinovecentista di trent'anni fa, attirò attorno a Cagli l'attenzione di chi al bisogno di approfondire le fonti europee della pittura moderna univa l'istanza di una radicale umanizzazione dei contenuti. Nel periodo intercorrente fra il 1930 e il 1940 ebbero luogo in Italia decisive esperienze in questo senso. E' singolare osservare come tutte quelle che furono ricche di autentica autonomia morale e creativa stabilirono con la ricerca di Cagli un fecondo rapporto di reciproche influenze, mentre quelle che si limitarono, per intima sterilità, a usufruire dei risultati di Cagli in forma più o meno scolastica, rovinarono in seguito sulla china della moda e dell'estetismo. Tipico, nel primo ordine, il caso di Guttuso e di Mirko, nel secondo, il caso di un Afro o di uno Scialoia.

Non è per utilità polemica che prospetto questo richiamo, ma per approfondire ulteriormente la qualità dello sperimentalismo di Cagli. Se si sommano in una visione panoramica e storica, vale a dire nello spazio e nel tempo, i diversi periodi di cui si compone fino ad oggi la sua molteplicità sperimentale, ciò che più colpisce non è la diversità e la incomunicabilità di esperienze in sé concluse, come potrebbe dirsi, ad esempio, del De Chirico metafisico e del De Chirico naturalista, o del Soffici futurista e del Soffici novecentista, bensì la continuità e la comunicazione, come potrebbe dirsi del Sironi futurista e del Sironi espressionista, o del Rosai futurista e del Rosai realista. In Cagli la continuità e la comunicazione tra momenti diversi della ricerca sono infatti il frutto d'una sperimentazione alla cui base risiede una costante di stile, diretta conseguenza di una costante morale. Prendete una sua natura morta del periodo tonale, di quelle dove lo spazio si apre per evocare, senza descriverla, la presenza quieta degli oggetti, dove, nella più severa eliminazione del superfluo, il carattere specifico delle immagini è tuttavia inesorabilmente inciso da un disegno tagliente; prendete una sua composizione di figure del periodo cosiddetto magico, ma che io chiamerei più propriamente fiabesco, di quelle dove la precedente conquista della composizione per toni primari si arricchisce ad un tempo della emozionalità di tipo fauviste e del più intricato contrappunto romantico, facendo squillare a perdifiato i colori puri più agri ed accesi; prendete un suo ritratto o una sua decorazione di impostazione classicista, di quelli dove e ricerca tonale e contrappunto romantico e simbologia del colore diventano secondari rispetto alla invenzione, rielaborata dal museo, di una moderna, eroica dignità della persona umana; prendete un suo disegno dove soltanto la linea vale, o uno di quelli dove la linea vale in rapporto al bianco del foglio, o uno di quelli dove né linea né bianco hanno valore ma l'una e l'altro si divorano fino alla più sconcertante resa chiaroscurale; prendete un suo paesaggio di dichiarata ipotesi naturalistica, verificata per via di sommarie astrazioni successive dal verde di ogni singola foglia fino al verde dell'albero intero nella luce meridiana, o un suo paesaggio di dichiarata ipotesi astratta, verificata per via di analitiche deduzioni successive dei più minuti particolari naturalistici; prendete una sequenza della sua cronaca spietata dei resti di Buchenwald, di quelle dove la curvatura delle ossa spolpate e dei teschi viventi, delle occhiaie tenebrose e delle pelli superstiti, consapevolmente elencate a titolo documentario, già preannunciano, per sopravvivervi, le forme continue, concave e convesse, dei suoi moebus della ricerca quadrimensionale; prendete il suo mosaico della fontana di Terni, nelle due varianti di prima della distruzione sotto i bombardamenti e del 1961, dove, come resuscitate, le antiche simbologie si trasformano in moderne misure monumentali; o uno dei suoi arazzi più recenti ricavati da una collaborazione non meno intensa fra l'invenzione delle forme astratte e la concretezza d'un tradizionale, elaboratissimo mestiere; prendete il racconto spoglio della *Battaglia di San Martino*, appena scaldato, ma con quanta sicurezza, dal senso dell'ora e dell'epoca, con la determinata coscienza di riproporre, dal più rigoroso osservatorio figurativo, un tema tradizionale in termini già largamente neocubisti, e con l'orgoglio di testimoniare in senso antiretorico per il sentimento nazionale italiano così tristemente abbruttito dalla viltà dominante; prendete una qualsiasi delle sue serie di disegni scaturiti dalla pietà umana e dalla indignazione civile davanti alle calamità della natura o alle violenze del potere contro il popolo (Cagli non ha disertato uno solo di questi appelli: gli operai delle Officine Meccaniche Reggiane in lotta contro la smobilitazione industriale, gli alluvionati del Polesine, così come gli assassinati dalla polizia a Palermo o a Reggio Emilia, popolano numerosi suoi fogli dove è, innanzi tutto, fermata, nel segno più limpido,

