

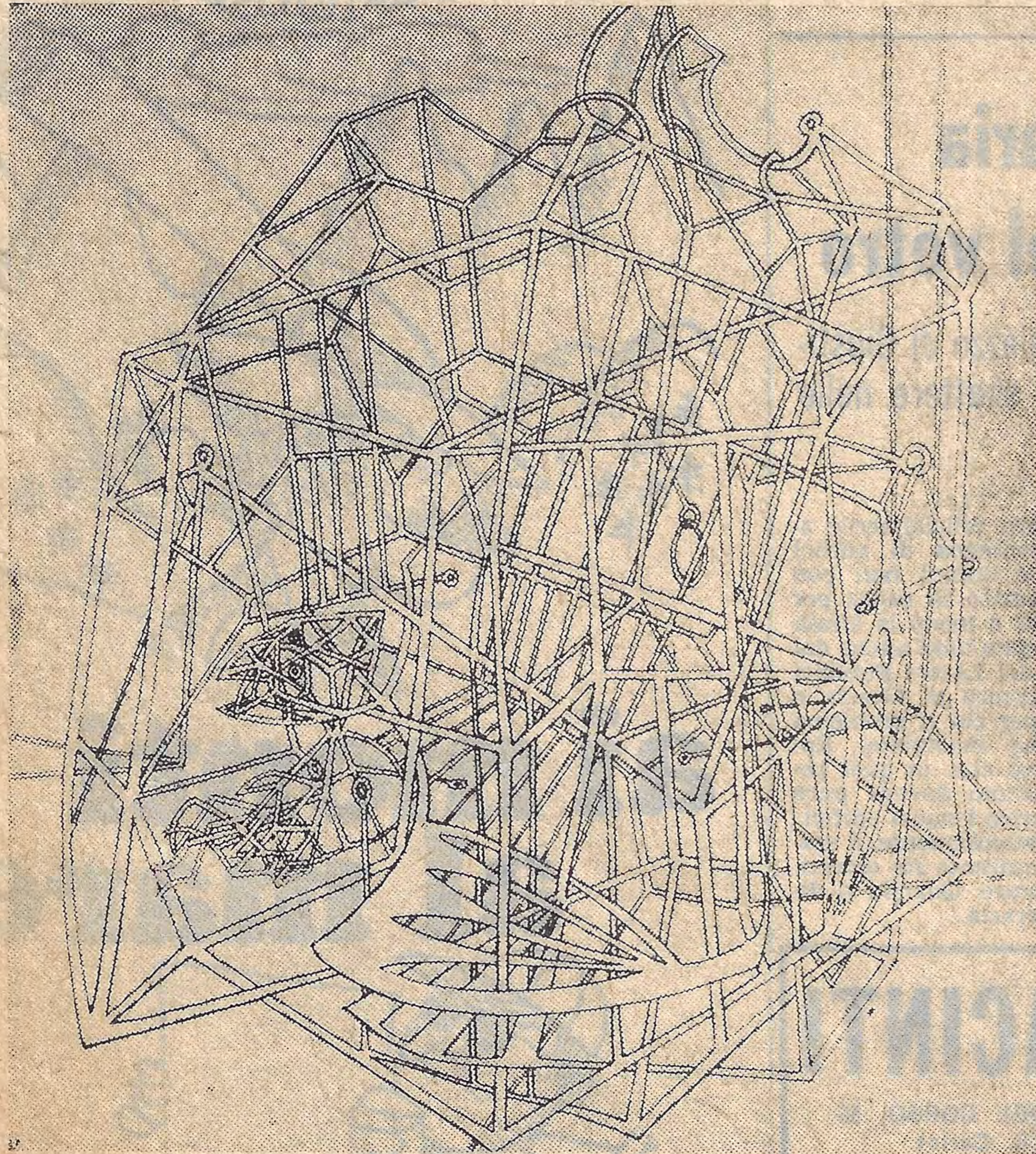
# ● Galleria delle gallerie

IN UN'ANTOLOGIA DI 200 OPERE ESPOSTE IN CALABRIA

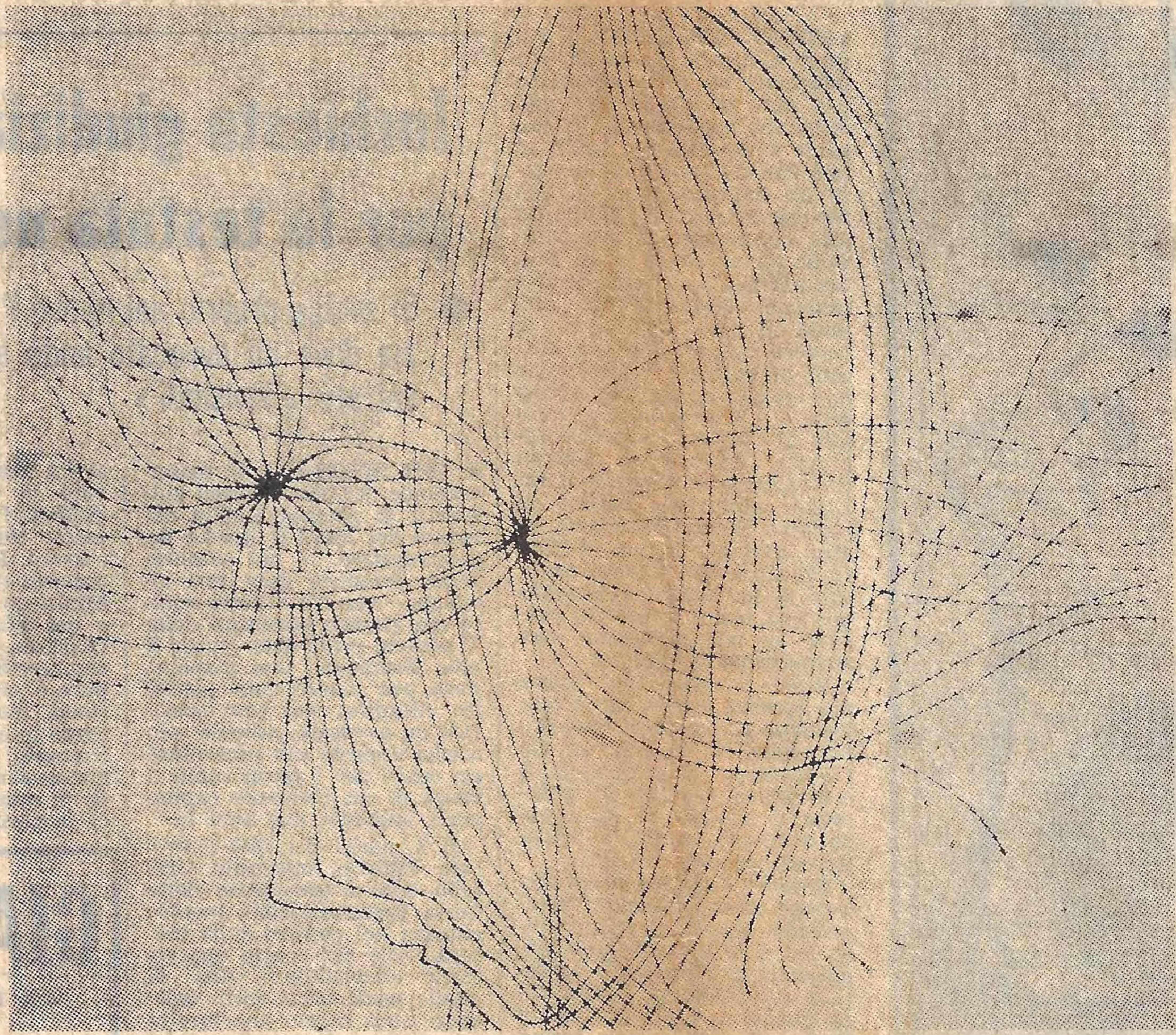
## Corrado Cagli «pictor diabolicus»



● Corrado Cagli



● Corrado Cagli — La gabbia (inchiostro) 1949



● Corrado Cagli — Clarice (inchiostro) 1962

### Dal nostro inviato

LORICA, luglio. — Ci son o anche grandi città, da noi, che non hanno tanto spazio per le cose dell'arte, quanto ne ha la sede, degli *Incontri Silani*, a Loriga, sul lago di Alvo, in terra d'alta montagna, tra folte abetaie e castagneti. Tanto da consentire l'agevole assetto di questa «antologia» presentata ieri alla stampa (200 pezzi di grafica, tra bianco e nero e tecniche miste) di Cagli, di quasi tutto il suo lavoro.

Intendiamo, i suoi esordi risalgono al '27 e qui si parte dal '38. Ma questa è un'altra faccenda: l'intento è stato quello di aprire il discorso con l'appuntamento di un uomo con la storia (il lungo viaggio dell'esiliato politico); dall'ultima presenza in Italia, agli anni di Parigi e di New York a quelli del pittore *uomo in divisa* che sbarca in Normandia insieme agli italiani incorporati nelle forze alleate e vive la sua *ricognizione del dolore* (della rovina, della morte) nelle «terre deserte» che conducono all'orrore di Buchenwald (1945).

Eravamo ragazzi (il gruppo di *Corrente* non c'era ancora) quando qualcuno, venendo da Roma a Milano ci disse che Cagli era «nei guai». Non si trattava del '38, ma del '35 e Cagli era alle prese col gerarca Ricci; si era rifiutato di fare degli affreschi celebrativi e, per rivalsa (e minaccia) Ricci aveva fatto distruggere il primo dei due «murales» già eseguiti (*La corsa dei Barberi*), a Castel di Cesari. Un ulteriore «scontro» con Ciano e le persecuzioni razziali, dovevano, nel '38, fare il «resto».

