

La mostra al padiglione

d'Arte contemporanea di Milano

# Corrado Cagli pittore della ragione

Rara capacità di essere intellettualmente  
e umanamente impegnato e maestro di mestiere

C'è, in apertura di quella monografia su Cagli di recente pubblicazione che resterà — credo — come un raro esempio in questi anni d'analisi rigorosa d'un artista contemporaneo italiano in mezzo a tante effusioni fabulatorie (E. Crispolti, G. Marchiori, Corrado Cagli, Torino, Fratelli Pozzo editori, 1964), un'esatta indicazione delle ragioni per le quali vi è stata tanta renitenza a saldare il largo debito dell'arte italiana verso questo pittore: «Se infatti Cagli è ben presente in numerose congiunture essenziali della recente vicenda artistica contemporanea, ha poi sem-

e sistematica al già acquisito, per la quale nel momento stesso che pare definirsi in clausole di stile ben riconoscibili una sua esperienza, ecco che d'improvviso egli arrovescia la scacchiera, e propone un altro gioco, una diversa trama di pensieri e di problemi, sicché, il tenergli dietro costa fatica, a volte.

Ora, questa fatica non è eliminabile. Il problema è di rendere questa fatica costruttiva, ponendo su basi giuste l'insegnamento critico dell'artista. Su basi, direi, altrettanto sistematiche di quelle sulle quali poggia il metodo della mutazione permanente in Cagli: la cui infedeltà al già acquisito non soltanto è ben lontana dall'essere incondita (com'è ben ovvio per chiunque), ma si giustifica appieno quando si faccia lo sforzo di comprendere che cosa sia, in sostanza, per Cagli un'opera d'arte, e quale debba essere il suo rapporto col mondo. Impressione forte, in questa mostra come in ogni altra apparizione pubblica di opere di Cagli, il tono di delicata perfezione che assumono, fase per fase, momento per momento, i risultati. Sperimentatore permanente, Cagli non si presenta mai come uno sperimentalista, ossia come un artista il cui interesse sia di esibire — al livello sia pure d'una alta saggistica culturale — la o le sue difficoltà di sperimento in quanto tali; meno che mai, poi, in quanto prevaricatrici (al livello appunto d'un fare più da artista-critico che da artista-poeta) della bloccata chiarezza dell'immagine. Per fare solo qualche esempio, sul piano della sua attività giovanile (dove magari più sarebbe stata lecita l'esibizione puramente problematica dei termini della ricerca), né gli stupendi disegni dei primi anni '30 né la sorprendente grande Battaglia di San Martino del 1936 appaiono come opere turbate da una contaminazione tra un nucleo poetico di fondo animosamente sentito e una non risolta sollecitazione intellettuale. Per stare all'esempio della Battaglia, basterà indicare come il tema neo-prospettico si sia organicamente composto, senza lasciare tracce di gusto arcaistico, col tema del mito, che altre incarnazioni ancora avrà nell'opera di Cagli. In sostanza, l'opera d'arte per Cagli, come per la più illuminata cultura moderna, è un'esplorazione attuata, una conoscenza portata a fondo, e non un bene intenzionato disporsi all'esplorazione o una volenterosa ambizione alla conoscenza: intenzione e volontà sono momenti inerenti allo studio del come fare, del come realizzare. Il rapporto tra apertura culturale e qualificazione di mestiere, da una parte, e definizione dell'opera dall'altra si svolge dunque, in Cagli, attraverso fasi successive di piena cristallizzazione; sicché ogni volta la curiosità intellettuale e persino tecnica che lo muove ai suoi dirottamenti stilistici viene consumata davvero, lasciando dietro di sé la traccia conclusa dell'opera. Alla quale, per la sua stessa conclusione portata al dilà dello sperimentalismo, viene garantita una durabilità, una portata ben localizzata come punto del viaggio di Cagli nell'epoca (nei contrasti, nelle contraddizioni e nelle difficoltà di questa) e al tempo stesso dilatata al dilà di quel punto in virtù della sua singolare, individua, definizione.

Insomma, l'opera per Cagli deve essere una ricca condensazione di fatti culturali e morali, dotata d'una acutezza provocatrice non intesa però nel modo della polemica contro le inezie più ovvie (e più facilmente smascherabili) della società culturale o della società civile. Egli pare porsi piuttosto, all'interno delle posizioni in un certo momento più avanzate, per saggiarne criticamente la portata nel punto stesso dove esse rischiano, a loro volta,

