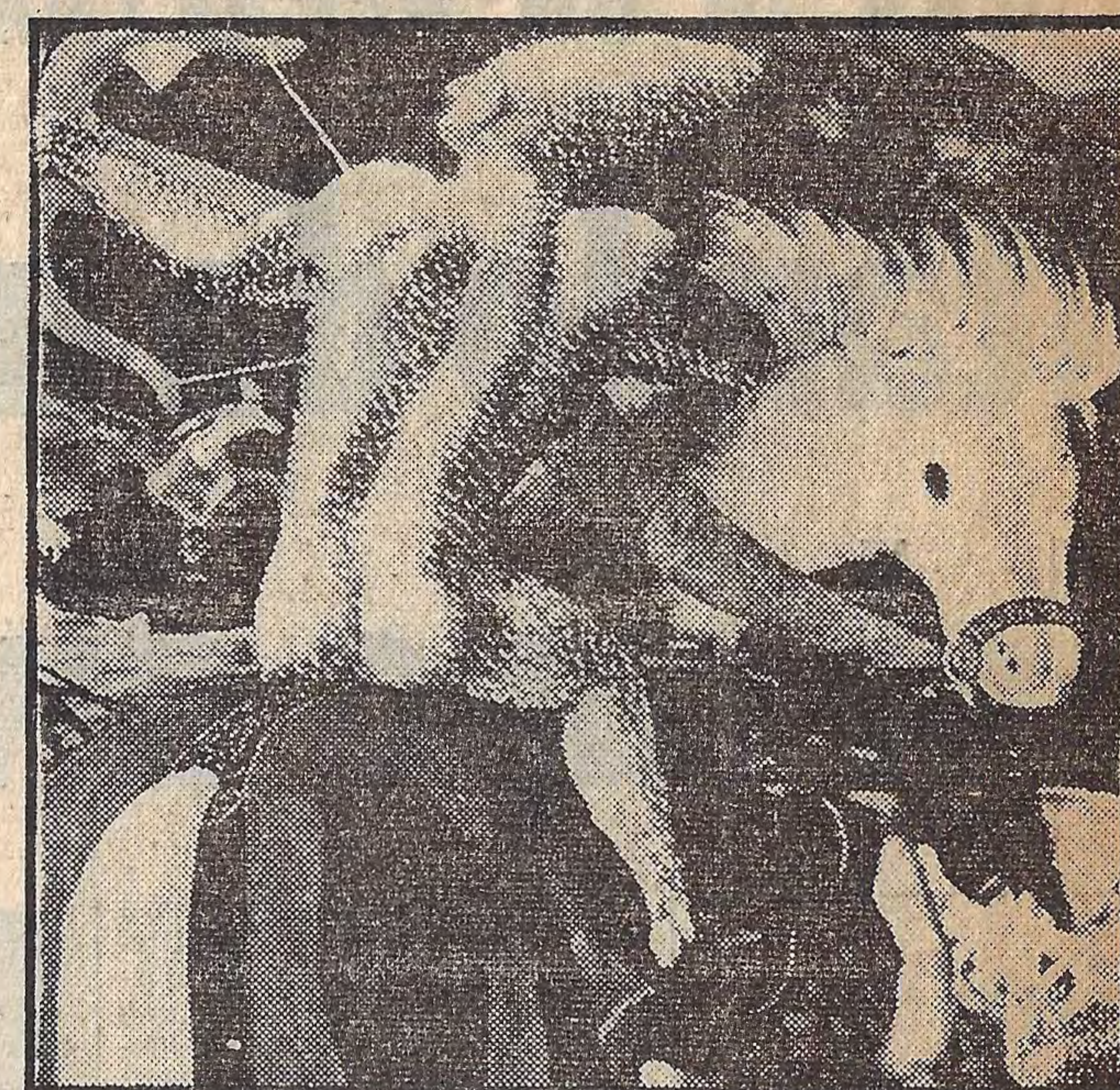


«ANTOLOGIA» DI CAGLI

Milano dedica all'artista un'importante mostra-sintesi

La metropoli lombarda ha così assolto un suo vecchio debito verso il pittore-scultore, presentando un panorama di trenta anni della sua attività



«La caccia», 1935. Tempera encaustica su tavola (cm. 70x50): uno studio che prelude al grande pannello della «Battaglia di San Martino». (Particolare)

La massiccia ma chiara «antologia» che il Comune di Milano ha dedicato all'opera di Corrado Cagli dovrebbe, alla sua chiusura, raggiungere gli altri centri nevralgici della nostra vita artistica. Purtroppo, chiunque sia al corrente della sclerosi che caratterizza, da noi, la circolazione delle maggiori manifestazioni culturali (i rapporti reciproci tra pubbliche gallerie) può rendersi bene conto della pesante dose di sfiducia che c'è in questo auspicio (più che ipotesi), pur motivato dai fatti. Per chi non abbia potuto visitare la mostra, resta il voluminoso catalogo che riproduce, in bianco e nero ed a colori tutte le opere esposte. E', comunque, un documento che indica il senso dell'iniziativa, la quale resterà come il massimo impegno assolto, sino ad oggi, per far conoscere — nella sintesi e nel dettaglio rivelatore — il corso più che trentennale (1931-65) del lavoro dell'artista, con circa 150 quadri, una buona cinquantina di disegni ed una quindicina di sculture.

