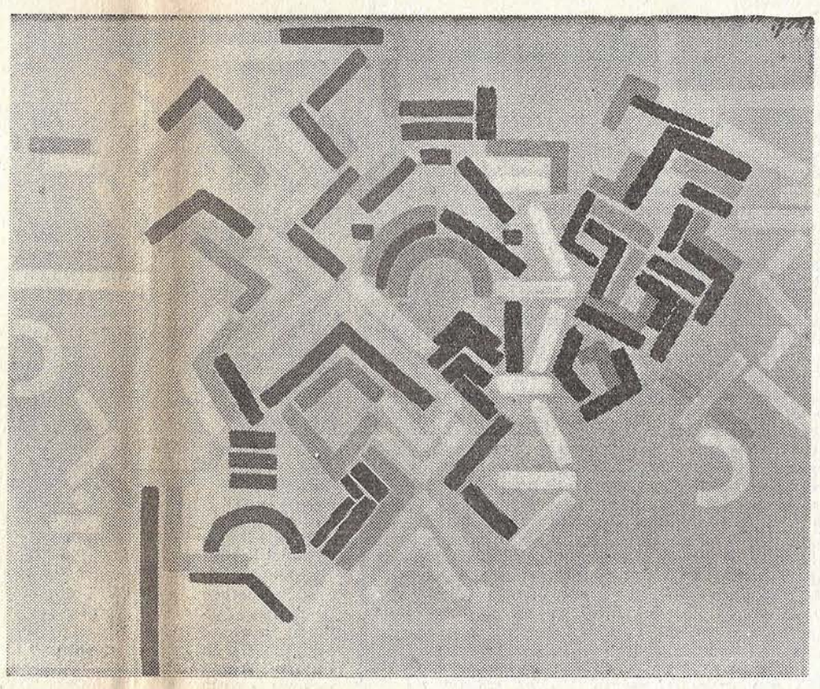
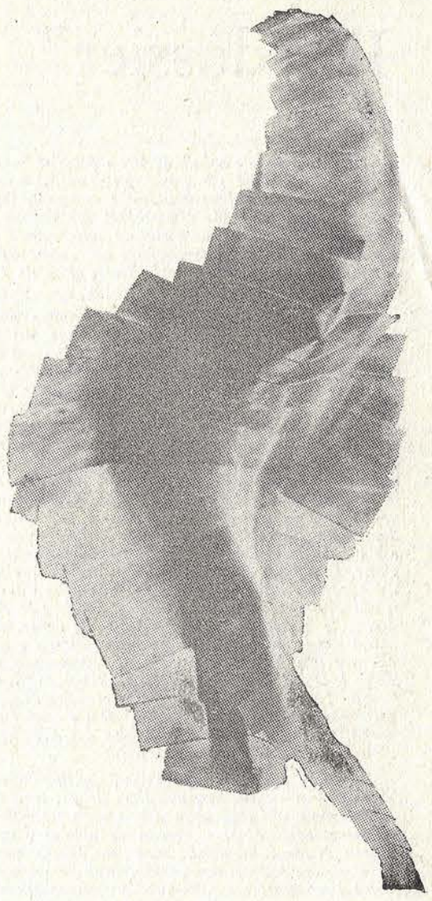
ORARIO DI REDAZIONE : dalle 11 alle 13

