PAESE SERA

Una mostra antologica ad Arezzo

Corrado Cagli - «Il boss», 1973 (disegno ad olio su carta)

Calcolo ed estro nell'arte di Cagli

Dal nostro inviato

AREZZO, *novembre* — Abituato a percorrere il dedalo di pannelli che, nelle rassegne, è necessario a scandire lo spazio fra autore ed autore, con la mostra antologica di Corrado Cagli riscopro le risorse di un ambiente come quello della chiesa sconsacrata di S. Ignazio, che Arezzo ha adottato, da anni, come galleria cittadina d'arte contemporanea. E' probabile che, dopo questa esperienza, qui ci si orienti, domani, verso le ristrette esposizioni di gruppo e di tendenza o la presentazione di mostre monografiche, come questa, organizzata dagli enti locali e dal Centro di Diffusione Arte Contemporanea, di Roma.

Le 83 opere esposte, collocate — come sono — su due ordini laterali di pannelli (salvo nell'abside) lasciano libera la visione delle alte navate e della prospettiva centrale, lungo la quale lo sguardo dello spettatore va direttamente all'unica opera collocata in fondo: il grande arazzo de *La caccia*, questa proiezione ingigantita dell'omonimo «omaggio a Paolo Uccello» realizzato da Cagli, su di una tavoletta dipinta ad encausto, nel lontano 1935.

Un poemetto per Klee

Ma bisogna anche dire subito che solo una pittura dal deciso piglio inventivo può uscire indenne dal confronto con un tale spazio architettonico.

Le proporzioni di un'opera non coincidono sempre — si sa — con ciò che è materialmente misurabile. Dimensioni reali e dimensioni virtuali possono — per inganno ottico — equivalersi. Se è vero, infatti, che lo spicco dei grandi arazzi (usciti nell'ultimo decennio dal prestigioso «laboratorio» di Ugo Scassa, ad Asti) decide, in pratica della tenuta di questa mostra di Cagli in un simile ambiente, è anche vero che dipinti e disegni, i quali spesso sono lontani dal raggiungere il metro di base, visti separatamente, allineati sui pannelli, invitano — da un lato — a far astrazione dalla globalità dell'allestimento e — d'altra parte — non danno affatto l'impressione di opere minute, da accostare ad altre, di rilevante superficie. E' come dire — se volete — che è proprio l'insidiosità dell'ambiente ad indurre a riflettere su quello che è, appunto, il rapporto tra dimensioni reali e virtuali, in Cagli.

Mi è venuta in mente, girando per la mostra, una frase di un poemetto dedicato a Klee, negli anni '30, dal surrealista Renè Crevel: *tesori di mica, di comete, di cristalli, alghe lucenti ed il riflesso di città sommerse*... Immagini che potrebbero aiutare, magari, per i loro caleidoscopici riflessi, a cogliere il senso ed il segreto dell'effetto di fascinazione che emana dalla stessa visione di Cagli.

Certo, non si pensa casualmente a cose dette su di un artista che Cagli ha sempre amato; resta — però — il fatto che alla suggestione che Klee esercita sullo spettatore non è certo estranea la totale coincidenza fra le dimensioni reali e le dimensioni virtuali del suo «microcosmo» poetico. Cagli, per contro, anche là dove sembra sollecitare un confronto del genere, è sempre un pittore e disegnatore che dilata potenzialmente le immagini ben al di là della loro materiale misura. Il segreto di questa illusoria espansione è racchiuso negli stessi elementi costitutivi della visione. Se Cagli ha in comune con Klee la polivalenza del potere evocativo dell'astrazione (là dove di astrazione si può parlare), non ha affatto in comune la esitazione fra il disegno lucidamente progettato, e, rispettivamente, il tratto gracile, da ragnatela, apprensivamente emotivo.

Analisi e sintesi si scambiano le parti nella sua opera, sulla «lama di rasoio» dell'enigma ottico, ma sempre sulla base di quella assillante esattezza nel rilevare le forme ed articolare i segni, da cui si ricava, appunto, l'impressione che, qualunque cosa faccia, egli tenda sempre all'espansione nello spazio.

Non dico certo queste cose per il gusto di fare sottili distinzioni, ma perché le reputo essenziali alla comprensione delle sue immagini, della poetica cui fanno capo e delle stesse risorse che consentono il rinverdimento dell'estro e della tecnica (una tecnica che non è solo tale, che è linguaggio) da cui traggono animazione. E' il caso di sottolinearlo: perché se gli arazzi, dipinti, disegni degli anni '60 vogliono essere, qui ad Arezzo, dei richiami ad una ricerca a lunga gittata, il «resto», cioè i due terzi — quasi — dell'esposizione è costituito, appunto da opere dell'ultimo biennio.