Nella mostra «in carne ed ossa», l'arch. Gardella ha saputo trarre il miglior partito dalla netta scansione delle sale — quelle che fanno fronte all'atrio del Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, quelle che ricevono luce diretta dalla grande vetrata orizzontale — e della «balconata» che scorre in alto come un nastro e permette l'osservazione raccolta dei disegni e dei dipinti di piccola dimensione. E' in questo stesso ambiente che abbiamo visto a suo tempo — ma un po' stipata — la mostra riassuntiva del movimento di «Corrente».

La citazione non cade a caso, perché nel contesto degli «anni difficili» per l'arte di opposizione alla falsa cultura neo-classica del defunto regime i primi contatti di Cagli con Milano — ed i suoi polemici interventi (su «Quadrante») sul rapporto tra pittura e architettura — si inseriscono in un momento ben anteriore a «Corrente» (cioè al 1933). Il momento in cui perdura la eco delle iniziative di rottura del-

la Galleria delle Tre Arti, mentre incomincia ad espandersi l'attività di avanguardia — internazionale — del «Milione», nella sua sede davanti a Bra, sede poi distrutta dalla guerra.

Non c'è spazio, qui, per riesumare ricordi di contatti ed esperienze personali, che pure aiuterebbero a gettare luce sull'intervento di Cagli in tale clima. Diciamo, semplicemente, che con questa Mostra Milano ha assolto un suo vecchio debito e lo ha assolto bene, con una antologia tanto compatta quanto «leggibile»: tale, insomma, da indurre a nuove annotazioni e riflessioni.

Proprio di fronte alla scala che raccorda l'atrio con l'esposizione, l'enorme pannello della «Battaglia di S. Martino» (1936), con i suoi trenta e più metri quadrati di pittura. A

dispetto della cronologia — che qui reca come prima data il '31 — ma a tutto profitto della rilettura di un'opera che, forse mai come qui, in questi locali, è apparsa, ad un attento riesame, come il costante riferimento (e «chiave») per capire tutto Cagli, quello di prima e quello di dopo. Personalmente ricordo bene l'impressione che il dipinto (realizzato da un pittore già maturo a soli 26 anni) fece alla Triennale milanese dell'epoca. Ma ben più chiari mi sono sembrati oggi, col distacco del tempo (coll'aggiunta di tutto ciò che in arte è accaduto dopo) i motivi per cui allora apparve come vigorosa replica — e rottura — con il monumentalismo dell'«altra sponda», quella del «far grande» ed «eroico» dell'arte ufficiale di allora. Replica e rottura non

investivano — cioè — solo le manifestazioni più enfatiche di questo genere, ma portavano un sommovimento anche sul terreno di altri più nobili (ma nostalgici) riagganci alla «tradizione», quali lo stesso «massaccismo» di un Carrà.

Perché, al di là del più o meno esplicito — ma autonomo — omaggio a Paolo Uccello, questi 30 metri quadrati di pittura componevano un inedito, scatenato caleidoscopio di immagini riflettenti, sotto assai varie luci, le idee centrali della duplice lotta per la libertà dell'uomo e per la libertà dell'arte.

Il centro focale e dinamico del dipinto è l'incrociarsi delle nere «aste» dei lancieri a cavallo, in quel loro sfrecciare dai moti antagonisti dei combattenti e degli animali. Tutto ciò che si diparte da questo centro, da questa molla di energia (in cui le implicazioni cubo-futuriste s'innestano nella stereometria quattrocentesca) è sorprendentemente differenziato e rivelatore della natura complessa e mutevole dell'artista.

Risalendo il dipinto dal basso all'alto, c'è un ininterrotto ricordo con quel tale fulcro della composizione. Va dallo spesso groviglio dei caduti, coi forti contrasti di colore delle loro divise, ai fantastici smalti della «selva» di oggetti, tutti plasticità e moto: bandiere nemiche alzate o abbassate, cinture, giberne, tamburi, di una squillante policromia.

Ma da qui, via via che si sale, s'variano o si dissolvono — dalla realtà al sogno — gli angoli visuali sulle cose. A partire da quel pallido gruppo — simile a un miraggio — di soldati bianco azzurrini, di una vitrea fragilità, sino alla parte alta del pannello con quel solo fuciliere confitto come un uccello nel chiaroscurato, vespertino fogliame dell'albero (e la pacata distesa finale delle colline nude, con rare, piccole ed evanescenti figure di sconfitti in fuga).