LA FIERA LETTERARIA

Manoscritti e fotografie non si restituiscono





Nelle sale che l'architetto Ignazio Gardella ha creato per il Civico Padiglione d'Arte Contemporanea alla Villa Reale, il Comune di Milano ha reso omaggio all'arte di Corrado Cagli con una grande « Mostra antologica » in cui sono esposte al pubblico duecentotrenta opere che vanno dal 1931 ai giorni nostri. Merito del Comitato organizzatore della Mostra presieduto dal dott. Lino Montagna assessore all'Educazione del Comune e presidente dell'Ente Manifestazioni milanesi e composto da Franco Russoli, direttore della Pinacoteca di Brera, da Raffaele Carrieri, Raffaele De Grada, Gian Guido Belloni, Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, dall'architetto Ignazio Gardella che con acuta intuizione ha creato la disposizione continua ed intelligente ed affatto scolastica dei dipinti, sculture, arazzi, tempere, disegni. Essa ci guida a capire molte cose di cui si dirà particolarmente e in misura ben precisa perché un discorso così complesso e profondo quale è quello di Cagli è non solo il discorso di un grande artista che non accetta e ovviamente non teme le programmazioni ideologiche o le sollecitazioni di indole politica, da qualunque parte esse provengano, ma tiene ad affermare quella che è una fondamentale necessità allo spirito dell'uomo: la libertà nell'unica misura della qualità e dello spirito creativo. In tale senso era significativa la presenza alla inaugurazione di Gian Alberto Dell'Aqua Soprintendente alle Gallerie della Lombardia e Segretario Generale della Biennale di Venezia e di quanti, poeti, artisti, uomini di cultura hanno voluto testimoniare a Cagli, oltre quelli già ricordati, la loro solidarietà: da Ungaretti a Dino Buzzati a Guttuso, da Francesco Siciliani a John Huston, a Ramy Alexander, ad Alberto Mondadori e i nomi vorremmo ricordarli tutti proprio perché la diversa provenienza è indicativa di una adesione e solidarietà ampia e profondamente umana e non solo da parte dei critici d'Arte.

I RITI MAGICI DI CORRADO CAGLI

di Arturo Bovi

Corrado Cagli (a destra) insieme a Giuseppe Ungaretti e al regista John Huston all'inaugurazione della sua antologica alla Villa Comunale di Milano.

In alto, da sinistra:
"Estro a Capo d'Orlando"
(olio, 1962, cm. 43x62)

"Estro cromatico"
(olio, 1949, cm. 68x87)

"A Ganesh", 1965
cm. 110x68, argento,
esemplare unico
coll. Derek - Coómbes
Londra.

QUANDO a Milano, nel primo numero della rivista « Quadrante» del maggio 1933, Cagli che aveva poco più di vent'anni pubblicò quel famoso scritto, che segnò un punto fermo di partenza — precisa Franco Russoli — nelle vicende polemiche della lotta culturale per una nuova pittura parietale, libera dagli schemi della « retorica» e che «prese posizione contro il manierismo classicheggiante dei celebratori delle glorie del regime » — scrive Marchiori — egli non soltanto intuì le ragioni di una intelligente e coraggiosa polemica, ma creò il presupposto fondamentale di quello che era il carattere e lo sviluppo della sua poetica. Una poetica, già alla radice, nel rigore di una composizione in profondità sottilmente ragionata, ma sin dal suo punto di partenza mossa da una intuizione fantastica e creativa di libertà espressa proprio in quel sottile rigore di rapporti tra la immagine in movimento e lo spazio in cui essa è concepita. Parlo della Battaglia di San Martino e Solferino del '36, parete a tempera encaustica alla Triennale milanese e oggi alla Mostra: un racconto ricco di libertà fantastica, pur nel suo rigore compositivo, e che si esprime in movimento di immagini figurate con una luminosità timbrica e gioiosa del colore su uno sfondo di piane di taglio cezanniano che gradualmente si stagliano e sfumano alla luce.

L'encausto "Battaglia di San Martino e Solferino" ('36) trova nel rigore compositivo movimento di immagini con luminosità timbrica e gioiosa

La luce è sempre, alla origine, come il movimento, nella qualità della gamma cromatica quanto in Paolo Uccello, ad esempio, per una diversa situazione storica e di pensiero dell'artista e quindi di possibilità creative, il senso volumetrico della immagine s'impone nel carattere della figurazione plastica di cavalieri fermati nell'attimo stesso del movimento. E quel « movimento » è nella misura ideale di un tempo e nella ricchezza dei dettagli emergente in una misura poetica e prospettica che, diversamente, ma per affinità di carattere si imparenta alla fiaba tardo gotica di Pisanello e per la « misura ideale del suo tempo » si ferma a Lorenzo Monaco. Non riesce ad entrare nel pieno di un umanesimo che intuirono Brunelleschi, Masaccio e Donatello.

