



Corrado Cagli e il suo magistero

Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo

SKIRA

Corrado Cagli e il suo magistero

Corrado Cagli

e il suo magistero

Mezzo secolo di arte italiana
dalla Scuola Romana all'astrattismo

a cura di
Fabio Benzi

con il contributo di
Gilberto Ganzer e Francesco Leone

SKIRA

In copertina

Corrado Cagli

Il pittore Gregorio Prieto, 1933

(cat. 4, Dipinti)

In quarta di copertina

Pasquale De Antonis

Corrado Cagli nel suo studio

scrive su un foglio, 1960

(cat. 8.13)

Art Director

Marcello Francone

Redazione

Fedora Simone

Impaginazione

Giorgio Galibariggi

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2010 Comune di Pordenone

© 2010 Archivio Cagli, Roma

© 2010 Gli autori per i loro testi

© 2010 Skira editore, Milano

© Afro Basaldella, Giuseppe

Capogrossi, Pericle Fazzini, Nino

Franchina, Franco Gentilini, Renato

Guttuso, Fausto Pirandello, Domenico

Purificato, Toti Scialoja by SIAE 2010

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese

di ottobre 2010

a cura di Skira, Ginevra-Milano

Printed in Italy

www.skira.net

Corrado Cagli e il suo magistero

Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo

PaRCo Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea "Armando Pizzinato"
Pordenone, 13 novembre 2010 - 30 gennaio 2011

La mostra è posta sotto
l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana
Giorgio Napolitano

Con il patrocinio
del Ministero per i Beni
e le Attività culturali

Ente promotore



Comune di Pordenone

Assessorato alla Cultura

In collaborazione con
Archivio Cagli

Con il contributo di



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA



FONDAZIONE
CUP

Mostra a cura di
Fabio Benzi
Gilberto Ganzer

Comitato scientifico
Fabio Benzi
Enrico Crispolti
Alessandro Del Puppo
Gilberto Ganzer
Francesco Leone

Segreteria scientifica
Michela Canzian

Coordinamento amministrativo
Miria Coan
Patrizia Mauro

Segreteria amministrativa
Elisa Bidoli
Daniela Busato
Marina Caruso

Coordinamento tecnico
Angelo Crosato

Allestimento
EsaExpo srl
Ufficio stampa
Roberto Beghini, Roma

Progetto grafico
Studio DM + B & Associati snc,
Pordenone

Verifiche conservative
Centro Studi Restauro
di Portolan Renato, Pordenone

Servizi didattici e incontri
Eupolis Studio Associato, Porcia
Amici della Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea

Trasporti
Apice-Tratto srl, Venezia
Montenovi srl, Roma
Piccin Arte srl, Milano
Spedart srl, Roma

Assicurazioni
Siat, Società italiana Assicurazioni
e Riassicurazioni
Lloyd's di Londra

Catalogo a cura di
Fabio Benzi
con il contributo di
Gilberto Ganzer
Francesco Leone

Testi di
Fabio Benzi
Enrico Crispolti
Alessandro Del Puppo
Gilberto Ganzer
Francesco Leone
Heloïse Romani

Crediti fotografici
Archivio Cagli, Roma
Archivi Guttuso, Roma
Archivio Rolando Monti, Roma
Archivio Gastone Novelli, Roma
Archivio Aligi Sassa, Carate Brianza
Civico Museo Revoltella, Trieste
Fondazione Archivio Afro, Roma
Fondazione Solomon R. Guggenheim,
Venezia
Galleria Comunale Arte Moderna,
Roma
Galleria Nazionale Arte Moderna,
Roma, su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali
Musei Civici Fiorentini, Firenze
Musei Civici di Reggio Emilia
Musei Vaticani, Città del Vaticano, su
autorizzazione del Governatorato S.C.V.
Museo della Scuola Romana, Villa
Torlonia, Roma
Soprintendenza Speciale per il Polo
Museale Veneziano, Venezia,
su concessione del Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea, Torino,
su concessione della Fondazione
Torino Musei
Christopher Broadbent, Milano
Claudio Gaboschi, Fabriano
Dallago, Torino
Matteo De Fina, Venezia
Simon d'Étca, Roma
Riccardo Ragazzi Studio Fotografico,
Roma
Saporetti Immagini d'arte, Milano
Giuseppe Schiavinotto Studio
Fotografico, Roma
Studio Boy's, Roma
Francesca Treccardi, Roma
Luigi Vitale, Torino

Si ringraziano

Archivio Corrado Cagli, Roma
Archivio Rolando Monti, Roma
Archivio Gastone Novelli, Roma
Archivio Aligi Sassu, Carate Brianza
Civiche Raccolte Storiche, Museo del Risorgimento, Milano
Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste
Fondazione Archivio Afro, Roma
Fondazione Solomon R. Guggenheim, Venezia
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Latina
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Galleria d'Arte Moderna, Udine
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Intesa Sanpaolo, Torino
Musei Civici Fiorentini, Firenze
Musei Civici di Reggio Emilia
Museo della Scuola Romana, Villa Torlonia, Roma
Musei Vaticani, Città del Vaticano
Pinaacoteca Civica "F. Podesti", Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona

Roberto Agnellini
Adriana Antoni
Bruno Bottai
Claudio e Elena Cerasi
Luigi e Raffaella Chiariello
Annamaria Cometti
Marco Cometti
Massimo Cometti
Riccardo De Antonis
Barbara D'Incecco
Enio D'Incecco
Laura Filippini
Francesca Fornasier
Paola Fornasier
Alessandra Franchina
Carlo Frittelli
Simone Frittelli
Giuliano Gemma
Alfredo Guzzetti
Tina e Alberto Guzzetti
Collezione Jacrossi
Enzo Mazarrella
Maurizio Moriconi
Antonio Paolucci
Fabrizio Russo
Laura Sguera
Alessandro Valentini
e tutti i collezionisti che desiderano mantenere l'anonimato

Si ringraziano in particolare per la disponibilità

Michelangelo Anelli
Jacopo Antolini
Caterina Basaldella
Serena Basaldella
Marco Biscione
Silvana Bonfili
Francesco Briguglio
Umberto Broccoli
Alberta Campitelli
Giuseppe Canoro
Maria Catalano
Giorgio Copetti
Silvia Corelli
Marco Dabbà
Casimiro Di Crescenzo
Umberto Di Pietro
Daniilo Eccher
Elisabetta Farfeli
Laura Feliciotti
Roberto Fontanari
Nicoletta Giacomazzo
Silvia Giunta
Mario Graziani
Annalisa Greco
Susanna Gregorat
Anna Mangano
Maria Vittoria Marini Clarelli
Maria Masu Dan
Enrica Molaro
Alessandra Moschella
Franco Muzzi
Elena Pianca
Patrizia Pizzinato
Cristina Poggi
Alessandro Rosa
Marco Rosin
Philip Rylands
Carlos Julio Sassu Suarez
Agnese Sierrazza
Vittorio Sgarbi
Sonja Stange-ij
Laura Terranova
Maria Elisa Tittoni
Barbara Tomassi
Paola Zatti



Con la realizzazione e l'apertura della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea identificata con l'acronimo PArCo e intitolata alla figura del nostro pittore Armando Pizzinato, Pordenone compie un ulteriore importante passo verso la costruzione di un futuro in cui la cultura riveste un ruolo strategico.

Con PArCo viene creata una struttura dalle grandi potenzialità, in grado di assumere un ruolo determinante non solo per il contesto locale, ma per l'intero panorama nazionale, un luogo promotore di incontri e di confronti per diverse espressioni e linguaggi artistici.

La scelta di inaugurare la nuova struttura museale con la mostra "Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo" costituisce un particolare momento di orgoglio perché permette di raccogliere uno straordinario corpus di capolavori.

Fabio Benzi e Gilberto Ganzer, curatori della mostra, hanno infatti progettato un percorso che apre una pagina non solo sulla versatilità del grande artista ma ripercorre, attraverso i confronti, un momento fondante del Novecento italiano.

La variegata produzione artistica del Maestro ci consente di testimoniare la straordinaria

cultura di un protagonista assoluto dell'arte del Novecento, capace di influenzare generazioni di artisti tra i maggiori del nostro paese con la sua forza creativa e il suo magistero artistico. Verrà così garantita la presenza, accanto a un'ampia rassegna sul lavoro di Cagli, dei più importanti artisti italiani come Capogrossi, Tancredi, Guttuso solo per citarne alcuni. La mostra permetterà anche di rapportarsi al territorio e ai suoi maggiori artisti del ventesimo secolo: da Afro, Mirko e Dino Basaldella, che con Cagli operano e dal quale in parte presero le mosse, ad Armando Pizzinato. Sarà occasione anche di riscoprire il prezioso nucleo di opere di Cagli del Museo Civico d'Arte di Pordenone, ovvero le sette grandi tavole realizzate per l'Expo di Parigi del 1937. L'augurio è di rendere PArCo uno spazio aperto al libero confronto, alle sperimentazioni e alle contaminazioni, abitato da tutti. Una finestra sul presente in grado di accogliere le idee e i fermenti della nostra epoca e i colori e le immagini che il futuro ci riserverà.

*Sergio Bolzonello
Sindaco di Pordenone*

Sommario

13 Corrado Cagli: un profilo artistico
Fabio Benzi

53 L'antico di Cagli
Gilberto Ganzler

I percorsi di Cagli

57 Dipinti

135 Disegni

Il magistero di Cagli

152 1. Afro e Cagli: 1930-1950
Francesco Leone

173 2. Mirko e Cagli. Dal "primordio" all'anabasi
Francesco Leone

193 3. Dino Basaldella
Alessandro Del Puppo

199 4. Cagli e il gruppo della Scuola Romana
Fabio Benzi

205 5. Il gruppo dei Quattro di Palermo:
"Hanno forse il diavolo in corpo?"
Francesco Leone

214 6. Cagli e la Scuola Romana tra tonalismo,
espressionismo e neo-barocco
Fabio Benzi

224 7. Tra espressionismo e "Corrente"
Francesco Leone

232 8. Formalismo astratto
Alessandro Del Puppo

247 9. Nel segno di Cagli, e proprio sul suo segno
Enrico Crispolti

258 10. Cagli e lo spazialismo nucleare milanese
Héloise Romani

Apparati

269 Appendici documentarie
a cura di Francesco Leone

287 Biografia

309 Bibliografia
a cura di Héloïse Romani

Corrado Cagli: un profilo artistico

Premessa

Questa mostra su Cagli e il suo magistero, doverosa commemorazione del grande artista nel centenario della nascita, è un omaggio non solo alla sua figura di poliedrico creatore, ma anche alla sua funzione di intellettuale e di promotore estetico: grandiosa e insostituibile nel contesto italiano e direi anche, in senso più lato, internazionale.

Solo pochi anni fa, nel 2006, la città di Ancona aveva celebrato il suo illustre concittadino con una mostra personale (la più grande che si sia mai realizzata), tenutasi negli splendidi spazi della Mole Vanvitelliana. In quell'occasione scelsi di esporre monograficamente e in tutta la sua vastità l'opera veramente poliedrica del suo ingegno: dalla pittura alla ceramica, dalle illustrazioni ai disegni, dalle scenografie teatrali alle sculture, dalla pittura murale al disegno, dai costumi teatrali agli arazzi. Dopo quella esposizione così esaustiva sotto il profilo monografico, sarebbe stato pleonastico riproporre per il centenario una visione di taglio analogo. Così, d'intesa con Gilberto Ganzer, direttore dei Civici Musei di Pordenone, si è ritenuto di rendere un omaggio ancora più vasto all'artista, approfittando del fatto che alcuni suoi strettissimi allievi (Afo e Mirko, soprattutto) erano friulani, come anche Pizzinato, cui è intitolata la nuova Galleria d'Arte Moderna che con questa mostra viene inaugurata, il quale orbitò ai suoi esordi intorno a quel grande sole che fu Cagli.

Affrontando globalmente l'intero arco dell'attività dell'artista, si ha realmente l'impressione di un vertiginoso universo in rivoluzione, un susseguirsi pitorecnico di idee, di stili, di suggestioni, una capacità di essere al centro delle situazioni artistiche, una padronanza dei campi più diversi dell'espressione estetica. Personalità di caposcuola, molti grandi artisti italiani della sua epoca gli debbono qualcosa, talvolta molto: dai fratelli Afo e Mirko a Guttuso, da Mafai a Gentilini, da Capogrossi a Scialoja,

da Novelli a Baj, da Dova a Tancredi, da Leoncillo alla fotografia astratta di De Antonis.

Il centro di un sistema solare, l'astro intorno a cui ruotarono decine di pianeti e satelliti. Se si dovesse usare una metafora per definire il ruolo pubblico di questo artista così straordinario, il sole col suo sistema sarebbe davvero un'immagine assai efficace e, ciò che più conta, veridica.

Cagli inondò di luce e di idee il contesto culturale italiano tra il 1930 e il 1970, determinando le scelte estetiche di molti grandi artisti, accompagnando quelle di altri, interloquendo in maniera sostanziale con altri ancora; in conclusione, influenzando in vari e differenti modi più di una generazione di artisti del suo tempo.

Per questo l'omaggio a Cagli nel centenario della nascita diviene oggi la descrizione e l'organigramma di questa sua vocazione magistrale, oltre alla presentazione, non succinta ma sintetica, di tutta la sua opera monografica.

Il percorso di Cagli, oltre che stilistico, fu un percorso singolarmente culturale. Questa affermazione può apparire pleonastica, in quanto ogni fatto di stile è di per sé forma culturale. Occorre quindi spiegarne il senso più in dettaglio. Intendiamo in particolare che ogni aspetto dello stile di Cagli si configura come una riflessione più ampia sul contesto culturale contemporaneo, come una vera e propria meditazione e *discussione*, in termini figurativi, dei fatti artistici europei e mondiali. Egli infatti, con un piglio artistico sicuro e meditato, non si limita a elaborare uno stile personale: vi inserisce elementi concreti di riferimento ad artisti e movimenti che via via ritiene importanti nella dialettica artistica, usando come riferimenti palesi per una riflessione sulla strada da tracciare. Non si tratta dunque di un eclettismo di scelte, bensì di un "ragionamento" sull'arte che non ha momenti di discontinuità con l'espressione lirica o artistica propriamente intesa. Il carattere speculativo di Cagli, la sua perspicua

intelligenza critica non riescono e non vogliono svincolarsi dalla sua grande versatilità artistica. Vogliono creare un discorso che sia ad un tempo espressione poetica e *vis* critica, comprendendo che l'arte contemporanea non può più limitarsi alla pura lirica del quadro, dell'oggetto, ma deve penetrare i sensi di un pensiero morale, dialettico, politico, espressione globale di un'esistenza consapevole in un mondo nuovo e moderno. Le riflessioni dell'arte concettuale degli anni settanta non differiscono molto, nella sostanza (coi loro continui riferimenti alla storia, alla storia dell'arte), dal metodo di Cagli; solo che il nostro le conduce attraverso strumenti tradizionali, che sono ovviamente parte della sua cultura di uomo degli anni trenta, legato indissolubilmente alla sua formazione giovanile. Né avrebbe potuto essere diversamente.

La mostra è così divisa in vari capitoli, che dopo la presentazione della sua stessa opera, esaminano per grandi linee le maggiori influenze che esercitò sul contesto artistico italiano. Quasi non vi fu artista della sua generazione o di quelle immediatamente successive, che non si trovasse in debito con lui. Si parte così dalla "Scuola romana", quella "Ecole de Rome" composta da Cagli, Capogrossi e Cavalli (battezzata così dall'illustre critico francese Waldemar George nel 1933), alla quale l'artista giovanissimo diede un suo contributo paritario ed essenziale, per continuare con il cosiddetto "tonalismo", che influenzò ampiamente tutta la pittura italiana degli anni trenta, e ancora con l'espressionismo di "Corrente". Ma si può proseguire nel dopoguerra, quando egli portò novità eccentriche dagli Stati Uniti, pur modulandole sul suo personale concetto (o sentimento) del "primordialismo": e allora tutta la pittura segnica (il compagno e amico Capogrossi *in primis*) deve assai alle sue intuizioni, ma anche il nuclearismo milanese, fulminato dalle sue opere frequentemente esposte nella città lombarda fin dalla fine degli anni quaranta. Ma anche alcuni aspetti della pittura astratta più formalista gli devono molto: persino, se si va ben a vedere, quegli artisti di Forma 1 che tanto ferocemente lo avversarono al suo rientro in Italia nel 1947. I nomi dei suoi allievi ed emuli sono infiniti. In questa mostra ne abbiamo selezionate alcuni (non pochi) che ci parevano più si-

gnificativi per disegnare un quadro di questo suo splendido magistero. Un omaggio a un grande artista che a cento anni dalla nascita attende ancora una sua corretta collocazione nel firmamento dell'arte europea. Speriamo con questa mostra, e con queste righe, di contribuire al giusto riconoscimento di una figura così alta e fondante per tanta arte italiana del Novecento.

1. Gli esordi: tra *déco* e futurismo

Gli esordi del giovanissimo Cagli, fino a tempi recenti poco evidenziati o addirittura ignorati dalla critica, presentano un talentuoso ragazzo di quindici anni che illustra con un gusto sicuramente *déco* le copertine e i fogli di alcune riviste¹, tra cui "La Croce Rossa Italiana Giovane" e il "Corriere dei Piccoli". Tra 1925 e 1926 (date della pubblicazione delle illustrazioni), Cagli appare già in grado, da vero *enfant prodige*, di enucleare uno stile sicuro, seppure con ogni evidenza mutuato da esempi di maggior notorietà. Soffermarsi su tali - pur acerbi - inizi, anche solo per evidenziarne le fonti, può servire a scoprire e identificare un sostrato di cultura figurativa che pure continuerà ad apparire nelle prove successive, ma a tal punto rielaborato da mascherarne l'evidenza e l'effettiva origine.

Tra illustrazione alla moda e arti applicate (soprattutto ceramica: e vedremo come solo dopo pochissimi anni questo campo diverrà la prima prova matura di applicazione del suo talento artistico), oscilla infatti l'interesse del ragazzo non ancora adolescente. Se riusciamo a scorgere nell'attività della madre, che scriveva racconti per il "Corriere dei Piccoli", una solida ragione che giustifica la non comune disamina e apprensione della più moderna illustrazione per ragazzi (da Sto a Golia, da Angoletta a Pompei)², più incerta può invece apparire l'origine del suo interesse per la ceramica *déco*, soprattutto nelle versioni più diffuse e commerciali quali quelle della fabbrica Lenci.

Certamente la parentela del giovane anconetano, trasferitosi a Roma già all'età di cinque anni, con il grande scrittore Massimo Bontempelli (era il marito della zia materna), ci può suggerire se non altro la frequentazione e la familiarità con un gusto modernamente impostato, in un contesto sensibile



Corrado Cagli
Illustrazioni per "La Croce Rossa Italiana Giovane", 1925

Corrado Cagli
Copertina per "La Croce Rossa Italiana
Giovane", febbraio 1926

a forme "alla moda" quali appunto - in particolare - quelle delle ceramiche e delle arti applicate: delle illustrazioni pubblicate sulla rivista della Croce Rossa, eseguite al tratto con un segno sicuro e sensibile, almeno una (quella della *Madonna col Bambino*) è praticamente un ricalco a silhouette di una famosa ceramica della fabbrica torinese Lenci, ma anche quella raffigurante dei calciatori appare similmente improntata.

In questo contesto anche una possibile conoscenza di illustrazioni futuriste (di Prampolini in particolare) potrebbe derivare dallo stesso Bontempelli, a casa del quale il giovane Cagli avrà inoltre certamente sfogliato le pagine di una rivista di qualche anno precedente (qualora non fosse stata anche in casa dei genitori), "Noi e il Mondo", una delle più interessanti produzioni grafiche degli anni della Prima guerra. Ma anche "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", pubblicata a partire dal 1923, costituiva un repertorio primario e accessibile di grafica moderna ai più alti livelli. A ciò naturalmente si aggiungeva, come abbiamo già detto, la produzione di moderni libri illustrati per bambini, di cui doveva essere un avido quanto attento lettore anche grazie alle inclinazioni e all'attività della madre.

Questa partenza così precoce, indirizzata sullo studio appassionato e prensile (ma soprattutto autodidatta), con la libertà interpretativa ed elaborativa che tale atteggiamento comporta) dell'illustrazione e della ceramica moderna, ha indubbiamente un che di parziale e ingenuo, ma anche di istintivamente forte e ispirato soprattutto se rapportato a un ragazzo appena adolescente.

Queste illustrazioni ci indicano con certezza quanto già intuito da Crispolti, cioè che la sua prima opera di qualche impegno, un soffitto per un locale in via Sistina a Roma eseguito nel 1927 (distrutto e di cui purtroppo non ci rimangono tracce iconografiche), ci mostrasse dei "putti ridenti", che "forse erano già stilizzati secondo un gusto 'déco', che era allora una novità, e segnava una cifra d'avanguardia". Se non proprio d'avanguardia, come lo legge Crispolti, era certamente un accento di voluta e intesa modernità, indubbiamente derivante come linguaggio da quelle prove illustrative di cui s'è detto.



Ancora nella primavera del 1928, alla sua prima apparizione pubblica (XCIV Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti), il giovane artista esordisce con un'opera di arte applicata, un *Cofano "del focolare"* che dal titolo già pare cambelottiano e senz'altro non doveva discostarsi dal consueto linguaggio di semplificazione déco. Cambelotti doveva rappresentare per il giovane Cagli un altro esempio di qualche importanza, nella Roma dello scorcio degli anni venti: illustratore, ceramista, decoratore, anch'egli all'epoca attento al gusto déco (seppur di tendenze più conservatrici, legate al clima d'inizio secolo), il suo modo di concepire l'attività artistica, anfibio tra specificità "minori", probabilmente poteva esercitare sul ragazzo un'emulazione pur vaga - in un Cagli che ancora doveva dedicarsi alla pittura da cavalletto, orientato piuttosto a scandagliare da autodidatta le sue qualità creative e manuali.

Un primo salto di maturazione, a un tempo artistico ed esistenziale, avviene immediatamente dopo, nella seconda metà dello stesso 1928: egli lascia la casa dei genitori, insofferente di restrizioni,

trovando uno studio-abitazione presso il Campidoglio (vicino alla chiesa della Consolazione, presso il monte Tarpeo: luoghi pieni di suggestione che in seguito rappresenterà nei suoi quadri maturi), e più o meno contemporaneamente realizza un grande murale, di circa settanta metri di estensione lineare, per la sala del teatro rionale Campo Marzio – Trevi – Colonna del Partito Nazionale Fascista a Roma (già in via del Vantaggio, oggi scomparso), impostando un interesse per la decorazione murale che, dopo Severini ma ancor prima di Sironi, ne farà un antesignano in Italia. Si tratta, come deduciamo da un articolo di Dario Sabatello del 1933, di “quindici scomparti da riempire con composizioni più grandi del vero”, eseguiti a tempera in vari mesi di lavoro, con “scene di vita nei campi, nelle officine, nelle palestre”. L'artista ha appena diciotto anni, e questo è il suo primo, vero cimento pittorico; pur non avendone alcuna traccia iconografica, lo stile non doveva distanziarsi troppo da ciò che abbiamo finora notato: cadenze déco, disegno pieno e asciutto, “plastiche vere e sentite” (Sabatello).

Un anno successivo (1929) Cagli si reca a lavorare nella fabbrica di ceramiche Rometti di Umbertide, dove tramite l'occasionale conoscenza di Dottori entra in contatto con il futurismo. Dante Baldelli, nipote di Rometti, era giunto a Umbertide nel 1928, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma, divenendo direttore artistico della fabbrica dello zio e rinnovando i consueti e vietati modelli ceramici improntati agli stili del passato⁶. Il contributo di Cagli, conosciuto a Roma da Dante e presto coinvolto nell'impresa, fu determinante nell'evoluzione sofisticatamente e modernamente déco della produzione ceramica Rometti. Qui Cagli passò una breve stagione, che a un tempo risultò banco di prova e trampolino per l'evoluzione del suo gusto. Da quell'iniziale propensione per la ceramica Lenzi, più facile e legata al suo gusto adolescenziale, egli amplia il suo repertorio agli esempi maggiori dell'epoca, da Giò Ponti alla ceramica futurista, ma anche valutando le forme sintetiche del design austriaco e tedesco e creando uno stile personale e originale. L'impegno professionale concreto lo spinge a vagliare modi e modelli con la consueta, caparbia capacità di apprensione, e riesce a creare un con-

nubio singolare tra aspirazione al classicismo pontiano, semplificazione geometrica futurista e gusto della modernità meccanica: adotta colori assoluti come il giallo e il nero lucido (il famoso ed esclusivo “nero fratta” tipico della Rometti, fortunato frutto di un iniziale “errore” tecnico di composizione chimica), usandoli come cifra di levigatezza quasi metallica; inserisce silhouette dal disegno raffinato (quasi un Ponti semplificato) in vertiginose circolarità o spirali desunte dal linguaggio futurista e dalla ceramica (allora appena impostata) di Tullio d'Albisola. In una parola riconnette e sintetizza le maggiori tendenze del déco italiano⁷, fondendole in una nuova e moderna visione. Quell'opera intitolata *Vasario* esposta nel dicembre 1929 alla II Mostra del Sindacato laziale fascista di belle arti, nella sala futurista assieme a – tra gli altri – Balla, Prampolini, Dottori, Fillia ecc., era probabilmente non un dipinto ma l'omonima cista disegnata ed eseguita per Rometti. Introdotto da Dottori (il quale dalla vicina Perugia seguiva con attenzione i passi della Manifattura, certamente tra le più originali fabbriche di quegli anni) nel gruppo futurista, Cagli attualizza così il suo stile, riscuotendo un successo tale che l'anno successivo è richiamato a Umbertide per ricoprire la direzione artistica della fabbrica: è dunque al 1930 che si deve la sua più vasta attività ceramica, con la creazione di numerosissimi modelli che senza esagerazione costituiscono una delle versioni più interessanti e originali della ceramica europea del periodo.

Un'attività febbrile, entusiastica, che inserisce definitivamente il mito della modernità meccanica e della semplificazione formale nella ceramica italiana, con una prevalenza di soggetti politici fascisti sintetizzati in forme di volitiva decisione e di dinamismo astratto. Sua è quasi certamente l'invenzione dei cerchi concentrici, sfondo delle più belle ceramiche di quegli anni, quasi cifra stilistica inconfondibile della Rometti, trascrizione di modernità futurista e formalizzazione di vortici balliani o aeropittorici; sue probabilmente le forme oblunghe o coniche di molti dei vasi e lumi prodotti allora; suoi ancora i pezzi di maggior impegno scultoreo, come il *Santone* o *Uccello*, già piccissimi negli echi primitivistic. Il risultato formale conquistato in campo ceramico si



Corrado Cagli
Il vaso, 1929

Vaso con coprichio eseguito per Rometti. Si tratta probabilmente dell'opera esposta da Cagli alla II Mostra del Sindacato laziale fascista di belle arti, nella sala futurista

diffonde anche nei murali per la casa Mavarelli-Reggiani di Umbertide (sempre del 1930), un fregio di circa sessanta metri quadri rappresentante la *Battaglia del Grano*: è il primo affresco noto di Cagli, ancora conservato, in cui si mescolano il decorativismo lineare déco tipico delle figurazioni ceramiche agli andamenti spirali, dinamici del futurismo, ma anche, come notava Crispolti, accenti di plasticismo scultoreo derivati da Rambelli², a dimostrare la vastità di ispirazione del giovane artista. Per significativi che siano, soprattutto nell'ottica di un precoce interesse per l'attività murale, sorta di vocazione che anticipa come s'è accennato di qualche tempo persino l'impegno siriano in tal senso (anche se l'opera va forse più correttamente inserita in un gusto di permanenza decorativa murale tipicamente italiana, che vedeva diffondersi l'attività di artisti come Galileo Chini, o anche nel percorso tipicamente "decorativo" disegnato dalle Triennali monzesi, la cui edizione del 1930 fu spettacolarmente affrescata da Funi), tuttavia il lessico di queste pitture murali ancora rimanda a toni e stili che ricordano certe figurazioni di Ponti o certe illustrazioni di Tofano, con un carattere insomma ancora non schiettamente pittorico ma tendente all'illustrazione. In sostanza, pur determinando un gusto moderno i murali di Umbertide ancora non escono da un ambito capace di lanciare un pensiero *pittoricamente* innovativo (quale riusciva invece ad essere nel campo della ceramica), come avverrà negli anni immediatamente seguenti.

2. La prima maturità: l'inizio dell'attività pittorica
Tanto febbrile fu l'attività di ceramista che l'artista dovette forzatamente interromperla, alla fine del 1930, per un'intossicazione da piombo, materiale allora alla base della colorazione ceramica. Questa pausa obbligata (e l'impossibilità a dedicarsi ancora alla ceramica) fu però, considerando a posteriori, la ragione contingente per cui, nel rovello della convalescenza, Cagli meditò nuove e più impegnative sortite nel panorama artistico contemporaneo. Se da una parte il successo professionale nell'ambito ceramico doveva avergli dato sicurezza e aveva contribuito ad allenare la nativa versatilità, la matu-

razione personale e nuove conoscenze, accanto ai prodursi di nuovi eventi artistici, innescarono una profonda riflessione nel suo lavoro.

Il vero scatto di maturazione avviene dunque in Cagli all'inizio del 1931, in concomitanza con diversi eventi: primo fra tutti ritengo sia da considerare l'apertura della prima Quadriennale d'Arte di Roma, nel gennaio, che vide non solo la grande e spettacolare mostra ordinata da Oppo (teatro di tutte le più moderne tendenze italiane), ma anche e soprattutto il vorticoso movimento intellettuale e l'eccitazione artistica che ne derivarono. In questo contesto sicuramente Cagli conobbe Fausto Pirandello (figlio dello scrittore Luigi, intimo amico dello zio Massimo Bontempelli), ritornato per l'occasione da Parigi, e i suoi amici Cavalli e Capogrossi, già compattati intellettualmente³ e in procinto di formare un gruppo che avrebbe esposto omogeneo alla Galleria di Roma di Pier Maria Bardi nel maggio del 1932, il "Gruppo dei nuovi pittori romani": che di lì a poco sarebbe diventato la celeberrima "Ecole de Rome", il gruppo fondante della Scuola Romana.

In questo frangente il ruolo di Cagli fu certamente molteplice: da una parte la conoscenza dei giovani pittori (Capogrossi, Cavalli e Pirandello), affiatati e reduci da comuni anche se differenziate esperienze parigine, lo indirizzò decisamente verso scelte di pittoricismo più maturo e meno "futuristicamente illustrativo", meno decorativo potremmo dire, svolgendosi verso una pittura spopolata che egli mutua in questa primissima fase direttamente da Pirandello, e da riferimenti stilistici (Picasso, Braque, Derain, Campigli) che erano comuni ai tre amici. D'altra parte l'incontro e il sodalizio senz'altro entusiastico e felice con Pier Maria Bardi, che fu il primo maieuta del gruppo, fu probabilmente corroborato da Cagli: sempre per il tramite di Bontempelli, che di Bardi era amico.

A osservare le opere di Cagli del 1931, questo anno di alacre convalescenza, rileveremo una sorta di continuazione dell'attività di modellazione ceramica nel *Ritratto di Serena*, un gesso policromo che evidentemente costituisce la conclusione (almeno per il momento) della sua esperienza plastica. È un episodio significativo, perché già marca con

evidenza la differenza con la scultura ceramica dell'anno precedente: tanto levigata e déco quest'ultima, tanto sommario e irregolare il ritratto della sorella, espressioni diametralmente opposte di concezione plastica e di esecuzione tecnica. Evidentemente nuovi modelli erano intervenuti a segnare questo punto finale (o iniziale) della sua espressione: un modellato vibrante seppur compatto, che ricorda la scultura di Arturo Martini, vincitore quell'anno del primo premio per la scultura alla Quadriennale, e amico anch'egli (torniamo a sottolineare) di Massimo Bontempelli¹⁹. Ma se il *Ritratto di Serena* costituisce un episodio privo di seguito benché sintomatico (infatti Cagli abbandonerà la scultura per molti anni dopo questa prova), nei primi quadri da cavalletto che Cagli dipinge nel 1931 emerge nitida la traccia tecnica di Pirandello, spatolata e grumosa, e un riferimento iconografico a Campigli. Sono rari dipinti, figure di calciatori (che egli espone nella sua prima mostra, assieme ad Adriana Pincherle, alla Galleria di Roma di P.M. Bardi nell'aprile 1932) di cui alcuni pubblicati nei giornali dell'epoca. Si va stabilendo con decisione un universo figurativo ancora in fieri, come la stessa mostra di aprile alla Galleria di Roma attesta: oltre alla scultura *Ritratto di Serena*, espone alcuni dipinti, disegni e maioliche in nero fratta. A metà tra le esperienze giovanili e la nuova attività di pittore, si definisce sempre più la figura di un artista la cui visione si svincola e allontana dalle prove di arte applicata, per proiettarsi, assieme ai suoi nuovi compagni di strada, in un'avventura estetica originale e straordinaria, che verrà di lì a poco etichettata come Scuola Romana.

3. Le prime mostre

Se quel 1931 fu un anno di prove per Cagli, egli gettò allora, come s'è detto, anche le complesse basi di una personale elaborazione estetica, in un frenetico aggiornarsi (tramite i nuovi amici pittori e certamente gli stessi Bardi e Bontempelli) sulle novità e sui linguaggi delle avanguardie europee. E per inciso, vorrei qui sottolineare ancora una volta quanto il ruolo di Bontempelli (sempre sottovalutato in questo contesto dalla storiografia artistica) sia stato fondamentale sia per la formazione di Cagli, sia

per le suggestioni misteriche, di "super-realtà" tra stupore antico e modernità dell'intero gruppo di amici, sia per il fondamentale concetto di "primordio"²⁰, come ho spesso avuto modo di suggerire e come lo stesso artista ammise, in un'intervista poco nota del 1973 su "Bolaffiarte": "Da ragazzo, Bontempelli è stato per me quello che Erasmo da Rotterdam è stato per Holbein giovane, un essere luminoso, di un'intelligenza superiore". Anche la prima metà del 1932 scorse sotto questo segno di sperimentazione, e infatti le opere già citate esposte nell'aprile e poi quelle presentate nel maggio (a quella famosa mostra dei "Cinque Pittori Romani e cinque Milanesi" che sancì l'effettiva nascita del gruppo dei "nuovi pittori romani", primo manifestarsi consapevole della Scuola Romana) alla Galleria di Roma, ancora sono caratterizzate da quel "primitivismo" pittoricamente spatolato e graffiato di matrice pirandelliana e campigliesca, che riscontriamo fino al famoso paesaggio di *Piastum*, che risale alla fine dell'anno. La mostra dei cinque milanesi e cinque romani era stata concepita dall'acuto e originale Bardi (la sua galleria era allora il centro delle proposte d'avanguardia romane²¹) come una "partita a pallone" tra due squadre²²: i nuovi milanesi e la nuova Scuola Romana. I milanesi, più eterogenei, erano Birolli, Sassu, Bogliardi, Ghiringhelli e Soldati. I primi due si muovevano in un espressionismo neofrancese (Sassu anche neospicinesco), dai colori accesi; gli altri tre, colti nella fase immediatamente prestratta, erano orientati su un primitivismo schematico, vagamente neometafisico. Non c'è dubbio che i romani formassero una "squadra" ben più affiatata, un vero e proprio "gruppo": Cavalli, Capogrossi e Pirandello erano amici fin dalla comune educazione alla scuola di Felice Carena, dagli inizi degli anni venti, e avevano realizzato insieme mostre e ricerche pittoriche che li avevano già fatti notare dalla critica e avevano profondamente influenzato le ricerche iniziali di Scipione e Mafai, fin dal 1927. Cagli si era strettamente unito ai tre, con progetti intensi e discussioni minuziose sulle reciproche opere, come attestano alcune lettere a Cavalli datate fin dal 1932²³, e con una pittura che si triangola strettamente con quella dei più anziani amici. La pittura di Vinicio Paladini, il quinto

Corrado Cagli
Battaglia del grano, 1930
 Particolari delle pitture murali nella casa
 Mavarelli Reggiani a Umbertide



elemento del gruppo, era più eterogenea: uscito dal futurismo, egli si applica a ricerche neometafisiche e surrealiste, unito all'ideologia del gruppo soprattutto da un'intesa in termini filosofici (leggi misteriosofici) con l'iniziato Cavalli¹⁶. Dalla partita (quattro dipinti per ciascun pittore) i romani ne escono sicuramente vincitori, latori di un nuovo stile che rinnoverà l'arte italiana degli anni trenta. Cagli presenta, tra gli altri, un ritratto di Bardi, dal plasticismo ritagliato, che palesa un interesse per le figure stagliate che all'epoca andava dipingendo, tra i suoi sodali, soprattutto Cavalli. Bardi insiste sul gruppo, comprendone il nucleo di originalità e di novità, nonché di inventiva complementare, che prometteva di concretizzarsi nel fatto "di punta" della ricerca artistica di quegli anni. Egli era ben cosciente degli orientamenti giovanili italiani, se non altro per averli intuiti tempestivamente. Aveva già esposto i Sei di Torino, gli espressionisti milanesi, come abbiamo visto aveva registrato i primi passi dei giovani che avrebbero dato il via (dopo poco) all'astrattismo lombardo, aveva organizzato la prima mostra di Scipione e Mafai. Ma evidentemente i Sei, salvo la personalità centrale di Levi, erano adagiati su un moderato e intimistico ripensamento della pittura francese. Gli espressionisti milanesi non potevano competere con Soutine e nemmeno con Scipione quanto a visionarietà fantastica, i futuri astrattisti erano ancorati a un primitivismo troppo comune nell'Europa degli anni venti e la loro stessa scelta astratta non sarebbe potuta essere altro che un (ottimo, peraltro) epigono del più complesso ("concreto") astrattismo europeo. D'altra parte il binomio Scipione-Mafai, trascinato dalla personalità fuoriclasse del primo, che nel 1932 già non dipingeva più stroncato dalla malattia, non poteva far conto esclusivo del più sfiatato Mafai: della cui debolezza congenita si rendeva conto lo stesso Scipione¹⁷. Il campo era per così dire, a un occhio acuto e addestrato come quello di Bardi, dominato dalla presenza creativa, intellettuale e pittorica di quel gruppo di giovani affiatati e agguerriti: "Costituiscono la vera generazione nuova, voltiva, accesa", sottolinea in un articolo sull'"Ambrosiano". Così egli batte il ferro ancora caldo, e dopo la mostra di maggio li ripropone ancora nel dicembre:

Cagli, Capogrossi e Cavalli, con l'aggiunta di Eloisa Michelucci, un puro "riempimento". Qui Cagli si presenta solo con un gruppo di disegni, il che ci fa ben capire che le sue prove pittoriche sono ancora numericamente scarse rispetto a quelle dei colleghi (anche per i paralleli impegni murali: la sala per la Mostra dell'edilizia e le prove per il Pensionato – che non riuscirà a vincere), ma così non è per il portato intellettuale, per la vivacità creativa.