E' da qui, dunque, che prende l'avvio questa mostra che si apre con l'enorme cartone preparatorio dell'affresco *Orfeo che incanta le belve* (esposto — in assenza dell'autore — alla Biennale del '38). Pochi mesi dopo, infatti Cagli era tra i fuorusciti di Parigi...

L'Orfeo non voleva essere la « lirica » rievocazione di un mito, ma alludere al potere liberatorio dell'arte. Fare un discorso nel quale l'«esorcismo» della poesia sottintendesse la negazione della barbarie. Sette anni dopo, alla fine del lungo «viaggio attraverso la notte», Cagli, nei disegni di Buchenwald (1945) dava testimonianza degli orrori visti coi suoi occhi; di ciò che la barbarie aveva lasciato sulla terra. A questa esperienza, fra il '38 e il '45, la mostra dedica più di un quarto del suo spazio. Per dire di anni vissuti con la mente sempre fissa sul tema della libertà dell'arte (e della libertà *tout-court*).

Ecco, qui, al vertice di essa, tre delle tante versioni (1940) delle *Allegorie*. Prima fra tutte, per la sua carica di verità (e di enigmi), quell'*Allegoria della tirannide*, dove una delle due mani dell'invisibile persecutore stringe i capelli della figura in fuga, mentre l'altra lancia il fatale cappio della prigionia. E' una impetuosa reinvenzione, questa del Cagli trentenne, che guarda alla storia dell'arte come storia dell'uomo (allo studio per il S.

Giovanni Battista del Pollajolo, si direbbe o sui fogli del Botticelli per Dante). Di un Cagli che, adesso (come domani, come sempre) va e viene, con umane inquietudini e roveli di stile dal presente al passato e viceversa (si pensi a quel singolare atto di rottura che è, nell'anno stesso delle *Allegorie*, un disegno — qui non esposto, purtroppo — come *Manhattan dal Wellington*, con i suoi profili, penombre, incastri di grattacieli; visti, si direbbe, cogli occhi del *Poeta a New York* di Loriga). E si pensi, alla coesistenza, nel '44, dell'orfica figurazione di quel suonatore di violoncello senza volto («scritto» da una mano che inventa lo stridente innesto fra segno tardo-rinascimentale e scansioni cubista dei piani) con la «metafisica» e classica composizione del «castello» di scudi, lance, uomini, nel disegno delle *Termopoli* (che pur mancando, a Loriga, ha i suoi equivalenti mitografici in altri fogli esposti).

Insomma, il discorso su Cagli e il *démone della contraddizione* è già da tempo verificabile quando, dal chiuso dolore e dalla fredda collera, suscitata dalla realtà di Buchenwald egli è trascinato a rompere, ancora, con tutti gli strumenti di conoscenza di cui ha fatto uso, per scavarne, (talora con realistica crudezza e talora col distacco mentale del Moore dei rifugiati di guerra nei tunnels della metropolitana) il terreno della verità: ben duro, al cospetto dei corpi scarnificati dagli avvoltoi della dittatura, con le loro angolose ossa di morti di inedia, le loro mascelle chiuse, le loro vuote occhiaie.

Di questi sette anni di studi, condotti sul filo di un ingrato «mestiere di vivere», Cagli mostra di conservare sempre una sua risentita memoria, che lo porta a rimettere ulteriormente sul tappeto le passioni (e gli assilli della forma di espressione) dell'arte di *intervento*, ogni volta che i fatti lo impongono: dal ciclo della *Rotta del Po*, del '51, a quello, del '67, dedicato alle torbide e sanguinose vicende della mafia in Sicilia (di cui figurano parecchi esempi, in questa mostra). Ma anche, qui, la ricerca degli strumenti, delle «parole» per dire le cose, appare sempre rimessa in causa. Qua c'è minuzioso disegno reticolare, cui affidare il peso degli uomini chiusi in se stessi, nel cercare riparo dall'alluvione (o quello degli animali, vivi o morti, che paiono confitti nel ghiaccio); là è, invece, il segno impetuoso («barricadiero») a dire delle passioni e degli scontri (quello stesso segno che Cagli ha «riformato» quando si è trattato di illustrare (con uno stile fra l'elegico e l'eroico) la poesia del Foscolo, nel '60.

