



La critica di
ARTURO CARLO QUINTAVALLE

E Cagli restò solo

CORRADO CAGLI (Catalogo De Luca). Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, palazzo Forti, Verona. Fino al 18 giugno.

«In un'alba di primordio, infinitamente diverso dai primordi vivi di limite e naturalezza dei Babilonesi e degli Ittiti, degli Egizi e degli Arcaici e infine degli Etruschi, in un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri. La forma appare nuova e l'astratto è nuova forma, le dimensioni sono vive del loro miracolo, e il cavallo bianco è strano, strano il cielo, strano dipingere il volto d'un amico». Così, su *Quadrante*, nel 1933, scrive Corrado Cagli, allora ventitreenne. Ma perché il giovane parla di primordi e di arcaiche culture, e afferma, nello stesso saggio, che «la forma e l'astratto sono due generi, come l'epica e la lirica»?

Per rispondere dobbiamo analizzare le opere di questi anni. *Vocazione di Orfeo* (1931) o *Teseo* (1932): di fronte alla ricerca di Mario Sironi tanto attenta a un antico riletto attraverso gli spessori del romanico, di fronte al neotrecentista Carrà, queste figure assottigliate di Cagli riconducono a radici diverse.

Cagli insomma si viene costruendo una strada ben diversa da quella degli altri giovani del tempo e lo prova anche *Autoritratto* (1932), ovviamente legato a Otto Dix. In quello stesso 1932 in cui Cagli, con Capogrossi ed Emanuele Cavalli, aveva fondato il gruppo dei Nuovi pittori romani, alla galleria di Roma si organizza l'esposizione *Dieci pittori: cinque romani e cinque milanesi* che vede di fronte, oltre ai tre artisti ricordati, Paladini e Pirandello

per i romani e Birolli, Bogliardi, Ghiringhelli, Sassu e Soldati per i milanesi. Ecco dunque Cagli confrontarsi con la ricerca di una pittura trasparente che è anche di Birolli che sente Matisse e i Fauves, ed entrare in relazione con artisti come Soldati che hanno scoperto la civiltà europea del Bauhaus.

L'accento che Cortenova e Crispolti pongono sul rapporto con la psicoanalisi, esplicito nel dopoguerra, deve forse situarsi ora, in questa complessa fase di elaborazione e ricerca? Non sappiamo. Certo, se si analizza un pezzo come *I neofiti* (1933) appare chiara la distanza fra questa evocazione del classico come gesto e come mito da ogni altra ripresa di quei modelli proposta dal Novecento; del resto *Bozzetto per un murale* (1934) fa pensare, sì, alla conoscenza di Picasso, ma mediata da un rapporto profondo con de Chirico.

Lo spazio delle antiche memorie è quindi mentale? Se confrontiamo il ritratto del pittore Gregorio Prieto (1933) con quello di Renato Guttuso



MODELLI PRIMORDIALI. Due opere di Corrado Cagli esposte a palazzo Forti, a Verona. A sinistra, «Il pittore Gregorio Prieto» (1933). A destra, «Dal libro di Ulisse» (1949)

(1936) scopriamo che la matrice, pur nella differenza delle «scritture», è analoga, l'espressionismo tedesco, nel primo pezzo Schiele e Dix, nel secondo Kirchner: dipingere qui è ritrarre dall'interno. Ma che rapporto vi è allora col primitivo?

Citare ittiti e babilonesi, egizi e anche etruschi (che Martini tanto amava) non suonava certo coerente con le indicazioni del regime, e Cagli ben presto deve abbandonare l'Italia, prima per Parigi (1939), quindi per New York (1940); tornerà nel 1948. Cerchiamo dunque di cogliere le tracce di questo viaggio, che è anche ricerca

mostre internazionali, a Londra, Tokyo e Parigi, documentano l'attività dei surrealisti, fra cui si trovano ormai molti dei più significativi artisti dell'epoca, come Arp, Miró, Tanguy, Lam, Brauner, Sutherland, Magritte, Delvaux.

«Il surrealismo è uno stato d'animo... è liberazione integrale della poesia e attraverso essa della vita» diceva Breton. Come tale non muore e non si estingue e, a dispetto di un'impropria classificazione che lo vincola alle avanguardie storiche, il gruppo continua a fare proseliti anche dopo la guerra. Si può anzi parlare di una terza ondata surrealista, quella degli artisti che partecipano alle esposizioni organizzate da Breton fino agli anni 60. Questi ultimi protagonisti sono meno noti dei maestri fondatori, ma non certo dei «minori». Fra i nuovi adepti, le cui opere sono esposte nel terzo settore della mostra milanese, si annoverano Joseph Cornell, Jean Benôit, E.L.T. Messens, Enrico Baj, Gerard Legrand.

«A coloro che seppelliscono da un quarto di secolo in qua il surrealismo due o tre volte l'anno ribadisco che il principio della sua energia è intatto» dichiarava bellicosamente Breton nel 1952. L'energia che costituì un importantissimo filone della cultura europea per oltre mezzo secolo, dal futurismo alla land art, alla cui conoscenza l'esposizione milanese offre un'occasione da non perdere.

MARTINA CORGNATI



dentro la pittura moderna e le sue più profonde radici. Un pezzo come *Il cranio e la candela* (1940) si riconduce certo al Picasso blu ma soprattutto a Klee, e non certo a caso. Cagli ha fatto la guerra, ha visto le umane rovine dei campi di sterminio, li ha anche disegnati, ma poi, alla fine del conflitto, eccolo ricercare l'immagine come all'interno di una trama, di una tessitura che è profondamente allusiva al «sé».