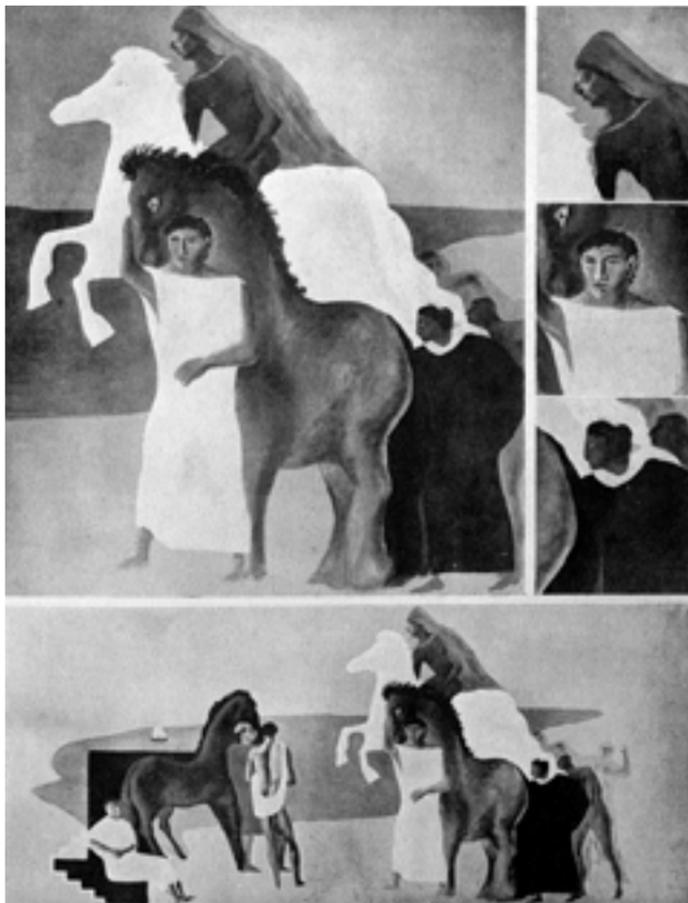
Alla fine del 1932, Paestum, dove Cagli si era recato su invito della Commissione Archeologica di Salerno, significa per l'artista il contatto diretto con la vicina pittura pompeiana, e l'immersione in un clima di "primordiale" che si pone come sviluppo finalmente maturo del "primitivismo" cui tendeva più istintivamente che coscientemente con le opere precedenti. Sarà questo un elemento essenziale che egli comunicherà anche ai suoi amici Cavalli e Capogrossi, contribuendo sostanzialmente alla definitiva maturazione stilistica del gruppo, che già peraltro aveva raggiunto caratteristiche nitide e personali. Affinate da un sentimento di semplificazione formale, le percezioni mitiche, al di fuori del tempo, degli affreschi pompeiani (da quelli della Casa dei Misteri – da poco scoperta – ai muri di silenziose case su cui erano tracciate le storie mitologiche di un'umanità versatile e primigenia che aveva domesticato con gli dei), dipinti a encausto, vecchi di migliaia di anni ma miracolosamente intatti e freschi, espressione di una civiltà all'apogeo della sua cultura (quella stessa cultura cui si era ispirato il Picasso postcubista, e che era pure modello mitico e politico del Fascismo al momento del suo maggior consenso), trovarono una scintilla di sintesi nel murale dipinto alla fine dell'anno per la Mostra dell'edilizia a piazza Adriana: soggetti di afflato mitico, isolati su fondi uniformi, in cui la pittura si è ormai sciolta in una parvenza di encausto (l'opera fu eseguita con una nuova vernice sintetica, il *décoral*), e i riferimenti a Picasso, al purismo di Jeanerret-Le Corbusier (amico sempre di Bontempelli), certe premonizioni perfino dell'astrattismo lombardo nella fase nascente (o meglio, delle stesse fonti, sotto la stella di Bardi), sono maturati finalmente in una visione autonoma, monumentale, in una concezione emotiva del mito immanente.

Questo fu il grande contributo di Cagli alle elaborazioni delle poetiche della Scuola Romana, enunciato anche negli scritti teorici che comincia a pubblicare dal 1932: "Estetica che sta al nostro tempo come un anello al dito, idolatra delle geometriche forme che lo spirito umano ha inventato, barbarica nell'assolutismo dei ritmi" (*Discussioni sull'architettura*, in "Ottobre", 5, 1932). È il senso di un mondo di forme archetipiche sepolte sotto secoli di cenere culturale che sembra riemergere prepotente sotto l'impulso di un nuovo sentimento del tempo, di una visione politica fascista che sembra liberare dall'angusta dimensione borghese l'aspirazione estetica collettiva: "Quando le difficoltà del contingente saranno superate, e il cerchio magico di una scuola e l'accostarsi dei poeti alla fonte dei miti saranno eventi compiuti l'arte del nostro popolo avrà il prestigio di Roma" (*Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", 1, 6, settembre 1933). Insomma, dopo un lungo periodo di elaborazione, tra 1931 e 1932, avvenuto a contatto con gli amici Pirandello, Capogrossi e Cavalli non meno che sotto i cosmopoliti auspicci di Bontempelli e Bardi, Cagli giunge alla maturazione di forme nuove e personali, dominate da un senso lineare arcaizzante, etrusco quasi, e da una pittura levigata e virtuosa, dalle preziosità d'encausto.

4. Cagli e la nascita del muralismo

In questo senso le istanze murali di Cagli, che come abbiamo visto già si profilavano istintive dal 1928, si fanno più prepotentemente avanti, trovando la base ancora incerta nei dipinti di Umberto e la prima maturità nei citati dipinti per la Mostra dell'edilizia. Alberto Spaini¹⁰, uno dei critici più perspicui dell'epoca, individua con esattezza i termini del rovello cagliesco di quel momento: "È un temperamento fantastico, che grazie alla sua straordinaria abilità può abbandonarsi a tutti i capricci e a tutte le aspirazioni [...] ricorda i negri, gli arcaici, gli artisti delle caverne [...] passa ad astrazioni misteriose e suggestive, vere trappole dell'invenzione, esteriormente non molto diverse dalle composizioni di Prampolini o di Fillia. Favoloso e verista, classico e futurista [...]" Cagli rifa tutto Picasso in una volta: quello ornato, d'una eleganza

Corrado Cagli
Particolari delle pitture murali
eseguite per la Mostra dell'Edilizia
di Roma, 1932
(da "Quadrante", maggio 1933)





Corrado Cagli
Preparativi alla Guerra, 1933
Pittura murale nel vestibolo
della V Triennale milanese del 1933

canoviana, dei più giovani anni, il cubista di prima e l'arcaico di dopo la guerra". Questi riferimenti sono perfettamente leggibili nei murali del dicembre 1932: astratti, classici, prampoliniani e picassiani, campioneschi e "bauhausiani". I profili netti e stagliati sono la monumentalizzazione di un arcaismo preistorico, di un purismo europeo (Magnelli, Le Corbusier), di un lessico picassiano, del futurismo "cosmico" di Prampolini. Se non fossero così originali, così ben riusciti, sembrerebbero il frutto di un'indigestione stilistica. Ma Cagli domina e in-troietta con sicurezza quei riferimenti avidi ad un europeismo moderno, originale, e la sicurezza di comprensione delle fonti, pur così eclettiche ma così vitali, è sancita e suggellata da un'attività critica parallela, che si svolge sulle pagine delle riviste

dell'epoca (soprattutto sulla rivista "Quadrante", diretta da Bardi e Bontempelli).

Questi scritti, prevalentemente del 1933⁹⁰, promuovono l'idea di "primordio", intesa come scioglimento da ogni fattore narrativo, borghese, volgendo in prevalenza alla propaganda della nuova idea di pittura murale, concretizzandosi nel Murale della Triennale di Milano del 1933 (intitolato *Preparativi alla guerra*), uno dei più belli di tutta la serie, certamente il miglior frutto dell'ambiente romano in un panorama decisamente dominato da Sironi e dagli sviluppi del novecentismo milanese. Cagli scrive un articolo fondamentale per la storia del muralismo italiano (*Muri ai pittori*, in "Quadrante", I, 1, maggio 1933), in cui ribadisce le posizioni radicali espresse da Sironi in quello stesso

torno di mesi: “Quanto si fa in pittura oggi al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente, vana. A convogliare le forze della pittura contemporanea occorrono i muri, le pareti”. In termini quantitativi (ma evidentemente non solo) Cagli è tra i più prolifici realizzatori di opere monumentali del periodo. Molte centinaia di metri quadrati di mosaici, pitture murali, pannelli decorativi: ricordiamo – ma vi ritorneremo sopra – i mosaici per la fontana di Terni e i quattro grandi pannelli per l'atrio della II Quadriennale romana (1934-35), la grande pittura murale per l'Opera Nazionale Balilla (Castel de' Cesari a Roma, 1935), la *Battaglia di San Martino e Solferino* per la VI Triennale di Milano (1936), i circa duecento metri quadri di pannelli per l'Esposizione Universale di Parigi (1937), l'affresco *Orfeo incanta le belve* per la XXI Biennale di Venezia (1938).

Nel gruppo della Scuola Romana egli è il solo che spinga così avanti le proprie scelte di campo, privilegiando la scelta pubblica e politica del muro su quella privata e borghese del dipinto da cavalletto, che i suoi amici affronteranno solo sporadicamente (Cavalli solo realizzerà, molti anni dopo, un murale per l'E42, mentre Pirandello preparò dei bozzetti per affreschi mai realizzati sempre per il grande cantiere dell'Eur; Capogrossi non si cimentò mai in simili imprese, come del resto Meli, che si avvicinò al gruppo nel 1933), rimanendo invece legati a una concezione di quadro introverso, che non intende rovesciarsi con clangore sulle pareti pubbliche ma al contrario elabora un sottile esoterismo iniziatico, di mistero elusivo, lontano da quanto la politica fascista del tempo andava suscitando ed anzi (come nel caso di Cavalli), talvolta in sottile ma determinata polemica con essa.

5. La nascita e l'affermazione della Scuola Romana
Già dunque prima di arrivare a raggrupparsi con quell'etichetta coniata da Waldemar George, “Ecole de Rome”, in occasione della mostra parigina del dicembre 1933, Cagli si differenzia dai due amici Cavalli e Capogrossi per alcune scelte che sono esclusivamente sue, personali e singolari. Non solo

per quella propensione al muralismo di cui s'è appena detto, ma anche per la tecnica pittorica simile all'encausto, fluida e brillante, che si differenzia da quell'austera tendenza all'affresco, da quel tonalismo opaco e trasparente, misterico, che accomuna Cavalli e Capogrossi in una direzione quasi mimetica.

La prova generale della mostra di Parigi si tiene all'inizio dell'anno (21 febbraio), con una mostra a Milano, alla Galleria del Milione con presentazione sempre di Bardi. Mentre Cavalli e Capogrossi presentano dei dipinti, già espressione matura – veri capolavori – della nuova idea tonalista, Cagli espone solo disegni: ancora una prova non solo di una passione vivissima per la tecnica grafica (di cui parleremo a parte, più avanti in questo saggio), ma anche di una scarsa produzione di dipinti, assorbito com'era nel lavoro murale⁹. Nel corso dell'anno si annodano i rapporti per esporre nel dicembre alla Galleria Bonjacean di Parigi. Fra i diversi tramiti vi furono probabilmente Bardi e Bontempelli (quest'ultimo viveva lunghi periodi a Parigi da quando, abbandonata la moglie, si era unito alla giovanissima Paola Masino), ma la dinamica dei legami organizzativi non è chiarissima. Il conte Emanuele Sarmiento, mecenate italiano, uomo di cultura, residente a Parigi e amico degli “Italiens de Paris” è l'organizzatore della mostra (come risulta esplicitamente anche dal catalogo). Personaggio umbratile, accusato di “ebraismo internazionalista” dal critico oltranzista Pensabene, si deve a lui la donazione (e la presenza) di opere italiane alla Galleria d'Arte Moderna di Parigi. Il critico Waldemar George non era sicuramente in contatto con Bardi (infatti Cagli, in una lettera databile al settembre 1933 ne chiede l'indirizzo a Cavalli, avendo appena parlato con Bardi¹⁰), né evidentemente con i zio Bontempelli. È possibile che gran parte dei contatti furono stabiliti proprio da Emanuele Cavalli, forse tramite i legami stretti durante la sua permanenza a Parigi e forse anche da entrate fornitegli dalla sua militanza esoterica in una fratellanza teosofica, cui non è improbabile appartenesse almeno Sarmiento. Fatto sta che in una lettera alla madre del 6 novembre 1933 Cavalli riferisce di aver già inviato i quadri a Parigi, dove simultaneamente si è recato Capogrossi. A quel

momento era già redatto il “programma dell’attuale esposizione a Parigi”. Ma nella stesura teorica dei principi comuni si dovevano essere prodotte incrinature fra i tre pittori, pur nella comunanza generale di idee. Infatti Cavalli aggiunge che “è costata notti, fatiche litigi e non so se saremo finalmente d’accordo se pubblicare questo o un altro. Questo primo manifesto che vuol essere l’indicatore di un movimento artistico-spirituale, vedremo di darlo a tutti i giornali d’Italia più importanti”²¹. Si tratta di un testo estremamente significativo per la cultura estetica di quegli anni, il *Manifesto del primordialisimo plastico* redatto da Capogrossi, Cavalli e Melli nel 1933. Alla stesura doveva certamente aver partecipato anche Cagli, tuttavia il suo nome non compare in calce allo scritto.

Le vicende di questo importante documento, che pubblica commentato nella monografia di Cavalli del 1984, sono tuttora piuttosto oscure, ma leggibili alla luce di una corrispondenza tra Cagli e Cavalli riportata nella stessa occasione. Nato come manifesto da pubblicarsi affiancato alla mostra di Parigi, un diverbio intercorse tra Cagli e gli altri, probabilmente per l’improvvisa intrusione di Melli, vista da Cagli come un subdolo tentativo di approfittare di una situazione come quella parigina, così significativa, a sua completa insaputa: e di questo accusa principalmente Capogrossi. Anche il filosofo Ciliberti aveva contribuito alla stesura, e anch’egli come Cagli non desidera comparire accanto a Melli firmatario. A conferma del suo rapporto privilegiato con Bardi, Cagli comunica a Cavalli che questi non pubblicherà più, dopo quanto era avvenuto (cioè dopo il ritiro di Cagli), il manifesto, previsto evidentemente sulle colonne dell’“Ambrosiano”, quotidiano con cui Bardi collaborava assiduamente.

La copia unica di questo documento, un dattiloscritto conservato nell’archivio Cavalli e firmato da Capogrossi, Cavalli e Melli (quest’ultimo con l’appellativo di critico d’arte e non di pittore), ci fa capire che si tratta di uno sforzo abortito, che non ebbe poi diffusione pubblica. Però il contenuto rappresenta un raggiungimento teorico notevole, nel quale ben si distinguono le personalità soprattutto di Cavalli, negli accenti fortemente spiritualistici

ed esoterici che gli sono tipici (quei “valori cosmici, essenziali”, quei rapporti mistici e misteriosi tra colore-forma e colore-energia spirituale, che suscitano l’architettura astratta del dipinto), e di Cagli, di cui ricorre il tema della “mitologia moderna” di matrice bontempelliana: “Noi crediamo che il principio plastico italiano, naturalmente, sia il principio plastico trascendentale.

“Per questo principio sono da elaborare i nuovi termini estetici, suggeriti dalle premesse spirituali che si svolgono nel nostro tempo secondo la sintesi italiana, per giungere a intuire l’ordine della nuova tipica bellezza. L’arte per essere tale e rispondere alla sua finalità, sorge dal tempo in cui si manifesta, che non ha spazio se non è creazione dello spirito. Ciò che ha carattere estemporaneo rimane fuori dell’arte. Pensiamo che la pittura sia giunta a massima autonomia di movimento, a estrema profondità di espressione e funzione della materia come densità e interiorità, secondo le conquiste moderne del sentimento e del senso dello spazio vero, della luce vera che informano con immanenza di realtà plastica – mai prima maggiore – la nostra aderenza ai valori cosmici, essenziali, che ora si rinnovano.

“Desideriamo cogliere i rapporti fra il plastico e il principio spirituale del nostro tempo onde dai nuovi aspetti della realtà fluiranno i moderni miti. Vogliamo operare per il futuro seguendo l’intuizione di attività plastiche identiche allo spirito che le ha mosse in noi: identificare, cioè, la sostanza pittorica con la natura delle energie spirituali che ci premono; cogliere la relazione tra il significato della forma e la natura della sostanza pittorica; superare il colore come espressione naturale; ricavarne da esso un ordine, nella sua infinita varietà, identico alla sostanza della spiritualità moderna.

“Ma il colore non è l’arte della pittura e la materia va distrutta nella cosa creata. Tuttavia l’arte della pittura è rapporto di colore che suscita l’architettura del dipinto, la distribuzione dei suoi spazi, l’essenzialità tipica delle sue forme.

“Come l’universo è determinato dallo spazio e dalla luce: dal volume come accidente dello spazio, e dal colore come accidente della luce, così l’arte della pittura deve essere spazio, luce, volume, colore ai fini della creazione.

Corrado Cagli
Protasi, Prima cronaca del Tempo
Seconda cronaca del Tempo
Terza cronaca del Tempo, 1934-1935
Pannelli eseguiti per la Rotonda
(vestibolo) della II Quadriennale romana
(inaugurata nel febbraio 1935)





Corrado Cagli
Corsa dei berberi, 1935
Pittura murale eseguita per la sede
dell'Opera Nazionale Balilla,
Castel de' Cesari, Roma

“Dal colore si deve tutto trarre ma il risultato non è colore: è un fatto vivente”.

A questo punto il “tonalismo”, cioè un modo estremamente originale di intendere la pittura come architettura astratta di colori, che dominerà la pittura romana a partire dal 1932 fino alla fine del decennio, è impostato dal gruppo della Scuola Romana. Cagli fu uno dei grandi elaboratori (con Cavalli e Capogrossi) di questa novità linguistica vitale e singolare, che espresse come si diceva con grande autonomia rispetto ai due amici: laddove essi attingevano alla pallida intensità dei colori d'affresco, o alla profondità senza riflessi di penombre misteriose, Cagli preferisce il brillante effetto dell'encausto, di cui elabora una tecnica a freddo assai affine negli effetti, dalle trasparenze preziose e suggestive. Nell'antichità evocata, tecnica e soggetto si fondono, come in un'epifania medianica. Non c'è pittore a Roma (ma anche altrove) che sfugga all'attrazione di questa fonte cromatica tonale. Pur oscillando tra l'interpretazione di Cavalli e Capogrossi (evidente in Mafai, Castellucci, Ziveri, Monti ecc.) e quella tecnica così peculiare di Cagli, sviluppata in pennellate liquide e brillanti, il tonalismo diventa intorno alla metà del decennio la maggiore innovazione stilistica della Capitale. Tutti i giovani ne vengono suggestionati, da Guttuso ad Afro, a Gentilini. Intorno a Cagli, che emerge sempre più come personalità estroversa, vero e proprio leader intellettuale (mentre le personalità più riservate di Capogrossi e Cavalli preferiscono una ricerca più solitaria) si radunano tutti i pittori e gli intellettuali romani di spicco. Li-

bero De Libero collabora con lui alla gestione della Galleria della Cometa, della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt, che raduna intorno a sé un'intelligenza rarefatta e cosmopolita, da Stravinsky a Le Corbusier, a Eliot. Gli artisti italiani di punta si affollano intorno alla Cometa, la cui luce astrale emana dal lavoro e dalla personalità di Cagli.

6. Dal 1934 al 1938: gli anni della Cometa

Le idee di Cagli erano inesauribili, brillanti; il tono fermo e piatto, “citrino”²² e pallido delle pitture che dalla fine del 1932 egli realizza fino al 1933, inizia ad agitarsi a partire dal 1934 sotto una pennellata fremente, che allunga espressivamente le fisionomie dei personaggi e frastaglia i volumi; credo infatti che una serie assai suggestiva di dipinti, tra cui annoveriamo *Teseo, La nave di Ulisse e I santi*, vadano leggermente spostati dalla tradizionale datazione²³ e collocati tra la fine del 1934 e l'inizio del 1935, appena prima della II Quadriennale. In questi quadri l'espressione lontanamente francese (tra Picasso, Soutine e Dufy) sembra ancorarsi a un pathos barocco che crea una nuova, eccentrica idea di romanità, e all'interno di questa anche un'immagine originale e aulica, appassionata di Roma. Partendo dalle fantasie notturne di Scipione, Cagli riscopre una “romanità” macerata e allusiva, complementare al primordismo classicista, e nasce dunque a partire dalla metà del decennio una serie di dipinti dalla pittura fremente e dalla gestualità surriscaldata, in cui il barocchismo diviene la lingua nuova che sarà alla base delle esperienze espressioniste



Cinquanta disegni di Corrado Cagli
Catalogo della mostra inaugurale
della Galleria della Cometa
(15 aprile 1935)

romane (ma non solo) della fine del decennio. Tuttavia, parallelamente a questa "bizzarria" singolare di stile, egite continua a presentare figure compatte e solide, agitate solo esteriormente da quel nuovo vento baroccheggiante e torrido: figure plastiche in cui gli occhi enormi ricordano le sculture tardo-antiche, nature morte dai toni nuovamente piatti ma questa volta dai chiaroscuri fondi e drammatici, dalle pennellate vibrante e sinuose. La conoscenza di Afro, il giovane friulano che di Cagli può considerarsi l'allievo più fedele, introduce nel mondo del maestro una nota ulteriore, un'accezione di barocco in senso tiepolesco che evidentemente era suggerita dalla stessa cultura natale del pittore (si pensi agli affreschi dell'Arcivescovado di Udine). Cagli coglie astutamente questa peculiarità di Afro, muovendo anch'egli le paste pittoriche con un "tocco" ormai definitivamente settecentesco, al limite tra grazia ed espressionismo.

Sono in questo tono le ultime pitture che Cagli realizza a Roma, nelle seconda metà degli anni trenta, un viatico per tutte le esperienze dei pittori romani degli anni immediatamente successivi, quelli drammatici della guerra. Gli ultimi murali invece presentano una Roma di sogno (pensiamo a quelle scene del ciclo dipinto per Parigi nel 1937), assolutamente irreali anche se costruita con elementi reali, un "capriccio" alla maniera antica in cui una visionaria acropoli barocca è incrociata da trofei d'armi imperiali, a indicare un ruolo fatale di Roma non solo nella politica, ma anche nella grandezza storica e artistica. Un'immagine icastica e assoluta, probabilmente la più alta e suggestiva che Roma abbia avuto nel XX secolo.

A partire dal 1935 Cagli ottiene un successo professionale enorme, suggellato dalla personale alla II Quadriennale²⁴ e coronato dalle recenti imprese decorative: la *Corsa dei Berberi* a Castel de' Cesari, i mosaici con i segni zodiacali per la fontana di Terni (architettura di Ridolfi), i pannelli per la rotonda di Aschieri sempre alla Quadriennale. Se questi ultimi, eseguiti sul finire del 1934, rimangono incardinati nel gusto e nel tema (anche formale) del primordismo²⁵, con l'affresco dei Berberi si profila una visionarietà più espressionistica e concitata: i cavalli imbizarriti torniano le loro forme sul ri-

nascimento di Paolo Uccello (inizio di una suggestione che si effonderà nel grande pannello per la Triennale del 1936, oggi agli Uffizi), ma il groviglio di corpi e la spazialità ritrovata, prospettica e profonda, muovono verso quel barocchismo di cui si diceva. Un barocchismo corrusco, che sarà la base anche per l'espressionismo di Ziveri (dopo la fase tonale, sempre improntata sulle suggestioni del trio Cagli, Cavalli, Capogrossi: vedi ad esempio *La rissa* del 1938).

Quello stesso 1935 fu anche foriero di altri rapporti per Cagli, alcuni dei quali fino a poco tempo fa ancora ignoti (come quello con Adalberto Libera), o invece assai noti e valutati, come quello con Anna Laetitia Pecci Blunt²⁶ e la Galleria della Cometa, diretta da Libero De Libero. La Galleria fu inaugurata nell'aprile del 1935 con una mostra dello stesso Cagli, durante l'apertura della Quadriennale, che fungeva da evidente cassa di risonanza rispetto alla critica e al pubblico. Il piccolissimo spazio, accanto al palazzo della Pecci Blunt²⁶ e la Galleria della Cometa, fu ristrutturato da Adalberto Libera, molto semplicemente e "razionalmente": una grande colonna romana faceva da pernio alle due piccole stanze, con le pareti rivestite di juta giallognola (secondo il ricordo di Alberto Neppi²⁷; grigia secondo una recensione di Oppo²⁸), i pavimenti di linoleum verde oliva cupo, i candidi soffitti illuminati con sobrietà, globi di luce in alto: "Scicchissima" (Oppo). Come arriva Libera a ristrutturare la galleria della ricca nobildonna romana? Certamente attraverso Cagli, che della galleria è l'animatore e il vero e proprio direttore artistico (anche se il direttore ufficiale è De Libero²⁹): il tramite è sempre Bardi, che nel 1931 aveva presentato nella Galleria di Roma la I Mostra di architettura razionalista, grande amico e sostenitore degli architetti giovani (anche la commissione dei mosaici per la fontana di Ridolfi ebbe probabilmente quel tramite). Con Libera nasce un'amicizia documentata da una lettera³⁰ e da una collaborazione fino a poco tempo fa sconosciuta, per le scenografie e i costumi di un *Pelleas et Melisande*³¹. Queste tavole, di cui restano fotografie sia nell'archivio Libera che in quello Cagli, eseguite pittoricamente da quest'ultimo, mostrano una collaborazione inedita che anticipa oltretutto di molti



anni l'interesse per il teatro di Cagli, che nel dopoguerra avrà un campo sostanziale nella sua attività artistica. Il ruolo di Libera è visibile nella salda architettonicità dell'insieme, oltre che in diversi elementi a cuneo, carenati, che ricordano i grandi fasci ideati per la facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932. Ma è Cagli soprattutto il mattatore visivo, che proietta i suoi miti e i suoi stili figurativi sulla scena, come arazzi arcaici. E persino Libera, nei suoi progetti del periodo, riprende i toni "citrini" e le stesure piatte e luminose dell'amico pittore.

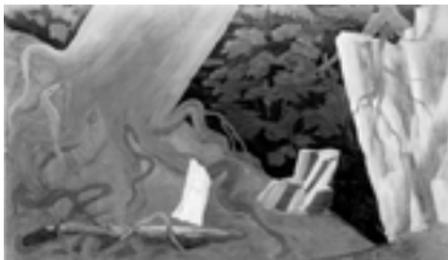
Cagli mattatore della scena romana, sia per l'influenza pittorica, sia per l'attività di promozione della Galleria (che ebbe un successo enorme di critica, presentando le più vive forze artistiche romane), sia per l'attività teorica. Nel 1935 egli è uno dei personaggi di punta dell'Italia culturale del tempo,

e non esita nemmeno a promuovere una mostra dell'amico Carlo Levi alla Cometa (che aveva già esposto con Bardi, e che rimarrà suo amico anche nel dopoguerra), appena uscito dal confino politico, cui deve anche parte dell'ispirazione espressionistica di quegli anni.

Fra 1936 e 1938 l'artista dispiega vivacemente la sua materia pittorica fluida nei grandi murali che abbiamo citato, e parallelamente partecipa a Biennali e Sindacali, nonché organizza mostre personali alla Cometa (quella del maggio 1935, di soli disegni con presentazione di Bontempelli, e una successiva di dipinti nel gennaio 1936 con presentazione di De Libero), alla Galleria Des Quatre Chemins di Parigi (1937), alla Galleria d'Arte di via Cavour di Firenze (maggio 1938).

Ma la carriera di Cagli segna un violento arresto nel 1938: egli dovette scegliere la via dell'esilio

Corrado Cagli
Otto bozzetti di scenografie per *Pelléas et Mélisande* di Debussy, 1935 circa
eseguiti dall'artista in collaborazione
con Adalberto Libera



alla fine di quell'anno, in seguito alla proclamazione delle leggi razziali e degli attacchi personali che gli venivano rivolti per le sue opere, d'intento peraltro sinceramente fascista (una contraddizione veramente drammatica, e tipica del nostro complesso e contraddittorio Novecento, che colpì analogamente anche la *pasionaria* del duce, la sua ex amante Margherita Sarfatti): Telesio Interlandi, il direttore de "La difesa della razza", dalle colonne della storia d'Italia (i personaggi di Augusto e Cesare, nella fattispecie, nelle tempere encaustiche dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937) coi volti di "uomini delle caverne o dei minorati psichici", evocando una cupa "competenza del Tribunale speciale". Parigi e New York saranno le tappe successive della vita di Corrado Cagli, ma Roma, la sua città d'elezione, tornerà ad accoglierlo dopo la

fine della guerra e la caduta delle ideologie totalitarie. Da lì inizierà una nuova storia, ma quel pugno di anni della giovinezza di Cagli furono per Roma uno dei momenti più ricchi e vitali della cultura italiana del XX secolo.

7. Cagli e il "primordio"

Il concetto di "primordio", elaborato da Cagli fin dai primissimi anni trenta, rimarrà uno dei principali "filii rossi" della sua poetica, eternamente modulato dalle molteplici suggestioni esterne che abbiamo fin qui (anche limitatamente) elencato.

Sul "primordio" di Cagli negli anni trenta molto è stato scritto, sia da Crispolti (con grande chiarezza) che da me, in varie occasioni. Elemento fondante della capacità mitopoietica di Cagli, il tema emerge anche dal *Manifesto del primordialismo plastico* che come abbiamo visto avrebbe dovuto accompagnare

la mostra di gruppo, con Cavalli e Capogrossi, tenutasi a Parigi nel 1933. Direi che non v'è dubbio che la parola "primordio" sia stata utilizzata in campo pittorico per la prima volta da Cagli, e da questi trasmessa ai suoi amici della Scuola Romana. Il concetto di primordio emerge infatti già, nella sostanza, dal suo scritto *Discussioni sull'architettura* (in "Ottobre", 5, 1932), per precisarsi in *Muri ai pittori* (in "Quadrante", 1, maggio 1933) e diffondersi negli *Anticipi sulla scuola di Roma* (in "Quadrante", 6, settembre 1933). Vale la pena di accennare a quanto dice Cagli, ma già vogliamo premettere che tale idea, pur perfettamente originale (al punto che la critica l'ha sempre colta sotto questa specie), nasce da una profonda meditazione sulle teorie della Metafisica di de Chirico. Non sembri peregrina o troppo distante dal contesto cagliesco questa affermazione, solo perché priva di un'evidenza figurativa o iconografica. Infatti il tramite intellettuale di tale concetto fu il solito Massimo Bontempelli, che lo usa proprio nel 1932 e nel 1933 per la prima volta (anche a proposito delle arti figurative), per poi impiegarlo sempre più diffusamente negli anni seguenti¹⁰; l'amicizia e la confidenza intellettuale tra de Chirico e Bontempelli è ben nota, testimoniata da collaborazioni e opere dello stesso de Chirico (illustrò per lo scrittore *Siepe a nord ovest* nel 1922, ritrasse lui e la moglie ecc.), e costituisce l'anello di congiunzione diretta con Cagli. Bontempelli dunque suggeritore, o meglio "suggestionatore" dell'idea di primordio in Cagli; ma Cagli attinge anche direttamente alle fonti primarie (segnalategli certo da Bontempelli), come emerge da vistose assonanze tra quanto scrive de Chirico e ciò che elabora Cagli. Né occorre andare alle prime fonti del concetto dechirichiano, elaborato nei suoi scritti parigini del 1911-15 (ma allora ancora inediti): negli articoli pubblicati su "Valori Plastici" vi è infatti quanto basta per declinare (anche nel tono letterario e vaticinante) l'origine del concetto e il suo passaggio nell'estetica di Cagli: "Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica [...] il terribile delle linee e degli angoli [...] la coscienza as-

oluta dello spazio [...] stabilisce una nuova astronomia delle cose" (de Chirico¹¹); "Estetica che sta al nostro tempo come un anello al dito, idolatra delle geometriche forme che lo spirito umano ha inventato, barbarica nell'assolutismo dei ritmi. Ma sospesa nel cielo del nostro tempo come un astro regolatore di pianeti a presiedere all'edificare dei silos, degli stadi, degli stabilimenti industriali, come dei templi che verranno, inevitabilmente" (Cagli¹²); "In un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri" (Cagli¹³) "nell'eroismo stridente della preistoria tenebrosa" (de Chirico¹⁴). Bontempelli parimenti suggerisce che "le avanguardie artistiche avrebbero la funzione di creare quella condizione di primitività o meglio primordialità, da cui possa poi nascere il creatore che si trovi al principio di una nuova serie" (novembre 1932) e parla di "atmosfera di primordio che la sorte ha assegnato al nostro tempo" (maggio 1933).

Insomma il concetto di primordio nasce nel giovane Cagli a contatto con Bontempelli, interpretando in modo innovativo l'idea della "metafisica" (termine che ricorre spessissimo nei primi scritti di Cagli) come immagine di un mondo all'alba della concezione dei miti, perciò forte di una creatività sorgiva e illuminata (concetto che a sua volta de Chirico derivava da Nietzsche e soprattutto da Schopenhauer). Ma il primordio di Cagli ovviamente si incunea in una realtà storica e artistica ben diversa, e sotto forme autonome, giungendo a cogliere fin dal 1933 una libertà formale e teorica indirizzata in maniera assai differente. Ad esempio, seppur a livello teorico, appare legato a tale concetto un principio che sarà basilare nel Cagli del dopoguerra: "È necessario non giudicare eclettismo la ricchezza dei plastici contemporanei, e vedere che la forma e l'astratto, sono appunto due 'generi' come l'epica e la lirica sono due 'generi'. È ovvio insistere sulla possibilità di coesistenza di più generi in uno stesso poeta, in uno stesso pittore"¹⁵. Sembra, quest'ultima affermazione del 1933, quasi un monito nei confronti dei critici che avrebbero dovuto considerare la sua opera di tanti anni dopo, espressa quando ancora egli non si cimentava con l'astrattismo, ma già evidentemente lo meditava. E ancora assumono

un significato speciale, sotto l'ottica dechirichiana dell'origine del primordio, le strane e altrimenti inspiegabili opere del passaggio all'astrattismo: quella meditazione sulla metafisica (sotto forma di esplicite citazioni: vedi *L'atelier di Françoise* del 1946, ad esempio) tra 1946 e 1947 assume il valore di un ritorno e riflessione sulla fonte del primordio, trampono per le nuove strade del dopoguerra.

Il tema del primordio è importante anche per definire il disegno cagliesco degli anni trenta, che si caratterizza come argomento tecnico specifico che anche in seguito sarà ripreso con frequenza dall'artista. La tecnica comunemente definita "disegno a olio" a proposito delle sue opere grafiche, è in realtà il frutto di un'astrazione intellettuale singolare: il disegno veniva realizzato, tramite la pressione di una punta non scrivente, sul verso di un foglio preparato a olio o inchiostro grasso, una sorta di carta copiativa; il segno veniva così trascritto su un foglio sottostante, che costituiva l'opera definitiva (una variante di ciò che si definisce generalmente "monotipo"). Il processo realizzava da una parte una figurazione nella quale la personalità e lo stile del "segno" venivano attutiti e quasi annullati, tendendo così a un'idea platonica della visione, privata dagli "accidenti" conferiti dal virtuosismo grafico, resa universale proprio perché spersonalizzata; d'altra parte, secondo una sensibilità vagamente surrealista, la rappresentazione eseguita "alla cieca", senza il controllo dell'evoluzione del segno, che appare alla fine interamente realizzata quando si solleva il foglio di carta copiativa, corrisponde a una sorta di trascrizione "automatica" e non mediata dell'archetipo. Platonicamente sottile, questa idea del disegno iperuranico e "primordiale" (in cui il primordio è lo stato più vicino all'idea), apollineo e classico nella volontà di creazione d'una nuova mitologia novecentesca, avviene subito il minimo comun denominatore di tutti i disegni eseguiti dal gruppo della Scuola Romana fin dal 1932, cioè da Cagli, Capogrossi e Cavalli. Indice di una profonda unità d'intenti, esso è il frutto delle meditazioni collettive del gruppo, e non è facile identificare se la priorità d'invenzione è dovuta a uno o all'altro componente. Fatto sta che esso coincide perfettamente con le aspirazioni eso-

teriche di Cavalli, ma è certo che Cagli ne fu l'interprete più versatile e assoluto.

Ma l'operatività e la persistenza del primordio di Cagli non solo nell'estetica dell'artista, ma in molteplici aspetti dell'avanguardia italiana degli anni trenta, è segnata da tappe significative come quella dell'astrattismo milanese e di KN, il libro manifesto di Belli, da una rivista quale "Valori primordiali", uscita in numero unico nel febbraio 1938 a opera del filosofo Franco Ciliberti: quello stesso che si ritira insieme a Cagli dalla firma del *Manifesto del primordialismo plastico del 1933*³⁹.

Intorno al primordio si articola poi tutta la produzione di Cagli del dopoguerra: nelle esperienze astratte, con ogni evidenza, ma annidandosi persino nelle divagazioni apparentemente barocche del figurativo, attraverso temi squisitamente mitologici, o attraverso contaminazioni con le strutture "primordiali" del mondo botanico. E ancora il tema del primordio continua ad affascinare artisti come Capogrossi, la cui svolta astratta, presentata dallo stesso Cagli sotto questa egida, si nutre sostanzialmente di tale idea, proiettata anche nel gruppo Origine (composto dallo stesso Capogrossi e da Burri, Colla, Ballocco), che rappresentò forse uno dei più importanti episodi dell'arte europea degli anni cinquanta⁴⁰. Per non parlare della scultura di Mirko, ispirata alle civiltà extraeuropee, sorta di simmetrico e tridimensionale contrappunto alla pittura di Cagli.

