LE OTTANTA OPERE ESPOSTE IN QUESTI GIORNI ALLA «NUOVA PESA» CONSENTONO DI FARE IL PUNTO SULLA TRENTENNALE ATTIVITA' CREATIVA DI UNO DEI PIU' DOTATI E VERSATILI ARTISTI ITALIANI

Leggenda e verità su Cagli pittore

Corrado Cagli: Giuditta 1961 (particolare)

Delle ottanta e più opere — tra disegni e dipinti — che Cagli espone oggi alla Galleria La Nuova Pesa, poco meno della metà risalgono ai tempi della cosiddetta «scuola romana» (1931-38) ed al successivo soggiorno del pittore in America (sino alla fine della seconda guerra mondiale), in seguito alle misure razziali prese dal passato regime.

Si tratta di un blocco di una quarantina di disegni (in parte noti e in parte sconosciuti anche a chi ha seguito le vicende della pittura italiana fra le due guerre) che riaccendono lo annoso dibattito circa il contributo che Cagli ha dato allo smantellamento dei miti e degli stilemi del «900» e circa la natura della suggestione che la sua pittura (qui, purtroppo, non esposta) e la sua grafica hanno esercitato, in quegli anni, sui giovani artisti che gli sono stati vicini.

La scuola romana

Troppe leggende corrono su quelle lontane vicende perchè non si debba cogliere senz'altro quest'occasione per rimettere tutto sul tappeto. La prima di queste leggende è quella che riguarda la consistenza del cosiddetto gruppo Cagli-Cavalli-Capogrossi e la formulazione del termine «scuola romana», che l'ha accompagnato.

Mille volte è stato scritto che il tonalismo della pittura di Melli è stato una sorta di minimo comune denominatore dello stile della giovane pittura romana dell'epoca. In realtà c'è già un abisso tra l'infuocato e tragico tonalismo di uno Scipione, la greve sensualità, lo struggente *pathos* della pittura di Mafai, e, d'altra parte, la trasognata e cristallina visione della vita quotidiana e familiare di un Melli. Quanto poi al cosiddetto gruppo Cagli-Cavalli-Capogrossi, bisognerà bene decidersi a depennare dal trio il nome di Cagli — agli antipodi della pittura dei suoi occasionali compagni di mostre — e ragionare del rapporto *accademico* di Capogrossi e Cavalli con l'arte di Melli.

L'unità indissolubile dei valori atmosferici e spaziali con i dati del contenuto si realizza, nella pittura di Melli, sulla proverbiale lama del rasoio. Basta un nulla per rompere l'incanto. Che ad una pittura vagamente orientata in questo senso vengano a mancare le ragioni umane dell'arte di Melli (l'accorata «cronaca familiare»), che a quel suo cristallino e delicato intimismo si sostituisca un ideale di rigida disciplina formale ed eccoci ricaduti nell'insidioso esempio di un pos-cubismo accademico e «tonale», offerto dallo stesso Melli intorno al '20, eccoci, cioè ricaduti nel classicheggiante esercizio di stile, eccoci un'altra volta nel «circuito chiuso» Valori Plastici «900».

Fantasia e ambiguità

E' questa la «trappola» nella quale cadono Capogrossi e Cavalli e nella quale resteranno presi ogni anno di più, poichè si vedrà Capogrossi interpretare sempre più accademicamente Cézanne ed il Picasso del «periodo rosa» e Cavalli esitare ogni anno di più tra una figurazione di vago sapore «novecentesco» ed un'accademica cristallizzazione del «purismo» di Morandi. Se c'è, dunque, un qualcosa che accomuna Capogrossi e Cavalli — ai cui nomi bisognerà aggiungere, più tardi, quello di un Montanarini — e se questo «qualcosa» somiglia tremendamente al gusto dello stesso «900» (tanto da attirare l'attenzione — in Francia — di un critico conservatore come Waldemar George, lo autore dell'infelice espressione «école romaine»), tutt'altra è, in questi medesimi anni, la posizione di un Cagli.

E' assai meno agevole comprendere, per lui, il discorso sul tonalismo di Melli e sulla «scuola romana», a meno che non ci si rifaccia a ciò che in Melli è più l'eccezione che la regola. A qualche raro dipinto, per esempio, ispirato a temi fantastici, come il «Paesaggio lunare» del '31, mettiamo, questo strano quadro che deve tutta la sua suggestione all'ambiguità tra il genere tradizionale della natura morta e l'accostamento di oggetti «per assurdo», come nella pittura surrealista.

