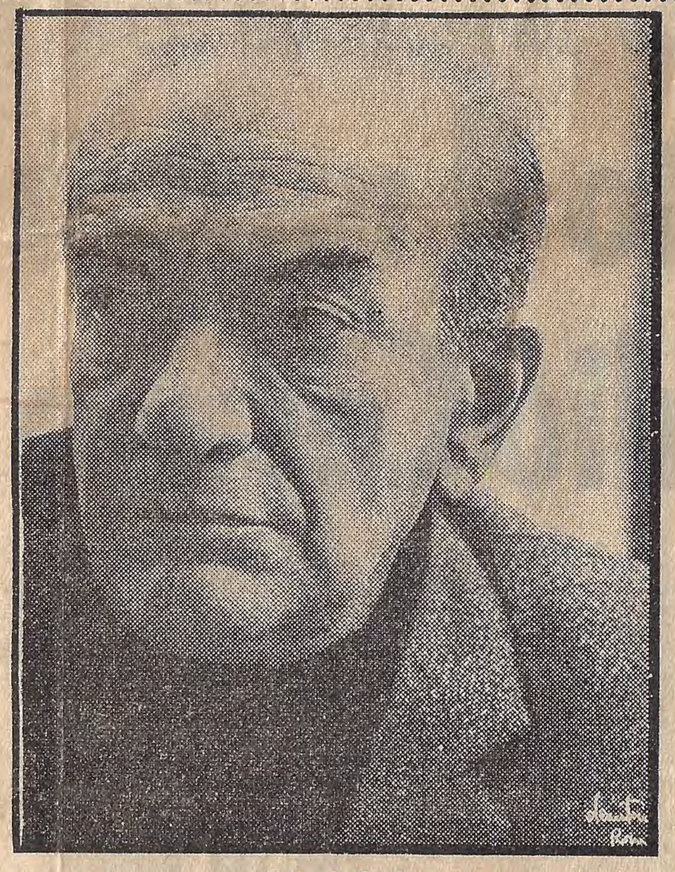
Tra pitture, sculture e disegni

300 OPERE DI CAGLI

nella fondamentale Mostra di Palermo

Il tema centrale della grande esposizione antologica è il manierismo e l'arte contemporanea - Dall'espressionismo orfico degli anni trenta agli «arlecchini» del '56-'57, agli smalti su carta del '58, ai «labirinti» del '60 e ai lavori più recenti



Corrado Cagli

di DUILIO MOROSINI

Palermo ha radunato, in un panorama assai esteso ma di agevole « escursione » per l'ubicazione e l'allestimento nel continuo susseguirsi di sale della Galleria d'Arte Moderna, 300 opere (pitture, sculture, disegni) di Corrado Cagli tra il 1931 ed il '66. Come l'anno scorso, a Milano, anche qui c'è « tutto Cagli », se volete. Dall'espressionismo orfico degli *anni trenta*, al costruttivismo dinamico del '50-51, alla serie degli « arlecchini » del '56-57, agli smalti su carta del '58 (ed ulteriori), ai « labirinti » degli anni sessanta, alle pitture e disegni dell'ultimo biennio: compresi gli originali delle illustrazioni per Erasmo da Rotterdam e per Foscolo.

Ma, a parte il fatto che — rispetto a Milano — Palermo espone quasi un centinaio di opere inedite, la pianificazione stessa di questa antologia è molto diversa da quella della prima. Incominciamo, se volete, dagli « inediti ». Non ho avuto occasione di parlarne con lo stesso Cagli. Ma l'esposizione dice da sè che l'intento non è stato certo quello di « rispolverare » delle *curiosità*.