A fianco di tale suggestione "primordiale", lavora un immaginario visivo di Cagli irrequieto e prolifico, marcato da un gusto sicuro a tal punto che gli consente le sperimentazioni più disparate, dal formalismo più puro e segnico, all'informale più materico ed espanso, dal figurativo mitologico e arcaico a quello socialmente impegnato. Su tutto domina il suo mondo cromatico sicuro, solare, la sua gamma che dalla base "citrina" si sposta sugli azzurri tenui o sui rossi infiammati. Inconfondibile nella sua varietà, Cagli costruisce il suo universo espressivo e critico a un tempo. Un modello di libertà che certo era troppo aperto in quei tempi dominati da ideologie ferree e da linguismi affilati come armi dogmatiche. Ma che oggi noi possiamo leggere con maggiore disponibilità e senza preconcetti.

8. Cagli e il fascismo

Il problema, o meglio, la questione dei rapporti tra Cagli e il fascismo è stata spesso, se non sempre, elusa o mal posta. Persino nel saggio documentatissimo e fondamentale di Crispolti relativo alla fase degli anni trenta di Corrado Cagli³¹, base di ogni studio sul pittore, il tema del fascismo è suggerito in chiave "antiretorica" (p. 25), quasi così a togliergli il peso di una responsabilità o di una convinta partecipazione alle idee della dittatura. Ma fu veramente così? Sinceramente credo che la questione vada affrontata in termini assai più generali, cercando di capire piuttosto una dinamica politica che attraverso l'intera arte italiana degli anni tra la metà dei venti e tutti i trenta. Si tratta cioè non di dare un giudizio, e soprattutto un giudizio globale a posteriori su una singola personalità, ma fare una storia delle idee, e di come la storia specifica di un singolo si accordi e riferisca al contesto in cui vive e opera: momento per momento, in una sequenza di situazioni che costituiscono la "verità" storica.

Seppure su un fatto non può evidentemente esserci dubbio, cioè che Cagli dovette partire dall'Italia in seguito alle infami leggi razziali, e che egli emigrò in Francia e poi negli Stati Uniti, da dove contribuì come soldato alla riconquista dei diritti civili del suo Paese, in maniera cioè concreta e solidamente antifascista, non si deve per ciò leggere retrospettivamente, sotto questa lente di indubbia verità storica e di profonda convinzione intellettuale (che lo spinse a militare e combattere contro il regime) anche la sua precedente esperienza umana e politica.

La questione non è da poco, e non riguarda certo solo Cagli. Non è questa la prima volta che affronto il complicato rapporto arte-fascismo, con la convinzione che non esista storia senza conoscenza dei dettagli e senza amore per la verità, e più volte mi è capitato di scontrarmi con delle idee preconcette che dovevano essere accantonate per poter avere finalmente una valutazione lucida dei valori e dei significati anche artistici³².

In effetti il tema del rapporto arte-regime è alquanto spinoso, talvolta aleatorio, a volte anche ambiguo (un artista può trovarsi a lavorare per un regime anche senza dividerne le scelte, magari

solo per sopravvivere). Tuttavia nel caso di Cagli, come in quello che ho affrontato in altra sede di Mafai, l'ambiguità è stata frutto di una sapiente mistificazione storico-critica perpetrata già dagli anni quaranta e che ha resistito fino a oggi.

Nella necessità difficile del dopoguerra di fare i conti col passato, era ben duro ammettere che il fascismo non avesse avuto dissenso artistico, che non vi fossero stati artisti di rilievo che si opponessero, seppur sommessamente, fino alla data cruciale della Guerra mondiale – o delle leggi razziali, al regime (come era stato per un Nolde con il nazismo, ad esempio). Non erano sufficienti a giustificare un livello "morale" accettabile nella nazione le giovani generazioni, quelle di "Corrente" per intenderci, giunte a consapevolezza solo in prossimità dell'inizio della Guerra. Guttuso, Treccani, Manzù e pochi altri giovanissimi, non bastavano a riscattare un Paese da vent'anni di dittatura. Si doveva trovare qualcuno che avesse "resistito" anche nelle generazioni precedenti, altrimenti la stessa immagine dell'Italia ne avrebbe sofferto³³. E allora passò questa linea di "integrazione" antifascista anche per personaggi illustri, che divennero antifascisti, sì, ma negli anni sempre della guerra, o che non lo erano

Corrado Cagli
Imperatori (particolare della testa di Giulio Cesare), 1937
(dall'articolo di T. Interlandi, *Storiana* *Indoeuropeizzante giudaica*, in "Il Tevere", 24-25 novembre 1938)



Corrado Cagli
Spedizione punitiva, 1932
 Già collezione Pecci Blunt



mai stati, come Scipione (che, come tutto lascia supporre, fu anch'egli fascista), che però (essendo morto) non poteva contraddire nessuno.

Questa linea, esigenza morale profonda di una nazione alla ricerca di una dignità antifascista (non era ancora il tempo di rivedere la storia, come fece De Felice molti anni dopo, ma soprattutto di accettare una profonda connivenza tra Mussolini e gli italiani, anche intellettuali), si profilò fin dalla mostra d'arte italiana tenutasi nel 1949 al Museum of Modern Art di New York, curata da J.T. Soby e A. Barr Jr., in cui si sancì l'assunto di un'arte di "fronda"¹⁴. Insomma, un antifascismo costituitosi negli anni successivi al 1938, e diffusamente condiviso (e combattuto) da artisti e intellettuali, venne surrettiziamente "ampliato" anche agli anni precedenti. Scipione e Mafai acquisirono così un'investitura che ancor oggi è parzialmente accreditata. Con loro, altri vennero insigniti di tale fittizia nobiltà: come Morandi, ad esempio, nettamente fascista (come molti documenti emersi hanno attestato), le cui bottiglie vennero lette come una critica alla vuota monumentalità del regime, o gli astrattisti, che pure inneggiavano apertamente nei loro scritti a un fascismo epocale. E infine il nostro Cagli, di cui è noto un episodio significativo del 1947, che svela esattamente il meccanismo di cui ho appena parlato.

Tornato in Italia, Cagli riprende il controllo della situazione artistica italiana: beninteso grazie al-

le sue qualità intellettuali e dialettiche, nonché artistiche; aiutato in ciò dall'acquisita cittadinanza americana e da un ruolo antifascista concretamente acquisito sul campo. Il 2 novembre 1947 inaugura una sua mostra allo Studio d'Arte Palma (gestito da Bardi), dove presenta le sue nuove opere astratte. Uno scritto di Antonello Trombadori nel catalogo della mostra affermava che "la pittura di Cagli è stata immune dalla retorica fascista"¹⁵. In realtà Trombadori andava ancora oltre, predisponendo una mitificazione storica probabilmente stabilita all'interno dei quadri stessi del partito comunista¹⁶, e che sarebbe stata applicata sistematicamente agli artisti – pur compromessi col regime – che promettevano un aiuto concreto alla politica del partito¹⁷. Testualmente Trombadori afferma che "Cagli condusse la sua battaglia culturale, battendosi in quegli anni con vigore fino a cadere in sospetto di antifascismo e ad esser messo al bando della cultura nazionale. Fu oggetto, la sua attività di pittore e di uomo di cultura, dei più conseguenti attacchi da parte fascista", aggiungendo che le sue attività muraliste erano "la indicazione di un lavoro che [...] si sviluppava immune dalla retorica imperialistica del tempo". Un gruppo di artisti comunisti anch'essi (gli astrattisti di Forma 1 e qualche loro amico: Turcato, Consagra, Dorazio, Attardi, Perilli, Accardi¹⁸, Maugeri, Guerrini) affiggono, per protesta contro l'operazione di mandarinismo politico, che mitificava evidentemente la storia, un cartello con le riproduzioni degli affreschi e dei dipinti fascisti di Cagli: un documento che smentiva con l'evidenza delle immagini le parole di Trombadori. Gli amici di Cagli (Afro, Mirko, la sorella di Cagli Serena, Guttuso) si oppongono, tentando di strappare il manifesto, e ne nasce una scazzottata furiosa.

Cosa era successo veramente? L'ambiguità della situazione viene registrata dallo stesso ignoto articolista che abbiamo citato in nota: "In questo cartello, gli astrattisti, – tutti giovani sui vent'anni e tutti iscritti al partito comunista, appartenenti perciò alla 'cellula Margutta' – hanno controbuttato certe opinioni [...] dovute alla penna del critico Antonello Trombadori. Il fatto clamoroso è che anche Trombadori è comunista; anzi, tra i giovani, è uno dei più in vista. In materia d'arte fa testo, essendo il critico

dell'*Unità*. Quindi tutto l'episodio assume il carattere di una curiosa rivolta". La risposta segue poche righe dopo: "[I giovani] soprattutto accusano Cagli di voler riprendere il comando delle cose artistiche di Roma. 'Il nostro partito - dicono - non deve prestarsi al giuoco dei nuovi gerarchi'". Va notata soprattutto, da parte dei giovani idealisti, la rivolta contro una "realpolitik" che tende a riaccreditare personaggi importanti (con un passato fascista), giungendo a sconfessare, in un'ansia di verità e di purezza giacobina, persino le direttive del loro stesso partito. Quelli dell'immediato dopoguerra erano anni difficili, e certo è complesso giudicare quelle posizioni critiche, che diverranno imperanti al punto da oscurare la realtà storica fino a oggi. La ragione dialetticamente più forte di questa tesi di "recupero" in chiave antifascista (oltre al parallelo oc-

cultamento sistematico di documenti e di quadri compromettenti) diviene quella di un'espressione stilistica espressionista e perciò semanticamente "antiretorica", che viene portata come prova dell'opposizione al regime.

L'espressionismo che anima le opere di Cagli, o anche quelle di Mafai, si è talvolta voluto leggere come un'implicita quanto intensa critica al regime, come se il linguaggio espressionista potesse essere in sé elemento polemico e di fronda; questo mal compreso concetto (e debole appiglio) è presto messo in crisi dalla considerazione che ad esempio l'arte assolutamente celebrativa di uno dei più convinti artisti fascisti, Mario Sironi¹⁹, è quanto di più profondamente espressionista si facesse allora in Italia: una tendenza stilistica molto diffusa, di punta in quel periodo, ma totalmente aliena da intenti polemici,

Corrado Cagli
Battaglia di San Martino
e *Sofferino*, 1936
Pannello eseguito per la VI Triennale
di Milano



Corrado Cagli
Orfeo incanta le belve, 1938
 Pittura murale eseguita per il padiglione
 italiano alla XVI Biennale di Venezia



anzi esplicitamente accettata dal regime per illustrare le sue epopee in termini ufficiali. Ciò nonostante le critiche indirizzate a questo diffuso espressionismo dagli ambienti più retrivi e conservatori del partito (Farinacci, ad esempio) e che determinarono ben note e storicizzate polemiche.

La ricerca espressiva di Cagli, di straordinaria modernità come abbiamo già sottolineato, si accordava con un versante preciso del fascismo, quello che (magistralmente espresso in termini visivi dalla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932) guardava alla modernità militante³⁰ come a una necessità assoluta del nuovo spirito politico. Questa convinzione si diffonde con ardore oltranzista nella pittura di Cagli, che intende mitizzare le gesta e i pensieri del fascismo in una dimensione extratemporale: mitica e perciò retorica, nel miglior senso della parola, come quella parallela (ma stilisticamente molto dissimile) di un Sironi, che si appella

a temi addirittura dell'arcaismo greco (*Le opere e i giorni* di Esiodo) per alludere all'austera grandezza del presente. I temi di Cagli sono quindi permeati di un'antichità primigenia, come *I Dioscuri al lago Regillo* per la Mostra dell'edilizia del 1932, le *Cronache del tempo* eseguite per la II Quadriennale, i mosaici con i segni zodiacali di Terni ecc.; ma non mancano interventi espliciti in senso di celebrazione fascista, come già gli affreschi del 1928 per la sede del gruppo regionale del partito fascista, la *Battaglia del Grano* eseguita a Umbertide nel 1930, i murali per la Triennale milanese del 1933³¹ e del 1936 (il tema risorgimentale di quest'ultimo rientrava perfettamente nella "retorica" delle radici del fascismo espressa dallo storico Dino Alfieri). Non mancano soprattutto opere come il *Cavallo di Mussolini* e *Spedizione punitiva* del 1932³² (pubblicate nel febbraio 1933 sul Bollettino del Milione), che esprimono – soprattutto l'ultimo che rappresenta l'incendio di una sede comunista da parte di una squadra di camicie nere – un attivismo non certo misurato o distaccato; e ancora non sarà inutile ricordare i numerosi interventi critici dell'artista in cui ricorre l'intenzione fortemente e marcatamente celebrativa in senso fascista³³.

Certamente egli subì diversi attacchi da parte di critici, soprattutto – ma non solo – per le sue opere murali (e soprattutto nella seconda metà degli anni trenta), che ebbero anche dure ripercussioni, come la copertura di una sua opera (*La corsa dei berberi*). Tuttavia non bisogna dimenticare che di analoghe aggressioni, anche in termini più violenti, fu vittima persino Sironi, il pittore più fascisticamente convinto del ventennio: ma il vero obiettivo delle critiche (per entrambi) era la modernità linguistica, stilistica, l'apertura internazionale, che era vista dalle frange più conservatrici come attentato a un'italianità autarchica e provinciale. L'inadeguatezza "fascista" era, per così dire, un cavallo di Troia per rendere politicamente più pesante l'avversione per la cultura progressista³⁴. Fortunatamente tali episodi oscurantisti erano rari, e a ben pensarci non troppo dissimili dai rigurgiti antimodernisti e benspensanti presenti anche in ambito democratico³⁵.

Prova ne sia che tali critiche non poterono impedire, fino all'ultimo, importanti commissioni

ufficiali sia a Sironi che a Cagli. Ma quando si profilò un reale antifascismo in Cagli? È difficile rispondere in mancanza di documenti certi. Il grande ciclo per Parigi del 1937, benché oggetto di furiose polemiche – successive peraltro alla chiusura della mostra – relative soprattutto all'ebraismo dell'artista da parte di critici come Giuseppe Pensabene⁵⁶ e Telesio Interlandi⁵⁷, ancora presenta un afflato celebrativo trasfigurante, monumentale⁵⁸. Nel 1938 *Orfeo che incanta le belve*, eseguito per la Biennale di Venezia quasi in contemporanea con la promulgazione delle leggi razziali, segna l'ultima attività pubblica dell'artista, che subito dopo si vede escluso dal concorso per un affresco destinato all'Esposizione internazionale di New York del 1939 proprio a causa della campagna razziale⁵⁹. Nel novembre dello stesso 1938 Cagli emigra in Francia⁶⁰.

9. Dopo le leggi razziali: l'esilio in Francia e Stati Uniti

Il 1938 fu un anno che certamente portò Cagli, definitivamente (se tale riflessione non fosse già iniziata precedentemente), a ricredersi sulle potenzialità mitopoietiche dell'Italia fascista. Le leggi razziali, che avevano così violentemente associato fascismo e nazismo, coinvolsero personalmente l'artista.

Inizia così un periplo che lo conduce prima in Francia, a Parigi (dove risiede tra il novembre 1938 e la fine del 1939) e infine a New York, dove ritrova le sorelle Jole, sposata al grande matematico Oscar Zarisky, allora docente alla John Hopkins University di Baltimora, ed Ebe, sposata a un altro noto matematico, Abraham Seidenberg.

In questo periodo di "diaspora" egli lavora poco, benché riesca a organizzare una mostra di suoi dipinti a Parigi nel 1939, alla Galerie des Quatre Chemins (dove aveva esposto anche due anni prima). Nel periodo parigino si devono collocare alcuni dipinti che mostrano un'introvertita riflessione su certo cubismo (Marcoussis, Braque, Metzinger), e che alternano colori brillanti a stesure scure e opache; le forme invece sono definite da una griglia cubista evidente, tutta risolta in superficie come nelle forme degli artisti francesi che abbiamo appena citato e nei modi tipici del tardo cubismo degli anni trenta. È una fase curiosa, di relativa insicurezza,

ben riflessa d'altronde dalla vicenda esistenziale. Ciò che appare più interessante in queste nature morte sintetiche, in queste figure di arlecchini suonatori, è forse l'influenza che eserciteranno sulla pittura dell'amico Capogrossi nel 1946, quando Cagli rientrò in Italia e orientò il compagno verso una ricerca intermedia "neocubista" che, uscendo dagli schemi tonali della Scuola Romana, si concretizzerà, sotto il suo medesimo, successivo impulso, nel nuovo astrattismo segnico che rimarrà la cifra artistica di Capogrossi nel dopoguerra.

Certo è che di tale, umbratile fase parigina, già nel periodo avanzato americano⁶¹ non resterà apparente traccia: si pensi ai paesaggi vibrati e surreali (*Oregon*), ai disegni sensuali e dolenti, o allo stesso murale che eseguirà a San Luis Obispo per il Field Artillery Group (1942) e ai pannelli per la cappella di Fort Lewis (1943). In queste opere americane "mature" domina un senso crepuscolare, colori scuri, forme vagamente surreali che sembrano le larve del solare barocchismo degli anni trenta.

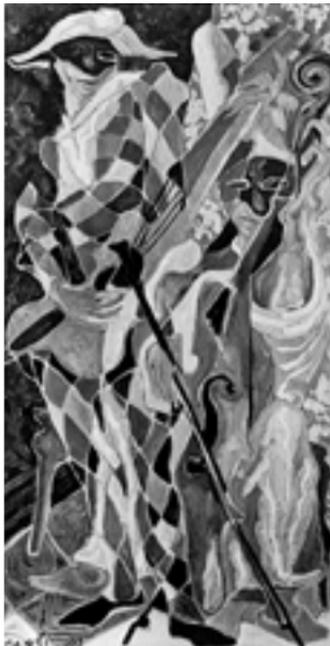
Sia per una questione di esiguità di opere, che per la stessa dispersione di molte di esse, questa fase americana è stata assai poco studiata ed è apparsa finora come un curioso enigma, una parentesi ambigua nel percorso estremamente articolato e intellettualmente preciso dell'artista.

Negli Stati Uniti Cagli prenderà la cittadinanza americana, e si arruolerà nell'esercito nel marzo del 1941. Certamente la vita militare non gli lasciava il tempo per sviluppare un'attività articolata. Egli stesso ricorda: "Mi urgeva partecipare alla lotta. Mi sentivo impegnato, non potevo quindi immaginare me stesso alienato in California a dipingere. E poi dipingere che? Per me l'arte prima di essere un fatto estetico, è un fatto morale. Ci sono dei momenti in cui la posta in ballo è tale che è meglio tradire la propria vocazione e partecipare alle vicende dei nostri compagni di sorte. Mi urgeva tornare a vivere le vicende d'Europa"⁶². Ciò non gli impedì tuttavia di organizzare diverse esposizioni in America: nel 1940 tiene una personale alla Julien Levy Gallery di New York⁶³, che apre i suoi contatti col nuovo Paese, seguita da altre mostre nel 1941: prima ad Hartford e poi sulla West Coast (San Francisco e Los Angeles).

Corrado Cagli
Pulcinella, 1939
 Collezione privata

È proprio nel contatto cruciale con l'ambiente artistico gravitante attorno alla Galleria di Julien Levy che va individuato il fulcro più profondo del mutamento stilistico del periodo americano, un mutamento che porterà le sue conseguenze nel cuore della sua attività del secondo dopoguerra, e che in un certo senso spiegherà la natura più profonda delle sue future prove figurative, degli anni cinquanta e sessanta.

Bisogna riconoscere che Crispolti, sempre sagace interprete dell'opera di Cagli, intuì in maniera congrua (ma in questo caso non completamente puntuale) l'origine del mutamento stilistico dell'ar-



tista in America, in una "particolare congiuntura di Surrealismo nordamericano (fra un Kurt Seligmann, Pavel Tchelitchew, un André Raetz). Che è la congiuntura, allora documentata nel libro di Sidney Janis *Abstract and Surrealist Art in America*, pubblicato a New York nel 1944 da Reynal and Hitchcock"⁶⁴. Pur individuando correttamente la "zona" culturale da cui traevamo origine l'evoluzione di Cagli nel suo momento americano, mancava di individuare l'anello, la congiuntura precisa di un simile passaggio.

Sicuramente essa è da definire proprio nel rapporto con alcuni artisti che agivano nel contesto della Galleria Julien Levy e in particolare con Eugène Berman, figura d'artista eccentrico ed esponente, assieme al Tchelitchew giustamente citato da Crispolti, di una tendenza surrealista internazionale che troverà negli Stati Uniti una larga rispondenza, comunemente definita *Neo-Romantic*. È Berman, un artista russo che si trasferisce a Parigi negli anni venti, e infine a New York nel 1935, che costituisce il legame tra il Cagli fuggiasco e il gallerista dei surrealisti in America. Berman aveva conosciuto Julien Levy a Parigi negli anni venti, e divenne immediatamente uno degli artisti di punta della sua galleria, aperta a New York nel 1931; ivi terrà mostre personali nel 1932, 1933, 1935, 1936, 1937, 1939 e 1941. D'altra parte la Galerie des Quatre Chemins, dove Cagli espose sia nel 1937 che durante l'esilio del 1939, era la corrispondente di Levy in Europa e lo stesso Berman vi aveva esposto: e tra gli indirizzi parigini da contattare che Cagli invia ad Afro in una lettera del 1939, figura già quello di Berman, che egli dunque già da allora conosceva bene e che ancora trascorreva lunghi periodi a Parigi, prima dello scoppio della guerra. Inoltre il gruppo dei surrealisti "neoromantici", composto principalmente dai due fratelli Berman (Eugène e Leonid), da Tchelitchew e da Christian Bérard, aveva una connotazione decisamente omosessuale che probabilmente contribuì a captare l'attenzione e l'attitudine di Cagli. Appena trasferito in America, a New York, Cagli tiene dunque una mostra da Julien Levy, nel 1940, ma anche le sue successive tappe espositive furono determinate dal rapporto con Berman: la mostra al Wadsworth

Athenium di Hartford (Connecticut), nel 1941, dove il direttore della famosa istituzione era "Chick" Austin, uno dei maggiori estimatori e patroni di Berman; e inoltre quelle a San Francisco, dove lo stesso Berman espone, e Los Angeles. Se Cagli si trasferisce poi, arruolandosi, in California, Berman lo seguirà, stabilendovisi anch'egli. In qualche modo il pittore russo-americano diviene una sorta di protettore e maieuta di Cagli in America. Il riflesso nella sua pittura è immediato: il neo-romanticismo diviene la sua vena espressiva, caratterizzando le sue figure avvitate e neo-manneristiche, i paesaggi surreali e inquietanti, i gesti neo-barocchi dei personaggi, il segno elegante e svolazzante, così diverso dalla solida costruzione sintettista del primordialismo teorizzato nel periodo italiano. La traccia del rapporto con Eugène Berman rimane anche in alcune lettere degli archivi di Cagli, pubblicate ora nell'Appendice documentaria²⁶, ma che purtroppo risalgono a un periodo successivo (la prima data al 1949: evidentemente l'inizio della corrispondenza è andato disperso), dandoci comunque il percorso finale del loro rapporto, che giungerà a un raffreddamento alla fine degli anni sessanta.

Dopo l'arruolamento la sua attività si limita quasi esclusivamente al disegno, spesso allegorico, introverso, meditativo, talvolta descrittivo della sua vita militare: "Chi è soldato del pittore conserva solo gli occhi, e va a dormire con la voglia delle cose che rimanda a tempi di libertà maggiore, o schiavitù minore"^{26a}. Ma i temi surreali, capziosi e contorti, le figure estetizzanti, lo collocano con precisione in quell'alveo di neo-romanticismo franco-americano di cui si è appena detto.

Un singolare cortocircuito tra la pittura neo-romantica, intrisa di melanconia e di estetismo, e un realismo tragico e rabbrivito, si realizza nel 1945 nella serie magnifica dei disegni di guerra, nei quali Cagli rappresenta gli sfaceli della distruzione europea e le scene di corpi martoriati dei campi di concentramento tedeschi. La visione dal vero, nel ruolo di ufficiale dell'esercito americano, di un'abiezione inconcepibile, viene allestita in scenari che da neosurreali divengono, senza mutare di stile e di apparenza, paradossalmente realistici. I pac-

saggi desolati interiori e "surreali" del periodo americano si riflettono come presagi in quelli realistici dell'Europa devastata, sfondo degli sterminii perpetrati dai nazisti. Sicché la melanconia estetizzante e vagheggiata diviene di colpo puro realismo, che neanche la fantasia più cupa poteva eguagliare. Questa serie di disegni, che hanno come parallelo ideale la serie del *Gott mit uns* di Guttuso o i disegni di guerra di Moore, viene esposta nel gennaio del 1946 alla Hugo Gallery di New York, dove Cagli alla fine della guerra ritorna a vivere, dopo una parentesi trascorsa a Roma tra 1944 e 1945, ove ritrova i vecchi amici ed espone alla mostra "Arte contro la barbarie" e alla Galleria dello Zodiaco (con Mirko, Guttuso, Leoncillo e molti altri suoi ex allievi e seguaci).

10. Il secondo soggiorno americano: il dopoguerra

Il vero recupero di una fase significativa e pittoricamente prolifica, a parte la parentesi di intensa espressività designativa del periodo di guerra, avviene nel 1946, quando, tornato in America, realizza opere in cui sembra voglia costruire, sulle rovine di un mondo, una ricerca nuova: mescola allora i frammenti di metafisica, surrealismo, neo-romanticismo, cubismo, espressionismo, in dipinti ansiosi, per certi versi scoordinati, ma che preparano alla sortita neoastratta del 1947.

Mantiene i rapporti culturali con i vecchi amici, e ne costruisce di nuovi: attraverso Berman e Tchelitchev, che già erano attivi come scenografi e disegnatori di costumi per opere e balletti, conosce Stravinsky, è tra i fondatori del Ballet Society, ottiene un Guggenheim Fellowship (anche Berman e Tchelitchev ottengono nello stesso periodo una simile borsa), frequenta Giancarlo Menotti per il quale disegna scene e programmi di opere, continua a frequentare il musicista Vittorio Rieti di cui già nel 1940 vagheggiava di sposare la moglie Elsie²⁶ (dopo un eventuale divorzio), collabora con George Balanchine.

Dal punto di vista stilistico, Cagli accentua il carattere espressionista delle sue scene, in un crescendo perfettamente leggibile a cominciare da *L'atelier di Françoise*, ancora nitidamente neo-romantico e neo-metafisico, a *Icaro* e *Uomini*, in cui la figurazione diviene sempre più concitata ed espressionista.



Eugène Berman
Disegno per la mostra alla Galleria
Julien Levy, 1936



Eugène Berman
Disegno per la mostra alla Galleria
Julien Levy, 1939



Pavel Tchelitchew
Copertina disegnata per *The Garden of Disorder* (1938), di Charles Henri Ford

con *Chimera*, ancora del 1946, e *Dioscuri e La chanson d'outrée*, entrambi già del principio del 1947, va delineandosi una ricerca astrattiva che però non ignora il soggetto, ma lo sublima in ritmi astratti ed espressivi. È una ricerca curiosa, che non trova risposdenze né in Italia (dove prevaleva il neocubismo, da lui superato e abbandonato già dal 1940-41) né negli Stati Uniti (dove le ricerche di punta volgevano piuttosto verso l'espressionismo astratto di Gorky e Pollock, partendo bensì da formulazioni surrealiste ma divaricandosi in una gestualità dominante). Cagli sembra fare uno sforzo per contemperare il fondo surrealista neo-romantico (e la sua origine metafisica, dechirichiana) con un astrattismo di matrice formalista, anziché "informale" come in America andava definendosi. Il risultato di tale esperimento furono una serie di dipinti che, assieme ai precedenti citati, vennero presentati al suo ritorno in Italia, nel novembre del 1947, allo Studio d'Arte Palma di Roma, diretto da P.M. Bardi: *La nascita*, *Il malgoverno*, *Il Contarena*. Sono quadri dai colori brillanti e nitidamente rinchiusi in una griglia di disegno sottolineato, in cui al neocubismo dominante in Italia si sostituisce un neometafisicismo che enfatizza il contenuto psichico, onirico, surreale e metafisico, ma evidenzia altresì la struttura astratta della composizione. Con cinque anni di anticipo, sembra di leggere una definizione formale teorizzata da Lionello Venturi per il gruppo degli Otto Pittori, tolto l'accento sul cubismo e spostato sulla metafisica: "Essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti; essi non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia che da un lato minaccia di trasformare l'astrazione in un rinnovato manierismo, e dall'altro obbedisce ad ordini politici che disintegrano la libertà e la spontaneità creativa [...] gli otto pittori su nominati adoperano quel linguaggio pittorico, che dipende dalla tradizione iniziata attorno al 1919 e comprende l'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti"⁷⁶⁰.

Questa mostra prelude al definitivo rientro di Cagli in Italia, e suscitò polemiche asperre, alle quali si è già accennato. Non solo i giovani pittori di Forma 1 vedevano il ritorno di Cagli come una colonizzazione neoamericana, un blocco delle vec-

chie generazioni posto al libero svolgersi delle ricerche avanguardistiche, ma persino come il ritorno camuffato di un ex fascista che intendeva riprendersi il campo lasciato libero, come un gattopardo che torni sui suoi passi. Non c'è dubbio che essi leggessero con chiarezza le mosse di Cagli, al di là della polemica politica; Perilli individua con acume e acume le posizioni stilistiche di Cagli, interpretandole nel modo più malizioso e ingeneroso: "Tutta una decadenza borghese sembra confluire in questa pittura dalla sorgente romantica di un de Chirico ormai sfatta e decomposta alla palude stagnante del surrealismo europeo nella sua ultima metamorfosi americana. L'arbitrio automatico prevale in una prospettiva abusata e metafisica. Come è facile vedere, è un mondo vecchio che attraverso la pittura di Cagli si cerca di rivalutare come anticipazione del nuovo linguaggio. L'astrattismo non ha nulla a che vedere con posizioni di questo genere. La Forma ha valore in se stessa senza alcun richiamo freudiano e evocativo"⁷⁶⁰. Certo, si trattava per Perilli e i suoi compagni di opporre un astrattismo formalista a una visione surreale astrattiva: che comunque in Europa - e in Italia - non era certo l'ultima parola in fatto di dibattito artistico. Ma a parte la soggettività delle rispettive - e rispettabili - posizioni stilistiche, la posizione di Cagli mostra singolari affinità con il Fronte Nuovo delle Arti e al tempo stesso un'indipendenza rispetto alla lezione postcubista di questo, che lo pone come un maestro autonomo accanto ai suoi più giovani amici (e spesso ex allievi) del gruppo: Afro, Mirko, Guttuso, Pizzinato, Leoncillo ecc.

Dopo un breve ritorno in America, nel 1948 Cagli torna a stabilirsi, questa volta definitivamente, in Italia.

11. Gli anni dal 1948 al 1950: un ventaglio di ipotesi astrattive. La costruzione di un universo sperialente

Il vivace dibattito culturale italiano del dopoguerra trova come interlocutore un Cagli ormai giunto alla piena maturità artistica, e con un bagaglio di esperienze internazionali niente affatto comuni, soprattutto negli artisti della sua generazione. Se infatti artisti più anziani, come de Chirico, Severini,

Carrà, Prampolini, Campiggi potevano vantare un raggio culturale ed esperienze di ampiezza internazionale indiscussa, tuttavia la loro stessa età li collocava ai margini di un dibattito che per natura voleva e doveva privilegiare i più giovani, unici possibili attori responsabili di uno svecchiamento degli schemi artistici dell'epoca fascista, che dopo la liberazione ci si sentiva in dovere di superare (poiché quegli schemi erano in realtà stati ampiamente costruiti dagli artisti citati e dunque essi erano moralmente "fuori gioco"). Proprio su questo punto morale si avvitava principalmente la protesta contro Cagli alla mostra allo Studio Palma, come abbiamo visto, ma la sua posizione era assai fluida e sfuggente: intanto generazionalmente era più vicino ai giovanissimi che ai vecchi maestri, e poi aveva ampiamente riscattato la sua partecipazione fascista con l'esilio e con un impegno indiscutibile in guerra; senza contare che la Scuola Romana degli anni trenta vedeva tra i suoi protagonisti molti antifascisti, e il suo linguaggio era tale che persino Trombadori poteva affermare, pur contro ogni evidenza, che la pittura di Cagli era "stata immune dalla retorica fascista".

Risalenti all'ultimo soggiorno americano, e al suo immediato ritorno in Italia, dove li espose nel 1948 alla Galleria del Milione di Milano, sono gli *Arcaici Maggiori dei Tarocchi*, una serie di carte intelate di medio-piccole dimensioni, che a partire dal tema stesso propongono una sorta di riflessione polisemantica. Infatti alcuni *Arcaici* sono di carattere surreale, neo-romantico figurativo, altri invece di carattere completamente astratto: a indicare emblematicamente livelli di riflessione estetica differenziati ma integrati – come carte di uno stesso mazzo – che scaturiscono dalle ultime riflessioni dell'artista. Quali sono queste nuove riflessioni? Ce le svela egli stesso pochi mesi dopo, presentando nel maggio del 1949 una mostra alla Galleria del Secolo di Roma di "Disegni di quarta dimensione". Cagli, nella ricerca di nuove strade visuali, rimane colpito dalle costruzioni del matematico americano Paul Samuel Donchian (1895-1967) rappresentanti solidi di quarta dimensione. Ovviamente, ci spiega Cagli nello scritto introduttivo, precisandoci che vide quelle *maquettes* nella casa di Donchian ad Hartford, la quarta di-

mensione si può ipoteticamente rappresentare in tre dimensioni, così come normalmente tentiamo attraverso la prospettiva di rappresentare in due dimensioni le tre dimensioni della realtà che ci circonda. Luciano Caramel ha recentemente individuato con precisione l'origine di questo interesse tematico in Cagli, che gli deriva dal contatto con i mariti matematici delle due sorelle, entrambi americani²⁵, che lo presentarono e gli fecero conoscere le teorie di Donchian. È singolare peraltro come questo tema della quarta dimensione fosse affrontato e ricercato da Balla fin dal 1913, in termini di ricerca matematico-teosofica²⁶, ed era ben noto anche a Marinetti e a Bontempelli²⁷; ma è forse ancor più singolare constatare come esso venisse riproposto nella Roma di quegli anni proprio dal contatto diretto tra Dorazio e Balla²⁸. Su fronti opposti, dunque, avvenivano ricerche di segno analogo.

Ma ciò che ci importa sottolineare, guardando le figurazioni "astratte" dei tarocchi (come ad esempio *La ruota della fortuna* o il *Bagatto*), è la rilevanza di come i contorni insistiti e duplicati, che avevamo già notato nelle opere più recenti esposte allo Studio d'Arte Palma nel novembre 1947, fossero il prodromo di quegli studi sulla quarta dimensione che andranno precisandosi, durante l'ultimo soggiorno americano, nei *Tarocchi* e infine negli espliciti disegni esposti al Secolo. Sono intrecci di linee inestricabili, che suggeriscono mondi altri, intessuti di colori puri, fatti di segni riverberati e paralleli, oppure di moltiplicazioni caleidoscopiche.

Disposti così sotto il segno ambiguo e polivalente dei tarocchi, si divaricano nella ricerca di Cagli due mondi diversi, egualmente possibili ed egualmente validi, quasi una trasposizione simbolica della teoria della relatività di Einstein: uno di ricerca figurativa che indaga i movimenti psichici, in senso surreale-freudiano (o meglio, junghiano, visto il suo dichiarato interesse per l'analisi di Jung a partire da questo periodo²⁹), e un altro che indaga i ritmi intimi dell'universo, in chiave geometrica e astrattiva. Ancora intrecciate e affiancate, queste due tendenze le ritroviamo associate in un trittico tridimensionale (concavo) eseguito per il cinema Fiamma di Roma nel 1949, e da me ritrovato e identificato nella collezione della Banca Nazionale del Lavoro:



Samuel Donchian
Politopo a quattro dimensioni (*maquette*)



Corrado Cagli
Trittico per il cinema Fiamma, 1949
Roma, collezione della Banca Nazionale
del Lavoro (*qui sopra un particolare*)



unificate sotto il segno e il tema comune della “fiamma” convivono frammenti puramente estetizzanti e figurativi, improntati all’estetismo surreale dei neo-romantici, e disegni astrattivi, rappresentanti la quarta dimensione.

In entrambe le tendenze (figurativa e astrattiva) la divaricazione sia col realismo “sociale” che con l’astrattismo formalista o “concreto”, ricerche prevalenti e dominanti in Italia, appare nettissima.

Subito successive, ma sempre del 1949, sono le ricerche sui “ritmi cellulari”, dispiegate in una

straordinaria serie di quadri che Cagli eseguì come evoluzione delle ricerche sulla quarta dimensione ma che aprono la strada, come notò Crispolti già nel 1964, alle ricerche del segno informale di ambiente romano, prima tra tutte quella di Capogrossi, che proprio dal motivo delle aggregazioni cellulari di Cagli trae lo stimolo per le proprie catene segniche, presentate non a caso, sotto l’antica stella del primordio, da un testo teorico dello stesso Cagli alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950. Estroflessioni e introflessioni spaziali, come respiri

di un universo geometrico alieno, sono rappresentate in queste griglie cromatiche in cui torna prevalente il gusto di un colore citrino, tipico del Cagli alla metà degli anni trenta.

E da queste intersecazioni modulari germinano a loro volta altre due singolari ricerche: una più breve come durata, che vede proiettare gli intrecci lineari in una gestualità bianco-nera, non priva di sbavature, che conduce nettamente la ricerca già matura della concezione informale a una "azione" del pennello, non certo pollockiana, ma indubbiamente labirintica e gestuale (vedi opere come *Diogene o Langoscia*, del 1949); e l'altra, più duratura, di una natura informale pura, in cui il segno si sfuoca in *Impronte* "dirette", cioè in segni lasciati sulla tela da matrici pittoriche applicate come stampi e non col pennello. In ciò si può certamente leggere una sperimentazione che prosegue la tipica tecnica del disegno ricalcato e "primordiale" degli anni trenta, di cui si è parlato più sopra, ma in un'accezione ora, decisamente e inequivocabilmente, informale, con consonanze surrealiste. La contiguità di queste straordinarie "impronte" informali che si svolgono tra la fine del 1949 e il 1950 (*Partenze, Fuoco fauchi*, del 1949, *Impronte* del 1950 ecc.), con i dipinti solo apparentemente più definiti nel segno dei "ritmi cellulari", è attestata e sottolineata dalla simultanea presentazione dei due gruppi di opere alla medesima mostra personale alla Galleria del Secolo nel giugno del 1950. Solo che nelle *Impronte* la materia pittorica si fa più sensuale, ambigua, informale, si arricchisce di scoloriture, abrasioni, trasparenze, in una nettissima consonanza con le ricerche dell'*informel* internazionale.