Ebbene, tutto ciò (quest'impasto cangiante di reale e d'irreale), visto oggi, a posteriori,

non risulta forse allo stato potenziale, il preannuncio di tutto ciò che Cagli farà dopo? Me lo stavo chiedendo anche nel leggere un passaggio dello scritto di Russoli (che apre la serie delle altre testimonianze raccolte nel catalogo), là dove dice che il carattere inconfondibile del pittore è in quel suo riassumere in sé «anarchia»

oscillante tra Klee e le pitture arcaiche e nelle stesse manifestazioni di astrazione romantica).

Prendete, all'opposto, il fulcro della battaglia, e, insieme, quella orchesrazione cromatica degli oggetti che sono coinvolti nell'umana «avventura» di liberazione. Ebbene, credo che vi aiuterà parecchio alla



«Maschera per non vedere», 1961. Bronzo, esemplare unico

e «dovere», «impegno» ed «evasione».

Prendete, non so, quel tale sviluppo di pallidi e cristallini corpi di soldati di cui si è detto e vi troverete, allo stato latente, tutto ciò che Cagli ha fatto prima e dopo — in tre decenni — nella direzione di un'arte mitica ed onirica (volta per volta, nei vari ambiti di una figurazione nutrita di antiche memorie della storia dell'arte universale o di una rappresentazione ideografica

comprensione di quanto Cagli farà dopo, anche se compirete più che dei passi, dei «salti» nel tempo: dal *Ca ira* (del '51) col suo scontro di pure forme geometriche, come proiezione di uno scontro d'armi e di vessilli di un'immaginaria barricata (in rottura con molto post-cubismo accademico dell'epoca), sino ad un quadro recente (e dal contenuto ben diverso) quale *Estro a Capò d'Orlando* (1963), con quella sua tortuosa sarabanda di

colori iridati. E' a codesto fare la spola tra periodo e periodo, ritornando ciclicamente a quel lontano, giovanile esempio di una pittura che «fatta per i muri» che pensavo, quando dicevo, all'inizio, che questa è stata una mostra di serrata sintesi.

Mostra, dicevo pure, di illuminazione del dettaglio rivelatore. Ebbene, resta da chiarire questo punto. Per dettaglio rivelatore intendo riferirmi al quadro o disegno interpolato in quest'ordito senza smagliature, come indicazione di un momento critico, come test di una fase di diverso sviluppo delle idee e delle forme: insomma, come stralcio sintomatico da un contesto più compatto, inserito nel tutto per mettere in subitanea evidenza una delle tante, estrose pieghe dell'animo, uno dei tanti fili sotterranei da cui muove la mutevolezza di atteggiamenti dell'artista di fronte alla realtà.

In particolare, di quei momenti in cui si alternano, rispettivamente, il gusto (tutto contemporaneo) del grottesco e l'umore polemico espressi attraverso lo schermo dell'antico mito; oppure, quasi all'opposto, la pura contemplazione, la ascoltazione degli «echi del mondo».

Alludo, nel primo come nel secondo caso, a certi disegni degli anni trenta ed ai loro segreti rapporti con opere di tempi ben ulteriori. Dalle composizioni giovanili di uomini in lotta con animali o di personaggi — o maschere — increduli di fronte all'irruzione dell'arte nel loro gretto mondo, alle ulteriori, diverse versioni degli stessi temi nel ventennio successivo; le teste mostruose sopra i corpi «plausibili» dei grassi giudici dell'*Esprit des lois* (1942), i legnosi (o pietrosi) volti de *I signori della guerra* (1954), le recenti sculture che traspongono il travestimento rituale o lucido della maschera negra nell'*humour* della «faccia di bronzo» del moderno fariseo (maschera per non sentire o per non vedere).

Quanto all'altro filone sotterraneo — quello contemplativo — mi riferisco ai disegni o dipinti centrati sul tema della musica. Dal giovanile *Omaggio a Strawinsky* (monotipo, 1933), con le corde dell'istrumento ad arco che fanno da ponte alle forme astratte ed a quelle che alludono all'opera (*L'uccello di fuoco*, penso) agli *Strumenti musicali* ed al *Contarena* (degli anni '46-'47) colle sinuosità del violoncello, contrapposto al cozzo di diagonali. Non era facile, per un artista come Cagli, lucido e puntiglioso, volubile e sognante, estrarre dai decenni del suo lavoro i contorni essenziali, riducendo al minimo i margini del puro esperimento che intercorrono tra periodo e periodo. In questo senso, la mostra milanese è anche una prova — non comune — di capacità autocritica.



«La morte» (dalla serie dei tarocchi, 1948). Olio e tempera, cm. 30x32. (Particolare)