In una diversa situazione storica e di pensiero la composizione del giovane Cagli non solo in una « misura intellettuale » non è aderente all'antico, se non per una serietà di impostazione, potremmo dire, che è imparentata al rigore di un antico o moderno maestro, ma sovratutto è ricca di sviluppi per l'avvenire e non soltanto della sua pittura. Circa dieci anni prima Carrà ricordava Giotto attraverso Puvis di Chavannes e la metafisica di De Chirico che del resto era stata anche la sua metafisica sin dal '17 e che si proiettava ancora nel '35 attraverso accenti sironiani in « Atleti seduti » e nel '45 in « Modella seduta ». In tale carattere l'avvenire si fermava a una immobile poeticità contemplativa, sulle rive di un eterno e sublimato naufragio lirico. Sironi che era di ben diverso temperamento e l'autentico Sironi non era nelle pareti celebranti il mito, ma nella realtà solitaria di un mondo periferico e nell'imponente frammento, relitto grandioso o patetico di una classicità di memoria alla mente dell'uomo, fin poi alle larve drammatiche delle ombre plastiche dell'umano disarticolate nel tempo, per contrapposto poteva agire come stimolo pungente ed inquieto alla fantasia, alla sensibilità e alla mente di Cagli ricca di diverso temperamento.

Anche al tempo del « barocco romano » e della « scuola romana », caratteri che confluivano alla luce e alla forza di un temperamento allucinante e di un espressionismo surreale e ricco di umori reali quali in Scipione, il giovane Cagli più che alimentarsi alla vena del «tonalismo pittorico » che è l'altro aspetto quello più « poeticamente mite » della scuola stessa, tormentava la linea nel disegno del « Davide » (e siamo nel '38) quasi aggrovigliata temperie del tratto che non trova più posa. Quindi dalle immagini espressioniste e di boccioniana scomposizione di Hocs, 1940, qualche anno più tardi per le « Termopili Normandia » egli ritorna alle linee, ai segni di contorno nelle larvali immagini di un ellenismo che in sé si vuota perché qualcosa di più reale incombe alla coscienza dell'uomo. Lo aveva già avvertito nella solitaria figura di « Le Formiche » della Collezione Pecci Blunt in una dimensione dello spazio che non è di natura, di « paesaggio », ma interno allo spirito dell'uomo. Nella intuizione poetica di amore e di morte e senso della vita nasce l'autentico e originale mondo fantastico di Cagli. In lui il mito di Orfeo si rinnova. Ma non è solo magico, o surreale, per quanto queste due componenti siano importanti per la sua arte. Vi è una interiore realtà che traspira da questo suo idillio poetico in cui l'uomo quasi schiavo sembra ritrarsi e invece vi respira continuamente il calore della sua vita medesima: poetica ed umana. Quando nel '38 Cagli va a Parigi e poi negli Stati Uniti, dove si ferma a New York, non è soltanto in lui il maturarsi di una cultura europea, ma il maturarsi del linguaggio di quel suo mondo poetico ed umano.

In « La Bourdonnaise » che è del '39 egli aveva sentito il bisogno di dare un accento timbrico di carattere espressionista al segno e al colore in una composizione il cui sottofondo pittorico poteva essere un Braque che saliva alla superficie con una natura fauve (Derain per esempio). In « Collage » del '40 il frammento di « cronaca » dei caratteri tipografici pittoricamente si inserisce in una astratta essenzialità di movimento della immagine-colore. Non si trattava di due vie distinte, ma di esperienze diverse che conducevano a una complessa espressione poetica e la cui radice fondamentale è unica. Il mito, è vero, sta a cuore al giovane come un giorno all'artista maturo, ma non come espressione letteraria. Il mito gli serve solo per dare una forma alla dimensione della sua coscienza poetica. Così, se la intelligenza di Cagli abbraccia con vivida energia tante e anche grandi esperienze di artisti è per il suo fine poetico. Unicamente per la sua umana finalità poetica. La radice espressionista non degenererà mai in un segno di torbido manierismo, così come la necessaria « astrazione » non cadrà mai nella « formula » concettuale. Egli è artista di troppo grande ingegno per non capire che non solo Picasso e Klee sono i due poli opposti, anche se fondamentali nel loro esistere, proprio di stretta necessità in una situazione europea.