È in questa accezione che Crispolti (1964) legge l'influenza di Cagli, che nel novembre del 1950 aveva esposto a Milano alla Galleria del Milione, sul successivo nuclearismo milanese di Crippa, Dova, Baj ecc., ma certo da queste esperienze nascono anche le matrici materiche di Scialoja², i segni giovanili di Novelli.

Ma nella seconda metà dello stesso anno 1950 si collocano almeno due ulteriori sperimentazioni dell'artista, che indaga con intensità le prospettive appena aperte col ciclo delle *Impronte*. Entrambe si proiettano sul medesimo tema, ma cambiandolo di

segno: Cagli sperimenta impronte in negativo, che divengono, per così dire, indirette. La traccia materica lasciata da una matrice cede infatti il posto a una traccia immateriale, realizzata poggiando diversi materiali sulla tela e spruzzando o tamponando il colore, rimuovendo alla fine del procedimento l'oggetto, che avrà lasciato una traccia di vuoto alonata sul supporto. La prossimità con le tecniche sperimentali surrealiste quali il *frottage*, il *grattage*, ma soprattutto il *rayogramme* fotografico, è evidente. Col *rayogramme* ha in comune l'effetto dell'oggetto impresso in negativo, ma anche con altre tecniche fotografiche surrealiste, ad esempio la solarizzazione, cioè l'effetto di alonatura luminosa dell'immagine. In questo senso l'amicizia con un grande fotografo italiano, Pasquale De Antonis (di cui Cagli presenterà una mostra di fotografie astratte nel 1951) dovette suggerirgli non pochi spunti. Partendo dunque dalla cultura surrealista sviluppata in America, Cagli propone una personale lettura del medesimo processo che dall'automatismo surrealista portò l'arte americana all'*action painting*: tracce materiche non lasciate dall'azione, o non solo da quella, ma dai residui della realtà psichica che interferiscono con la superficie del dipinto.

Il primo ciclo di queste "impronte indirette" è costituito da dipinti in cui, eliminata la pittura eseguita col pennello, il colore aerografato risparmia il tracciato di materiali prevalentemente forati e con andamento "cellulare" ripetitivo (ricami, stoffe a trama larga, tulle, paglia di Vienna intrecciata, ma anche mascherine con forme geometriche o biomorfiche), creando illusorie profondità, spazialità ambigue, dimensionalità plurime prive di prospettive, in cui schermi e colori si intersecano con effetti ignoti all'esperienza sensoriale comune (*Grande interno, Intrico modulare, Altre stanze, Lo scacciapensieri*, tutti del 1950). A questi tracciati vanno talvolta sovrapponendosi colorature materiche, decisamente pollockiane, come in *Oregon* (1950) o in *Epigrafe per l'infanzia* (1951), a definire in maniera precisa l'ambito informale nel quale Cagli si muove³.

Il secondo ciclo, collocandosi idealmente sul versante "figurativo" - surreale della sua esperienza, propone con le medesime tecniche di impronte indirette, figurazioni che sembrano emergere dalle

Corrado Cagli
Anabasi, 1950
 Roma, collezione privata



profondità della psiche, e che idealmente si collocano nell'alveo di certe evoluzioni della stessa pittura neo-romantica (ad esempio *Cache-Cache* di Tchelitchev, del 1940-42): si tratta della serie dei *Boschi di Lemery* e delle figure come *Il Matto dei tarocchi* o *Il pescatore e la luna*, sempre del 1950, in cui emergono grazie a giochi di aerografo figure oniriche e ambigue, o nature boschive misteriose e come viste attraverso contrazioni psichedeliche.

Per quanto ambigua possa sembrare la comparazione tra effetti figurativi di grande diversità, i due cieli appena menzionati si riuniscono sotto uno stesso pensiero di indagine tecnica e informale; Cagli sembra non voler rinunciare a nessuna delle sue componenti poetiche, quella della ricerca della forma pura e quella della ricerca psichica e metafisica, trovando una solida unità e simultaneità di espressione nel metodo e nella tecnica, ma una divaricazione, quasi una biforcazione negli effetti figurativi.

Né va tralasciato, in quello stesso 1950, a completare il complesso ventaglio di aperture sperimentali, un terzo orientamento, che in quel momento può apparire minoritario, o meno pregnante, ma che costituisce, assieme ai temi che abbiamo appena esaminato, un altro fondamentale punto di

partenza per alcune importanti ricerche successive. Stiamo pensando a una piccola serie di carte intalate di varie dimensioni (*Anabasi*, *Pastori a Novilara*, *La tofca*, tutti del 1950, *La barca Arunta* del 1951), nelle quali emerge un segno primitivo, così come i soggetti sono rappresentati coi tratti simbolici, totemici delle civiltà originarie: è l'attualizzazione del concetto sempre operante di primordiale, così caro a Cagli fin dagli anni trenta.

12. Gli anni cinquanta: lo sviluppo dei grandi cicli e la sintesi tra astrazione e figurazione

Poste le premesse per un ventaglio così vasto ma intellettualmente compatto di ricerche, Cagli si dedica nel decennio entrante a sviluppare in tutte le potenzialità il magma denso e polimorfo della sua creatività.

A partire dagli anni cinquanta, un punto che diviene dirimente rispetto all'ambiente italiano, nei confronti del quale si è già visto quanto egli fosse autonomo e indipendente, è rappresentato dall'inconsueta e misteriosa, potremmo dire ambigua, interazione che l'artista inizia a operare tra arte astratta e figurativa. Se infatti tra 1947-48 e 1952 la ricerca di Cagli, pur poliedrica, ruota essenzialmente e quantitativamente intorno a riflessioni astrattiste (a parte

alcuni aspetti in cui però la figura, pur ben presente, appare fortemente piegata a stilemi astrattivi, come abbiamo visto ad esempio nei *Boschi di Lemery* e nelle rare scene neoprimitive o primordiali), a partire dal 1952 l'interazione o meglio la contaminazione tra i due linguaggi diviene sempre più copiosa ma soprattutto si delinea una linea figurativa vera e propria, senza compromessi e vie di mezzo.

Cagli torna ora a sperimentare una pittura figurativa, talvolta di impegno sociale e talvolta di ispirazione edonistica, mitologica. Considerando che in Italia, dagli anni cinquanta ai settanta, la scelta astratta piuttosto che figurativa rivestiva un valore di campo (intellettuale, politico, persino morale) talvolta aspramente combattuto in accerrime fazioni, la suprema leggerezza di Cagli, la sua oscillazione tra i due poli, lo pongono in un'area autonoma, quasi incomprensibile all'epoca. Troppo avanzata sui tempi, oggi sembra a noi una scelta quasi "postmoderna", più tipica degli anni attuali (o immediatamente trascorsi) che di quelli in cui egli visse e operò. Si tratta di una scelta che per certi versi può considerarsi molto vicina all'attività di un artista – forse l'unico che all'epoca osasse intercalare ricerche di segno molto diverso – che costituiti probabilmente il modello morale, comportamentale primario di Cagli: Pablo Picasso. Un riferimento, questo, che egli dovette aver sempre presente, in positivo o in negativo, fin dagli anni della sua giovinezza, anche se stilisticamente non vi sono tracce (salvo che negli anni trenta) di un'ispirazione diretta, stilistica, al grande maestro del Novecento.

Queste posizioni estetiche eccentriche, indubbiamente non hanno facilitato la comprensione critica di un personaggio così fuoriclasse, realmente *outsider*. Gli studi critici, illuminanti e complessi, che ha svolto sull'artista Enrico Crispolti (tra i suoi massimi esecuti), ma anche le riflessioni profonde che ad esempio ha sviluppato Ragghianti proprio sull'aspetto delle scelte astratto-figurative, non sembra siano approdate nella coscienza critica più generale alla totale comprensione del personaggio, che ancora gravita per molti aspetti in una considerazione più dovuta che convinta, e che sostanzialmente non gli restituisce quel ruolo complesso che rivestì per tanti anni.

Come si diceva, una netta ripresa figurativa interviene in Cagli intorno al 1951-52, attraverso un corto circuito con la pittura "sociale" di Guttuso e soprattutto di Carlo Levi. Non va dimenticato che Guttuso, fortemente influenzato da Cagli alla metà degli anni trenta, fu sempre suo amico ed estimatore, e a partire dal 1950 espone spesso insieme a lui; e che Levi, antifascista della prima ora, fu esposto alla Galleria della Cometa proprio nella contingenza del suo confino politico, con una sfida intellettuale forte e singolare da parte di Cagli, *deus ex machina* della linea artistica della galleria. Nel dopoguerra i tre amici, vicini al Partito Comunista, trovarono una forte consonanza ideale, una triangolazione che in Cagli si attualizza anche in consonanza di stile e in coagulo poetico attraverso la forte emozione provata di fronte al disastro dell'alluvione del Polesine, avvenuta nel novembre 1951. Cagli sente il dovere di intervenire politicamente e socialmente davanti a tale disastro, e non vede altra strada che la rappresentazione epica e umana sì, ma non traslata in metafora astrattiva, di denuncia solo metaforica del malgoverno. La presentazione dei disegni della *Rotta del Po*, alla Galleria dell'Obelisco nel febbraio 1952, è il primo atto di questa ulteriore e coraggiosa strada di ricerca, che rompe la dicotomia italiana di necessaria presa di posizione per la pittura astratta o figurativa. I disegni furono pubblicati nella collezione dei *Quaderni del disegno popolare*, e commentati dallo stesso Cagli su "L'Unità": "Mi è stato necessario disegnare la rotta del Po perché per un pittore disegnare è capire e per me è necessario capire le cause e le conseguenze della rotta del Po [...]. La pittura e la poesia se intese come veicoli di grandi idee possono decisamente collaborare alla definizione della coscienza politica nazionale ma non pervengono a farsi veicolo di nessuna idea se non pervase dal giudizio del presente come della storia. Nel corso del lavoro, non in modo programmatico, m'è accaduto di abordare gli aspetti essenziali della grande alluvione [...]. Divulgare le cause e analizzare oggi soprattutto le conseguenze di un tale disastro non è compito del pittore e il linguaggio pittorico è per natura diverso da quello letterario e si presta ad altri scopi, ma è certo dovere del pittore giudicare il suo tempo

Corrado Cagli
Ca ira, 1951
 Roma, collezione privata



come per esempio denunciare la immediata similitudine tra gli orrori della guerra e gli orrori del malgoverno [...]. Anni fa ho dipinto un "malgoverno" sia pure in forma sibillina e metafisica [...]. Buoi che annegano travolti dalla alluvione, le acque del Po nelle case crollate, gente rifugiata sui tetti, determinerebbero un pathos diametralmente opposto alla Pace e agli altri argomenti che descrivono secondo Simone Martini il buongoverno"⁷⁶.

Prende l'avvio da questo fatto l'ultimo punto cardinale che Cagli sceglie di inserire tra le diverse variabili del suo pensiero visuale, che abbiamo esaminato nel capitolo precedente: l'intervento politico e sociale attraverso le forme del realismo.

Né sembri un espediente misurato e dettato dal momento, poiché abbiamo visto che la prima traccia di questo pensiero che vede l'arte come un insieme di generi espressivi e l'artista tanto più grande quanto più questi generi è capace d'interpretare e usare per esprimere un ventaglio il più ampio possibile di sentimenti e pensieri, era già nitidamente scolpita teoricamente nel pensiero di Cagli dal 1933 (e ne abbiamo accennato nel capitolo dedicato al "primordialismo"): "È necessario non giudicare eclettismo la ricchezza dei plastici contemporanei, e vedere che la forma e l'astratto, sono appunto due 'generi' come l'epica e la lirica sono due 'generi'. È ovvio insistere sulla possibilità di coesistenza di più generi in uno stesso poeta, in uno stesso pittore"⁷⁷.

Sicché inizialmente i temi anche differenti procedono parallelamente e simultaneamente nella pratica di Cagli; ma non tarderanno a intrecciarsi, contaminarsi profondamente, come avverrà soprattutto nell'ultimo periodo di attività dell'artista, dagli anni sessanta alla morte.

Nel 1951, immediatamente prima dell'impegno politico e figurativo, si vede dispiegare ad esempio la monumentale ed epica sintesi e contaminazione dei suoi temi astratti: *Ca ira, Due modi in uno, Interno Y.B.*, sono gli esempi più alti di questa compenetrazione di sistemi modulari e quadridimensionali con la tecnica delle impronte aerografate. Lo stesso emblematico titolo *Due modi in uno* sta a significare questa compenetrazione di soluzioni. L'abbandono del pennello – e di conseguenza del segno pittorico "espressivo" in favore di campiture determinate dall'oggettività di mascherine, per mezzo di un colore che giunge impalpabile ma deciso e inequivocabile sulla tela?⁷⁸ – sostanzia immagini esclusivamente astratte, di struttura monumentale, dai suggerimenti polidimensionali e intrinsecamente informali nonostante la definizione quasi "concreta" delle forme geometriche. Cagli opera con consapevolezza sul crinale delle definizioni di campo e di stile, evitandole tutte in una ricerca estremamente personale di soluzioni.

È dopo questa sintesi puramente astratta che egli sente però il bisogno di rimescolare le carte gettando

sul tavolo della discussione estetica addirittura l'opposto teorico della perfetta soluzione astrattiva raggiunta: col realismo sociale di cui abbiamo appena parlato.

A questo punto la maturazione è definitiva e Cagli si sente libero di intervenire e realizzare cicli di pitture che si intersecano senza soluzione di continuità: un po' come Picasso aveva simultaneamente sviluppato cubismo e neoclassicismo, egli conduce ricerche uniformi ma anche di segno diverso, anche simultaneamente: ad esempio, tra 1952 e 1955 sviluppa un particolare sistema di astrazione che mostra la riflessione attenta sull'arte di Paul Klee, prevista e in qualche modo anticipata da una significativa citazione dell'artista che Cagli stesso pone a epigrafe della sua presentazione alla mostra di fotografie astratte di De Antonis nell'aprile del 1951¹⁹. Si tratta di un ciclo di dipinti come *Ierazioni cromatiche*, *Demoni di primavera*, *Allusioni e inganni*, *Babel*, in cui le originarie superfici modulari si consolidano nelle griglie oniriche di Klee, sostanziate da un colore vibrato e come sottoposto a vibrazioni elettromagnetiche²⁰. Questa linea prosegue nella serie degli "arlecchini", svolta tra 1956 e 1957, in cui la figura emblematica e giocosa di Arlecchino si inserisce nella maglia astratta, continuando a svolgere proprio quella suggestione di Klee, tra i grandi artisti dell'avanguardia uno dei pochi che riuscì a conciliare efficacemente figurazione e astrazione, e forse proprio per questo divenuto, in quel particolare momento, un modello fondamentale di interesse per Cagli.

Nell'alternanza di ricerca e ispirazione, tra il 1954 e il 1957 l'artista riprende il tema primitivistico e "primordiale" indagato nelle carte intelate del 1950, dando vita a un ciclo in cui compaiono figure totemiche, screziati di geroglifici come astratti tatuaggi, che mimano le figure graffite delle grotte preistoriche e quelle dipinte o scolpite delle civiltà primarie australiane, fino a individuare gli stessi stilemi, gli stessi lemmi nelle civiltà precolombiane americane. È una ricerca che condivide appieno con Mirko, con le sculture epiche e misteriose dell'amico. Le tecniche pittoriche divengono sempre più libere e dense di effetti misteriosi, confermando tuttavia l'abbandono definitivo della pittura "di-

pinta" col pennello: *frottage* di pastelli colorati, *grattage* di superfici, aerografie con mascherine, impronte dirette alternate a impronte indirette, il tutto impiegato con una maestria tecnica che gli permette una gamma infinita di effetti e di suggestioni inedite, mescolando temi astratti e figurativi in piani simultanei e intersecati. I soggetti, nel loro attingere a un primordialismo profondo, si legano consapevolmente alla suggestione delle teorie junghiane dell'archetipo, citate fin dal 1950 dallo stesso Cagli²¹, ma anche a quelle antropologiche indagate magistralmente da Ernesto De Martino, figura di studioso di grandezza europea e amico di Levi, indagatore dei riti magici in chiave antropologica, autore di un fondamentale contributo, *Il mondo magico* (1948), in cui teorizza ed evoca le reali presenze magiche nelle strutture antropologiche delle civiltà contadine²².

A questo elemento dell'archetipo, intorno al quale a partire dalla fine degli anni cinquanta torna sempre in maggior misura a ruotare l'immaginario di Cagli, fino a farne il punto primario di interesse, si lega anche il ciclo delle "metamorfosi", sviluppate prevalentemente intorno al 1957, ma le cui origini risalgono idealmente ai *Boschi di Lemery* e a una serie di contaminazioni tra figure ed elementi naturali eseguite a partire dal 1952-53, colte nel segno della trasmutazione e della metamorfosi: *Ovidio* (1953), *Il poeta orientale* (1953), *Virgilio* (1954). Innestando le figure del realismo sociale alle figure mutanti e allusive dei "boschi", Cagli ottiene un'alchimia che lo riconduce naturalmente, sia pur attraverso strade differenti, al familiare neo-romanticismo americano dell'epoca di guerra, in cui figure eroticamente ambigue e surreali attingono a un estetismo formale quanto poetico: è il modo migliore per rendere quel sentimento tra mitologia e poesia cui Cagli non vuole rinunciare, e che sarà alla base di gran parte della sua ricerca tra gli anni sessanta e il 1976. *Apollo e Dafne* (1957), *Narciso* (1957), *Apollo* (1958) sono non a caso i soggetti principali di questa figurazione mutante, anfibia tra mondo degli uomini, mondo vegetale e mondo degli dei, che costituisce il lato più lirico delle sperimentazioni di Cagli del dopoguerra.

Corrado Cagli
Giovane alla radice, 1968
 Roma, collezione privata



Sempre all'archetipo e al primordio deve riferirsi l'intenzione alla base della famosa serie delle "carte", iniziata nel 1958, di spettacolare effetto pittorico, *trompe-l'œil* fatto di allusioni e occultamenti: carte spiegazzate rese con una tecnica illusionistica all'aerografo, che apparentemente rappresentano solo se stesse, ma tra le cui pieghe sono nascoste figure primordiali e archetipiche, divine e nascoste come sotto un velo platonico, vero soggetto di una rappresentazione esoterica che cela sotto veli rituali le figure di un culto primario.

13. Gli ultimi anni

Come abbiamo visto, dall'originaria costituzione di alcuni punti focali di ricerca tra fine degli anni quaranta e primissimi cinquanta, Cagli procede su quei binari approfondendo i temi, e sempre più poi mescolandoli e intersecandoli fino a farli diventare un unico magma polimorfo, in cui prevalgono ora alcuni, ora altri aspetti, ma sempre strettamente fedeli a quel mondo intellettuale e formale che aveva potentemente articolato. Alla fine degli anni cinquanta egli alterna ormai con estrema li-

bertà tutti gli elementi di quelle tematiche, non inventando ma approfondendo ciascun aspetto.

Latteggiamento coraggiosamente aperto, ma forse troppo anticipato sui tempi, del rimescolamento astratto-figurativo del secondo dopoguerra rese come si è detto difficile da comprendere per la critica dell'epoca il suo percorso in realtà estremamente compatto e unitario. Forse in Cagli stesso allignava un aristocratico egotismo, una consapevolezza di superiorità che gli risparmiava il comune desiderio di trovare conferme e approvazioni nel mondo circostante. Una sicurezza espressiva e critica lo poneva una spanna sopra ai suoi critici e colleghi, ed egli trascurava di cementare le sue conquiste con affabulazioni, dialoghi, stilismi facilmente ripetuti, che sono la cucina, forse anche bassa ma essenziale, dell'arte moderna: raggiunta una conquista, passava disinvoltamente alla successiva, senza che il pubblico si rendesse conto completamente dell'ampiezza delle sue aperture, e senza che lui stesso si preoccupasse di spiegarle ed acclararle. La sua innata scaltrezza mondana e la sua profonda cultura avevano inoltre, paradossalmente, l'effetto di sminuire con un senso di distaccata aristocrazia la vera profondità delle sue ricerche estetiche: salvo che molti grandi artisti, come abbiamo detto sopra (ben più percettivi del comune pubblico), ne succhiavano avidi la liberalità intellettuale e creativa.

Il ciclo di sculture (maschere, volti, figure mitiche ed eroiche), intrapreso tra il 1959 e il 1960, culminato con la splendida costruzione stellare e "polidimensionale" dedicata alla *Notte dei cristalli*, la scultura monumentale realizzata a Göttinga (tra 1970 e 1973) come memoriale alla tragedia del nazismo e alla persecuzione ebraica, riesce a contemperare astrattismo e archetipo, figurazione di origine neo-romantica e rappresentazione della quarta dimensione, attraverso plastiche ludiche e di grande manualità, spesso realizzate attraverso strisce di cartone tenute da punti metallici e poi fuse in bronzo, realizzando immagini che trasformano la felice levità tecnica in misterioso intreccio primordiale. Queste forme mitiche ed essenziali trovano un parallelo nella pittura coeva attraverso i ritratti di personaggi storici, mitologici o eroici, rappresentati attraverso l'aggregazione di cellule grafiche e monadi figurative, che rendono

il senso di impassibile lontananza – nel tempo e nelle dimensioni – delle figure evocate come da un alidilà arcaico e misterioso.

Il pennello è sempre, in tutta l'attività del dopoguerra e tanto più in questa fase finale dell'opera di Cagli, il grande escluso di una ricerca che si basa su tecniche sempre nuove e sperimentali, nelle quali il segno soggettivo dell'artista possa annullarsi per lasciare campo totale al pensiero che sostiene le immagini, al senso platonico e universale di un'immagine evocata e non percepita attraverso gli "accidenti" impressionistici di una pur magistrale qualità pittorica: in cui la bravura, il segno sprezzante, la qualità soggettiva possa eventualmente prevalere e distrarre dall'assolutezza dell'immagine creata, dall'archetipo evocato. Parallelamente a questo senso platonico e distaccato, una suggestione

magica pervade le ultime opere di Cagli, che nelle ragioni del mito aveva sempre trovato l'*humus* più profondo per la sua ispirazione.

Assieme alla scultura, va notato come Cagli negli ultimi due decenni di attività (mori nel 1976) sviluppò in maniera cospicua anche aspetti come il teatro, l'illustrazione, persino tecniche come quella dell'arazzo, espandendo la sua creatività in ogni direzione possibile, proclamando così esplicitamente la sua grande libertà di pensiero e di conseguenza di forme, consegnandoci un'eredità che ancora oggi, a cento anni dalla nascita, non è stata forse ancora compresa appieno nella sua essenza e persino nei suoi innumerevoli riflessi e rifrazioni nell'opera di tanti tra i maggiori artisti italiani che a lui guardarono come a un maestro difficile ma indiscusso.

¹ Tali illustrazioni, ancora sconosciute a Crispolti all'epoca del suo esteso e minuzioso saggio pubblicato in *Il Cagli romano. Anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1985, sono state rese note da E. Boccia, V. Gravano, A. Gullotta nella cronologia in calce al catalogo *Corrado Cagli. Mostra antologica*, a cura di G. Cortenova, Verona 1989. Nella mostra su Cagli, a cura di chi scrive, tenutasi ad Ancona nel 2006, sono state restituite a un'analisi che ha contestualizzato nella cultura precoce dell'artista (*Cagli*, catalogo della mostra, Ancona 2006). Parte del mio saggio, che in quell'occasione si arrestava agli anni trenta, è stato integrato nel presente scritto.

² Notizia riportata da M. Crescenini ed E. Crispolti nel registro del catalogo *Il Cagli romano...*, cit., p. 57.

³ Gerardo Dottori ricorda in un articolo del 1933 questo aspetto di Cagli: "Cagli è autodidatta. Chi non è autodidatta oggi? Chi va a perdere gli anni nelle accademie? I giovani han fretta di arrivare".

⁴ A questo soffitto si riferisce certamente un accenno di Dario Sabatello in un articolo del 1933, che parla di "una volta decorata con dei putti ridenti".

⁵ E. Crispolti, *Il Cagli romano...*, cit., p. 16.

⁶ Sulle ceramiche Bometti cfr. *Le Ceramiche Bometti*, catalogo della mostra, a cura di M. Caputo, E. Mascellini, Umberto 2005.

⁷ Cfr. *Il Déco in Italia*, catalogo della mostra (Roma, 20 marzo-13 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2004.

⁸ E. Crispolti, *Il Cagli romano...*, cit., p. 18.

⁹ Cavalli e Capogrossi avevano esposto insieme (con Di Cocco) in una mostra "di tendenza" a Roma nel 1927 (Pensione Dinesen), mentre Cavalli, Prandello e Di Cocco avevano esposto insieme a Parigi nel 1928 (Salon Boyv).

¹⁰ Massimo Bontempelli scriverà di lì a poco una monografia su Martini, e ne colleziona alcune importanti opere. Martini, da parte sua, invita Cagli a tenere con lui una mostra a Milano nel 1932, come ricorda Sabatello (1933), che poi non si fece.

¹¹ Vedi sotto il paragrafo specifico.

¹² Aperta nel 1930 nel palazzo d'angolo di via Veneto con piazza Barberini, aveva presentato quello stesso anno la prima significativa mostra di Scipione e Mafai, e non cessava di proporre la nuova arte giovane con originalità di scelte e senza pregiudizi o tradizionalismi. L'ambiente romano vi trovava un punto di visibilità privilegiato. Questa "esclusività" viene rilevata anche da alcuni contemporanei, come Corrado Pavolini (*A. Pincherle e C. Cagli alla Galleria di Roma*, in "Il Tevere", 18 aprile 1932); "Queste esposizioni di artisti nuovi, che si van susseguendo nella galleria di via Veneto, sono le sole davvero interessanti, o presso a poco le sole, della capitale; escluse, s'intende le grandi mostre sindacali e nazionali, d'altro significato e carattere". Naturalmente il panorama non era così rarefatto, considerando che negli anni venti vi operava una galleria di livello internazionale come quella di Bragaglia, oltre ad al-

tre gallerie come la Casa d'Arte Italiana (diretta da Prampolini e Recchi), la Bottega Italiana di Maria Gallenga Monaci (che aprirà anche una sede a Parigi, dedicata soprattutto alle arti applicate), a numerose iniziative di associazioni (come i Cultori d'Arte, la Camera degli Artisti, la rivista "Fiamma") e altrettante mostre che fiorivano in luoghi non specifici (ridotti di teatri, alberghi, antiquari). Certo, dopo la crisi del 1929 si prospetta una pausa significativa (Bragaglia stesso chiude dal 1930 al 1932), che può senz'altro aver ispirato le parole di Pavolini. Tuttavia subito dopo aprono nuove e significative gallerie, come quella di Sabatello (1932), la Cometa (1935) e molte altre con storie forse più modeste ma non certo disprezzabili. Per un breve resoconto sulle gallerie romane degli anni tra le due guerre, cfr. B. Marconi, "Il mercatino del pittore", *Gallerie romane, in Roma 1918-1943*, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, G. Mercurio, G. Prisco, Roma 1998, pp. 59-72.

¹³ L'immagine è evocata da Prandello, che ricorda l'occasione in una lettera a Guzzi (in F. Benzi, *Materiali inediti dagli archivi di Virgilio Guzzi*, in *Virgilio Guzzi*, catalogo della mostra, a cura di L. Stefanelli Torossi, F. Benzi, Roma 1986, p. 63), menziona il gruppo di cinque romani che "si contrapponevano agli altrettanto pittori milanesi, in una mostra di confronto che voleva essere quasi una partita (come quella di calcio)".

¹⁴ Cfr. F. Benzi, *Appendici documentarie*, in *Emanuele Cavalli*, Roma 1984.

²² Questo comune interesse è documentato da alcune interessanti lettere: cf. *Ibidem*. La personalità di Paladini, molto complessa, è stata studiata soprattutto per il periodo futurista: U. Carpi, *Bolscevico immaginario*, Napoli 1981; Id., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma 1985; G. Lista, *Dal futurismo all'Immaginismo*, Vicino Paladini, Salerno 1988.

²³ "I tuoi quadri si sono infaucati, annacquati [...] in quel modo tu perdi originalità. Non sei nemmeno europeo". Nel ricordo autografo di Mafai, Scipione gli si rivolgeva in tal modo nel 1931 (cfr. Scipione, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Macerata 1985, pp. 164-65).

²⁴ In *Mostra d'arte a Roma - Aspirazioni e conquiste della giovane pittura*, in "Il Resto del Carlino", 25 dicembre 1932.

²⁵ Ricordiamo, tra gli altri, *Muri ai pittori*, in "Quadrante", 1, 1, maggio 1933; *Corso n. 6*, *Corso n. 12*, *Corso n. 13*, in "Quadrante", 1, 2, giugno 1933; *Lettera a Quadrante. Sulle recenti polemiche a proposito delle pitture murali alla Triennale*, in "Quadrante", 1, 3, luglio 1933.

²⁶ A dire la verità, un paio di dipinti di soggetto strettamente politico vengono pubblicati nel "Bollettino della Galleria del Milione", 9, 1933, edito in occasione della mostra, insieme ad alcuni esempi di pittura murale. Tuttavia egli decise di non esporli, limitandosi ai disegni.

²⁷ Cfr. F. Benzi, *Appendici documentarie*, cit. *Ibidem*.

²⁸ È un termine grezzicante, acuto e appropriato, coniato da Melli ("atmosfera 'citrina' generale"; in R. Melli, *Visite ad artisti: Corrado Cagli*, in "Il Quadrivio", 23 febbraio 1936), che descrive con grande efficacia la dominante cromatica cagliessa, potremmo dire, fino alla morte.

²⁹ Usualmente datati al 1932-33, già in Cagli, cit., passim, ne ho proposto la posticipazione cronologica.

³⁰ Nel 1934 l'artista si limitò a esporre a Parigi in una collettiva con Vuillard, Bonnard, Dunoyer de Segonzac, Manon e gli scultori Despiau e Fainico Fazzini (Galerie Les Amis de l'Art Contemporain) e alla IV Mostra sindacale del Lazio, preparando la svolta stilistica che si profila l'anno successivo. Alla Quadriennale si presenta con un'importante scelta di dipinti, dividendo la sala VI con Carlo Carrà: una presenza centrale e bisinghiera.

³¹ I temi dei pannelli erano una *Protesi* e tre *Cronache del tempo*, allusivi a un'umanità mitica e primigenia. Cagli parla, nel testo in catalogo che li presenta, di "creazione di nuovi miti", ancora perfet-

tamente in linea coi temi elaborati in seno alla Scuola Romana.

³² Su Anna Laetitia Pecci Blunt, vedi *Una collezionista e mecenate romana. Anna Laetitia Pecci Blunt, 1885-1971*, catalogo della mostra, a cura di L. Cavazzi, Roma 1991-92. Una serie di importanti lettere inedite di Cagli alla Pecci Blunt le ho pubblicate nel mio saggio *Gli anni della Scuola Romana*, in Cagli, cit., Ancona 2006, pp. 19-43.

³³ In piazza della Tribuna di Tor de' Specchi.

³⁴ A. Neppi, *Mostra romane d'arte. Corrado Cagli alla nuova Galleria della Cometa*, in "Il Lavoro Fascista", 2 maggio 1935.

³⁵ C.E. Oppo, *Inaugurazione della Cometa*, in "La Tribuna", 19 aprile 1935.

³⁶ Che Cagli ne sia l'ispiratore è fuor di dubbio, come sostengono M. Crescentini ed E. Crispolti nel prego del catalogo *Il Cagli romano...*, cit., p. 64: "La galleria è diretta da Libero De Libero, ma l'ispiratore ne è Cagli (scrive il 20 luglio [1935] a Galassi: 'Fanno prossimo la Cometa farà quattordici esposizioni - fra italiani e francesi. La tua mostra è in programma e ti calcola che la galleria anche se piccola contiene comodamente una ventina di quadri - altre mostre le faranno credo: Mirko, Morandi, io, Cocteau, Capogrossi, Gerardi, poi i nomi degli altri francesi dobbiamo discuterli al ritorno di Mimi Pecci da Parigi'".

Nel dopoguerra De Libero, rispondendo a Giuliano Briganti che, sapendo bene come si erano svolte le cose, sosteneva la paternità di Cagli della galleria, afferma che essa fu dovuta esclusivamente alla volontà della Pecci Blunt, e alla sua direzione; Cagli si sarebbe limitato a dare consigli. Questi tesi è sostenuta anche da M. Quesada (in *Una collezionista e mecenate romana. Anna Laetitia Pecci Blunt, 1885-1971*, cit.), ma le evidenze relative a una presenza "forte" di Cagli sono inoppugnabili. De Libero era bensì il direttore nominale della galleria, e certamente dal punto di vista pratico se ne occupava ben più dell'indaffarato Cagli: ciò non toglie che la supervisione di Cagli fosse strettamente determinante.

³⁷ La lettera, del 25 febbraio 1936 (Roma, archivio Libera), è stata da me pubblicata in Cagli, cit. Ecco il testo: "Roma 25 febbraio / Mio caro Libero, / a me era dispiaciuto molto l'esito del concorso di Aprilia [svoltosi tra il 25 novembre 1935 e il 25 gennaio 1936, N.d.A.]. Oggi che ho visto i progetti il mio dispiacere non è certo diminuito. Sono cose molto gravi. Ma la mia vecchia ammirazione per te ha avuto (e non era necessario) una conferma. In te si va sempre più accentuando un raro spirito creativo e è bello che di te, architetto, si pos-

sa parlare come di poeta o di compositore - non così degli architetti in genere. Ti auguro di raccogliere presto il frutto dei miei e che vi spargendo in campi mai disodati. / Con affetto / tuo amico Cagli / via di Monte Tarpeo 58 Roma".

³⁸ Eseguite probabilmente per l'Opera di Roma, databili per questioni stilistiche al 1935 circa, non ho ancora trovato prove documentali che siano state realizzate.

³⁹ Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentesca*, Firenze 1974, passim.

⁴⁰ G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in "Variori Plastici", 4-5, 1919.

⁴¹ C. Cagli, *Discussioni sull'architettura*, in "Otobre", 5, 1932.

⁴² C. Cagli, *Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", 6, settembre 1933.

⁴³ G. de Chirico, *Zensi Esploratore*, in "Variori Plastici", 1, 1918.

⁴⁴ C. Cagli, *Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", 6, settembre 1933.

⁴⁵ Cfr. la lettera di Cagli a me pubblicata in *Emanuele Cavalli*, cit. Nel numero della rivista figurano scritti del senese Gilberti, di Bontempelli, Carrà, Banfi, Rogers ecc.

⁴⁶ L'esclusione di Cagli dalla prima e unica mostra del gruppo Origine (il cui concetto era evidentemente debitoro di quello di "primordio" elaborato da Cagli), tenutasi a Roma nel gennaio 1951, causa una temporanea rottura tra Cagli e Capogrossi, avvenuta con una drammatica telefonata tra i due testimoniata da un ricordo di Mario Ballocco riferitomi da Paolo Bolpagni, curatore dell'Archivio Ballocco di Milano.

⁴⁷ E. Crispolti, *Il Cagli romano...*, cit.

⁴⁸ Vedi anche il mio studio sul rapporto di Mafai col fascismo, attestato da numerosi documenti fattuali e circostanziali, che era sempre stato ignorato, o meglio negato dalla critica fin dal dopoguerra, al punto da contrabbandare Mafai e la sua pittura come opposizione al regime (cfr. F. Benzi, *Oppositori si diventa* [titolo redazionale], in "Art e Dossier", 208, febbraio 2005). Ma è interessante notare - vedremo più avanti - come il termine "antifascistico", contrapposto a "fascistico" inteso come sinonimo di fascismo, sia stato l'*esemotage* critico per traghettare da Mafai sia Cagli in una zona di antifascismo elettivo ma storicamente incredibile.

⁴⁹ La situazione artistica rispecchia più o meno fedelmente quella degli altri campi della cultura. In letteratura si cercò di far sembrare i dubbi metafisici del fascista Luigi Pirandello delle critiche al regime, il sarcasmo istrionico di Petrolini una caustica satira del regime (io stesso ho ritrovato negli Archivi di Stato un faldone con una cor-

rispondenza inequivocabile di Petrolini con Mussolini). D'altra parte i docenti universitari che rifiutarono il giuramento al fascismo sono appena una decina in tutta Italia.

Di artisti che fecero una scelta, continua (e documentata) opposizione intellettuale al fascismo, ricordo solo il caso nobile e illustre di Carlo Levi.

¹⁸ *XX Century Italian Art*, Museum of Modern Art, New York 1949.

¹⁹ Tutte le seguenti affermazioni sono basate su un articolo anonimo dell'epoca, assai dettagliato e informato, proveniente dall'Archivio Gagli, intitolato *Rissa come ai tempi del Caravaggio* (tagliato senza menzione della testata). L'episodio è ricordato anche in molti scritti autobiografici degli interessati: vedi ad esempio P. Consagra, *Vita mia*, Milano 1980.

²⁰ Il tema della partecipazione al fascismo da parte di molti intellettuali che poi si ritrovano uniti nella militanza comunista nel dopoguerra, è oggetto attualmente di attenti studi e dibattiti. In particolare vedi il libro di Mirella Serri *I redenti*, Milano 2005, e gli interventi che ha suscitato nello stesso anno sulle pagine del "Corriere della sera" da parte di Aurelio Lepre (13 settembre), Luciano Canfora (15 settembre), Giovanni Belardelli (18 settembre). In realtà la vera cesura fra la maggior parte degli intellettuali (anche artisti) e regime fu segnata dall'avanzare della guerra.

²¹ L'aiuto, nello specifico, viene menzionato nello stesso articolo: "Sembra che Trombadori, lagnandosi poi dell'incidente con qualche compagno, abbia detto che gli spiaceva l'affronto fatto a Gagli" che veniva proprio quando era riuscito a convincerlo a firmare il manifesto contro l'inverso della bomba atomica". Questo manifesto è stato lanciato dal Sindacato scrittori italiani e, com'è noto, Benedetto Croce si è rifiutato di firmarlo; perché ispirato alle tesi ruse".

²² Carla Accardi non è citata nell'articolo cui faccio riferimento, ma in una piccola cronaca nel "Messaggero" del 3 settembre 1947.

²³ Cfr. Sironi, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), a cura di F. Benzi, Roma 1993.