Il progetto della mostra palermitana? Beh, a Milano s'erano disposti per blocchi (ed in stretta successione cronologica) i vari cicli di questo pittore proteiforme. A Palermo, si vede bene — invece — che si sono volute mescolare accortamente le carte sul tavolo. Con l'obiettivo — assodabile — di accostare, lungo una linea cronologica volutamente discontinua, i diversi trattamenti stilistici cui Cagli sottopone i tanti temi che si avvicendano (o ricorrono) in tutta la sua arte. Allo scopo di porre sul tappeto una serie di interrogazioni che Cagli sembra porre tanto agli altri quanto a sè stesso (in vista di altri progetti, per oggi e per domani?). Ad un punto tale, direi che l'*insegna* della mostra si può riassumere nei due temi critici centrali che quest'arte ~~ha~~ sempre posto a chi l'ha seguita da vicino. *Cagli e l'ecclettismo. Cagli ed il Manierismo.* Temi, codesti, che gli scrittori di cose d'arte hanno trattato tante volte ma non certamente esaurito. Tutt'altro. Un esempio. Proprio in questa occasione (paradossalmente, direi) la rivista d'arte « Poliedro » ci propone la rilettura di una frase d'un saggio del collega Marchiori, che vi lascia piuttosto sconcertati: *Cagli vince le insidie del manierismo.* E' possibile che io mi sbagli. Che la confusione nasca da un bisticcio di parole, *dal contenuto ben diverso* (« maniera » e Manierismo). Ma, se non è così, ecco una delle varie prove flagranti di come il tema critico centrato ~~da questa~~ mostra sia lontano dall'essere stato sviscerato in modo soddisfacente. Sono decenni, oramai, che la storiografia d'arte dà per scontato il fatto che il nostro Manierismo cinquecentesco (origini, ramificazioni, sviluppi: a partire dal Beccafumi, a Rosso Fiorentino, al Pontormo, al Parmigianino, allo Schiavone, a Tintoretto) fiorisce nel cuore di una crisi — storica ed ideologica — della nascente civiltà moderna. Ebbene, Cagli si mostra convinto (lo dice tutto ciò che ha fatto e fa) che, nel corso di quest'ultimo secolo — in particolare — tale instabilità degli accadimenti e dei valori ha subìto una piuttosto « vertiginosa » accelerazione.

Ecco perchè la faccenda delle *insidie del Manierismo* (che Cagli avrebbe sgominate) mi riesce, praticamente incomprensibile. Parliamo pure di « insidie », se volete, ma allora diciamo, accidenti, che Cagli vi ci si tuffa in queste « insidie », senza esitazioni. Che, per lui esse sono attraenti come un mare che gli offra una avventurosa navigazione. Tant'è vero che, qui a Palermo Cagli ci ha tenuto — come si è visto — a mettere tutto ciò nella massima evidenza: attraverso — appunto — l'accostamento di variazioni espressive (diversamente datate) ispirate ad uno stesso gruppo di temi.

Scendiamo agli esempi, per capirci. Ecco. Ci sono, qui, due interpretazioni — tra l'altro — del mito della *Chimera*. Un monotipo del '32 ed un olio del '50. Nel primo, il disegno di radice manieristica « tradizionale » è contrapposto ad un segno vibratile, esitante (« alla Pascin») generando una composizione dove la presenza del favoloso animale « tricefalo » diventa l'apparizione stessa della poesia « in carne ed ossa » tra uomini tanto affascinati quanto refrattari alle sue suggestioni. Nell'altra opera — quella del '50 — (tra le più belle della mostra, direi) la *Chimera* diventa, invece, un irreale cavallo. Un fantasma nello spazio, estraneo agli uomini: uno spettro scarnificato e « trafitto » da sottili (ma pungenti o nervosissime) folgori.