Ciò che caratterizza, infatti, la pittura di Cagli è proprio questo: la fantasia artistica come dominio dell'ambiguità, come demone della metamorfosi, come in un moto incessante delle analogie tra miti letterari e miti delle arti plastiche còlti nei momenti più diversi della storia e sottratti all'«humus» della storia stessa, assunti a pretesto di pittura.

Il processo sarà di natura «formalistica» finchè si vuole, ma non eserciterà per questo una minore suggestione sui giovani più vicini a Cagli, i quali vedranno in esso un atto di rottura con la retorica dell'eroismo e della grandezza della romanità, con la mitologia ed il linguaggio monocordi dei pittori del «900». E' così che la cultura — letteraria ed artistica — mobile, sottile, capziosa che è alle radici della pittura di Cagli e del suo pensiero sull'arte si tradurrà (ai poli opposti), nel suo immediato «entourage», nell'arcadico manierismo di Afro, o, all'opposto, nel vigoroso «espressionismo orfico» delle migliori sculture di Mirko (il «Neofita»).

La disinvoltura ed il freddo distacco intellettuale con i quali Cagli sposta continuamente i suoi interessi da una direzione all'altra dell'arte contemporanea (dal cubismo analitico al Picasso «classico», da Zadkino, ad un certo Pascin) e da un'epoca all'altra della storia dell'arte antica e moderna (dalla vasaria greca all'arte ellenistica, da Paolo Uccello al disegno italiano del '700, al sottile neoclassicismo di Ingres) sono la ragione stessa della sua influenza tra i giovani che reagiscono al «monolitico '900», anche tra quelli che non si sentono di condividere quell'aristocratico distacco dell'intelligenza, anche tra quelli che vedono in un simile atteggiamento il sogno di una nativa, irrimediabile assenza di passioni.

Cagli rimane comunque, ai loro occhi, come il solo artista che in quel giro di anni (1931-37, mettiamo), stimoli la riflessione e il dibattito sulle alternative del *manierismo* nell'arte contemporanea: del manierismo come autentica espressione di contraddizioni storico-ideologiche, o, all'opposto, come disancoramento dai conflitti reali, come incessante ed eccentrico moto del pensiero e della fantasia smaniosi di evasione.

Le due alternative

E' un problema, questo, che appare ancora oggi come scottante ed attuale e che, bisogna riconoscerlo, solo gli artisti e non la critica militante sono stati capaci di sollevare negli anni che vanno dal 1930 alla fine della seconda guerra mondiale.

Il tempo si è poi incaricato di dire come l'arte di Cagli fosse — e sia —più legata alla seconda che non alla prima delle alternative, malgrado la volontà di aderire ai conflitti reali, malgrado la dichiarata opzione per l'«engagement», è, anzi, come essa rifletta, sotto apparenze più uniche che rare nell'arte italiana dell'ultimo trentennio, una suprema ed ineluttabile sproporzione nel rapporto tra forme e significati (o, a volte, un incolmabile divario tra le prime ed i secondi).

Ma è appunto per aver posto quest'alternativa in termini così acuti, che il suo caso ha sollevato e solleva ancora oggi tante difficoltà agli occhi della critica.

Certo, sarebbe stato augurabile poter estendere, qui, il discorso anche alle opere più recenti, ma, non potendolo fare, per ragioni di spazio, la scelta non poteva non cadere sulla pittura e sulla grafica degli anni che vanno dal '31 al '43, poichè in esse la tentazione per il «proteiforme», il gusto per la contaminazione di miti artistico-letterari, l'«arte nata dall'arte», insomma (per usare il titolo di un noto saggio uscito da poco in libreria), appaiono, agli occhi di chi voglia penetrare a fondo nel processo di inestricabile «intellettualizzazione» del linguaggio, proprio della pittura di Cagli (figurativa o no), sotto i tratti inequivocabili di una natura e di una vocazione che l'opera ulteriore non farà altro che confermare.

Duilio Morosini

Corrado Cagli: Ragazzo col bastone, 1961 (particolare)