²⁴ In ciò persino ispirandosi esplicitamente – come in Sironi – al costruttivismo dell'Unione Sovietica, inteso come espressione "strutturale" e semantica di una "rivoluzione permanente" che aspirava ad essere lo stesso fascismo. G. Belardelli ha anche recentemente sottolineato (in "Il Corriere della Sera", cit.) che "non va neppure dimenticato come fascismo e comunismo, che dopo il 1945 siamo abituati a considerare

quali ideologie antitetiche e inconciliabili, non apparissero in questa stessa luce ai giovani cresciuti durante il Ventennio: fascismo e comunismo, scrisse al principio degli anni trenta Delio Cantimori, un giovane intellettuale fascista poi diventato anche lui comunista, rappresentavano "due movimenti nuovi"; che si contendevano l'eredità del "vecchio mondo" borghese e democratico. E dunque, come ha osservato su queste pagine Aurelio Lepre, fino al giugno 1941, finché cioè fu operante l'alleanza tra Hitler e Stalin, si poteva essere comunisti senza rinunciare del tutto alla propria formazione di fascisti". E naturalmente, si poteva essere fascisti citando il fascismo e il comunismo in un'associazione di sistemi che superavano rivoluzionariamente la vecchia tradizione borghese (come nel caso di Sironi e di Mafai).

²⁵ Il tema, *Preparativi alla guerra*, era esplicito in un bellissimo bozzetto in cui compaiono in primo piano personaggi abbigliati in uniforme fascista; nel murale Cagli alleggerisce il riferimento attuale, "mitizzando".

²⁶ Quets'ultimo dipinto è stato da me rintracciato in originale, proveniente dalla collezione Pecci Blunt.

²⁷ Citiamo qui solo alcuni dei più significativi ed espliciti: *Della pittura politica*, in "Ottobre", 8, 1932; *Muri ai pittori*, in "Quadrante", 1, maggio 1933; *Lettere a "Quadrante"*, Sulle recenti polemiche a proposito delle pitture murali della Triennale, in "Quadrante", 1, luglio 1933.

²⁸ A questo proposito è estremamente indicativa una lettera dello stesso Cagli a Ferruccio Ferrazzi. La lettera, datata 22 giugno, viene dubitativamente collocata al 1935 o 1936 da M. Quesada in *Una collezionista e mecenate romana. Anna Laetitia Pecci Blunt. 1885-1971*, cit., p. 152), ma per il riferimento al Pensionato di pittura da rinnovare a Montanarini è invece precisamente databile al 1935. Cagli parla con rammarico a Ferrazzi della parete a Castel de' Cesari, che avrebbe voluto mostrargli ma che era stata appena ricoperta; è significativo che questi paragoni l'episodio a quello analogo in cui era incorso, da poco (nel 1932) lo stesso Ferrazzi (Accademico d'Italia dal 1933, dunque ben integrato nelle alte gerarchie fasciste) con il suo ciclo di arazzi per il ministero delle Corporazioni (che non furono mai esposti e subito messi nelle casse): "Illustre amico, negli ultimi tempi desideravo rivederla, anche per farle vedere quei muri dipinti a Castel dei Cesari – Poi sono stati improvvisamente coperti e ho conosciuto un nuovo sapore

dell'amarrezza – Mi è tornato alla mente quel che Lei mi raccontò dei suoi arazzi".

²⁹ Si pensi alle interrogazioni parlamentari per la mostra di Picasso a Roma nel dopoguerra, all'rogo del film *Ultimo tango a Parigi*, o anche al recentissimo episodio di Cattelan a Milano.

³⁰ C. Pensabene, *I protocolli dei saggi di Sion e le arti*, in "Quadrivio", VI, 29 novembre 1937. Già Pensabene aveva attaccato, all'inizio dell'anno, Cagli e il gruppo della Cometa come responsabili della "nazionalizzazione nel campo dell'arte". *Il punto debole*, in "Quadrivio", V, 10 gennaio 1937.

³¹ Cfr. T. Interlandi, *Straniera bobservizante e giudaica*, in "Il Tevere", XVI, 24-25 novembre 1938.

³² In questa chiave lo legge anche Nino Savarese (*A proposito di un affresco*, in "Gazzetta del Popolo", 30 luglio 1937), che non risparmia parole di lode a Cagli per "una nobiltà, una serietà, una saldezza costruttiva che ricordano possibilità di lavoro di altri tempi". Segno ulteriore che le critiche rivolte a Cagli erano intese in senso puramente razzista. Notiamo che alle tavole eseguite per Parigi, presentate quasi integralmente in questa mostra di Ancona, manca all'appello quella finale (dispersa) con il ritratto di Mussolini a cavallo.

³³ "Forse Lei non sa il seguito della mia storia 1938 e forse non sa che perfino il concorso dell'affresco a New York io ho perduto per la campagna che Lei sa" (dalla lettera ad Anna Laetitia Pecci Blunt del 14 luglio 1938, pp. 41-42).

³⁴ Prima del 26 settembre 1938 già Cagli ha deciso di abbandonare l'Italia, come emerge da una lettera scritta in quella data da De Libero alla Pecci Blunt (*Una collezionista e mecenate romana. Anna Laetitia Pecci Blunt. 1885-1971*, cit., p. 150): "[...] vi prego da Corrado d'attendervi per salvarci [...]]. Il distacco da Corrado è stato crudele più che tutti questi mesi trascorsi in angosce e preoccupazioni, in avvillimenti e ribellioni: è stata quasi una fuga da lui la mia, pensando che non s'era rimedio a tutto quel buono e innocente lavoro di poesia che s'era compiuto insieme negli ultimi anni. Mi sono vergognato dinanzi alla serena malinconia di lui, alla disperazione rassegnata che lo allontanava da questa terra amatissima". Cagli si reca prima in Svizzera, per approdare nel novembre a Parigi.

³⁵ In una lettera di Cagli ad Afro (pubblicata in catalogo nell'Appendice documentaria) datata Baltimore 14 novembre [1940], Cagli descrive dei pastelli che sta realizzando

in quel momento, e che devono identificarsi con opere quali *Il cranio e la candelabro* e *Concertino*, pastello su cartoncino (quest'ultimo proprio datato "Baltimore 1940"), che ancora presentano gli stilemi neocubisti del periodo parigino: "Ho ripreso a lavorare. Ho fatto un 'Andrè', due 'Concerti', un 'Solitario', un 'Tempo di ballo' e un '14 Juillet', un 'Miroc con le carte da gioco' e un 'Cavo'. Sono ricerche di associazione tra i mezzi dell'espressionismo e del cubismo, fatte su carta da disegno, spesso come un cartone, con pastelli di cera, quelli che i bambini piccini adoperano per riempire le figure negli album da disegno. Ma lavorandoli molto, questi pastelli, danno una materia accesa e consumata, che a me piace molto. Racconta questa tecnica a Mirco, e se vi viene la fantasia, sperimentala. Ci sono vari modi di impiego. Additivo o sottrattivo come in tutte le tecniche, e preparando a grafite con la matita non soltanto il disegno, ma anche i 'valori di tono' sotto. In settimana proverò ad associare l'olio coi pastelli a cera". Dunque ancora a metà novembre 1940 lo stile di Cagli non si è ancora evoluto nella direzione del neo-romanticismo che esamineremo di seguito.

⁴² P. Levi, *Un maestro rinascimentale*, in "Bolaffiarte", ottobre 1973.

⁴³ La memoria della mostra è dello stesso Cagli. Tuttavia nelle bibliografie relative a Julien Levy e alla sua galleria tale esposizione non risulta: va tuttavia notato che i registi sono talvolta incompleti per l'abitudine di realizzare mostre anche senza catalogo e talvolta anche senza biglietti d'invito. La presenza di Cagli avrebbe anche potuto essere inclusa in una collettiva anziché in una mostra personale. Altri italiani esponenti regolarmente da Levy: de Chirico e Campigli, ed entrambi avevano in comune con Cagli l'amicizia col critico francese Waldemar George, che presenta alcune mostre da Levy e conosce bene anche i *Neo-Romantics*. Cfr. *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, a cura di I. Schaffner e L. Jacobs, Cambridge (Massachusetts) - London 1998; J. Levy, *Memoir of an art gallery*, Boston 2003.

⁴⁴ E. Crispolti, *Il magistero di Cagli*, in *Cagli*, cit., p. 77. Lo stesso Crispolti iniziava a intuire questa derivazione in *I Percorsi di Cagli*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Napoli 1982, p. 38.

⁴⁵ Vedi l'Appendice documentaria in catalogo.

⁴⁶ Da una lettera alla sorella Ebe del 15 luglio 1942, in E. Cagli Seidenberg, *Il tempo dei Discuri*, Roma 1980.

⁴⁷ Cfr. la lettera ad Afro del 14 novembre 1940, qui in Appendice documentaria.

⁴⁸ L. Venturi, *Otto pittori italiani*, De Luca, Roma 1952.

⁴⁹ A. Perilli, in "La Fiera Letteraria", 13 novembre 1947.

⁵⁰ L. Caramel, *Cagli "astratto"*, in *Cagli*, cit., p. 49.

⁵¹ Cfr. F. Benzi, *Balla. Genio Futurista*, Milano 2007.

⁵² Cfr. F. Benzi, *Il Futurismo*, Milano 2008.

⁵³ Cfr. C. Lista, E. Cagli, *Futurismo e neofuturismo*, Milano 2009.

⁵⁴ Cagli cita Jung in diverse occasioni nei suoi scritti di questi anni, e in particolare modo è importante la sua lettura in chiave junghiana della pittura segnica di Capogrossi, da lui tenuta a battesimo con la presentazione alla mostra personale alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950.

⁵⁵ Non a caso le "impronte" verranno raccolte da Toti Scialoja, uno dei più colti interpreti dell'informale italiano, in uno dei suoi più famosi cicli pittorici degli anni cinquanta.

⁵⁶ Ricordiamo che nel luglio 1950 si apre a Venezia, nell'Ala Napoleonica del Museo Correr (contemporaneamente alla Biennale), una mostra di Jackson Pollock che introduce in Italia la pittura del maestro americano.

⁵⁷ C. Cagli, *La rotta del Po*, in "L'Unità", mercoledì 30 gennaio 1952.

⁵⁸ C. Cagli, *Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", 6, settembre 1933.

⁵⁹ Già G. Chirighelli, introducendo la mostra di Cagli alla Galleria del Milione di Milano nel 1950, aveva annotato la portata e il significato di questo abbandono del pennello per l'espressione futura dell'artista: "Cagli ha, col gruppo delle opere che presenta in questa mostra, rivoluzionato la tecnica facendola aderire come mezzo alla necessità della sua scrittura. La scomparsa del tocco, del pennello, non è una trovata estrosa, ma un'avventura che fa meditare, anche se può sconcertare lo spettatore abituato alle virtù di questo mezzo manuale. Ed è anche una necessità impostasi, forse non senza dolorosa rinuncia, per un pittore che di tali virtù ci ha dato tante prove".

⁶⁰ *Fotografie scattate da De Antonio*, Galleria dell'Obelisco, Roma, 28 aprile 1951.

⁶¹ La pittura di Tancredi, che fu allievo di Pizzinato a Venezia, a sua volta legato a Cagli tramite Afro (vedi corrispondenze pubblicate in catalogo nell'Appendice documentaria), fu anch'essa, in diversi momenti (e in particolare in questo), particolarmente sensibile alle acrobazie informali di Cagli, non solo nell'accezione segnica delle matasse intrecciate e labirintiche, ma anche nella giustapposizione di elementi a

scacchiera che Cagli sviluppa negli anni cinquanta: il che ci dà una dimensione precisa di come le ricerche di Cagli fossero viste in perfetta consonanza e sintonia con la molteplicità di istanze internazionali che perseguivano artisti di forte respiro cosmopolita, come appunto Tancredi, ma anche Scialoja o Capogrossi.

⁶² Già nella presentazione della mostra di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel 1950, Cagli fa riferimento a Jung come supporto della sua concezione del primordiale: "I rapporti stabiliti dalla Jung tra la psicologia analitica e l'aria poetica, distinguendo nel nostro mondo mнемonic il piano del subscenso individuale da quello dell'inconscio atavico, definiscono e illuminano i termini di quella coscienza primordiale che le correnti pittoriche d'avanguardia stanno gradualmente rivelando".

⁶³ Sul rapporto di Cagli con De Martino, vedi G. Mori, in *Cagli*, cit., pp. 66-69.

L'antico di Cagli

“Nessuna specie della pittura, dall'antica alla contemporanea, dalla classica all'astratta è sconosciuta ed estranea a Cagli. Sa di tutte i segreti tecnici, il linguaggio pittorico; e anche sa che le poetiche le maniere le mode passano ma l'arte resta”.

Così scriveva Goffredo Bellonci per la mostra romana di Cagli del 1959 alla Nuova Pesa; contrapposizioni che sono la testimonianza sorprendente dell'opera di Cagli: da un simbolismo capace della massima concisione, alla bellezza geometrica dei motivi “cellulari” che si avvalgono di “irrazionalità artistica” e “razionalità scientifica” come poli opposti di una stessa calamita.

Già negli Anticipi sulla scuola di Roma, comparso su Quadrante nel 1933, cercava di chiarire l'impegno e la nuova responsabilità che attendeva l'artista; programma così ripreso sull'“Ora di Palermo”: “Essere alla base di un primordio significa tecnica saldissima, enorme volontà di potenza, apparizione di nuovi miti”. Si recuperava l'artefice del grande mestiere, nel tentativo di ricomporre i sedimenti della tradizione non più esiliati nel limbo dell'indifferenza.

Nel significato del “primordio” si intendeva un ritorno all'arte di “un uomo fra gli uomini” come era stato nelle epoche di maggiore civiltà, un esercizio come in qualcosa che già era e dunque una qualità presente che ancora agisce; immagini poi riduttivamente legate al “regime” e ai suoi programmi. Il “classico” dunque non era più modello in opposizione all'imperfetto “barbarico” o “primordiale”, ma un codice culturale di una categoria estetica; serbatoio di miti e patrimonio comune di una futura civiltà vivificata, come sarà per Afro, Mirko, Ziveri, Guttuso o scultori come Fazzini e Leoncillo. Un'avanguardia artistica “antica” in funzione del presente e che sul piano ideologico attribuiva all'attività artistica il compito di una consapevole partecipazione sociale. Era in fondo il progetto di una compagine che voleva essere moderna e insieme ri-

chiamantesi a miti archetipi collettivi che diventano lo strumento per un'interpretazione metaforica del presente.

Sono i vivaci anni della Galleria Sabatello sino all'aprirsi della Cometa nel 1935 con la direzione affidata proprio a Cagli e a Libero De Libero. La via pubblica dell'arte Cagli l'aveva già iniziata nel 1927 e nel 1931 aveva vinto il concorso per la realizzazione a mosaico della grande fontana di Terni; come lui Funi, Carrà, e Severini intervenivano nell'auspicato ritorno della cultura nel processo di creazione del nuovo volto dello Stato italiano (lo stesso Afro con gli affreschi dell'Opera Nazionale Balilla del 1936 si avvicinava formalmente a Cagli della Quadriennale romana del 1935).

L'assunzione di una responsabilità pubblica si innestava nei valori propugnati, già da Margherita Sarfatti nella costituzione e nel proseguimento dell'attività del gruppo di Novecento riconfluendo poi, entro le direttive che già dal 1933 Sironi indicava nel suo *Manifesto della Pittura Murale*; in quella sorta di destinazione sociale dell'opera d'arte. Iniziava quello stretto rapporto stato-artista basato su una nuova committenza pubblica; anche per Massimo Bontempelli si doveva riportare l'arte italiana a una dignità attraverso il riconoscimento della tradizione, l'umanità del contenuto, la capacità tecnica dei mezzi senza però rifiutare le esperienze altrui col risultato di ritrovare quella umanità fuori dai manicheismi di moda. Scriveva di lui Maria Luisa Astaldi nel 1939 in *Nascita e vicende del Romanzo italiano*: “Ecco il mito di Bontempelli, la così detta realtà metafisica e l'impegno di reinventare i miti” e ancora “è per Bontempelli l'abbandono di ogni sostegno logico e sentimentale, dal turpe equivoco dell'arte come cuore e dell'arte come realtà, è soprannaturale limpidezza e distacco”. Mitì che non sono mai per Cagli un recupero della classicità come per de Chirico nei pesanti sonni dei suoi semidei, su declivi brulli in vista di abbigliamenti mari

quasi una nostalgia di un *locus patriae*. In Cagli questo diventa un paradigma di proporzione estetica che adotta nel risultato di scambi e mescolanze; un classico che da modello inimitabile ridiventa stimolo per un serrato confronto fra antico e moderno; fra chi storicamente “ci appartiene” e come lo si può rigenerare. Lo stesso suo rapporto con i mutili monumenti dell'antichità è quasi da sentimento romantico, evocazioni del passato nell'irrimediabile fluire del tempo dandogli così il senso del presente. Una rinascita appunto come condizione indispensabile della tradizione e della memoria. Era un “classicismo” che restava per certi versi al ritorno di un patrimonio mitico e formale come avviene oggi per il postmoderno. In fondo da tempo Freud e la psicologia avevano insegnato l'interesse e il carattere salutare dell'avventura psichica e anche lo stesso Panofsky nel saggio *La prospettiva come forma simbolica* quando evidenziava la ciclica rinuncia nell'arte “alle posizioni raggiunte e cioè attraverso un ritorno a forme di rappresentazioni apparentemente più primitive”.

In fondo l'esplorazione del passato era destinata a ridare alla creazione l'interiorità perduta, affiancata da un grado di perfezione tecnica che dava anche la misura e complessità di un'arte che voleva recuperare non solo la “summa” dell'*ars pingendi*, ma aveva accumulato anche lo stesso suo più antico dell'encausto, come nelle grandi tavole del 1937 o di richiami musivi tardo romani della fontana di Terni.

Una ricerca di perfezione che troveremo anche nel dopoguerra negli stessi “motivi cellulari” o negli “estri modulari” del 1949, mediando energia dall'“archetipo”. Qui la “matematica” viene adottata a più livelli: come struttura e linguaggio. Elementi che relazionavano Natura e Arte esprimendosi nello stesso modo. Un chiaro richiamo a Klee e alla dinamica genetica intesa come luogo del sorgere della forma; anche qui partendo dal punto si originano per estendersi le linee e dunque la forma; l'articolazione che diventa affine al processo che dall'indeterminato passa al determinato, dove non mancano cerchi e spirali come nelle opere di Kandinsky e Max Ernst, principi che nascevano dalle sue



Corrado Cagli
I santi, 1934-1935
Roma, collezione privata

ricerche sull'arte classica dove la sezione aurea era il cardine della proporzione. Un panorama dunque di convergenze e interazioni che certa critica avrebbe letto come “un'infinita spregiudicatezza dell'artista”. È una dimensione invece storico-dinamica che porta la rinnovata attenzione di Cagli verso il nesso che connette l'Arte e una Natura apparentata all'universo umano.

Tutto questo come detto, nasce dalla grande padronanza della tecnica esercitata attraverso il disegno. Durante il viaggio in Italia Goethe annotava nel suo taccuino: “Quello che non ho disegnato io non l'ho visto” e così è per Cagli che usa il disegno non solo come memoria ma come compito di abolire la distanza fra sé e la realtà, oltre all'evocazione di quel mondo remoto e attuale da lui attraversato. Scrive Fabio Benzi nel catalogo della mostra d'Ancona (2006): “I disegni della maturità, tra il 1933 e il 1935, non si discostano molto da quella geniale sintesi stilistica, se non per una maggiore compattezza e risolutezza dei modi, e per una sostanziale

aderenza ai temi e programmi della Scuola Romana. Il 15 aprile 1935 la mostra inaugurale della Cometa (Cinquanta disegni di Cagli) è presentata da Bontempelli; il barocchismo di Cagli emerge sempre più evidente, mescolato a un automatismo vagamente surrealista. Cagli si conferma tra i maggiori disegnatori del secolo. La sua vocazione figurativa nell'alternarsi di figurazione e astrazione con contaminazioni frequenti che mette alla prova le suggestioni più interessanti lo porterà a una ricerca che abbraccia un'altro tema a lui caro: "il primordio" fonte di una nuova volontà "energetica" che nasconde l'eroe nietzschiano; l'esigenza di diventare un po' barbari per rinnovare l'arte, tema che in fondo nasceva dagli anni trenta, dove l'universo del linguaggio continuava a manifestarsi in archetipi seguendo la logica di una mobilità creativa mai esausta, nell'arduo esercizio di comprensione di una diversità da non appiattire ma conoscere e riconoscere con gli sperimentati strumenti del confronto che il maestro possedeva e implementò in una ricca collezione di sculture africane esposte nel 2009 nella mostra di Taormina. Un mondo tribale con il quale si era confrontato Picasso, Bran-

cusì e Modigliani. Ma l'universo "nègre" non riguarda la dimensione fantastica di Cagli quanto un "primordio" delle grandi civiltà mediterranee e del vicino oriente delle prime stirpi vicine alla natura che peraltro continuano a essere congiuntura di dialogo con i successivi apporti segno-strutturali del dopoguerra.

Come detto, la sua non era un'ossessione del passato ma un attaccamento a una cultura - sul piano formale era stata "rivoluzionaria" - del passato, che feconda il presente, e non alla restaurazione, che mira ad assicurarsi un nuovo tempo; un tempo per Cagli più elegiaco nella condizione esistenziale dell'uomo moderno e nella possibilità di riannodare i fili di un discorso lacerati dalle crisi della coscienza culturale moderna. Proprio perché così a lungo considerato esemplare, il classico poteva diventare "un altrove" che si estendeva insieme nello spazio e nel tempo, luoghi dove riconoscere qualcosa di familiare e comparabile come nell'aspirazione del grande regista Peter Brook che diceva: "Voglio fare in un anno due cose: un classico rivolto alla contemporaneità e un contemporaneo rivolto al classico".

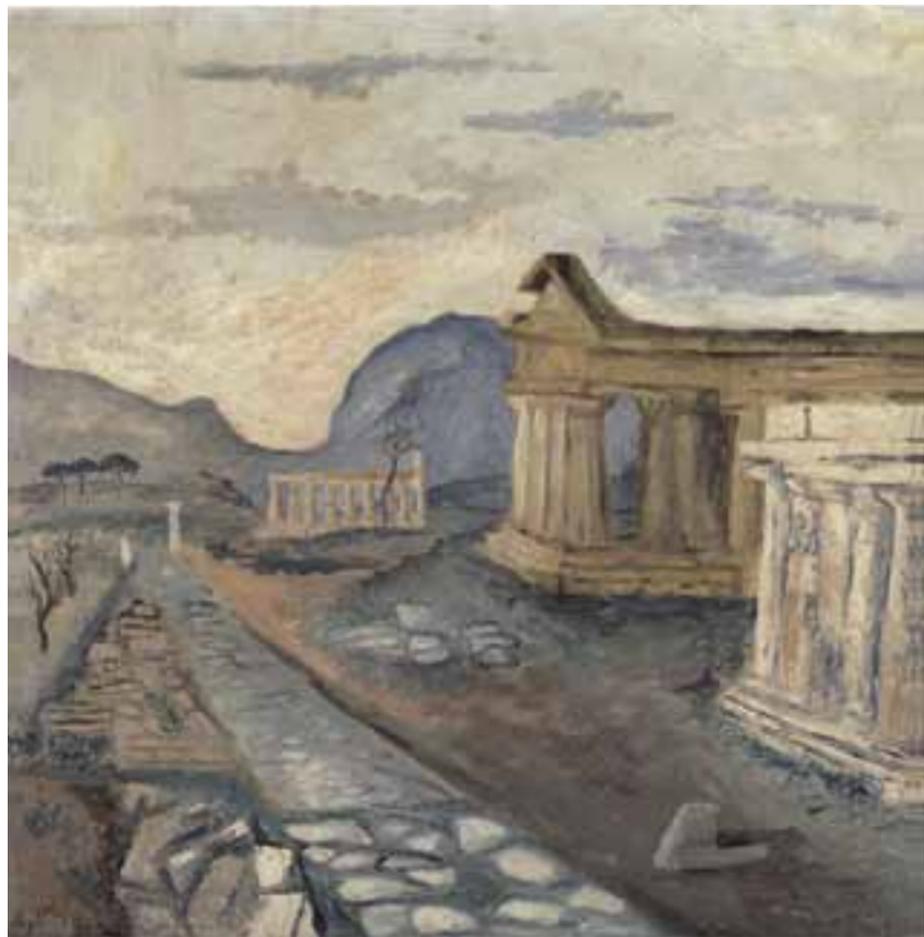
I percorsi di Cagli

Dipinti



1. *Autoritratto*, 1932
Olio su tavola, 77 x 50 cm
Roma, collezione Laura Sguera

2. *Paestum*, 1932
Olio su tela, 65 x 65 cm
Firmato in basso sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata





3. *Neofiti*, 1933

Olio su tela, 110 × 110 cm

Roma, collezione Laura Sguera

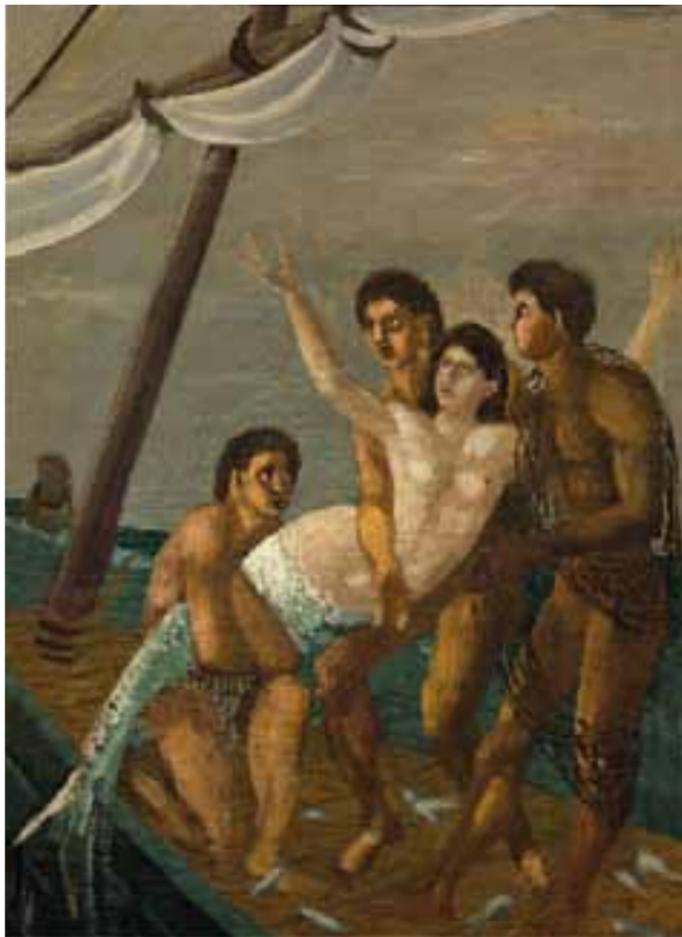
4. *Il pittore Gregorio Prieto*, 1933

Olio su tela, 100 × 65 cm

Firmato in basso a sinistra: "Cagliari"

Roma, collezione F.B.





5. *Sirena*, 1933-1934
Olio su tavola, 35 × 27 cm
Roma, collezione privata

6. *I vasi*, 1934
Olio su tavola, 56 × 86,5 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione Jacorossi





7. *Natura morta con strumenti musicali e campanelli (giorno di San Giovanni)*, 1934
Olio su tavola, 55 x 75 cm
Roma, Museo della Scuola Romana a Villa Torlonia, Casino Nobile
Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, deposito collezione Giuseppe Bertolami



8. *Il Paradiso terrestre*, 1934 circa
Olio su cartone, 37,5 x 51,5 cm
Collezione privata



9. *La nave di Ulisse*, 1934
Olio su cartone, 36 × 50 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata

10. *Allegoria*, 1934 circa
Tempera encaustica
su tavola, 99,5 × 49,5 cm
Roma, collezione privata

11. *Ariete, Toro, Gemelli, Cancro, Leone, Vergine, Bilancia, Scorpione, Sagittario, Capricorno, Acquario, Pesci*, 1934
Tempera encaustica su tavola
Composizione di 12 pannelli
ciascuno 90 × 90 cm
Roma, collezione privata







12. *La romana*, 1934-1935
Tempera encaustica
su tavola, 50 x 70 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Latina, Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea

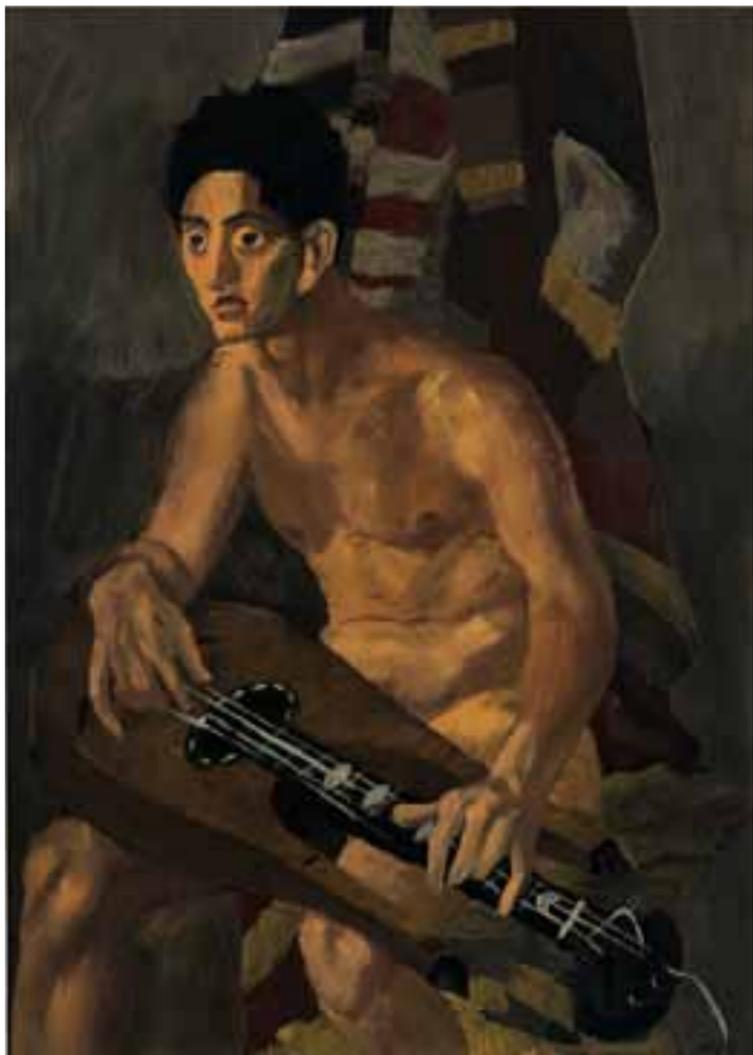
13. *Sette pennelli*, 1934-1935
Tempera encaustica
su tavola, 74,5 x 51 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Firenze, Musei Civici Fiorentini
Collezioni del Novecento





14. *Passaggio del mar Rosso*, 1935
Tempera encaustica su tavola, 50 x 76 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione Giuliano Gemma

15. *Mirko*, 1936
Olio su tavola, 100 x 75 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Ancona, Pinacoteca Civica "F. Podesti"
Galleria Comunale d'arte moderna





16. *La tromba e il calice*, 1936
Olio su tavola, 50 x 30 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata



17. *La tromba rossa*, 1936
Tempera encaustica
su tavola, 51 x 74,5 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Collezione privata



18. *Imperatori (Giulio Cesare, Traiano, Augusto)*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 155,5 cm
Torino, Città di Torino, Divisione Servizi Sociali, Settore Logistica e Patrimonio, deposito presso Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

19. *Veduta di Roma*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 240 x 200 cm
Roma, collezione privata



20. *Colombo*, 1936-1937

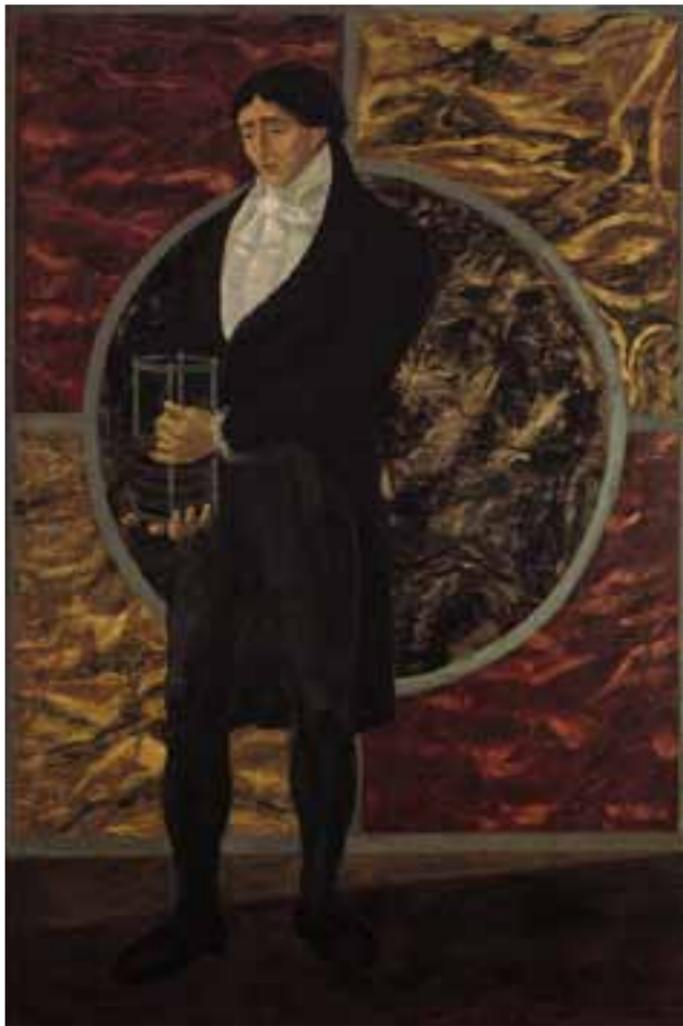
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 169 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte

21. *Donatello, Lorenzo il Magnifico*,
1936-1937

Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 200 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte







22. *Alessandro Volta*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 × 169 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte

23. *San Tommaso d'Aquino*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 × 200 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte



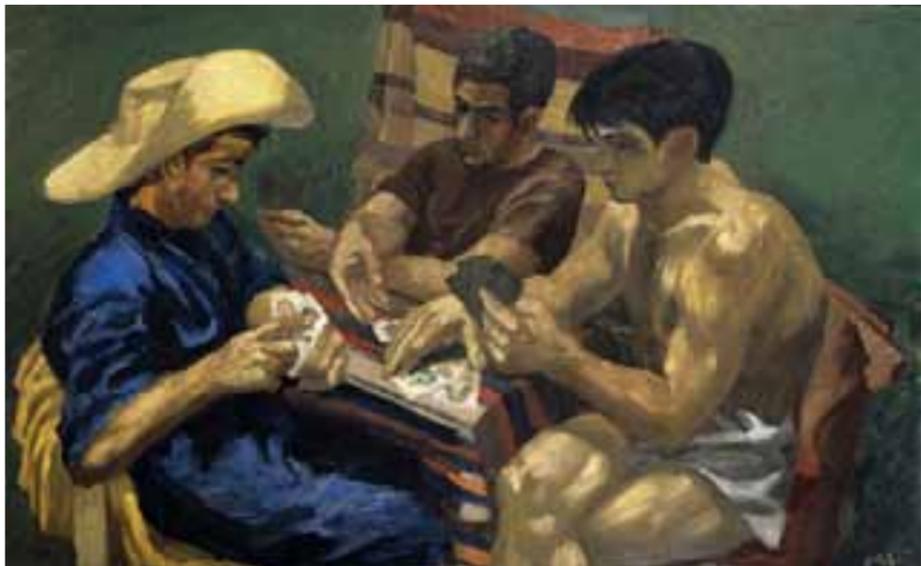


24. *Verdi*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 200 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte

25. *Vittorio Emanuele, Cavour,
Garibaldi*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 200 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte

26. *Leopardi*, 1936-1937
Tempera encaustica
su tavola tamburata, 234 x 200 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte





27. *Giocatori di carte*, 1937
Olio su tavola, 72 × 122 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Piacenza, collezione privata



28. *Pesci*, 1937
Olio su tavola, 49 x 68 cm
Firmato in basso a destra: "Cagliari"
Roma, collezione privata



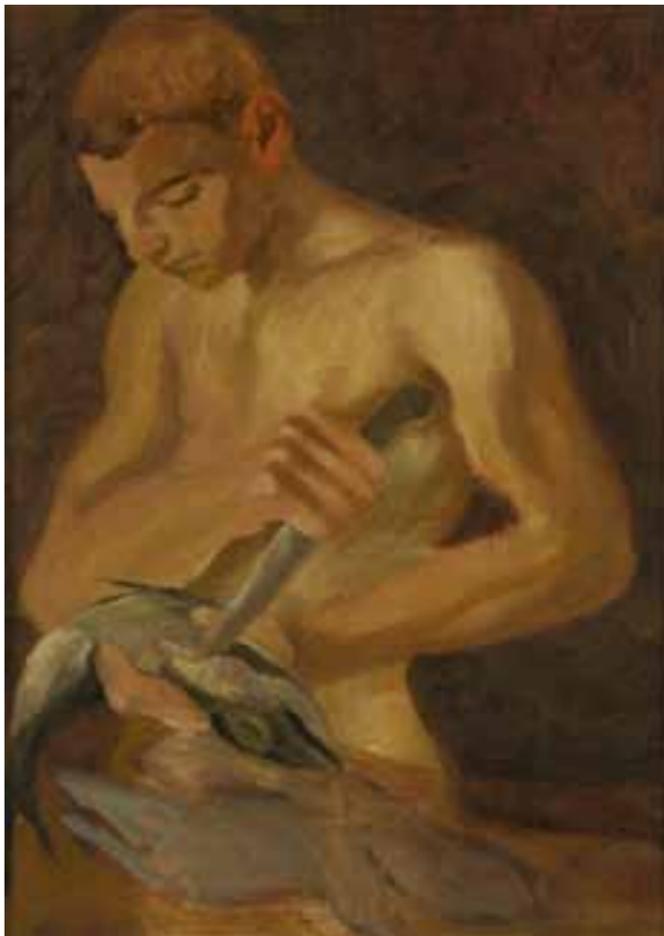
29. *Suonatore di piffero*, 1937
Olio su tavola, 46 x 35 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Collezione Bonino

30. *Mirko suona il flauto*, 1938
Olio su tavola, 72 x 50 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Firenze, Musei Civici Fiorentini
Collezioni del Novecento