Altro esempio. Ci sono — ai due estremi « poli » cronologici della mostra — due opposte versioni del mito di *Orfeo*. Nella prima — una tempera del '31 « Vocazione di Orfeo», l'interpretazione della leggenda è centrata sul cantore solitario. Forte dei suoi incanti, ma, anche (per la piega del corpo, per il gesto) malinconicamente presago della tragica sorte che il mito gli attribuisce. Un personaggio, insomma, visto (ancora una volta) con occhio indagatore (ma anche turbato, smanioso di evasione). Nel secondo caso, *Orfeo* (una tecnica mista del '57): «Arlecchino come Orfeo») vive solo come l'incanto di una arte — sublimata ed « eternizzata » dall'immagine totemica della lira — che allude a tutt'altro (tramite l'anacronismo ironico dell'« arlecchinata »): al prolungamento (e capovolgimento) del dramma originario di Orfeo, negli ulteriori riti dionisìaci che ne sono usciti. Tramite, quel tale «travestimento » e quei ritmi di piani e di intarsi — e gli splendori o le trasparenze del colore — che imprimono estro estemporaneo al fascino di cui parla l'antico mito).

Ebbene, ecco due esempi tipici, caratterizzanti, (mi limito ad essi perchè un giornale non può ospitare un saggio e tanto meno su di una mostra della mole di questa) di che cosa l'esposizione di Palermo voglia proporre, alla critica ed al pubblico; di quali domande, cioè, essa voglia suscitare.

Che cos'è, appunto, il Manierismo di un artista come questo: il quale ci mette costantemente sotto gli occhi temi così diversi e linguaggi così diversi e compositi per comunicarceli? Perchè quella *Chimera* che affascina e stringe dappresso gli uomini e perchè quell'altra *Chimera*, tutta incorporea, apocalittica, percorsa da spiritate e misteriose fosforescenze? Perchè quell'*Orfeo* sognante e tristemente stupito (statua tra statue) e quell'*altro Orfeo*, diventato strumento allo stato puro: bizzarramente dinamico e ritmato come le tessere di un mosaico? Gli uni e gli altri nascono da mutevoli umori personali (soltanto), oppure, anche, da reazioni scaturite da esperienze vissute nella temperie di due ben determinati diversi momenti della storia?

Ecco il punto. Ecco due domande che investono tutta la mostra. Ed eccoci « tornati a bomba » — anche — per replicare alla già citata interpretazione di un Marchiori (e di altri critici d'arte).

La conclusione che personalmente voglio tirarne? Ebbene, una « lettura » globale della opera di Cagli interessa più la seconda che non la prima delle due domande. Cagli è, per me, un reinventore — multiforme, contradditorio — di miti antichi e moderni che non hanno niente a che fare con lo umore (nel senso del « capriccio » settecentesco): tali cioè — malgrado l'espressione costantemente metaforica — da essere più radicati di quanto in genere non si pensi, nelle figure e negli accadimenti del nostro tempo.

Se non fosse così, che cosa sarebbe, per Cagli questo benedetto Manierismo: fatto dei pi6 estemporanei e sconcertanti innesti di stili dal Beccafumi — o Pontormo — al cubismo orfico, (1931-'40), dalle « folgorazioni » di Luca Signorelli alle metamorfosi surrealiste (1946), dalla ripresa del cubismo sintetico alla figurazione allegorico-fantastica («alla Arcimboldi »), ai miti pittorici e letterari dell'Arcadia? Beh, se non fosse così, avremmo una straordinaria opera di « manipolazione » intellettuale e manuale (e nulla di più). Solo se le cose stanno come si è detto poco fa, può accadere — come accade — che il suo immaginoso « andirivieni » dal passato al presente (e viceversa) — e la sua commistione di stili — assurgano a quella irripetibile («subdola » ed illuminante ad un tempo; ma fascinosa) avventura che Cagli propone ai nostri occhi ed alla nostra immaginazione. Se una mostra concepita un po' « labirinticamente » — come è questa, di Palermo — ha una sua specifica funzione, mi pare che essa consista proprio nello stimolo, che offre, a riflessioni di questo genere.

DUILIO MOROSINI

Corrado Cagli: Natura morta con fruttiera (1961)