Certi disegni del 1947 riconducono a Ernst, altri a de Chirico e a Dalí; ma ormai per Cagli dipingere o disegnare è ripercorrere quella strada alla ricerca della coscienza che era stata aperta da Paul Klee al Bauhaus di Weimar. Ecco dunque pezzi bellissimi come *Ritmi cellulari in chiave di giallo*, *Dal libro di Ulisse*, *Estri modulari*, tutti del 1949, ed ecco le invenzioni degli anni



FIGURA E RILIEVO. «Gea»: un'altra opera di Cagli esposta a Verona

seguenti, dapprima attente alla geometria delle strutture quindi volte a un'originalissima trasformazione dei temi dell'informale. Penso a opere come *Gea* (1958) che sono figura e rilievo, pittura e scultura, ma che soprattutto posseggono un sapore profondamente arcaico, sono immagini-simbolo, immagini-mito, evocazioni junghiane del primario.

Per vent'anni, fino alla morte nel 1976, Cagli prosegue la sua ricerca con la consapevolezza che gli «stili» sono retoriche manifestazioni dell'es perché l'arte rappresenta modelli primordiali, archetipici. Ecco dunque spiegata la frase di Cagli riportata all'inizio e anche, in un Paese come il nostro, tanto poco attento alla psicoanalisi, l'emarginazione di un artista di genio.



FOTO DI FRANCESCO CARBONE

ORIGINE MEMORABILE. Qui sopra e in basso, due scene di «*Er nimmt sie an der Hand...*» di Pina Bausch

La critica di
LEONETTA BENTIVOGLIO

Vita come teatro

ER NIMMT SIE AN DER HAND UND FÜHRT SIE IN DAS SCHLOSS, DIE ANDEREN FOLGEN. Regia e coreografia di Pina Bausch, musica di Peer Raben, scene e costumi di Rolf Borzik. Schauspielhaus, Wuppertal.

Il nuovo spettacolo di Pina Bausch, il cui titolo è ritagliato dal *Macbeth* («Lui la prende per mano e la conduce al castello, gli altri la seguono»), ha un'origine distante e memorabile. Fu nell'aprile del 1978 che tumultuosamente nacque per le scene della Schauspielhaus di Bochum, il teatro tedesco che all'inquiete e dotata coreografa, non ancora consacrata dalla fama, volle commissionare una regia di Shakespeare.

Nella sua rilettura del *Macbeth* di autonomia sferzante, Pina Bausch si concentrò su dieci interpreti, sviluppando un montaggio di materiali accumulati a partire da improvvisazioni sul testo, poi strutturati in una forma chiusa e rigorosa. Il presupposto: interrogarsi sul rapporto tra le dinamiche di potere presenti nella tragedia di Shakespeare e la loro possibile proiezione all'interno delle personali storie ed esperienze degli attori-danzatori. Temi proposti: doppiezza, menzogna, senso di colpa, tradimento, ansia di ricerca di una purificazione morale, necessità di riscatto, tensione di dominio e di possesso.



Approdato al palcoscenico di fronte a un pubblico impettito e impreparato, *Er nimmt sie an der Hand...* provocò al debutto subbugli violenti. Come desiderosa di rivendicazione, l'autrice oggi rimonta questo suo *Macbeth* con un cast differente ed eccellente (dieci ballerini del Tanztheater di Wuppertal) e la ricostruzione della scenografia originale di Rolf Borzik, massimo collaboratore e ispiratore degli esordi. E ciò che subito entusiasma nella rinata pièce (in tournée per l'Europa nella prossima stagione) è l'integra potenza di una parabola di immagini - montate, come sempre, dentro un ritmo orizzontale - capace di adottare, dieci anni fa, prospettive drammaturgiche di tanta preveggenza. Perché in questo *Er nimmt sie an der Hand...* si contempla, imperiosa, la radice di moltissimo teatro danza europeo successivo.

La scena a tinte estreme offre un salone di arredi consunti, trovarobato anni Cinquanta, fiori di plastica e rottami di giocattoli, poltrone e divani sfondati, un juke-box con luce rossa sullo sfondo. Intanto l'acqua cola, infanga, annaffia, schizza sulle prime file di platea, scorre nella doccia a cui i ballerini ricorrono per i loro rabbiosi lavacri. La tensione fluttua a onde: tratteggia moti in crescendo e li riassume in una stridente oscillazione tra quiete passiva e frenesie gestuali.

Eventi buffi o paradossali, dialoghi del *Macbeth* in esilaranti leit-motiv, irresistibili passerelle di corpi in diagonale, paiono comprimere un'ossessione latente ed insidiosa. La caricatura del senso comune, la foga grottesca delle interazioni, la comicità persino fumettistica e rivistaiaola, non nascondono la vibrazione dell'incubo, tra motivazioni infantili che sfilano a frammenti e un'isteria pericolosa, tra una memoria visionaria che ci invade e

tanti gesti che filtrano, coreografata e musicata, la nostra prassi quotidiana nel suo sostrato interiore.

Onirico e sconvolgente come un'avventura psicoanalitica spogliata da ogni aspetto terapeutico, *Er nimmt sie an der Hand...* fa della vita una chiave di lettura del teatro: non viceversa.