31. *Ortaggi*, 1938
Olio su tela, 35 x 45 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Palermo, collezione privata
32. *Pescatore*, 1938
Olio su tavola, 53,5 x 40,5 cm
Collezione Bonino

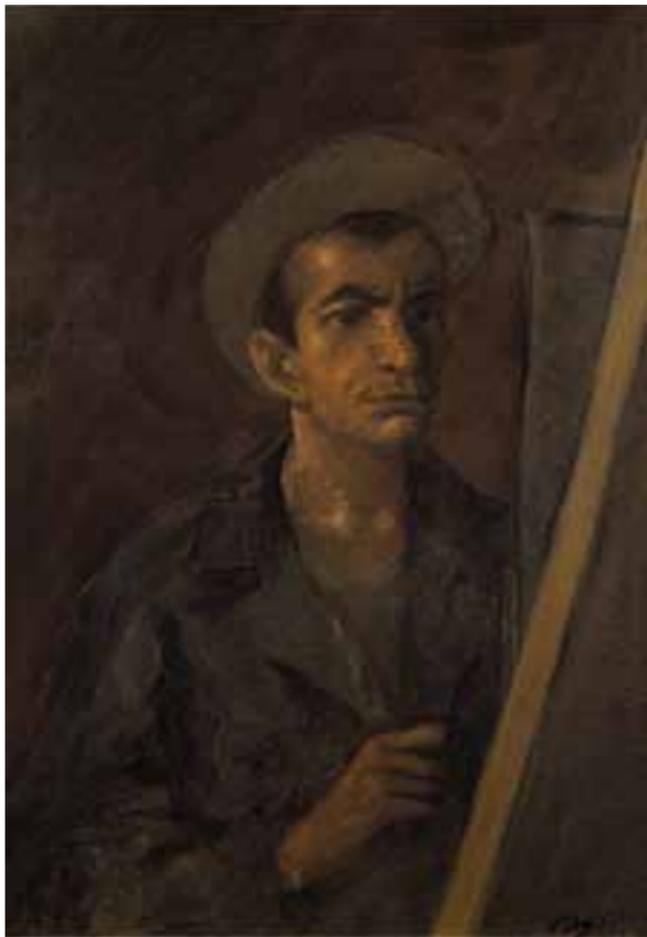




33. *Natura morta*, 1939-1940
Olio e tempera su cartone, 35 x 45 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata

34. *Oregon*, 1941
Olio su tavola, 35 x 66 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata

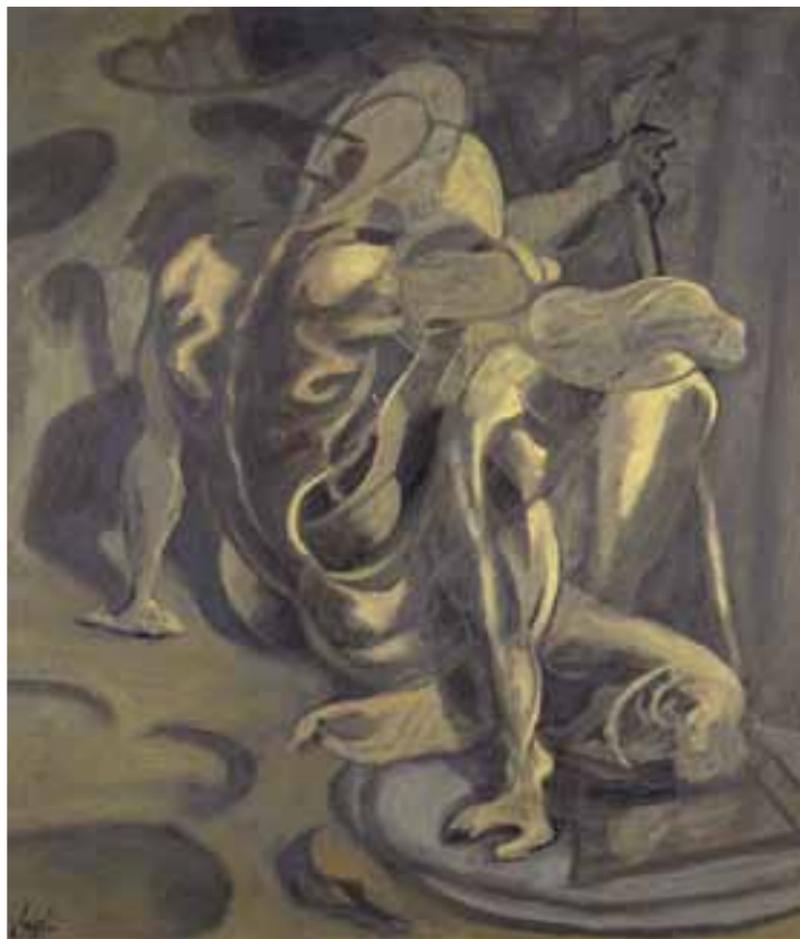




35. *Autoritratto*, 1943
Olio su tela, 55,5 x 38 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata

36. *L'atelier di Françoise*, 1946
Olio su tela, 36 x 23 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata





37. *La veglia e il sonno*, 1947

Olio su tela, 94 x 79 cm

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata

38. *La chanson d'outrée*, 1947

Olio su tela, 93 x 61 cm

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata





39. *Teatro tragico*, 1947

Olio su tela, 92 x 61 cm

Firmato in basso a destra: "Cagli"

Collezione privata

40. *La nascita*, 1947

Olio su tela, 125 x 85 cm

Firmato e datato in basso a sinistra:

"Cagli, 47"

Asti, collezione privata





41. *Le spie al palo*, 1947
Olio su tela, 165,5 x 115,5 cm
Collezione Valentini

42. *Dioscuri*, 1947
Tecnica mista
su carta intelata, 48 x 33 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma collezione privata





43. *Senza titolo*, 1947

Olio su tela 90 x 68 cm

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Piacenza, collezione privata

44. *Gli eroi*, 1948

Olio su carta intelata, 90 x 30 cm

Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli, 48"

Roma, collezione privata

45. *Tempo d'amore*, 1948

Olio su carta intelata, 90 x 30 cm

Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli, 48"

Roma, collezione privata





46. *Il riposo del guerriero*, 1948.
Monotipo a olio
su carta intelata, 38 x 49 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata



47. *Lantern*, 1949
Olio su tela, 61 x 92 cm
Firmato e datato in basso al centro:
"Cagli 49"
Roma, collezione privata



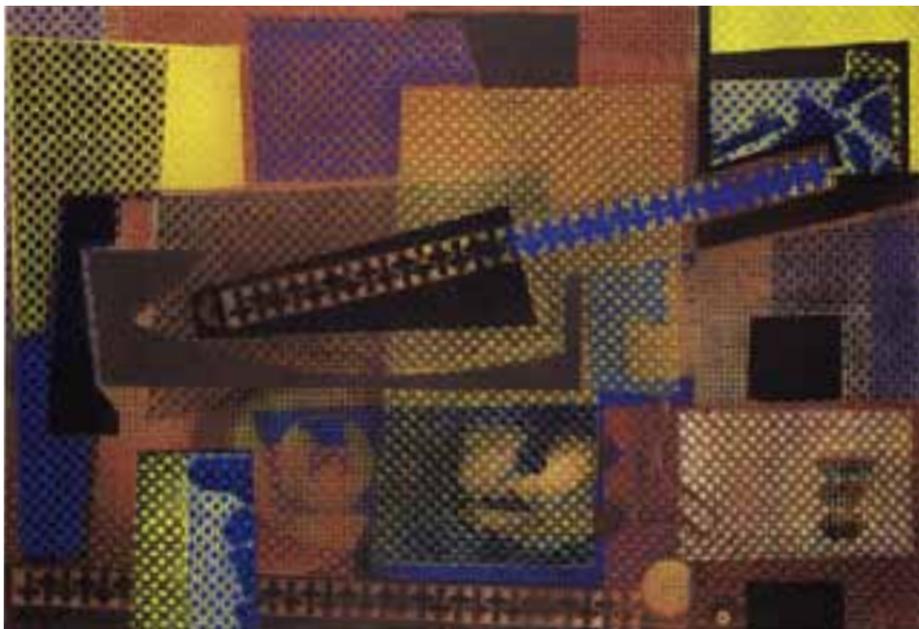
48. *Invenzione con brio*, 1949
Tempera su carta intelata, 125 x 80 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 49"
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea

49. *Interno cellulare*, 1949
Olio su carta intelata, 50 x 70 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 49"
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea





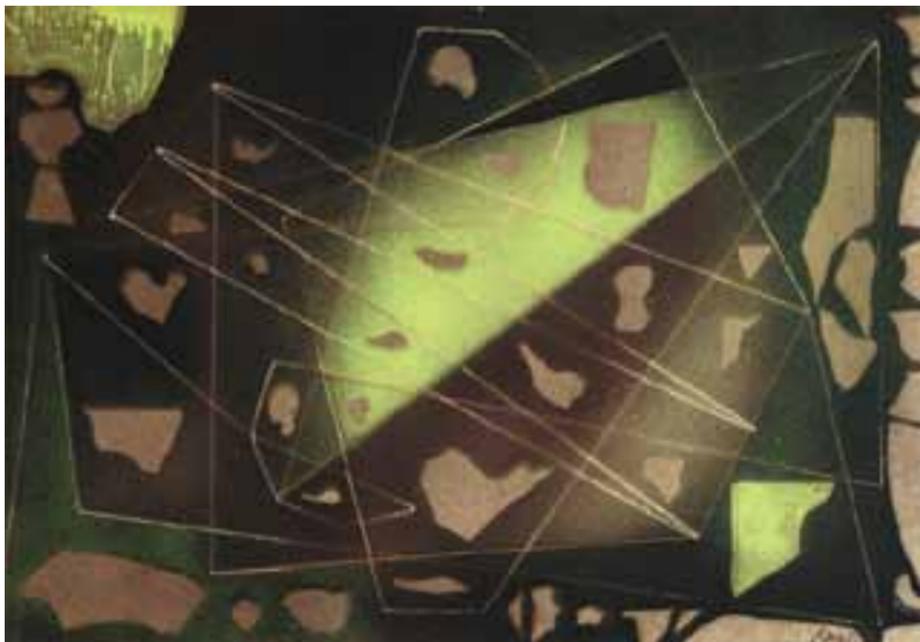
50. *Partenze*, 1949
Olio su carta intelata, 70 x 115 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea



51. *Lo scacciapensieri*, 1950
Olio e smalto
su carta intelata, 70 x 105 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 50"
Roma, collezione privata



52. *I sepolcri*, 1950
Olio su carta intelata, 73 x 102 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Collezione privata



53. *Kalamara II*, 1950
Olio su carta intelata, 73 x 100
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea



54. *Studio di mani*, 1952
Olio su carta su tavola, 27 x 33 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli, 52"
Roma, collezione privata

55. *Dal calendario del popolo*, 1952
Olio su tela, 50 x 70 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata





56. *Demoni di primavera*, 1953

Olio su tela, 115 x 100 cm
Roma, collezione privata

57. *Antonello*, 1953

Olio su tela, 40 x 30 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata





58. *Il poeta alessandrino*, 1953
Olio su carta intelata, 70 x 50 cm
Collezione Bonino

59. *Mimise Gattuso*, 1954
Olio su tela, 40 x 30 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata



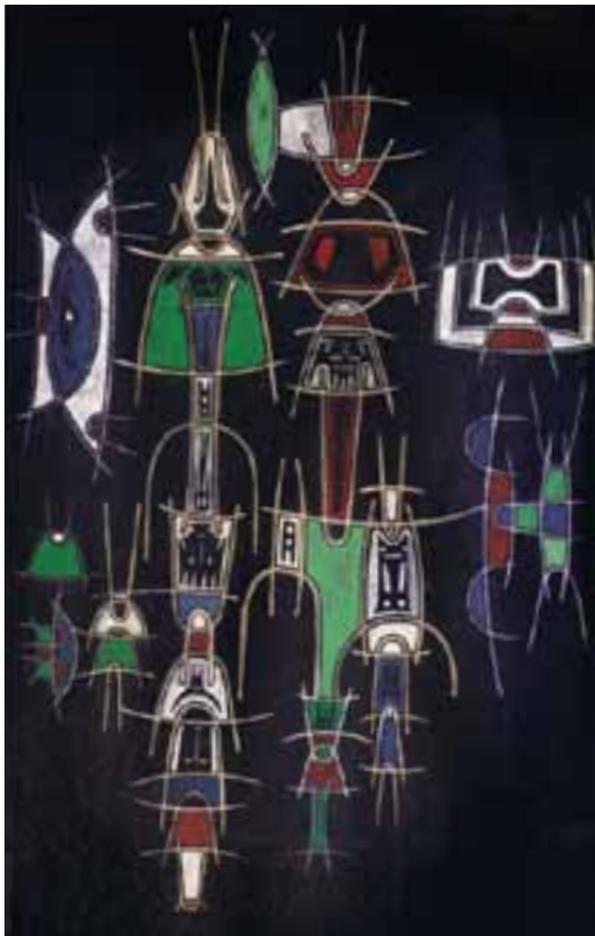


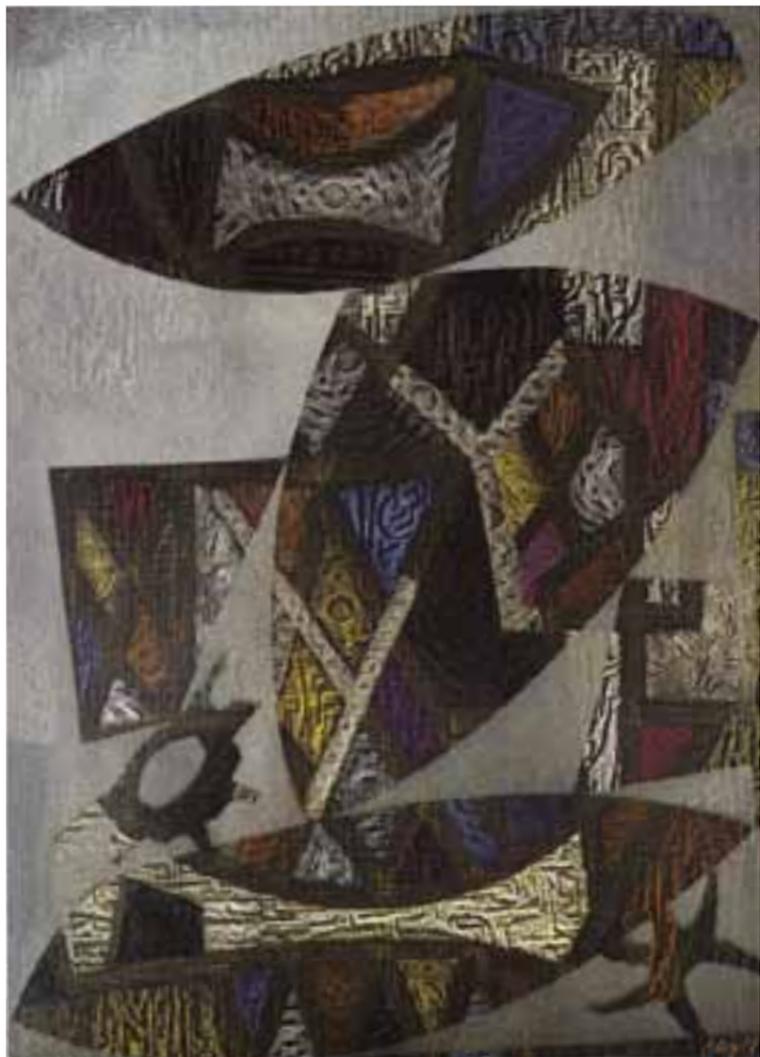
60. *Allegoria*, 1954

Pastello ceroso a olio su carta, 70 x 48 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata

61. *La famiglia del capo*, 1954

Tecnica mista su carta
incollata su tavoletta, 33,5 x 21 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli, 54"
Roma, collezione privata

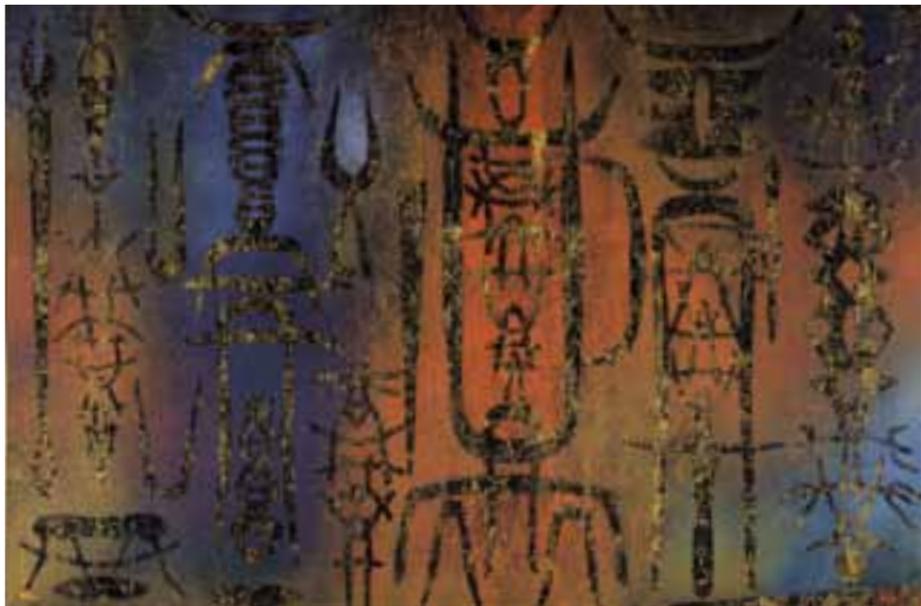






62. *Arlecchino granduca*, 1956
Tecnica mista
su carta intelata, 101 x 73 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata

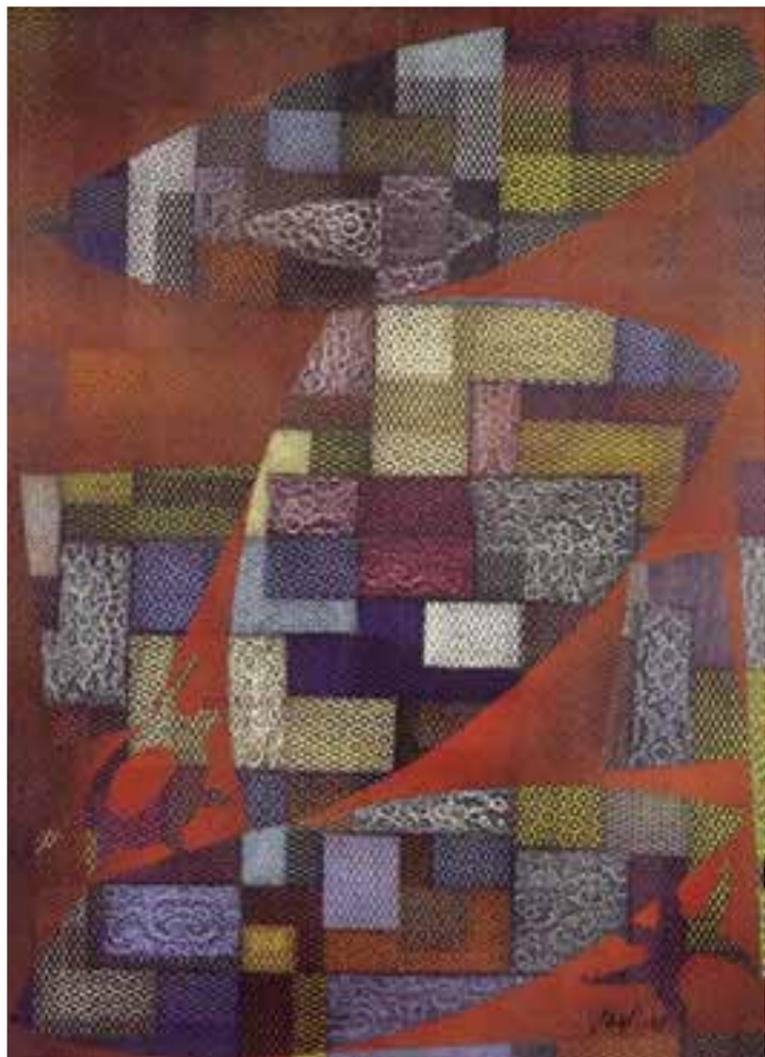
63. *Flotta Arunta*, 1957
Tecnica mista e olio
su carta intelata, 100 x 150 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata



64. *Inferi*, 1957
Tempera e olio
su carta intalata, 100 x 150 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli 57"
Roma, collezione privata

65. *I signori della guerra*, 1957
Pastello ceroso a olio
su carta su tavoletta, 100 x 70 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 57"
Roma, collezione privata





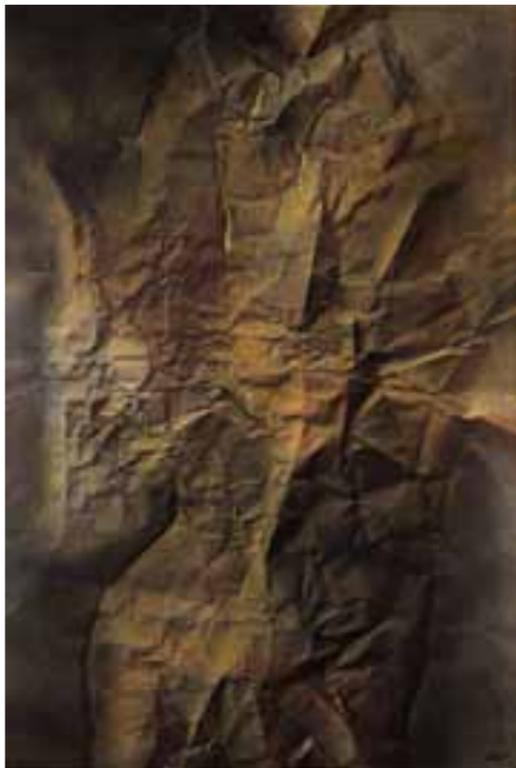
66. *Arlecchino granduca*, 1957

Tecnica mista
su carta intelata, 100 x 72 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli, 57"
Roma, collezione privata

67. *Apollo*, 1958

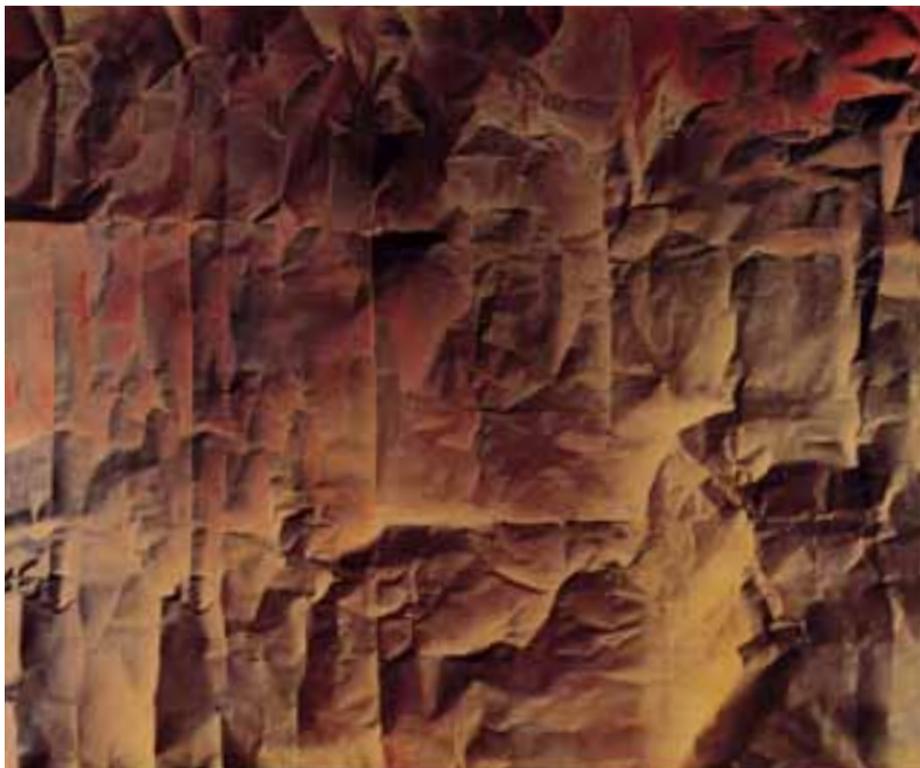
Olio su carta intelata, 60,5 x 43,5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli, 58"
Roma, collezione privata

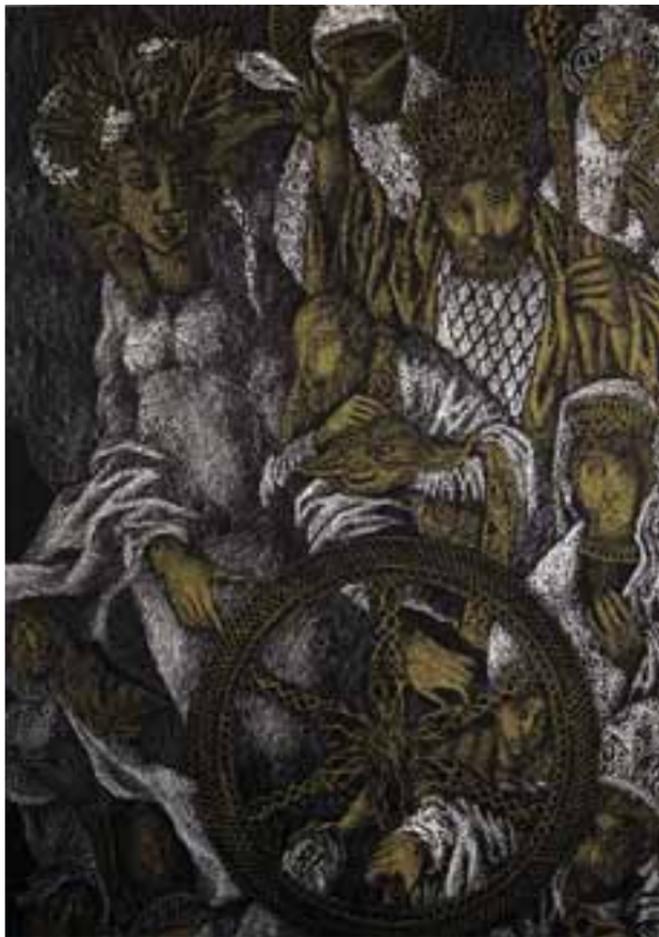




68. *Geo*, 1958
Olio su carta intelata, 150 × 100 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli, 58"
Roma, collezione privata

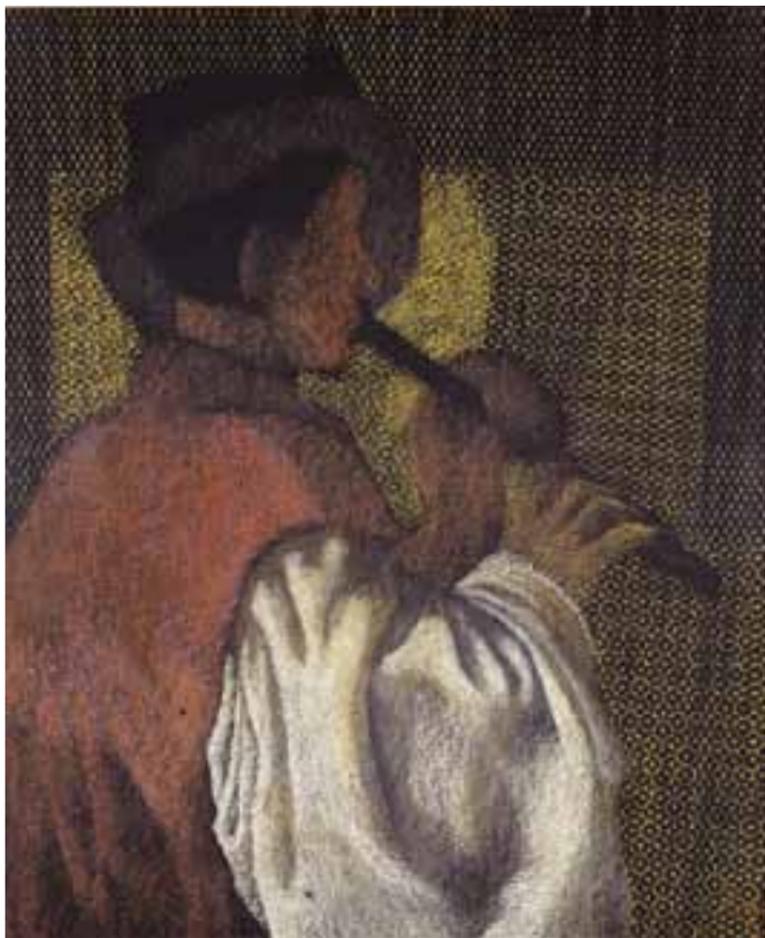
69. *Concavi e convessi*, 1960
Olio su carta intelata, 150 × 180 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 60"
Roma, collezione privata





70. *La ruota della fortuna*, 1959
Pastello ceroso a olio
su carta intelata, 74 x 51 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata

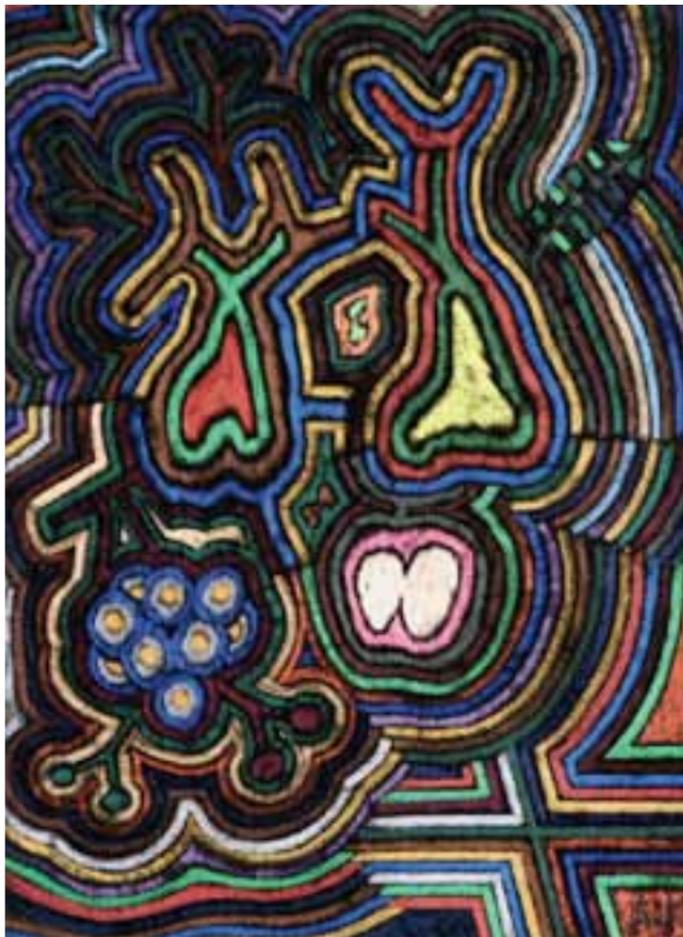
71. *Pastore*, 1960
Pastello ceroso a olio
su carta intelata, 72 x 61 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Cagli 60"
Roma, collezione privata





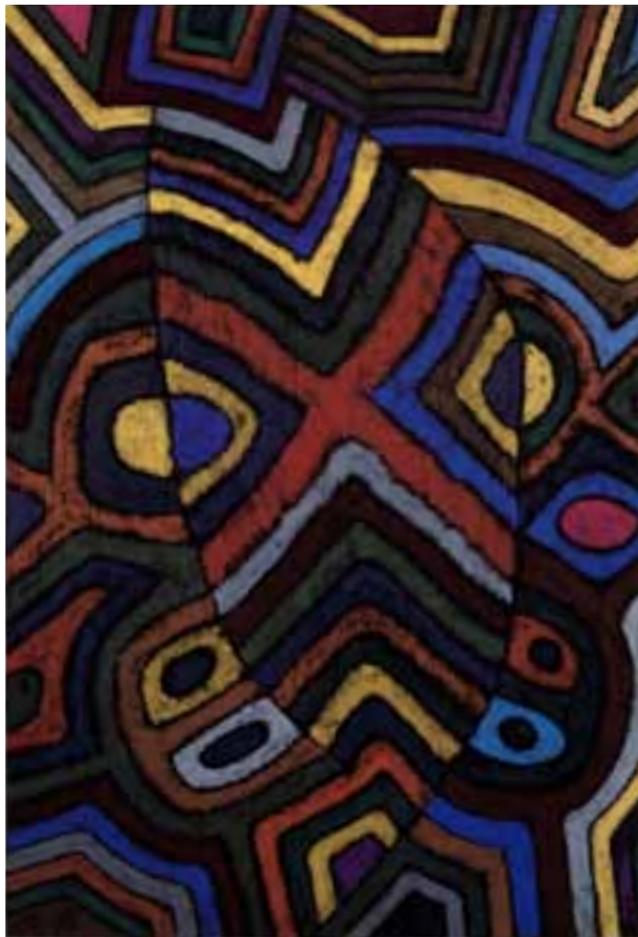
72. *Lo scolaro*, 1963
Olio su tavola, 135 x 60 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata
73. *Gianfilippo*, 1963
Olio su tela, 100 x 70 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 63"
Roma, collezione privata





74. *Similitudine*, 1966
Pastello ceroso a olio
su *papier velour* intelata, 70 x 50,5 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
La Spezia, collezione rag. Adriana Antoni

75. *Minotauro*, 1967
Pastello ceroso a olio
su *papier velour*, 65 x 48 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"





76. *A Ganesh*, 1967
Argento, 60 x 50 cm
Collezione privata

77. *Samarcanda*, 1967
Argento, 100 x 70 cm
Collezione privata





78. *Lava a sud-ovest*, 1971
Olio su tela, 100 x 100 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata

79. *Albert de Bouillon*, 1974
Pastello ceroso a olio
su carta intelata, 73 x 51 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata



Il magistero di Cagli

1. Afro e Cagli: 1930-1950

Francesco Leone

Quanto l'arte e la colta poetica di Corrado Cagli, insieme al suo pacato carisma, abbiano influenzato la pittura di Afro almeno fino alla decisiva sterzata del 1948-50, e magari anche un passo più avanti, è indirettamente confermato da Nino Bertocchi in una lunga missiva indirizzata ad Afro nel 1949 da cui, per i suoi contenuti, val la pena di stralciare un lungo passo. Bertocchi si sta implicitamente riferendo all'arte astratta e alle indagini sulla geometria proiettiva sperimentate da Cagli in quel momento, e soprattutto alla nota polemica con gli esponenti di Forma 1 scaturita dalla mostra di Cagli allo Studio d'Arte Palma del novembre del 1947 con la quale l'anonemato aveva inteso riappropriarsi del primato sullo scenario artistico romano come lo aveva lasciato nel 1938. A tale riguardo, confermando il rapporto di simbiosi che lega Mirko al maieuta Cagli, Bertocchi scrive: "Anche Mirko (ma è tuo fratello?, o no?) dichiarava che io sono ingiusto verso Cagli e che tutti voi siete stati 'incanalati' da Cagli, e che Cagli è un 'formatore' d'uomini ecc. Gli ho risposto che ammiro la sua franchezza ma io vi stimo per quello che farete al di là di Cagli, per delle virtù che Cagli non ha e non può acquisire (tu sai che ammiro il talento di quel 'giovane precoce') e gli ho scritto anche: 'Guai a voi se foste poeti soltanto in virtù dell'occhiale magico che Cagli vi tende'. Nei tuoi riguardi la mia opinione è questa: che se anche tu devi qualcosa a Cagli questo qualcosa (certi accenti disegnativi, certe deformazioni) è talmente diversa la tua pittura e ricerca (ti ho detto che sei spagnolo) [sic]. In ogni modo non vorrei e l'ho scritto anche a Mirko, incrinare la bella amicizia (che però ritengo per certi lati dannosa) che vi lega a Cagli: le necessità della critica, quando è seria, non debbono essere condizionate da motivi extra estetici".

Secondo Bertocchi il "problema Cagli" (quanto è seducente la metafora dell'occhiale magico?) era l'ostacolo alla definitiva emancipazione di Afro; emancipazione che invece sarebbe giunta proprio in quel brevissimo arco di tempo che sta tra il 1948 e il 1950. E anche nel raggiungimento di questa

maturità il ruolo di Cagli non sarebbe certo stato di secondo piano, quand'anche ci si riferisse soltanto all'attività di promozione che egli svolse tra 1948 e 1949 - ci torneremo - nel lanciare Afro con meditata strategia sulla ribalta statunitense, fino alla decisiva mostra spartiacque da Catherine Viviano a New York nel maggio del 1950.

"Afro è Afro per quanto ci ha dato dagli iniziali anni cinquanta, sul registro originalissimo, qualitativamente spesso straordinario, d'una pittura solo di colore e luce, diffusa eppure come organizzata da un'energia interna". Non si può non condividere l'apodittico *in-cipit* con cui Luciano Caramel apriva nel 1992 il suo saggio introduttivo al catalogo della mostra di Palazzo reale a Milano; tappa imprescindibile per chi intenda ripercorrere la complessa parabola artistica del pittore friulano. Ma, come sempre accade nelle vicende artistiche quando si intrecciano passato e futuro, quella *Pittura come realtà del sentimento*, che agli inizi degli anni cinquanta collocò il pittore ai vertici delle rivoluzionarie tendenze informali dell'arte occidentale grazie al dialogo con l'espressionismo astratto e con la pittura di Arshile Gorky (scomparso nel 1948), era profondamente debitrice dei circa quindici anni, dal 1934-35 al 1948-49, durante i quali Afro aveva guardato con profonda emulazione la pittura di Cagli". In questa prospettiva non è neanche un caso che la decisiva svolta di Afro abbia avuto origine nel 1948, proprio l'anno del definitivo rientro di Cagli a Roma dalla lunga parentesi statunitense (ma gli esiti artistici di quei lunghi, difficili e intensi anni di lontananza da Roma erano già stati esposti allo Studio d'Arte Palma nel novembre del 1947 ed erano ben noti ad Afro) e dell'allontanamento da parte di Afro del picassismo allora estremamente diffuso in Italia; anche se il pittore friulano nella prima metà dei quaranta aveva guardato con molto più scrupolo alle disarticolazioni formali, alle strutture intrinseche del cubismo di Braque e di un altro Picasso che non all'icona di *Guernica*, resa oramai logora dalle infinite riprese contenutistiche, civili e sociali di quegli anni.