"Collage" (1940) inserisce un'astratta essenzialità di movimento dell'immagine-colore

Cagli è l'unico che abbia inteso a quali possibilità poetiche potesse andare incontro il Surrealismo spogliato finalmente delle ambiguità emblematiche e della macchina « esterna », « figurata » del sogno onirico. Il motivo poetico vive, nella sua opera, nella sottile dialettica che è interna al valore della immagine. Egli ha anche intuito quanto fosse necessario svincolarsi da una metafisica che rischi di diventare un fatto puramente letterario. In lui è tanto più viva la misura essenziale di una realtà in senso negativo, in quelle grandiose e macabre larve vuote del '47, nelle loro « apparenti strutture ferree dove solo può annidarsi una solitudine mortale. Qui il senso del « vuoto » ha la sua essenziale necessità espressiva. Il gelo metafisico della « Nascita » coesiste con l'allucinante tensione del « Malgoverno » e quindi in altro senso la radice espressionista non degenera mai in lui in un segno di torbido e involuto manierismo di gusto macabro-viscerale. Quando egli si avvale anche del segno misterico della immagine la sua proposta non è affatto sentimentale, ma sottilmente di carattere poetico. Da « Altre stanze » al « Grande interno » al « Pescatore e la luna » e poi al « Matto dei tarocchi », a « L'Arca di Noè » a « Ipnosi » (e siamo verso il '50) quel senso di poeticità esoterica affiorante dai più lontani limbi della memoria, riconduce ogni segno di colore, ogni tratto della immaginazione a una sua dimensione solo apparentemente contemplativa. In tal senso « Ça ira » è il momento della riflessione sui retaggi di « Guernica » e un'opera particolarmente importante. Poi dal '52 i « Demoni di Primavera » che si ripetono splendidi e più forti l'anno seguente, nella grande eredità di Klee risolta dal suo magismo interiore, lo portano fino al '55 con le « Iterazioni cromatiche » e quelle « concertate » e sovratutto « Allusioni e inganni » e « Il Castello » alla misteriosità che è pure un sentimento intimamente religioso del laico Kafka. Qui la umana incomunicabilità con il lontano e invisibile Imperatore ha strade e itinerari infiniti anche se possono evadere dai lunghi sonni della mente i sottili demoni sfumati e larvali negli azzurrini, rossi, lievi bianchi (Discesa nello Sceol) o precisarsi in profilate, allucinanti linee di contorno, quasi riti magici (Basket Makers).

Quando Cagli avvertì il fascino dell'action painting nella vitalità del tratto ed impeto di colore non si lasciò trascinare dalla dimensione « disperata » che Pollock intuì tragicamente, né dalla lugubre malinconia introversa alla Wols perché egli non rinunciava alla vita e pur avendo a disposizione una ricchezza di mezzi espressivi, meditava sovratutto sul testo del grande messaggio di Klee e in misura minore su quello di Kandinsky ciò che essenzialmente, in misura spirituale, era da intuire nella dialettica così ricca di contrasti, di tensioni e anche di negazioni violente è nel mondo contemporaneo. Serrando i tempi di Klee nelle severe, intense, continue strutturazioni di sottili linee e piani di colore di « Babel '55 » non chiudeva la porta ai « Demoni di Primavera »: li aveva già intuiti due anni prima e una luce non solo magicamente illusiva, ma di una spiritualità pungente si insinuava nel ritmo della composizione delle astratte strutturazioni fantastiche. L'artista, antenna sensibile che è chiave di ogni tempo aveva intuito che dei vagheggiati monumentali sogni di tempi antichissimi non rimanevano che i frammenti grandiosi di un Assurbanipal solo di memoria. Allora era necessario che le intense strutturazioni plastiche nelle sculture di oggi dai piani serrati e ricuciti nelle loro ferite fossero il vivo senso reale, nella immagine fantastica, di antiche maschere impassibili sempre testimoni di un presente. Di un particolare aspetto del « presente » perché alcune vive germinazioni interiori sono pure a dispetto dei pessimisti testimonianze positive del presente. Con gli ultimi dipinti dell'artista come « Impeto a Letoianni '63 » o « Estro a Capo d'Orlando » si comunicano, nel segno dei piani continuamente convergenti ed in movimento del colore-luce, i caratteri non solo di una vivida fantasia, ma di una spirituale e ricca vitalità del tratto stesso che germina i segni ormai prossimi di un approfondimento essenzialmente interiore per questo nostro tempo troppo a lungo tormentato, sconvolto e dilaniato dalla misura dell'odio e di un egoismo che non ha limiti e non ha tregua, ma che si autodivora anche e si distrugge.

Una spiritualità pungente insinuata nel ritmo della composizione delle astratte strutturazioni fantastiche