E' «in mezzo», fra questi cicli «narrativi», che il dubbio permanente sul valore conoscitivo della forma suscita quegli assilli della ricerca lineare-strutturale (stranamente oscillante fra l'allusione a realtà o miti ed il freddo «furore» della scienza vissuta come poetica — a sé stante — delle analisi e delle sintesi). Ebbene, sono essi a caratterizzare, in modo radicale la

tipica specie della creatività di Cagli, che sono, addirittura la *spiegazione* (Cagli è un antimantico e *dichiara* la propria concezione dell'arte come *progetto*) del nucleo centrale del suo pensiero (e che, certamente, rappresentano i più alti risultati della sua vita). E' a questo Cagli (della maturità, dell'età in cui l'uomo si riconosce per quello che è realmente, nello specchio dell'autocritica e nel totale dominio della ragione) che probabilmente il futuro guarderà come al realizzatore delle opere maggiori.

Lo si estragga, qui, dal contesto «labirintico» della mostra e lo si ammagini riunito in unico svolgimento, dal '49 al '71. Uno svolgimento, che scorre, ancora e sempre, sul filo rosso del *démone della contraddizione* (tra mitografia e calcolo formale): ma che percuote od *acerchia* sempre obiettivi sotterraneamente ben legati l'uno all'altro (dalla «leonardesca» passione per la scienza).

E' l'opera del Cagli che fa e disfa, come la tela di Penelope, moduli che sono immagini ed immagini che sono moduli, tenendo sempre viva la dialettica dei contrari. Il vero inizio della vicenda risale alle *Gabbie* del '49, dove la bipolarità dell'espressione consiste nel contrasto, sempre «insoluto» fra *razionalità e visionarietà* (ma tutto gravitante, comunque, sulle riflessioni intorno ai moderni studi di geometria ellittica, parabolica; e, episodicamente, di cristallografia e di biologia vegetale). Di qua, i disegni (che, poi, diventano sculture) che sono «variazioni» della

formula dell'*equazione elettrodinamica* di Lorentz (con i suoi agganci agli studi sulla relatività generale di Einstein). Di là, la applicazione di simili osservazioni ad una geometria quale matrice di equivalenti poetici del reale, di metafore di piante, di animali, di uomini. Esempio tra gli esempi di questa seconda fase sperimentale è — direi — quella tale, enigmatica eppure fascinosamente evocativa costruzione grafica dell'*Uccello in gabbia*: così lontana — agli antipodi, se vogliamo — dalla drammaticità della omonima figurazione postcubista di Picasso, e, tuttavia, per molti versi, così vicina ad essa, per la sostanza del significato, malgrado e «contro» l'estrema razionalità dell'invenzione.

Ebbene, è a partire da qui che quel *duo dialettico* svolgimento (unità nella «discordia»: delle forme e delle strutture, delle immagini e dei significati) si avvera in tutta la sua segreta compattezza: nella *coerenza* di quella che altrove, ho chiamato, per Cagli, la *scienza delle illusioni*.

C'è un nesso, infatti, permanente (più stretto di quanto non appaia a prima vista) fra queste prove e tutte le altre, realizzate da Cagli in diverse ma pur sempre *analoghe* direzioni (scienza come poesia, poesia come scienza). Dai ripensamenti del cubismo orfico del '51-'52, agli ulteriori *intarsi* degli Arlecchini (giocosi o cupi, ilari o diabolici), del '56-'57, ai «labirinti» del '61-'62, alle più recenti composizioni *tissulari* o *modulari*.

Ecco, infatti, per limitarci agli esempi — particolarmente indicativi — degli anni '60, un Cagli che riprende, in una diversa chiave formale (lineare e non strutturale) le figure convenzionali che tracciano gli studiosi di dinamica elettromagnetica per riassumere il dualismo tra curve convergenti e divergenti nell'immagine del cosiddetto *dipolo* (oppure quelle delle catene — semplici o sovrapposte — di figure geometriche angolari, triangolari, esagonali, di cui si servono i chimici per le loro formule scientifiche). E, questo, per creare, ancora e sempre, composizioni tutte oscillanti fra il razionale e il «visionario»; suggerendo o rendendo espliciti oggetti o persone reali o mitici (*Clarice*, *Adamo*, ecc.) ed integrando sempre, quando si tratti di leggende, la mitografia antica od arcaica nella «scrittura» geometrica della scienza: Dedalo ed il labirinto *della formula*, Ulisse ed il relativismo moderno, eccetera. Inventando, insomma delle identità, dalle quali l'autore (autore nel senso di «autoritratto») appare sempre escluso (celato dentro l'opera). Che cosa succederebbe, il giorno in cui la sua immagine venisse fuori da uno di quei tali dedali (gabbie, tessuto, struttura) «di quarta dimensione»? Forse un paradossale connubio fra l'apertura, la generosità di Ulisse e la testardaggine, la volontà ferrea e crudele di Procuste (tanto per restare alla mitologia, questa «amica» di Cagli).



● Corrado Cagli — Particolare dell'allegoria della tirannide (monotipo, 1940)