la testimonianza della loro dignità, fuori da ogni uso emozionale ed espressionistico della loro sventura); prendete, infine, le sue più recenti indagini monocrome sul paesaggio italiano, o i suoi ritorni sul tema e sulla forma delle iniziali e mai disertate meditazioni sui simboli biblici (non sfugga la parentela sperimentale e polemica di questi ritorni con quelli, quasi contemporanei, di Pablo Picasso sui simboli spagnoli e sull'opera di Velasquez e di Goya).

Confrontate, paragonate, assimilate ed eliminate, mediante il più scrupoloso esame filologico, la complessa e multiforme fisionomia di tali esperienze. Ne ricaverete, in primo luogo, la nozione d'un diuturno impegno a non far mai scadere la pittura dal piano della ricerca su quello della decorazione o del mero pretesto intellettuale per avventure, più o meno soggettive, della perizia tecnica o dell'estro evasivo.

Messi in rapporto con la contemporanea situazione, italiana e internazionale, della ricerca artistica, i diversi momenti e periodi della sperimentazione di Cagli si presentano come punti di riferimento essenziali per l'accertamento della formazione di ciò che non è perituro nello sviluppo delle arti figurative del secolo XX. Due soli esempi. L'antinovecentismo di Cagli, della cui parentela intellettuale e morale con quello di Guttuso e di Mirko si è già accennato, non si esaurì nel principio della unilaterale sprovincializzazione e della lotta frontale contro la spocchia neoclassica o strapaesana di tipo nazionalistico dalla quale erano state ben presto ingoiate le velleità ribellistiche no-strane dell'inizio del secolo. Oltre questo principio, e già quasi in opposizione a certe sue applicazioni spericolatamente neoromantiche ed esteriormente neoespressionistiche, Cagli salvò, con lungimirante operazione critica, dalla battaglia contro il Novecento ciò che nel Novecento tale non era, e mantenne un saldo, consapevole collegamento con i valori, piccoli o grandi, ma in ogni caso autentici, che la generazione posttoccatesca aveva solidamente maturato sulla via del rinnovamento pittorico in Italia. Basti osservare come Cagli nell'epoca che vide da noi i primi tentativi non attecchiti di impostazione astratta (penso alle conversioni di Attanasio Soldati o di Osvaldo Licini) seppe tenersi più dalla parte di Giorgio Morandi anziché da quella della meccanica imitazione di Mondrian o di Klee. Anche se su tale strada le sue capacità di manipolatore degli stili avrebbero potuto farlo approdare, e con quale anticipo, a risultati ben più clamorosi di quelli che oggi qualcuno si affanna a presentare e a valorizzare mercantilmente come gli italici incunaboli della modernità. La modernità a quell'epoca stava di casa altrove, nell'appassionato recupero della pittura in quanto forma della conoscenza critica del mondo, nel profondo della coscienza civile e morale. Di ciò Cagli seppe testimoniare con un equilibrio e una maturità che, a distanza di anni, possono essere finalmente misurati in tutta la loro portata.

Purtroppo i nostri primi frettolosi compilatori di manuali su quell'epoca della storia dell'arte italiana (di noi assai più ammirevoli per volontà, ma forse un po' meno per prudenza) non se ne sono ancora accorti, e si limitano, nella loro foga di sistemazione, a infilare uno dietro l'altro, senza nemmeno citarne la fonte, i giudizi polemici, e pertanto non completi, che proprio noi venimmo traendo dalla consuetudine viva con gli artisti, in anni in cui alcuni degli attuali pontefici della critica d'arte erano impegnati nella carriera ministeriale e non disdegnavano di sedere al tavolo delle giurie dei Premi Cremona. Nell'indice analitico di uno di questi manuali si legge: «Cagli, Corrado (1910-): esordi novecentisti; il «realismo magico» e la Galleria della Cometa; influenza sull'espressionismo milanese». Genericità che attendono elaborazione ben diversa da quella poi affidata al testo.