Anche in questa fase il ruolo di Cagli - che a Roma era già tornato nel 1944-1945 rinsaldando immediatamente il suo magistero: basti pensare a Capogrossi - fu profondo, maieutico nella determinazione di una pittura che, abbandonato Picasso e riletto il de Chirico dei manichini, si renderà poi priva di qualsiasi valenza mimetica, non rappresentando la realtà, ma cercando di affermarne i processi creativi, la materia in formazione. In Afro il dipinto trasmergerà da ciò che si vede a ciò che è; ad una realtà dello spirito forgiata dalla nozione di memoria come cosmogonia interiore, che sorge dall'anima e diviene non immagine ma ente. Di questa grande conquista di Afro, estetica, emotiva ed esistenziale, e della sua raggiunta autonomia sarà il primo testimone Lionello Venturi. Il quale, potendone osservare gli esiti dall'interno, e cioè dalle vicende del gruppo degli Otto, scriverà nel 1954 tratteggiando una bella immagine: "Ciò che ha scoperto nel 1948 è il suo stile personale, che meglio risponde alla sua natura ed evolve proprio come la vita si trasforma, ma non muta più direzione. La sua forma è astratta e il suo motivo è presentato, ma esiste come partecipazione all'immagine; ora lo si direbbe capace di creare l'immagine; ora ne è invece creato".

Ma facciamo un passo indietro e torniamo ai "primordi" degli anni trenta; sia a quelli artistici che a quelli biografici.

Afro conosce Corrado a Roma insieme a Dino nel 1930, quando per la prima volta i due fratelli Basaldella approdano da Udine nella capitale del Regno d'Italia. I suoi primi passi risalgono a poco prima; al 1928, quando insieme ad Alessandro Filippini, ai fratelli Dino e Mirko, capitani dal più maturo Angiolo Modotto, Afro aveva esposto a Udine alla I Mostra d'Arte della Scuola friulana d'avanguardia i dipinti di risonanza metafisica, con un impianto formale netto e di marca analitica, di una classicità non distante dalle pitture dell'amico e compagno di strada Fred Pittino, dal Novecento di Sironi e dalla ricomposizione formale in auge nella mitteleuropa dello scadere degli anni venti (nella biografia del pittore si



Afro
Per una natura morta, 1948
 Tecnica mista
 su carta intesa, 95 x 58 cm
 Roma, courtesy Galleria Russo
 (opera esposta in mostra)

cita sempre a questo punto la *Neue Sachlichkeit*), che ad Afro poteva giungere attraverso le declinazioni più eterogenee e le forme più eccentriche, considerata la particolarità geografica e culturale di quelle terre di confine ancora innervate da un certo spirito secessionista. Ed è emblematica di questo iniziale percorso la copia che Afro giovane dipinge del *Cristo morto* di Mantegna.

Con quel soggiorno romano, sebbene durato un breve periodo, la pittura di Afro subisce un primo scarto, ma non ancora in direzione cagliese. I riferimenti – anche se la questione continua a dividere critici del calibro di Caramel e Crispolti – sono inequivocabilmente quelli di Scipione e Mafai e non ancora le nette profilature e le tarsie cromatiche di Cagliari, giocate sulle gradazioni delle terre e dei gialli. Sono gli stessi riferimenti scipioneschi di matrice barocca che, insieme alle sottili campiture appaite di Capogrossi e Cavalli, stanno per agire sull'arte di Cagliari medesimo che tra il 1933 e il 1934 distorce le anatomiche e anima le campiture cromatiche, quasi velate in superficie come in Morandi e comunque giocate sul quel tono "citrino" (la definizione è di Melli)⁹ che rimarrà costante di tutta l'arte del pittore¹⁰. In dipinti tutt'altro che noti (ma che Caramel espone nel 1992)¹¹ come l'*Autoritratto* e la *Natura morta con pesci*, entrambe del 1931, la tavolozza di Afro muta di segno, sembra brulicare, mentre le pennellate veloci e sfrangiate conferiscono alle immagini una declinazione decisamente espressionista nonostante il marcato novecentismo degli impianti compositivi che ricorda ancora Sironi ma anche, e d'ora in avanti maggiormente, la più cerebrale ricomposizione di Carrà; una virata in chiave tonale secondo le ricerche contemporanee dei due esponenti della Scuola di via Cavour che non sfugge, sebbene in un ricordo molto più tardo (addirittura del 1953) e dunque già storicizzato, ad Arturo Manzano che quei due dipinti vide alla esposizione regionale friulana dello stesso 1931: "nell'auto ritratto il disegno – un disegno di fresca vena, sciolto, elegante, non privo di divertimenti barocchi –

deformava l'oggetto dandogli una propulsione graficamente espressiva"¹². Certo in queste determinazioni formali e nella tavolozza agivano anche, e molto forti, i riferimenti alla tradizione pittorica veneta, non soltanto sul versante cromatico ma anche su quello altrettanto decisivo degli allungamenti e delle distorsioni anatomiche. Un retaggio profondo, direi ancestrale, il cui valore sugli esordi del pittore fu sottolineato da uno dei primi e più intensi esegeti dell'arte di Afro, il poeta Libero De Libero, nella monografia che, sulle macerie del conflitto mondiale, gli dedicò nel 1946 per le Edizioni della Cometa riprendendo tesi già esposte nel 1937 in occasione della personale dell'artista alla Galleria della Cometa. Si sta parlando dei dipinti della metà degli anni trenta, i primi risultati maturi dell'arte del friulano: "In tali dipinti colore e disegno si compiacevano a vicenda con una libera espansione di mezzi e insieme con una serrata fuga coloristica, che denunciavano del pittore interessi immediati e per lui indiscutibili [...]. Il pittore vi arrischiava le vicinanze più disparate: Tintoretto, Veronese, Magnoasco e certi capricci minori della sua patria friulana [cui aggiungerei El Greco *N.d.a.*], che genialmente riassunti sortivano effetti di calligrafia barocca"¹³.

Ma la *quête* ondivaga di Afro è soltanto agli inizi. Nel 1932 il pittore è a Milano, accolto dall'amico Pittino "il metafisico" che vi si era stabilito nel 1930 e dal fratello Dino, anch'egli di stanza nel capoluogo lombardo alla scuola di Arturo Martini. Conosce Birolli e Morloti, futuri compagni di strada, ed espone alla Permanente (III Mostra Regionale d'Arte del Sindacato Fascista di Belle Arti di Lombardia, febbraio-marzo 1932). Nel 1933 espone al Milione insieme a L. Raul Bosio, Pittino e Silvano Taituti. Carrà, nel clima milanese di Novecento, e la già sperimentata carica espressiva del colore sono ancora gli estremi di riferimento della sua pittura. Lo conferma Pittino in una bellissima pagina di presentazione della pittura dell'amico in quella circostanza: "L'espressione di Afro è a tendenza prettamente romantica.

Egli costruisce il quadro su toni caldi e intimi che si rincorrono pacatamente senza violenze chiaroscurali né sfarfalli di luci. Riposa con compiacenza in cantucci accarezzati da ombra misteriosa e pregni di poesia. Dal suo bisogno di vedere la natura soggettivamente trasfigurata ne consegue, a parte certe concessioni naturalistiche, una colorazione che col suo lirismo sfiora il metafisico⁷¹.

Cagli ed Afro si ritrovano a Milano proprio nel 1933. L'artista marchigiano – che intanto insieme a Bontempelli (in quegli anni il suo "Erasmo da Rotterdam" come dirà in un'intervista su Bolaffiardi del 1973)⁷² e fiancheggiato da Capogrossi, Cavalli e da una personalità di rilievo come Pier Maria Bardi ha formulato la sua complessa disposizione estetica intorno al "Primordio" e al tonalismo divulgandola su "Quadrante" con magistrali *specimina* di poetica (i *Corsini*) – sta dipingendo su una delle pareti del vestibolo della V Triennale, che si tiene nel Palazzo dell'arte costruito da Giovanni Muzio, il murale con i *Preludi di guerra* sancendo definitivamente la nascita del muralismo, la cui sintassi visiva viene proiettata in un arcaismo preclassico di cerebrale concettosità, privo di andamenti narrativi e ad esclusivo appannaggio della collocazione pubblica e della valenza didattica. Con lui, ad aiutarlo, c'è Afro, che a Cagli si lega profondamente e che l'anno seguente, riunendosi al fratello Mirko che intanto dell'anconetano ha sposato la sorella Serena, si stabilisce definitivamente a Roma.

Ed è qui, nel 1934, che si istaura quel sodalizio di cui Cagli sarà per molti anni il motore immobile, ma da cui egli stesso mutuerà, in un rapporto non a senso unico, degli aspetti decisivi per la sua pittura dei secondi trenta, come chiarisce il confronto tra le opere esposte in mostra. E, in effetti, il suo pupillo a istillare nella pittura da cavalletto dell'anconetano, su una poetica già rimodulata dal barocchismo e da un'accelerazione espressionista che in Scipione la sua massima altezza, rimandò fortissimi alla pittura veneziana, congenita (come abbiamo visto) all'arte del più giovane pupillo friu-

liano. Il ricorso è soprattutto a Giambattista Tiepolo, a quello giovane dell'Arcivescovado di Udine, che attraverso Afro Cagli recupera sotto la specie di una pennellata intensamente sinuosa che si spezzetta in tocchi, appunto, di matrice settecentesca⁷³. Documentano questa declinazione della pittura di Cagli – che però è soltanto uno dei registri compresi in quegli anni nell'Arte dell'anconetano e dal quale non va estromesso il riferimento a Fausto Pirandello e a tutto il *coté* espressionista della Scuola Romana – i *Fiori del 1938* esposti a confronto con Afro (cat. 1.17) o dipinti precedenti come i grandi temperi encaustiche con *Vedute ideali di Roma* del 1936-37 inviate all'Esposizione Internazionale di Parigi (Roma, collezione Jacorossi) insieme alla serie degli uomini illustri, alla cui esecuzione Afro collabora, e un gruppo di dipinti esposti alla Cometa all'inizio del 1936 (e dunque risalenti al 1935). È Libero De Libero, al solito una spanna sopra agli altri, a cogliere in questi mutamenti cromatici nella pittura di Cagli il ritorno a una presenza, a una concretezza di cose e corpi che in qualche modo vira dal clima primordiale e dal tonalismo "imbrico": "Rinascere il soggetto, torna l'uomo con le sue passioni e i suoi oggetti familiari, le ambizioni e le imprese interiori, rinasce la pittura che dalle origini fu sacra e misteriosa rappresentazione"⁷⁴. Il *Suonatore di mandola* (1935-1936; cat. 1.7) esposto in questa sezione è emblematico dell'afflato drammatico e delle forme inquiete che giungono a Cagli da Afro e che si costituiscono attraverso un'accelerazione talvolta espressionista. Mentre nelle grandi composizioni murali il riferimento al primordialisimo mitico continua a restare normativo. Comunque è il magistero di Cagli, nella reciprocità degli scambi, a stregare enormemente Afro e ad avere la meglio, come del resto accade nei rapporti dell'anconetano con buonissima parte della comunità artistica romana⁷⁵. Lo dicono, ad esempio, *Autunno del 1935*, più che prossimo nella tavolozza tra il limone e l'ocra al *Palatino* di Cagli del 1934 esposto in mostra (cat. 6.16) e, ovviamente, alla *Gab-*

bia del 1934; l'*Autoritratto* del 1936 (cat. 1.4) o il *Ritratto di Aldo Merlo* dello stesso anno (cat. 1.5), con lo schiacciante riferimento, per entrambi, al *Pittore Gregorio Prieto* di Cagli del 1933 (Dipinti, cat. 4).

Le istanze del primordialisimo "imbrico" di Cagli compaiono nella pittura di Afro, seppur su di un terreno ancora solo stilistico e non introietto, sin dal 1934, nel *Pittore al cavalletto* e nella *Natura morta* poi esposti alla Quadriennale del 1935 (entrambi olio e tecnica mista; ubicazione attuale sconosciuta), nel *Ragazzo con l'aqualone* del 1935 (tempera grassa su compensato; Roma, Archivio Afro), e dell'agosto del 1936 sul versante monumentale negli affreschi dell'atrio del Collegio dell'Opera Nazionale Balilla di Udine (scialbati). È sempre Manzano a chiarire con grande efficacia l'aspetto "tonale" più precipuamente caglioso degli affreschi dell'Opera Nazionale Balilla in un articolo apparso su "Il Gazzettino" di Venezia il 29 maggio del 1936: "Pittura di puro tono senza chiaroscuro, tende ad appiattirsi e accorciarsi, e si accorda effettivamente, alla architettura di Ernes Midea modulata su larghe superfici senza aggetti, sporgenze o rientranze, cioè anch'essa senza chiaroscuro [...]". Di primo acchito [sic] le quattro parti, con quella loro intonazione fava sembrano quasi monocrome. Soltanto adagio adagio esse offrono all'occhio sorpreso tutta una gamma, ricchissima e sottile, di note cromatiche che mai si ripetono"⁷⁶. Mentre sul versante formale la rigidità di forme, le bordature che da lessuoso si fanno taglianti e statuarie trasferiscono, tanto nell'*Autoritratto* del 1934 quanto nei più tardi affreschi udinesi del 1936, la pittura in una dimensione mitica e primordiale che è, appunto, quella di Cagli e di Bontempelli. Certo Cagli, per la profondità ontologica delle sue posizioni, non poteva essere imitato fino in fondo. "Soprattutto – come ha scritto Caramel – Afro era ben lontano dalla lucidità propositiva dell'amico, dalle sue intenzionalità teoriche, e dal conseguente impegno nella realizzazione di un fare che attualizzasse il mito, senza tuttavia fargli perdere la costitutiva esempla-

rità, fondata appunto pure sulla distanza dalla compromissione col contingente, da risolversi in stile⁷⁰.

Insomma Afro sta cercando la sua strada, che per ora, ma anche più avanti negli anni, incrocia, talvolta sovrapprendendosi, quella di Cagli. Le differenze tra i due comunque sussistono, al di là della contiguità di stile, nella diversità delle valenze attribuite alle immagini dipinte. Cerebrali, astrattive, sincroniche e distanti in Cagli; partecipate, espressive, toccanti e interiorizzate in Afro.

Una lettera di Cagli ad Afro, senza data ma vergata con ogni probabilità tra l'aprile e il maggio del 1936, in un momento di grande intensità di rapporti, chiarisce poi come in breve tempo i vincoli tra l'anconetano e i fratelli Afro e Mirko fossero divenuti estremamente familiari. Cagli scrive di avere appena spedito i suoi pannelli alla Triennale di Milano, ricordando, riferendosi a Pizzinato appena giunto a Roma "ancora implume e come tutti i cuccioli molto maldestro" e dunque inefficace come assistente, il prezioso ruolo di collaboratore che Afro per lui aveva svolto. Quindi, orchestrando una serie di spostamenti e di triangolazioni, Cagli auspica di poter incontrare Afro a Milano per spostarsi poi a Venezia per la Biennale e di lì, ricongiuntisi a Mirko, a Udine, magari per ammirare – ma questo non è scritto – i murali di Afro per l'Opera Nazionale Balilla. "Spero di vederti presto carissimo. Fa che ti veda il più presto possibile", è la chiusa della lettera⁷¹.

Questa stringente contiguità di stile e di ricerche, che è facile da rilevare, non sfugge ovviamente ai critici che recensiscono la prima personale di Afro alla Galleria della Cometa della Pecci Bunt nell'aprile del 1937, auspice sempre Cagli, così come non era sfuggita agli osservatori della Biennale del 1936⁷². Semmai può sfuggire la strada autonoma che la pittura di Afro sta imboccando; un percorso che tende sempre più alla movimentazione, con una pittura come scossa da un fremito di lirismo che la agita rendendola talvolta fuori fuoco, poco nitida. Gli influssi di Tintoretto, di Magnasco e di El Greco sono sempre più operanti; lo

dicono dipinti come il bozzetto *Per miniera* per il murale della Mostra del minerale del 1938 (cat. 1.10); mentre va ripetuto, ancora, che lo stesso Cagli subisce il fascino di questa evoluzione di stile che incontra quel barocchismo che allora a Roma, anche grazie ad Afro, si sta molto diffondendo in chiave espressionista, quale via di fuga dall'ortodossia classicista della nostra tradizione pittorica. Le ultime opere realizzate a Roma da Cagli in questa direzione costituiranno l'essenza delle indagini degli artisti attivi negli anni immediatamente successivi, quelli della guerra e dell'impegno civile.

La presentazione della mostra alla Cometa è affidata alla penna di Libero De Libero che, sin da allora, insiste appunto sulla matrice veneta della pittura del friulano. In riferimento al legame tra Afro e Cagli, scrive Francesco Callari recensendo l'esposizione: "Afro è stato alcun tempo vicino a Cagli, forse preso dall'arcanza sua pittura e vi s'è invischiato (portandone dei segni palesi) oltre che prenderne un proprio motivo ideale di ispirazione: tuttora lavorano assieme a pannelli per il Padiglione italiano all'Esposizione di Parigi. Il malato colore della generazione dei gialli contaminati dalle terre viene da Cagli, anche se in diversa applicazione e con una certa indipendenza interpretativa; così dallo stesso pittore provengono gli accostamenti di oggetti carnevaleschi nelle sue nature morte"⁷³.

Siamo oramai alle soglie del 1938. Un inedito Rapporto di Polizia stilato il 19 giugno del 1937, conservato tra le carte di casa Cagli e trascritto integralmente qui in Appendice documentaria, è emblematico del clima di intolleranza e dell'antisemitismo che sta montando nel paese e che, l'anno seguente, giungerà alla proclamazione delle leggi razziali. Il documento, che contiene una lettera inviata a Cagli da Positano da Dario Sabatello il 16 giugno del 1937, un rapporto della Divisione Polizia Politica e un profilo della personalità di Cagli (con l'aggettivo "ebreo" stigmatizzato da una insistita e inquietante sottolineatura a penna), riguarda la nota vicenda della mostra "Omaggio a sedici artisti italiani" inau-

gurata alla Galleria di Roma il 2 giugno del 1937. Quel giorno Sabatello, direttore della galleria, e Giuseppe Pensabene, critico del "Tevere", giunsero allo scontro fisico dopo le dure critiche antisemite di quest'ultimo rivole contro la pittura giudaico-massonica di Modigliani. Sabatello, che è ebreo, racconta dettagliatamente l'accaduto a Cagli (che in quel momento si trova a Parigi), il ruolo avuto da Pensabene, le incertezze di Pavolini, la grave offesa che gli ha rivolto Interlandi – cui il giorno seguente aveva mandato i padri per un duello rifiutato – e gli attacchi contro l'arte degenerata sferrati da "Tevere" e da "Quadrivio". Scrive Sabatello: "Provocato da Pensabene ho reagito come sai, offeso da Interlandi il giorno dopo nella maniera più ignobile e bassa e gli ho mandato i padri. Ma il signorino ha rifiutato di battersi con lo spiccio pretesto che sono ebreo. Così senza dare a me la benché minima soddisfazione quei mascalzoni sono riusciti nel loro intento. Per correttezza ho presentato le mie dimissioni da direttore della Galleria di Roma. Pavolini non ha avuto il coraggio di accollarle né di rifiutarle subito. Mi ha detto che le avrebbe lasciate in sospeso per qualche tempo, che in tanto badassi a sistemare le mie faccende, personali con Interlandi e co. Insomma un sì ambiguo che il più presto possibile [si trasferì] in un no deciso"⁷⁴.

È il 1938. Cagli, anche lui ebreo, si trasferisce stabilmente a Parigi sul finire dell'anno; ha ottenuto il passaporto con gli appoggi di padre Tacchi-Venturi. Dalla Francia, con l'arrivo del conflitto mondiale, ripiegherà negli Stati Uniti alla fine del 1939; nel 1941, presa la cittadinanza americana e ritrovata la sorella Ebe, si arruolerà nell'Esercito. Ormai negli Stati Uniti, nel novembre del 1940 da Baltimore Cagli invierà ad Afro una lettera quasi commovente, densa di slanci ideali, di consigli sulle indagini artistiche da seguire e di fiduciosi progetti su un futuro insieme tanto auspicato. "Quando tu verrai – scrive Cagli concludendo questa lettera inedita, in cui peraltro annuncia ad Afro l'intenzione di voler sposare Elsie Rieti sottraendola

all'amico compositore Vittorio – prenderemo una macchina e andremo a vedere il continente fino al Pacifico e vorrai”²⁴.

Mentre a Roma sta prendendo corpo la svolta realista, dettata da quell'urgenza espressiva e d'impegno civile che Virgilio Guzzi ben sintetizza come “nuovo realismo” nel celebre assioma “Niente più realtà del sogno ma sogno della realtà” che introduce la mostra del 1940 alla Galleria di Roma²⁵, Afro continua, si potrebbe dire in disparte, le sue indagini, che traggono linfa anche dal confronto con la pittura impressionista durante il viaggio parigino del 1937 insieme a Cagli e Mirko per la *Exposition Internationale*. Nel 1938 si reca a Udine per eseguire gli affreschi, con soggetti campestri, di casa Cavazzini – che pure continuano a risentire di Cagli, e ai quali Cagli collabora – e a Rodi, dove dipinge un ciclo allegorico con rievocazioni bibliche, temi elegiaci e vedute campestri su grandi tavole dipinte a tempera per l'Albergo delle Rose (oggi il casinò dell'isola) e delle opere disperse per una villa di un gerarca fascista sul monte del Profeta. A Rodi si reca due volte; una prima nella primavera, insieme a Cesare Brandi che gli ha procurato la commissione presso la Soprintendenza all'Arte dell'isola, e una seconda in autunno. Le tempe dell'albergo delle Rose, in parte ancora inedite, documentano, nella loro esuberanza figurativa, non soltanto un Afro ormai maturo nel maneggio del mestiere ma soprattutto uno spirito evasivo e festoso, di eco veronesiana, che lo colloca lontano da Cagli e dalla sua stessa produzione al cavalletto che sembra, invece, imboccare tutt'altra strada.

Gli anni quaranta per Afro (che dal 1941 al 1945 vive a Venezia), al di là del valore delle singole opere, furono ancora di ricerca; profonda, inquieta, ambivalente, segnata dalla tragedia della guerra. Si avvicina a Morandi – siamo nel 1939, quando cinquantatré dipinti del maestro datati dal 1913 al 1931 vengono esposti alla III Quadriennale romana – per smorzare, anzi velare, la sua tavolozza; per creare un'atmosfera di sogno e di evane-

scenza molto evidente, ad esempio, in alcuni autoritratti o nel *Ritratto di Dino* (1939, olio su compensato; Roma, Archivio Afro). “Una tutta sua attenuazione del colore – scrive Caramel – che nel 1940 lo aveva condotto a immagini quasi evocate, d'una evanescenza fantasmatica, oltre che di leggerezza cromatica impressionistica, però percorsa da brividi inquieti persino espressionistici”²⁶. Afro intreccia registri diversi, ritorna sul tonalismo intimista in alcune opere del 1941-42, sul mito e sulla metastoria negli studi per il mosaico delle *Attività umane e sociali* del 1941 per la E42, sul “citrino” cagliesco nel *Mercurio* del 1940 (*Il commercio-Mercurio*, 1940, olio su tavola; Roma, Archivio Afro). Guarda Van Gogh e Matisse in alcuni dipinti del 1942. E comunque la carica intimista, quasi sempre espressionista come si evince dalle *Demolizioni* (cat. 1.13), dalle rovine romane, dagli *Strumenti musicali* (cat. 1.14) e dalle nature morte dipinte a partire 1939 (cat. 1.15), il basso continuo di questa produzione.

Fino a quando, intorno al 1942-43, non incontra le strutturazioni neocubiste, vicine a Braque o al Picasso della *Pesca notturna ad Antibes*; e comunque mai riconducibili a *Guernica* e all'*engagement* che quell'avvicinamento significava. Attraverso la scomposizione cubista Afro scopre la possibilità di poter rievocare l'immagine, e dunque di poter essere, ancora, demiurgo in chiave intimista di quella “realtà del sogno” che contemporaneamente Guttuso sta combattendo. È la scoperta neocubista a offrire ad Afro gli strumenti per quella evocazione memoriale che diverrà attraverso l'astrazione e senza legacci mimetici, dal 1948 in poi, la costante della sua opera. La singolarità della sua attitudine era del resto già stata rilevata nel 1940, e non senza malizia, proprio da Guttuso: “Venendo ad Afro, la sua posizione è stata, e continua ad esserlo quasi in mezzo, sempre singolare. Ma al di fuori di ogni sua avventura pittorica (Afro ne ha avute e scontate molte) da qualche tempo va trovando un linguaggio, tentando la sua cultura e misurandola col suo temperamento e

con la sua mano (che a volte gli giuoca qualche scherzo, nel senso che la sua abilità fa diffidare). Ma se si guarda al di là dell'apparenza si scopre un'intelligenza della forma tutt'altro che esteriore”²⁷.

Molto più efficace, pregnante e giusta nel riferimento ancora a Venturoli una lettura di Marcello Venturoli risalente allo stesso 1940: “Il momento che attraversa questo intelligente pittore è, sotto le spoglie di un sommo neocubista, sotto le spoglie di un sommo impressionista, più polemico di quanto di creda. Ché, i modi accademico-decorativi ridotti al minimo comune divisore cagliesco del suo notissimo *Autoritratto* (1936) sembrano qui dissolversi a vantaggio della pittura, con un'aderenza maggiore a quello che è il fatto coloristico senza le scorie di un più o meno stramba letteratura; un gusto della tenuta, o meglio, del fantasma, in cui però Scipione è più un riferimento che un punto d'arrivo. È [...] vagheggiata la realtà del sogno, ma con modi in certo senso più realistici”²⁸. Una testimonianza che misura fedelmente la distanza dalla contemporaneità espressivista realista di Guttuso, cui pure Afro cerca per un momento di avvicinarsi, e dalle forzature espressioniste di Biroli, Vedova, Sassu, Morlotti e via dicendo.

Comunque, alla metà della anni quaranta, è sul terreno del neocubismo – indagato solo ed esclusivamente sul piano formale – che le strade di Afro e Cagli, ai quali si frappono Mirko, si ritrovano a Roma, prima tra 1945-46, quando Cagli vi torna per qualche tempo subito dopo la liberazione, poi nel 1947, con la grande e ricordata mostra allo Studio d'Arte Palma duramente criticata, come detto, dal gruppo neocostitutosi di Forma 1^a, e per ultimo con il definitivo rientro di Cagli nel 1948. Il quale aveva già riflettuto, come documenta tutta una serie di dipinti del 1938-40, sulle scomposizioni tardocubiste di Braque, Marcoussis, Metzinger. Mentre ora a queste istanze – nel 1946 e in parte nel 1947 ancora piegate da un certo espressionismo – si univano non tanto i riferimenti al de Chirico metafisico, che in realtà ci sono ma risultano, almeno credo, essenzialmente di superficie (o,

di converso, estremamente profondi se si considera la complessa conformazione di spazio geometrico-matematico che sottende alla pittura di de Chirico e che Cagli intende recuperare ad un livello originario), quanto i forti richiami alla *koïnè* surrealista, sia quella francese alla Masson ma soprattutto quella americana di cui nel 1944 scrisse Sidney Janis²⁸, a lui ben nota e ora documentata, al di là delle nitide consonanze formali, da una serie di lettere inedite inviategli da Eugène Bernain – la prima delle quali data precocemente al 1949 (ma in realtà i due si conoscevano già dal 1937, quando Cagli era a Parigi per la personale alla Galerie des Quatre Chemins, come si evince da una lettera inviata dallo stesso Cagli ad Afro dove compaiono una serie di indirizzi di persone amiche, tra cui appunto Bernain, alle quali Afro avrebbe dovuto rivolgersi se fosse andato a Parigi)²⁹ – trascritte qui in Appendice documentaria. Afro, dal canto suo, abbandona, e ormai definitivamente, le evanescenti impressioniste e il lirismo intimista in una serie di nature morte del 1947 (ad esempio *Natura morta con tenaglie*, olio su tela; Roma, Archivio Afro) che incontrano inequivocabilmente il cammino di Cagli e Mirko. Anche gli intrecci geometrici ormai irversibilmente astratti, o concreti, dipinti a partire dal 1947, anch'essi neocubisti, risentono profondamente delle indagini di Cagli, anche se in Afro gli incastri, i piani obliqui, le curvature e le disarticolazioni si schiariscono sul piano creando degli intarsi di geometrie bidimensionali e non assumendo mai le infinite modulazioni multidimensionali concave e convesse dei manichini e delle nature morte dipinte da Cagli intorno al 1946-47. Opere giudicate, come è noto, dall'interesse per la matematica e per la geometria proiettiva che presto, nel 1949-50, approderà ai "motivi cellulari" e ai "disegni di quarta dimensione", così importanti per l'*Exploit* segnico di Capogrossi. Oltre ai noti rapporti con Oscar Zarisky e Abraham Seidenberg, docenti e ricercatori universitari uniti in matrimonio con le sorelle di Corrado Jole ed Ele, al riferimento di Paul Sa-

muel du Châtelet, è una lettera di Leonardo Sinigaglia, datata addirittura 2 novembre 1946, pubblicata qui in Appendice documentaria, a circostanziare a una data molto precoce gli interessi di Cagli per la geometria proiettiva e per Lautéramont. Scrive Sinigaglia a Cagli: "Mi dispiace proprio di avervi visto troppo poco per il passato; tante passioni concordanti ci avrebbero legati. Ora so che anche tu ti appassioni ai divini problemi delle mathématiques severe, così care al genio di Lautéramont: hai insomma anche tu indossato il ligio saio dei nuovissimi chierici. La matematica non è forse teologia?"³⁰. L'anno seguente, presentando la mostra di Cagli allo Studio Palma, sarà Bontempelli, con adeguato acume, ad occuparsi sul versante critico i nuovi interessi del nipote parlando di "geometria tenuta in fusione continua", attraverso cui ad essere rappresentati "non sono volti di uomini né corpi di bruti né fronde o frutti né rupi o acque [...], d'un tratto ti accorgi che essa è la vita d'un quarto regno della natura"³¹.

Una puntualità di raffronti tra Cagli e Afro è invece ancora evidente se si confrontano alcune opere di Cagli del 1948 – *Ruota della fortuna*, *Bagatto*, *Arcano Minore* – con talune composizioni astratte di Afro scalabili tra 1948 e 1950, come il *Pianeta della fortuna* del 1948 (tecnica mista su tela; Roma, collezione privata) o *El Malcontento* del 1950 (tecnica mista su tela; Roma, Archivio Afro).

Ma ormai, di lì in poi, i percorsi dei due artisti divergono sostanzialmente e irversibilmente, con Afro che si indirizzerà verso la pittura di figurazioni totemiche tratteggiate in modo larvale che ricordano Mirko. È però Cagli, sullo sfondo nazionale del Fronte Nuovo delle Arti e della polemica con de Chirico sull'arte contemporanea, grazie ai molteplici rapporti intensi durante il periodo della guerra, a preparare con dovuta strategia il lancio statunitense di Afro, inserendolo, insieme a lui, tra gli artisti che espongono, nel gennaio-febbraio del 1950, alla collettiva "Five Italian Painters" (gli altri sono Guttuso, Morlotti e Pizzinato). La mostra inaugurale della

galleria newyorkese di Catherine Viviano (della quale si pubblica qui in Appendice documentaria una lettera inedita) che ha rilevato gli spazi di Julien Levy al 42 East 57th Street con l'intento di promuovere l'arte italiana e che ha ottimi rapporti con Cagli grazie alla comune amica e collezionista Elsie Rieti, la moglie del compositore Vittorio per il quale Corrado ha realizzato delle scenografie.

Ma Cagli lavora alla promozione della pittura dell'amico fin dal 1948, non soltanto negli Stati Uniti ma anche in Francia, come documentano alcune lettere inedite dell'Archivio Afro di Roma, pubblicate qui in Appendice documentaria. Dalle missive si evince con chiarezza questo ruolo di apripista avuto da Cagli sul suolo statunitense nei riguardi di quegli artisti che polemicamente – lo abbiamo visto in apertura – Bertocchi tratteggia nel 1948-49 come suoi seguaci. Tra questi era soprattutto Afro. In particolare in una di queste missive, scritta l'otto aprile del 1948 da New York, poco prima del suo definitivo rientro in Italia, Cagli – dopo avergli annunciato una serie importante di iniziative e di aiuti in suo favore – chiede addirittura ad Afro di tenersi "pronto per la venuta imminente di Mr. Soby e Mr. Barr (direttore del Museum of Modern Art di New York) che hanno intenzione di invitare un numero molto limitato di pittori italiani per mostre personali al museo l'anno venturo. Il tuo nome era già in lista due o tre settimane fa. Ma non gente dura e presbiteriana. Fatti prestare il meglio della tua produzione dai collezionisti quando S. and B. verranno a vedere il tuo studio"³².

L'ambiente newyorkese sembra molto interessato alla nuova arte di Afro, e Cagli – certamente ne è lui l'artefice – gli prepara il grande lancio con la personale da Catherine Viviano nel maggio del 1950. L'arrivo del friulano negli Stati Uniti, dove si tratterà per otto mesi con la moglie, è preceduto da una serie di lettere di presentazione dell'amico Cagli che gli schiudono quel nuovo mondo, affascinante ed entusiasmante, nell'immediato dopoguerra. Sarà l'inizio di una nuova vita artistica attraverso lo studio dell'espressionismo

astratto e della pittura di Gorky che lo trasformerà, per dirla ancora con Caramel, nell' "Afro maggiore" che subito verrà amato da collezionisti del calibro di Stanley J. Seeger (che possedeva la più completa raccolta di opere di Afro al mondo... oltre a ottantotto Picasso e a molto altro). Una nuova vita – a cui indagine va oltre i limiti cronologici di questo studio – che segnerà per sempre la rottura dei rapporti tra Cagli e Afro, visto che quest'ultimo, stando almeno a quello che raccontava Cagli e alle trame che ora emergono con chiarezza dalle lettere conservate tra le carte dell'Archivio Afro di Roma pubblicate qui in Appendice documentaria, non riconoscerà negli Stati Uniti Cagli come suo maestro né il suo magistero, proprio negli ambienti che dell'anoncetano erano stati e nei quali Afro – insieme a Pizzinato, Mirko, Morlotti e altri – era stato introdotto. Polemica, questa, che incrinerà per sempre i loro rapporti a partire dal 1951 e al cui inasprimento concorreranno, tra Italia e America, altri personaggi che tenteranno di indirizzare questa frizione secondo i propri fini. Ad esempio Pizzinato, che in una missiva del 15 dicembre 1950 inviata da Venezia racconta ad Afro di queste, deluse, aspettative di riconoscenza da parte di Cagli, emerse con evidenza durante un loro litigio mentre discutevano della sala del Realismo allestita quell'anno alla Biennale di Venezia (quella della *Occupazione delle terre incolte di Sicilia* di Guttuso e del *Bracciante ucciso* di Pizzinato). Scrive Pizzinato raccontando dell'accaduto: "Tutto è successo per questo. Di sera io e lui discutevamo della sala del Realismo. E poiché diceva dei Mucchi, dei Borgonzoni, dei Ricci, io mi permisi di dire: 'Questo è un ragionamento alla Afro'. Intendevo continuare: 'Anche con Afro ho discusso ed Afro si è espresso come te'. Ma non potei, perché istericamente si mise a gridare che io e te mancavamo assolutamente d'intelligenza, che non avevamo idee e che intendeva rompere anche con te". Mentre la lettera di un fantomatico Valentino, scritta da Lebanon (New Hampshire) il 21 marzo del 1951 e anch'essa con-

servata tra le carte dell'Archivio Afro, fissa con certezza l'ante quem della rottura da Cagli e Afro. La missiva, a proposito dello strappo tra i due vecchi amici, delinea con evidenza questo malumore di Cagli che da Afro avrebbe voluto essere riconosciuto in America come suo maestro e suo tutore. Riconoscimento che poi rispondeva esattamente alla verità. Scrive sull'accaduto Valentino, che doveva non amare Cagli: "Noi avevamo saputo [...] lo scontro tuo con Cagli con l'aggiunta molto piccante, in verità, che il suo disegno era dovuto al fatto che tu non avevi fatto conoscere in America che lui, Cagli, era stato il tuo maestro e che nessuno aveva perciò parlato di questa 'fondamentale' discendenza nelle tue opere. Devo pensare che tutto questo sia vero perché mi appare tipicamente caglianese ovvero una perfetta caglianeria".

Comunque, prima della frattura, la promozione meditata e messa in atto da Cagli dovette risultare efficacissima, se lo stesso Afro gli scrisse da New York nel 1950, dove si era recato con la moglie Maria Romio per la personale dalla Viviano, mostrandosi chiaramente sorpreso degli onori e del favore di critica con i quali l'ambiente newyorkese lo aveva accolto, nonché del successo commerciale della sua mostra: "Caro Corradone, siamo ancora molto emozionati per tutte le impressioni di questa città formidabile, che ci è subito piaciuta moltissimo e continua a piacerci sempre di più. Siamo stati presi subito da una giostra di inviti da tutte le parti. Vediamo moltissima gente e tante cose nuove per noi. La mostra di Mirko era molto bella ed è stata presa molto bene. La mia sta andando bene oltre ogni mia aspettativa. La vendita del *S. Martino* a Barnes, che tu sai chi è, è stato l'argomento di grandi commenti. Catherine su mia richiesta ha dovuto mettere il cartello 'acquistato dalla fondazione Barnes di Filadelfia'. A una settimana dall'apertura ho già venduto quattro quadri fra cui anche la grande 'Crocefissione' e diverse altre cose in via di conclusione. Le critiche del N.Y. Times, Herald Tribune, Art Digest, Time Magazine sono molto buone e da tut-

to l'insieme mi sembra che sta diventando un vero successo con mia grande sorpresa".

Con la prima esperienza statunitense Afro inaugura una sua seconda vita artistica, tra i cui primi e più interessanti esiti assume un particolare rilievo proprio il *cantastorie* del 1950 esposto in mostra (cat. 1.21). Di lì a poco giungerà alla definizione poetica della memoria del sentimento e dell'inconscio che rivelerà una volta per tutte in Afro, come scrisse magistralmente Calvesi nel 1956, l'interesse non per "la specie fisica dei fenomeni" ma per "il configurarsi psicologico di essi; dove, cioè, la reazione psicologica ad un avvenimento si pone come l'unico documento per noi attendibile e degustabile della realtà di quell'avvenimento".