Certo, *labirinti*, *composizioni modulari*, maschere come ritratti (e ritratti come maschere) sono — in Cagli — espressioni ricorrenti dell'assillo di capire — per vie diverse — la struttura, la sostanza ed i caratteri delle cose (e degli esseri: l'attualità e — insieme — la permanenza dei caratteri, nel senso antropologico del termine). Ma il fatto è che l'artista estrae, ancora e sempre, nuove forme e nuovi rapporti da temi che riprende ciclicamente, da anni ed anni. Il segreto di questa continua invenzione (o reinvenzione) consiste nel conferire all'arte un margine di costante imprevedibilità, sul filo di norme e misure variabili che ci restituiscono un qualcosa di equivalente a ciò che determina, attraverso altre vie, parallele, l'imprevedibilità delle mutazioni e degli sviluppi della natura stessa. Una imprevedibilità che — peraltro — non nasce certo dall'impulsività del gesto, ma, allo opposto, dall'applicazione della più rigorosa razionalità del processo di gestazione delle immagini.

Maschere ritratto

In questo senso, vien fatto di pensare — assai spesso — alla lucidità ed alla «fredda» fermezza di un Ernst, che piuttosto che alla più o meno dissimulata (od evidente) apprensività, che, come dicevo, finisce col decidere del valore emotivo delle immagini, in un Klee.

Si veda, p.es., qui, un dipinto come *Intreccio palindromo*: concatenamento impossibile da districare, di fantastici anelli, fatti di diagonali e curve che differenziano e moltiplicano gli effetti prospettici e lasciano un margine alla sorpresa là dove fanno intravvedere tra i neri delle «maglie», improvvisi intrecci (in rosso o azzurro) a forma di reticolo o di nido. Ecco, dunque, una composizione che assomma le indagini e gli esiti poetici dei passati *labirinti* e *gabbie* di «quarta dimensione» e, tuttavia, li travalica instaurando nuovi rapporti formali e stimoli a nuove associazioni di idee (struttura cristallografica, spora, nido, ecc.). Analogamente a quanto accade in un quadro come la *Rosa*, dove l'alternativo — esatto e palpitante — espandersi ed infittirsi di curve convergenti e divergenti dice dell'*exploit* simultaneo di una mano sempre controllatissima e di una immaginazione, che lascia sempre allo spettatore un'ampia disponibilità di interpretazione (fiore, pesce, conchiglia).

Ed eccoci a quelle tali maschere-ritratti (e viceversa), cui s'è accennato. Sono nate dallo stesso rovello di identificare l'immagine astratta con la figura evocativa (la analisi con la sintesi, l'osservazione con la memoria, la esistenza con la coscienza) da cui sono venute fuori le maschere che le hanno precedute, con continue varianti, nel giro di anni.

Vitalità di un artista

Il custode, in cui ritorna, ma si propone come una novità, il discontinuo moto lineare delle circonvoluzioni che si iscrivono l'una nella altra, moltiplicando i caratteri fantastici di un volto: chiusa conservazione, o, viceversa, possesso di millenarie memorie che incidono sul presente. *Il nocchiero* testa tutta costruita su motivi ogivali, presentati ora frontalmente, ora lateralmente (a strati, a falde, dagli spessori di una immaginaria scultura): nuova versione del tema, caro a Cagli, dell'«ulisside», del sempre inappagato migratore (o ricercatore) che da ogni «viaggio» ritorna con l'idea di ripartire. O, ancora, *Il boss* esatta ed imprevedibile commistione di curve, elissi, cerchi, ogive, («scritti» con maniacale precisione e scatenati ad un tempo, come se fossero nati da un gesto); calcolo ed estro al servizio di una enigmatica trasposizione della figura del prevaricatore di sempre nei tratti irritati ed ottusi dell'uomo-civetta.

Interpretazioni, tutte queste, che rivelano una capacità non comune di dominare uno strumento fra i più difficili da dominare: quello del disegno ad olio (monotipo). E di folgorare, nel risultato finale, le suggestioni di una cultura artistica quanto mai diramata (esempi di iconografia negra, oceanica, arcaica, etrusca, alessandrina, bizantina intrecciati con quelli che offre l'intero corso della moderna storia dell'arte fantastica: dal tardo rinascimento alla recente esperienza surrealista). I dipinti e disegni citati recano la data del '73. E' come dire che, superato il capo dei sessant'anni, Cagli non cessa di «metterci in difficoltà» (poiché la sua è una arte che richiede, oggi come ieri, una lettura tanto agile quanto minuziosa); e di mettere se stesso in difficoltà, poiché non cede di un pollice a quel rigore di esecuzione cui spesso un artista finisce con l'abdicare, quando il suo lavoro non si misura più per anni, ma per decenni. Ebbene, se ho sacrificato — dovendo fare i conti della brevità di un articolo — vari altri aspetti della mostra di Arezzo ad un discorso circoscritto alle opere recenti, l'ho fatto proprio per questo. Perché mi è sembrato fosse il caso di mettere in evidenza la persistente vitalità di un artista che mostra di avere ancora molte cose da dire.

DUILIO MOROSINI