Il secondo esempio: l'antiinformalismo di Cagli, che si annuncia come la costante principale

della sua sperimentazione e ricerca degli ultimi dieci anni, non si associa alla pratica dell'incontro a metà strada tra forme neocubiste o neoespressioniste e il recupero dei relitti antropomorfici dal mare insidioso della soggettività. Il suo rifiuto è radicale, ed egli è consapevole dello scotto che occorre pagare ogni volta che una scelta radicale induce un artista a misurare drammaticamente, ogni giorno, il sempre possibile divario fra intenti e risultati. Ciò significa che il rifiuto di Cagli non si rivolge ai problemi che l'estetica e la poetica dell'informale pretendono di far valere come essenziali nell'epoca attuale, ma esattamente al modo come tali problemi vengono posti e affrontati. Si rivolge, in altri termini, alla pittura alienata tentando, semmai, di dare, attraverso una pittura il più possibile libera da ogni preconetto, un giudizio autonomo sulla alienazione e sulla cultura della alienazione, per contribuire razionalmente al loro superamento e alla loro sconfitta. Mi pare fosse di Wolfgang Goethe il monito contro quei pittori che invece di dipingere le «cose terribili» si limitano a dipingere «terribilmente». Monito che, trasferito sul piano morale del *qui ed ora*, tanto per usare una delle categorie in uso, si traduce in denuncia della viltà di chi predica naufragi e non muove un dito per scongiurarli. Del resto, da pittore moderno, Delacroix non mancò di ribadire il principio: «La pittura vile è la pittura dei vili».

La presente mostra che raccoglie in prevalenza il disegno di Corrado Cagli dal 1931 al 1961, è un primo contributo alla realizzazione d'una richiesta che già un critico di tendenze diverse da quelle di chi scrive avanzava nel 1957: «Se si allestisse oggi una retrospettiva completa di tutti i periodi dell'attività di Cagli, si avrebbe la buona occasione di rendersi conto di quella sua importanza nella vita figurativa italiana degli ultimi venticinque anni, che già tante volte è stata delineata o indicata o solo sottintesa».

Del modo come Cagli ha portato avanti, con l'arte del disegno, la sua sperimentazione della realtà, mi pare si debba avvertire in primo luogo ed essenzialmente un fatto: che disegno per Cagli è innanzitutto scoperta della struttura e della spiritualità delle immagini così come si presentano al suo giudizio di artista; è, in altri termini reperimento, a volte sintetico a volte microscopico, a volte introspettivo, del limite tra gli oggetti e lo spazio. Il disegno è, per lui, al servizio della realtà, mai la realtà al servizio del disegno, quasi pretesto di abilità riproduttive, o, romantico motivo di variazioni. Quando Cagli si distacca da questa costante del suo stile e della sua coscienza di artista, la lega del suo impegno creativo e sperimentale minaccia di non resistere e scade, a mio avviso, anche sul piano del gusto.

Per questo artista, col quale dividemmo le scelte fondamentali che negli anni bui della tirannide fascista ci trassero alla via della lotta indivisibile per una nuova cultura e per una nuova società, altri ha voluto usare, sul piano delle valutazioni psicologiche, la categoria di permanente insoddisfazione e contrarietà rispetto alle formule acquisite e persino rispetto a tutte le verità quando esse minaccino di divenire patrimonio di tutti. Non mi sento di condividere. Cagli non è un aristocratico. Ho già detto all'inizio di quale natura sia, secondo me, il suo sperimentalismo. Ciò che altri definisce spirito di contraddizione a me sembra piuttosto volontà di opposizione contro i luoghi comuni correnti, per la edificazione d'un nuovo senso comune, più alto, capace di unire gli uomini attorno alla verità. Non è questa, anche nel campo dell'arte, la posta decisiva dell'epoca nostra?

(Antonello Trombadori, "Cagli, opera grafica", La Nuova Pesa, 1962)