di farsi inerti. Tutta la dialettica — ad esempio — del suo sviluppo post-bellico tra fasi figurative e fasi non-figurative (mai di assenza vera d'un oggetto o d'una ambientazione sociale o psicologica) ha un po' questo senso di continua contestazione, all'interno degli sforzi più impegnati di rinnovamento dell'arte italiana, dei pericoli di congelamento della ricerca. La quale, per Cagli, non sembra conoscere termini privilegiati in partenza, né in linea formale né in linea contenutistica. E' chiaro, ad esempio, come determinati interessi di psicologia del profondo gli si ergono davanti — in quanto problemi con i quali fare i conti — con la stessa urgenza con la quale gli si presentano problemi di rapporto critico-attuale con determinate fasi della storia dell'arte, moderna o antica. C'è una linea di ricerca spaziale che può essere inseguita nei suoi svolgimenti dalla Battaglia del 1936 ai sottili teoremi del primo dopoguerra (La nascita. Il malgoverno, Il Contarena, del 1947) ai disegni di Gabbie del 1949: una linea spasmodicamente tesa allo sforzo di connotare uno spazio che, nell'acquisizione ch'egli fa delle nozioni della scienza moderna, si fa più complesso dalla tornitura cubica di estrazione quattrocentesca ad una interpretazione di vuoto e pieno (cose e spazio), sino a un orbito in filigrana centrato su una non improvvisata idea relativistica: sicché, come non sarebbe esatta una lettura della Battaglia in chiave arcaistica, così non sarebbe esatta una lettura neo-metafisica delle citate opere del 1947 (tese a diradare misteri, non a fomentarne) o, meglio, una lettura in chiave di rabesco dei disegni del 1949. Ora, questa linea, che in alcune opere si presenta come dominante esplicita, non solo percorre e lievita la gran parte della produzione di Cagli negli anni (penso al Salotto B del 1950 e al Ca' Bra del 1951 una Guernica non ripensata, come altri fece, come Guernichetta ma come un rapporto denso e teso fra strutture di spazio e strutture di materia), ma spesso anche si fonde con la linea degli interessi psicologici (d'una psicologia del profondo fuor d'ogni mistica ma anzi radicata nella terra, e con un effuso senso cosmico): il che mi par chiaro, ad esempio, nel bellissimo Segreto di Gea, del 1957, con lo scalare preciso dei piani verticali addensati eppur numerabili, sino alla acuminata sfogliatura in alto, cupa in controluce; o anche nel Beloyannis, del 1952, dove la levitazione della forma araldica-emblematica in primo piano sulle articolazioni spaziali dello sfondo è, prima che formale, appunto psicologica, e con che inquietante risultato. Ed è così contestata, questa linea

psicologica, alle altre curiosità intellettuali di Cagli da porre il problema, ad esempio, del rapporto con Klee in termini di profonda indipendenza: per accertare i quali, del resto, bisognerà tener conto non solo delle opere degli anni '60 (comprese le sculture) in se stesse, ma del contesto dello sviluppo di Cagli: quel suo discorso, tra l'altro, sul manierismo italiano, uno dei cui esiti più cospicui era, in questa mostra, il Narciso del 1957. Qui è esemplato, mi pare, uno dei punti più ardui della capacità sua di tenere — compattamente radunati sulla tela — interessi diversi di cultura, dal livello del rapporto con le forme del passato al livello della moderna discussione critica del mito: la mobilità psicologica della forma di estrazione manieristica, innestata sul tema del Narciso (tema della indistinzione originaria tra uomo e natura, anzi tema del momento nel quale tale indistinzione appare ormai come pericolosa, suicida), dà luogo qui a un equilibrio complesso ma certo; i termini del discorso sono non solo tenuti insieme saldamente, ma, alla fine, sinanche arrovesciati in una proposizione nuova: nella quale mi pare che soprattutto si debba leggere un senso nuovo di quel mito, anzi un travalicamento del mito stesso, sino a un'asserzione decisa, e calma e forte, dell'irrevocabile distinzione, ormai, tra uomo e natura, in quel corpo che si specchia nell'acqua non per morire dentro la sua annebbiata e tentatrice immagine, ma piuttosto per analizzarla, per capirla, per disporsi, forse, a riprodurla con le sue mani ora così sicuramente appoggiate alla riva della terra verso la quale è così decisamente bilanciato tutto l'equilibrio del suo corpo.

Pittore, dunque, della ragione, Cagli: e non d'una astratta ragione, incorporea e teorica, dissociata, ma d'una ragione materializzata da una parte della cultura, nell'accumulazione storica e attuale dei pensieri degli uomini sulle cose, e dall'altra nella tecnica, nel dominio fabrile dei mezzi, degli strumenti del lavoro, nel gusto di far bene, e con esattezza, e con prestigio magistrale. Trovo non solo che sia abbastanza rara, oggi, questa capacità d'un pittore d'essere al tempo stesso sottilmente intellettuale, umanamente impegnato nei conflitti dell'epoca, e maestro di mestiere; ma che sia raro ancora di più l'equilibrio tra queste cose, il loro stare insieme in una composizione certo non facile ch'egli poi ha il coraggio di riproporre in termini sempre nuovi, con un'alacre solerzia dell'intelligenza che non poco contribuisce alla sua forza di pittore.

Antonio Del Guercio



Corrado Cagli: Mirko suona il flauto (1937)

pre in tali occasioni» — scrive Crispolti — «non solo un accento tipico, ma anche un distacco dialettico, una misura direi quasi, in senso socratico, di ironizzazione, che ne rendono appunto l'avventura tutta per sé, e decisamente distinta. Ecco dunque per la critica routiniera una certa difficoltà di orientamento e di giudizio, difficoltà di fronte alla quale, purtroppo, a suo torto, la soluzione più opportuna e comoda le è apparsa troppo spesso quella dell'andar oltre, magari addirittura del dimenticare». A tal vicinanza reagiva nel 1963 un Omaggio a Cagli nell'ambito della rassegna aquilana di quell'anno, e poi la citata monografia: azioni che trovano oggi il loro logico coronamento nella nostra antologia allestita tra la fine dell'anno scorso e l'inizio di quest'anno dal Comune di Milano nel bel padiglione d'Arte contemporanea in via Palestro. Non che si possa dar per conclusa l'azione di vero e proprio risarcimento della complessa personalità di Cagli, la quale oltretutto, in questa sua fervida maturità, è, come negli anni giovani, avviata alla ricerca, e quindi tale da non consentire una chiusura di discorso: ma è certo tuttavia, a stare alla traccia critica già lasciata dalla mostra milanese, che un vecchio muro di pigrizia (non sempre disinteressata) è stato squarciato, e che, di conseguenza, tutto il dibattito critico italiano s'arricchisce nel recepire meglio l'ardua presenza di Cagli. Ardua per molte ragioni, tra le quali porrei in primo luogo quella sua infedeltà continua