¹ Sulla mostra e sull'esatto significato di quella manifestazione di dissenso, più contro una operazione culturale che intendeva recuperare all'antifascismo artisti compromessi con il regime negli anni trenta che non contro Cagli medesimo (nel caso specifico affidata alla penna di Trombadori che presentava la mostra) vedi F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, in *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vantelliana, 12 febbraio – 4 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2006, pp. 19-43; pp. 37-38. Cfr. inoltre L. Caramel, *Cagli "astratto"*, in *Cagli*, cit., pp. 45-51.

² Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 09511707 rif. 25. Il passo citato è stato già pubblicato in R. Miracola, *Arte e teoria nella corrispondenza di Afro: presupposti della nuova alfabetizzazione italiana dei codici artistici*, in *Afro & Italia – America. Incontri e confronti*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco – Pordenone, Palazzo Bircichieri e Villa Galvani, 25 novembre 2006 – 18 marzo 2007), a cura di L. Caramel, Milano 2006, pp. 79-90; p. 84.

³ L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, in *Afro. Dipinti dal 1931 al 1975*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 settembre – 8 novembre), a cura di L. Caramel, Milano 1992, pp. 11-42; p. 11.

⁴ Su questo punto hanno giustamente insistito le scrupolose indagini di Enrico Crispolti: *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Milano 1984.

⁵ L. Venturi, *Afro*, Roma 1954, pp. 7-8.

⁶ Cfr. L. Reale, *Luoghi e incontri nel primo*

caminno di Afro, in Afro & Italia - Americani..., cit., pp. 27-34.

⁷ Cfr. I. Reale, *La scuola friulana d'avanguardia, in Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra (Roma, Studio d'Arte Palma, 1-20 novembre 1947), con una nota di A. Trombadori, Roma 1947.

⁸ La definizione di Melli è del 1936 e fu ripresa da Bontempelli in *Corrado Cagli*, catalogo della mostra (Roma, Studio d'Arte Palma, 1-20 novembre 1947), con una nota di A. Trombadori, Roma 1947.

⁹ Cfr. F. Benzi, *Scuole e tendenze nell'arte romana degli anni Trenta, in Le scuole romane. Sviluppi e continuità, 1927-1988*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 9 aprile - 15 giugno 1988), Milano-Roma 1988, pp. 17-30; p. 28.

¹⁰ I due dipinti sono stati pubblicati in *Afro. Dipinti dal 1931 al 1975*, cit.

¹¹ A. Manzano, *Arte Moderna in Friuli, Udine* 1953, p. 21.

¹² L. De Libero, *Afro*, Roma 1946.

¹³ F. Pittino, in "Bollettino della Galleria del Milione", 7, 24 gennaio - 5 febbraio 1933.

¹⁴ In F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, cit., p. 24.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 33.

¹⁶ L. De Libero, *Intorno alla pittura di Cagli, in Corrado Cagli*, Galleria della Cometa, Roma, 30 gennaio - 15 febbraio XIV [1936]; con l'affetto argomenta cfr. E. Crispolti, *Il Cagli "romano": traccia per una ricostruzione, in Il Cagli romano. Anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico - Magazzini del Sale, 19 luglio - 30 settembre), a cura di E. Crispolti, Milano 1985, pp. 12-40; p. 38-39.

¹⁷ Cfr. E. Crispolti, *Il magistero di Cagli, in Cagli*, cit., pp. 75-84.

¹⁸ A. Manzano, *Pittura di Afro nel collegio dell'Opera Balilla*, in "Il Gazzettino", Venezia, 29 maggio 1936.

¹⁹ L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, cit., p. 15.

²⁰ Pubblicata in E. Crispolti, *I Basaldella...*, cit., p. 72: senza riferimento alla collocazione del documento.

Questo il testo della lettera: "Mio Caro Afro, lo da molto tempo volevo scriverti, se non l'ho fatto è perché soltanto ieri ho spedito alla Triennale gli elementi della mia parete. In questo periodo ti ho ricordato molto spesso perché, a prescindere dall'affetto, non è facile dimenticare quel caro collaboratore che tu sei stato per me. Quel tuo amico Pizzinato è venuto a Roma e è ve-

nuto a trovarmi, poiché aveva un'aria buona e mi parlava da amico di te io l'ho accolto, e ha seguito senza che mi annosasse il corso del lavoro della Triennale. Non mi ha potuto essere utile nel vostro stesso, o almeno io non ho creduto opportuno adoperarlo, perché mi è parso ancora implume e come tutti i cuccioli molto maldestro. Ma ho avuto modo di conoscerlo e di conoscere in lui una bella natura e un bel temperamento. Mi ha parlato di te, soprattutto del tuo lavoro mirale con tanta ammirazione. Io credo che vedrò presto questo tuo lavoro domani partirò per Milano con Mirko. Io resterò a Milano credo che Mirko verrà subito dopo il montaggio della parete a Udine. Io poi ho appuntamento con Mirko a Venezia per l'inaugurazione della Biennale. Là ti vedrò certamente. Preferisci vederli anche prima a Milano all'inaugurazione della Triennale. Quanto alla mia parete io mi sono impegnato in tutti i sensi al di sopra delle forze di un uomo, ma ora ho finito e tutto diventa più facile e più agevole. Di quel che ho fatto sono contento. Se qualcuno mi crede, certo non sarà in questi giorni che potrà deluderlo. Che tu lo vedessi ci terrei in modo particolare. Vieni a Milano che poi io vengo con te a Udine. So che Dino ha mandato una bella statua alla Biennale. E sono sicuro che sarà molto bella [sic]. Tu sei per Dino una grande forza, ne sono sicurissimo. Spero di vederti presto carissimo. Fa che ti veda il più presto possibile. Ti bacio con affetto Corrado. Saluti affettuosi a Dino alla vostra cara mamma e alla Lina".

²¹ Cfr. A. Del Massa, *Della Composizione*, in "La Nazione", Firenze, 14-15 giugno 1936.

²² F. Callari, *Alla "Cometa": Pitture di Afro e di Milena Barilli*, in "Corriere Padano", Ferrara, 16 maggio 1937.

²³ Roma, casa Cagli, Rapporto del Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Politica. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove il documento, inedito, è integralmente trascritto.

²⁴ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00011T067.

²⁵ Roma, casa Cagli, lettera di Afro a Cagli indirizzata a Roma da New York. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

²⁶ M. Calvesi, *Artista alla Biennale: Afro*, in "Comunità", X, 43, Milano, ottobre 1956, pp. 66-67; p. 67.

²⁷ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00011T060. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

²⁸ V. Guzzi, *Professione, in XXXI Mostra della Galleria di Roma. Espongono i pittori Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanari, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e lo scultore Pericle Fazzini*, gennaio 1940 [XVIII], pp. 15-16.

²⁹ L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, cit., p. 22.

³⁰ R. Guttuso, *Pittori italiani alla XXI Bien-*

nale, in "Le Arti", II, giugno-settembre 1940 [XVIII], pp. 366-370; p. 370.

³¹ M. Venturoli, *Pittori alla Sindacale laziale. 2) Afro Basaldella*, in "Meridiano di Roma", 19 maggio 1940.

³² Su questo argomento cfr. nota 1.

³³ *Abstract and Surrealist Art in America*, New York 1944. Tra gli altri surrealisti attivi negli Stati Uniti, oltre ad Eugene Bernman, vanno almeno ricordati Kurt Schwitters, Pavel Felchilevich, André Brez.

³⁴ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00011T061. Gli indirizzi si trovano al verso dei fogli che compongono la missiva. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

³⁵ Roma, casa Cagli, lettera di Leonardo Sinigaglia del 2 novembre 1946. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

³⁶ M. Bontempelli, *Corrado Cagli*, cit.

³⁷ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00481T025. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la missiva, quasi interamente inedita, è integralmente trascritta. Lo stralcio qui riportato è stato già pubblicato in B. Drodi, *Premessa*, in Ead., *Afro da Roma a New York*, Prato-Siena 2008, p. 12. Il progetto di mostro di cui si parla si concretizzerà l'anno seguente, 1949, con la "XX Century Italian Art" che Barr e Soby organizzarono al Museum of Modern Art di New York tra il 28 giugno e l'11 settembre.

³⁸ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00481T025. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la missiva, inedita, è integralmente trascritta 00501T000.

³⁹ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 00511T007.

⁴⁰ Roma, casa Cagli, lettera di Afro a Cagli indirizzata a Roma da New York. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

⁴¹ M. Calvesi, *Artista alla Biennale: Afro*, in "Comunità", X, 43, Milano, ottobre 1956, pp. 66-67; p. 67.



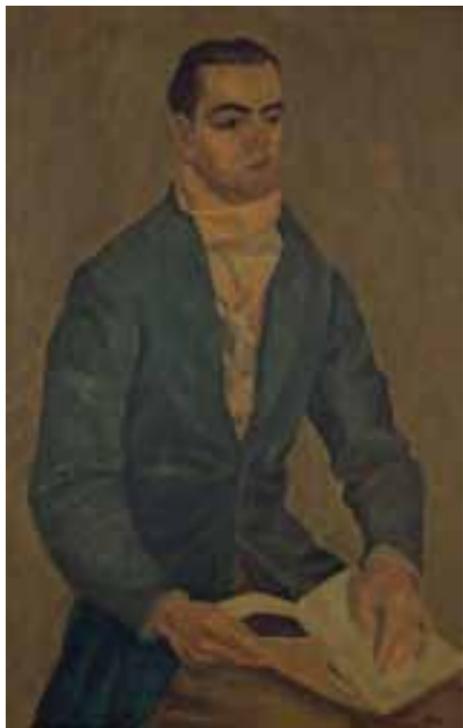
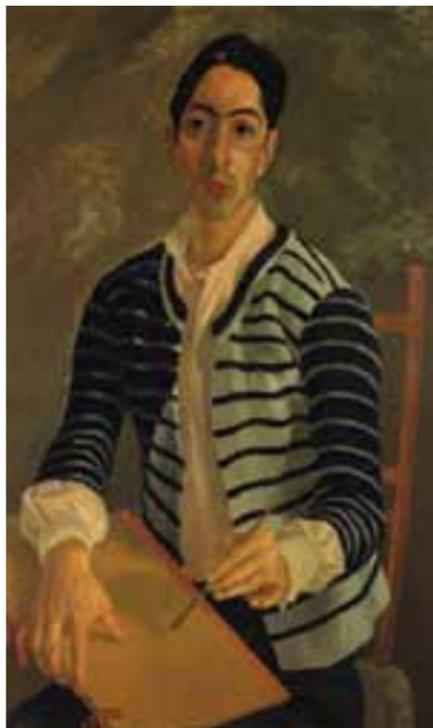
1-1. Afro
Autunno, 1935
Tempera grassa
su compensato, 58 x 83,6 cm
Firmato in basso a destra: "Afro"
Roma, Fondazione Archivio Afro

1-2. Afro
Ragazzo disteso, 1936
Tempera grassa su tavola, 53 x 86,5 cm
Collezione privata



1-3. Corrado Cagli
La piccola (Infanzia di Giovanna), 1934
Tempera encaustica
su tavola, 70 x 51 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione privata





1-4. Afro

Autoritratto, 1936

Tempera grassa su tela, 94 x 59 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea

1-5. Afro

Ritratto di Aldo Merlo, 1936

Tempera grassa su tavola, 83 x 53 cm
Firmato in basso a destra: "Afro"
Udine, collezione privata

1-6. Afro

*Natura Morta con strumenti
musicali*, 1937

Olio su compensato, 70 x 95,5 cm

Firmato e datato in basso a destra:

"Afro 1937"

Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna
e Contemporanea

1-7. Corrado Cagli

Svanatore di mandola, 1935-1936

Olio su tavola, 70 x 99,5 cm

Udine, collezione privata



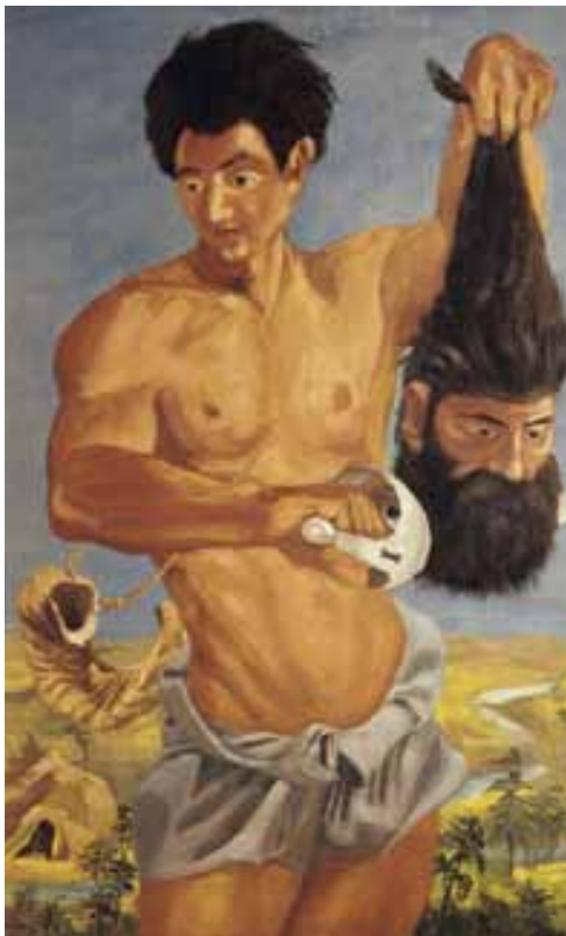


1-8. Afro
Composizione
(*Studio per il pannello murale del Grand Hotel des Roses a Rodi*), 1938
Olio su tavola, 90 x 100 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Afro, 938"
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea

1-9. Afro
Canzona alla luna, 1938
Tempera grassa su tela
su compensato, 76 x 50,5 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

1-10. Afro
Per miniera
(*Studio per murale*), 1938
Olio su compensato, 60,8 x 53,6 cm
Roma, Fondazione Archivio Afro

1-11. Corrado Cagli
Davide e Golia, 1937
Olio su tavola, 122 x 76 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani





1-12. Afro
Si fondano le città, 1938
Olio su tavola, 90 x 150 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Afro '938"
Collezione privata



1-13. Afro
Demolizioni, 1939
Olio su tela, 60 x 73 cm
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna
e Contemporanea

1-14. Afro
Strumenti musicali, 1939
Olio su compensato, 59 x 40 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Afro 39"





1-15. Afro
Natura morta, 1939
Olio su tavola, 40,7 × 55,5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Afro. 39"

Collezione privata

1-16. Afro
La scoperta dell'America, 1939
Olio su tavola, 37 × 45 cm
Roma, Fondazione Archivio Afro



1-17. Corrado Cagli

Fiori, 1938

Olio su tavola, 60 x 40 cm

Firmato in basso a sinistra: "Cagli"

Roma, collezione privata





1-18. Afro
Natura morta, 1944
Olio su tela, 67 x 47 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia
in deposito al Museo Internazionale
d'Arte Moderna, Ca' Pesaro



1-19. Afro
Natura morta, 1948
Tempera su compensato, 100 x 59,7 cm
Firmato e datato in basso a destra: "Afro 48"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea

1-20. Corrado Cagli
Chimera, 1946
Olio su tela, 90 x 60 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli 46"
Roma, collezione privata





1-21. Afro
Il cantastorie, 1950
Pastello acquerellato e gessato
su carta intelata, 130 x 99 cm
Roma, Fondazione Archivio Afro

2. Mirko e Cagli. Dal “primordio” all’anabasi

Francesco Leone

Se c'è un artista che ha saputo cogliere il senso più profondo del “primordio” come creazione elaborato da Cagli nei primi anni trenta, facendolo proprio e piegandolo, come vedremo, a una sua precippa poetica figurativa, alla fine sostanzialmente antitetica a Cagli stesso, questi è senz'altro Mirko. Ciò risulta senza titolo di smentita se si considera l'azione continuativa, perpetuata per quasi quarant'anni e unanimemente sottolineata dalla critica e dalla storiografia, con la quale l'artista è andato alla ricerca di figurazioni mitopoietiche sempre diverse, secondo una “fenomenologia del primordio” – come scriveva Crispolti nel 1974 riprendendo le argomentazioni critiche dei primi commentatori dell'artista risalenti agli anni trenta – che è stata ogni volta in grado di esplorare le diverse, infinite sfaccettature di questo indefinito, ineffabile poliedro che è l'Archè. Fu l'acribia critica di Libero De Libero, già nel 1939, a cogliere molto efficacemente questo che è l'asse centrale di tutta la parabola artistica di Mirko, quando scrisse della sua scultura: “S'è fatta tutta in quella parte remota della memoria ove taluno è antenato a se stesso: [ivi] taluni fanno il cammino a ritroso, attraverso le epoche diverse che conducono alle fonte dell'uomo. Questi sono gli artisti che, per conoscersi, hanno da ripercorrere le infinite età che dentro si portano venendo alla luce della terra. Mirko è di questa natura”.

Mirko andrà sempre alla ricerca di questa fonte che sgorga dalle estreme profondità della psiche umana (che unisce l'essere alla natura ben oltre gli abissi dell'inconscio di Kleo e Ernst, che pure Mirko, Afro e Cagli guarderanno), di cui riuscirà a individuare gli elementi primari, comuni a ogni civiltà originaria o comunque identificabili in ognuna di esse nel loro diverso configurarsi segnico e, parimenti, a ogni moderna tensione all'archetipo, sovrapponendoli con andamento tonico o facendo loro acquisire dall'interno una propria forma necessaria nel tentativo – in questo estremamente diverso dalla rifondazione classica, sincronica, si potrebbe dire storica, di Cagli – di “porre a frizione entro la

nostra stessa visione del mondo i segni e i simboli (che non rimandano dunque se non all'oscurità e al silenzio) di un patrimonio di potenza emotiva, che è appunto impossibile restaurare, ma che può e deve essere evocato come genuina catarsi mitopoietica”.

È dunque non nelle forme, che si configurano secondo suggestioni che vanno dai miti classici (più prossimi a Cagli) alle rievocazioni della cultura dell'Oriente medio e lontano, dagli idoli precolombiani alle astrazioni psichiche, ma bensì nell'intenzionalità che viene loro attribuita – appunto una continua mitopoièsi che proietta nel presente storico elementi di rottura dialettica e non ricerca un nuovo ente come in Cagli – che va rintracciata la coerenza dell'eterogenea opera di Mirko.

La poetica figurativa di Mirko, dotata di una diaconica che la lega alla storia e all'esistenza (non va dimenticato che si perfeziona tra i secondi anni trenta e la tragicità del conflitto mondiale), è stata dunque decisamente complessa, e alla sua elaborazione molto dovette la vicinanza, durata una vita intera, di Corrado Cagli. Ma anche la prima formazione di Mirko contribuì a questa disposizione mitopoietica. Senza dire delle prime esperienze con la Scuola friuliana d'avanguardia ad Udine intorno al 1928 insieme ad Alessandro Filipponi, Dino, Afro e del ruolo giocato dal più maturo Angiolotto Modotto (dal 1930 a Parigi in contatto con Severini, Campigli, de Chirico e Savinio) nella prima elaborazione in Mirko di questo anelito al “primordio”;

fu l'alunato presso Arturo Martini prima a Monza e poi a Milano tra il 1932 e il 1934, ad avvicinare l'artista all'arcaismo di marca classicista elaborato nel capoluogo lombardo dalla temperie culturale di Novocento. Fu a contatto con Martini che Mirko poté delineare una prima strutturazione plastica della forma in chiave sintetica e affusolata, come autodeterminata archetipicamente dal suo interno senza mai essere definitiva e mantenendo un'asperità derivante da una concezione geologica e tellurica della materia. Una disposizione che a Roma, vicino a Cagli, divenne operante nella sua scultu-

ra, in una costante ricerca mitopoietica che nei contenuti estetici si rivelò presto distante, nel suo continuo compiersi come epifania di forme e di figurazioni primarie, tanto dal mitologico atemporale di Martini, quanto, più avanti, dallo stesso primordialisimo mitico e bloccato di Cagli.

Quello con l'anconetano, e con le tematiche in quegli anni esplorate della classicità e del “primordio”, fu un incontro decisivo. Cagli e Mirko si conobbero a Milano nel 1933, in occasione della V Triennale, che si inaugurò nel mese di maggio. Per l'esposizione Cagli, aiutato proprio da Afro, aveva eseguito la monumentale pittura murale con i *Preludi della guerra*. Tra i due dovette instaurarsi subito una profonda empatia. L'anno seguente Mirko si trasferì definitivamente a Roma sposando Serena Cagli, sorella di Corrado. Da allora i destini dei due artisti rimasero incrociati per moltissimi anni. Come anche le rispettive vicende figurative.

Patrocinato da Cagli, Mirko si impose immediatamente all'attenzione della ribalta artistica romana, già nel 1935 esponendo alla II Quadriennale ordinata da Oppo – un crocevia memorabile per le dinamiche artistiche italiane e per il riconoscimento del primato nazionale della cosiddetta Scuola Romana (è noto la presenza di Sironi che ne è il suggerito) – alcune piccole sculture d'intonazione arcaica che però nelle muscolature allungate e affusolate rievocavano le distorsioni anatomiche della tradizione figurativa veneta che contemporaneamente stavano prepotentemente agendo anche in Afro (vedi il *Suonatore* del 1939, bronzo; Roma, collezione privata). Fu la personale del gennaio 1936 (allestita necessariamente con bronzi fusi nel 1935) alla Cometa della Pecci Blunt, neanche a dirlo orchestrata da Cagli, a sancire la consacrazione di questo nuovo astro. In quell'occasione, credo con una strategia molto meditata e con puntuali letture critiche i cui principi dovevano essere stati discussi proprio con Cagli, fu un saggio di Roberto Meli uscito su “Quadrievio” a chiarire con una mirabile sintesi esgetica le direttrici poetiche del giovane friulano. Se

Carlo Scarfoglio, nella presentazione al catalogo della mostra, scrisse di materia tratta "dall'interno e non dall'esterno" enucleando un fondamentale aspetto tecnico-formale di Mirko⁹. Meli si soffermò, più profondamente, sull'"idea plastica profonda e remota, remota e attiva, geologica e spirituale" della scultura di Mirko¹⁰.

Secondo Meli, in questa decifrazione dell'arte di Mirko rimasta insuperata ed eccezionalmente aderente al dato figurativo, questo "giovanissimo scultore, ha la facoltà di riportarci a un sentimento, direi così, avanti lettera della scultura, al sentimento del senso plastico intatto, prima della nascita di ogni estetismo, prima di ogni intervento delucidante: suggerisce, la scultura di Mirko, veramente l'idea del fango messo miracolosamente insieme per un impulso creante, da cui questo carattere eruttivo, incandescente della sua materia; fango messo insieme per rispondere al mistico imperativo del moto irrefrenabile e perpetuamente rinnovantesi della Creazione [...]. Il carattere della materia, questo carattere geologico, di elemento costitutivo essenziale, tipico della scultura di Mirko, vi si conforma in una densità di sostanza plastica eccezionale [...]. Tu senti che dalla materia nasce il fatto e questo denuncia il plastico autentico; tu senti che l'idea procede dall'interno, da un nucleo centrale che viene rivestito, secondo l'impulso della idea medesima sino al coagulo della esterna superficie, senti che tutte le scabre vicende della superficie dipendono dai moti interni, dagli interni richiami"; e dunque "il gioco muscolare [...] partecipa del sussulto vitale delle forme, le costruisce e le definisce; le agita e le frena; costruisce il ritmo immaginativo, gli dà impulso, crea il dramma plastico in una misura ardente e serena nello stesso istante, per cui, nello stesso istante, la forma scatta e sta".

Questa immagine della forma "che scatta e sta" con impeto creativo è emblematicamente rievocato in mostra dalla presenza delle due *Chimere urlanti* del 1935 (cat. 2.7, 8) esposte alla Cometa nel 1936 insieme a *Neofita*, *Narciso* e *Ragazzo con pesce*. Le *Chimere urlanti*: due bronzi alti al-

l'incirca settanta centimetri che esprimono miracolosamente il senso di questi "moti interni" che arrivano a definire "le scabre vicende della superficie". Mentre il *Ragazzo con pesce* (cat. 2.3) e il *Neofita*, oltre a rivelare una matrice cagliasca ormai inequivocabile finanche nei titoli, fin troppo esplicita nel confronto con i *Neofiti* (1933; Dipinti, cat. 3), con il *Ritratto di Mirko come Erasmo* (1934; cat. 2.5) e con *Suonatore di mandola* (1935-1936; cat. 1.7), danno corpo a quell'idea di anatomia sostanziale e primeva che - è sempre Meli - "non è una scolastica anatomia di valore illusorio, o al massimo espressione di fisica energia" ma bensì una "introspezione muscolare" che "partecipa del sussulto vitale delle forme, le costruisce e le definisce, le agita e le frena".

Nell'ambito del barocchismo e della evoluzione in chiave espressionista della pittura romana di quegli anni, con Scipione che ne ha segnato la vetta, il tema della scabrosità della superficie scultorea in Mirko, delineato da Scarfoglio nella presentazione alla Cometa, assume poi ulteriori significati, equivalendo alla pennellata spezzata in tocchi di matrice veneziana settecentesca che nella pittura di Afro di quel momento, e per contagio in quella di Cagli che a cedeste istanze di espressionismo baroccheggiante si piega, dettano la risposta ai contorni tremolanti, talvolta fuori fuoco e poco nitidi sui quali gli artisti romani della nuova generazione si sono attestati seguendo le aspirazioni formali del tonalismo espressionista della Scuola di via Cavour.

I bronzi fusi tra 1935-1936 - quelli ora citati, cui si può aggiungere *Lasciato* del 1936, dove l'articolarsi delle forme che va "da prominenze a depressioni e viceversa" (Meli) rievoca puntualmente i sepolti vivi di Pompei - e il 1938 - vedi *Amazzone* del 1937 (Roma, collezione privata), *David* del 1938 (cat. 2.4), *Ragazzo con il cane* del 1938 (Roma, collezione privata) - segnano il momento di massimo accostamento alle indagini formali di Cagli, pur in quel divario di poetica, di cui si è già detto, che intercorre tra mitopoiesi nel presente in Mirko e "crea-

zione di nuovi miti" in Cagli, secondo la nota formula, esplicitiva del "primitivismo plastico", riportata nel catalogo della Quadriennale del 1935. Ma, nonostante l'indiscusso parallelismo con Cagli, è ancora l'evidenza delle pose, o meglio gestuale, di Martini l'agente determinante nella definizione dell'innovativa scultura di Mirko. Lo scriverà chiaramente Giorgio Castellano nel 1954: "Credo che Martini abbia insegnato al giovanissimo Mirko quella chiarezza del gesto plastico, dello stare scultoreo, del porsi della forma nello spazio nella sua intima vitalità, che Mirko ha ancora [...] persino nella sue ultime opere non figurative"¹¹.

Anche in pittura le prime prove dell'artista tra 1934 e 1936 sono nel segno di Cagli e, direi ancor più, del fratello Afro. Dipinti come *Natura morta* (cat. 2.1), *Rituale* (Roma, collezione privata) e *Lo scacciapensieri* - tre tavole del 1934 - documentano di questa frangente dei contorni, delle mancate messe a fuoco e del tonalismo che, in quello stesso momento, contraddistinguono parallelamente, seppur con stili diversi, le opere contemporanee di Cagli e Afro. Si tratta per tutti e tre - ma lo stesso sarà, ad esempio, per Cuttuso, Birolli, Leoncillo e per molti artisti di "Corrente" - di una drammatizzazione formale, che in Mirko agisce anche e soprattutto nella scultura dei tardi anni trenta, in chiave espressionista con il preciso intento di confliggere contro il neonaturalismo del quarto decennio, di cui uno dei maggiori emblemi è lo stesso Martini. Un'opposizione etica ed esistenziale che annunzia la guerra che in Mirko, ad esempio, risucchia la staticità classica di Martini trascinandola nell'immantato e in Cagli trasmuta il classicismo in un "primordio" altrettanto potente, evocativo e intangibile.

Nella scultura di Mirko il rapporto strutturale profondamente dialettico con lo spazio, che nel caso delle *Chimere urlanti* ricorda a Meli la dislocazione dei piani e le correlazioni tra pieni e vuoti della plastica boccioniana (che egli stesso aveva sperimentato) e che gli fa scrivere di vibrazioni e "caratteristiche formali derivanti dalla

divaricazione delle masse” secondo un “si originale e profondo istinto”⁷¹, assume delle conformazioni assolutamente originali grazie a “una spazialità circolare, ottenuta per linee strutturali serpentine e avvolgenti”⁷². Forme guizzanti e dinamiche – vedi i vari sonatori e danzatori dai toni protoristici del 1938-39 – che si distanziano da Cagli e procedono verso una semplificazione volumetrica e un assottigliamento spaziale delle anatomiche talvolta sciabolate e curvilinee che non può non rivelare tangenze con le contemporanee esperienze francesi (soprattutto il cubismo, ma anche, e precocemente per l'Italia, il surrealismo), studiate durante la permanenza a Parigi nel 1937 insieme al fratello e a Cagli in occasione dell'Esposizione Internazionale e della personale di Cagli alla Galerie des Quatres Chemins, e non preludere, come avvertono alcuni disegni della fine del 1930 dai tratti secchi e semplificati (questi si ancora vicini alla grafica di Cagli), gli intrecci di linee e di segni che saranno in lui dominanti nell'immediato dopoguerra. Questa evoluzione coincide, non a caso, con l'allontanamento di Cagli da Roma alla fine del 1938 dopo la proclamazione delle leggi razziali, prima alla volta di Parigi e poi negli Stati Uniti. La partenza di Cagli – che a Parigi e poi in America porterà con sé alcuni bronzetti di Mirko, come è documentato da una lettera inedita inviata ad Afro da Baltimore nel novembre del 1940 in cui si dice che Vittorio Rieti avrebbe dovuto spedire i bronzetti di Mirko da Parigi negli Stati Uniti⁷³ – innesca anche un processo di avvicinamento a quella svolta realista che da Roma, sul finire del 1930, si diffonde in tutta la penisola. Una riflessione, in Mirko più etica che civile, che si trova esattamente agli antipodi delle evanescenze evocative dipinte contemporaneamente da Afro. Se il “nuovo realismo” – questa maggiore aderenza alla realtà – nasce dall'urgenza espressiva e d'impegno civile che Virgilio Guzzi ben sintetizza nel celebre alessiano “Niente più realtà del sogno ma sogno della realtà” che introduce la mostra del 1940 alla Galleria di Roma⁷⁴, Mirko ne interpreta in

un primo momento (ma soltanto in un primo momento, esattamente nel 1940) le istanze attraverso un filtro di naturalismo e un ricorso a una nozione di classicità che si lega alla nozione di “primordio”. Sul piano formale dunque, il tumulto delle sculture del 1935-36, per le quali Libero De Libero parlerà nel 1939 di “furia plastica” nella presentazione alla personale della Galleria Genova di Genova⁷⁵, si traduce in una pacatezza e in un senso di eleganza che in alcuni bassorilievi del 1940 (*David vittorioso, Teseo, I figli di Laoconte, Guerrier*) spazia da Donatello a Jacopo della Quercia e di cui nel 1947, seppur in termini critici, bene seppe cogliere il senso Maltese: “Da un punto di vista esteriore vi è una perfezione di forme e di ritmi. Interiormente l'emozione è assai meno intensa: la scarso della materia è divenuta epidermica, il linguaggio è quanto mai eletto, privo di eleganza: solo un sottile fervore, come un tremore, serpeggia nel palpitar nascosto dei fianchi, nel forzato raccoglimento della figura”⁷⁶.

L'inquietudine espressionista però non scompare, anzi immediatamente riemerge, già nello stesso 1940 con il deflagrare della guerra, e continua a piegare nettamente forme e volumi come spia di un coinvolgimento emotivo sempre più incalzante, dove la denuncia “realista” di una sofferenza tragica e oscura incontra Manzù e Guttuso delle *Crocifissioni*, si accentua – seppur nella tecnica dello staccato e in chiave metaforica – nel rilievo in bronzo *De Profundis* del 1940, tocca il suo apice nell'*Esecuzione* del 1944 e di fatto si esaurisce nel rame sbalzato con la *Deposizione del partigiano* del 1943-44⁷⁷. Immediatamente dopo la guerra il rapporto con Cagli, che con la *Liberaazione* è in Italia ad intermittenza tra 1945 e 1947 (i due espongono insieme nel 1945 alla Galleria dello Zodiaco) per ristabilirsi definitivamente a Roma nel 1948, torna a essere decisamente operante nell'arte di Mirko; per diversi aspetti addirittura normativo. È, esattamente così come è stato nel rapporto Cagli-Afro, sul terreno del neocubismo – indagato solo ed esclusivamente sul piano formale e al fine di supe-

rare l'*impasse* creativa che in Italia la sua ripresa aveva innescato; e dunque neocubismo non etico, non civile, non attraverso l'*engagement* di *Guernica* – che le strade di Mirko e Cagli si ritrovano a Roma; con quest'ultimo che batte il tempo. L'amicizia, la lealtà, la familiarità tra i due tornano a essere più salde e fraterne che mai. Al punto che Nino Bertocchi in una lettera inviata ad Afro nel 1949, in cui si riferisce implicitamente alle diversità che distinguono Cagli dai suoi seguaci, alle sue indagini sull'arte astratta e sulla geometria proiettiva, e soprattutto alla nota polemica con gli esponenti di Forma 1 scaturita dalla mostra di Cagli allo Studio d'Arte Palma del novembre del 1947⁷⁸, scrive polemicamente: “Anche Mirko (ma è tuo fratello, o no?) dichiarava che io sono ingiusto verso Cagli e che tutti voi siete stati “incanalati” da Cagli, e che Cagli è un “formatore” d'uomini ecc. Gli ho risposto che ammiro la sua franchezza ma io vi stimo per quello che farete al di là di Cagli, per delle virtù che Cagli non ha e non può acquisire (tu sai che ammiro il talento di quel “giovane precoc”) e gli ho scritto anche: “Guai a voi se foste poeti soltanto in virtù dell'occhiale magico che Cagli vi tende”. Nei tuoi riguardi la mia opinione è questa: che se anche tu devi qualcosa a Cagli questo qualcosa (certi accenti disgnativi, certe deformazioni) è talmente diversa la tua pittura e ricerca (ti ho detto che sei spagnolo?). In ogni modo non vorrei e l'ho scritto anche a Mirko, incrinare la bella amicizia (che però ritengo per certi lati dannosa) che vi lega a Cagli: le necessità della critica, quando è seria, non debbono essere condizionate da motivi extra estetici”⁷⁹.

Gli esiti artistici di Cagli durante i lunghi, difficili e intensi anni di lontananza dall'Italia furono esposti allo Studio d'Arte Palma nel novembre del 1947, nei termini che ora ho ricordato e con la zuffa che ne conseguì, cui prese parte lo stesso Mirko insieme a Serena, Afro e Guttuso. Cagli però aveva già riflettuto, come documenta tutta una serie di dipinti del 1938-40, sulle composizioni tardocubiche di Marcoussis, Metzinger e Braque. Ma ora a

queste istanze – nel 1946 e in parte del 1947 piegate da un certo espressionismo – si univano non tanto i riferimenti al de Chirico metafisico, che in realtà ci sono ma risultano, almeno credo, essenzialmente di superficie (o, di converso, estremamente profondi se si considera la complessa conformazione di spazio geometrico-matematico che sottende alla pittura di de Chirico e che Cagli intende recuperare a un livello originario), quanto i forti richiami alla *koïnè* surrealista²⁰, quella francese alla Masson ma soprattutto quella americana di cui nel 1944 scrisse Sidney Janis²¹, a lui ben nota e ora documentata, al di là delle nitide consonanze formali, da una serie di lettere inedite inviategli da Eugène Berman – la prima delle quali datata precocemente al 1949 (ma in realtà è due si conoscevano già dal 1937, quando Cagli era a Parigi per la personale alla Galerie des Quatre Chemins, come si evince da una lettera inviata dallo stesso Cagli ad Afro dove compaiono una serie di indirizzi di persone amiche, tra cui appunto Berman, alle quali Afro avrebbe dovuto rivolgersi se fosse andato a Parigi)²² – trascritte qui nell'Appendice documentaria.

Dal canto suo Mirko – che aveva già incontrato il cubismo sin dal 1937 a Parigi insieme a Cagli, come attestano alcuni disegni embrionali del 1937-38 – rifletterà con grande introspezione tra il 1947 e il 1950, mentre si sta molto affermando negli Stati Uniti con le mostre newyorkesi da Kneidler (1947-49) e da Catherine Viviano (1950) sui nessi spazio-forma-tempo messi in movimento da Cagli anche pensando a Boccioni. Gli intrecci geometrici scolpiti e dipinti a partire dal 1946-47, anch'essi neocubisti ma con l'intento di andare oltre il neocubismo, risentono profondamente delle indagini di Cagli, con incastri, piani obliqui, curvature e disarticolazioni che seguono da presso – come nel gesso dipinto *Ettore e Andromaca* del 1948 (cat. 2.13) o, passando alla pittura, nel *Cristo deposto* addirittura del 1946 (olio su carta intalata; Roma, collezione privata) – le infinite modulazioni multidimensionali concave e convesse dei manichini

e delle nature morte dipinte dall'anconetano intorno al 1946-47. Opere guidate, com'è noto, dall'interesse di Cagli per la matematica e per la geometria proiettiva che presto, nel 1949-50, approderà ai *Disegni di quarta dimensione* (1949) e ai *Motivi cellulari* (1949-50), così importanti per l'*exploit* segnico di Capogrossi ma anche per le evoluzioni di Mirko secondo una trama strutturale che riprende la spazialità pluridirezionale e circolare già sperimentata negli anni trenta e si fa sempre più ardua passando da semplici movimenti spirali di due elementi a intrecci più complessi per approdare, infine, a intrecci così articolati da fondersi con lo spazio che tramano. Oltre ai noti rapporti con Oscar Zarisky e Abraham Seidenberg, docenti e ricercatori universitari uniti in matrimonio con le sorelle di Conrado Jole ed Ebe (e dunque familiari anche a Mirko), al riferimento esplicito di Paul Samuel Donchian, è una lettera di Leonardo Sinigalli, datata addirittura 2 novembre 1946, pubblicata qui in Appendice documentaria, a circostanziare e a una data molto precoce gli interessi di Cagli per la geometria proiettiva e per Lautéramont. Scrive Sinigalli a Cagli: "Mi dispiace proprio di averti visto troppo poco per il passato; tante passioni concordi ci avrebbero legati. Ora so che anche tu ti appassioni ai divini problemi delle mathématiques severes, così care al genio di Lautéramont: hai insomma anche tu indossato il ligio saio dei nuovissimi chierici. La matematica non è forse teologia?"²³. Alla fine del quinto decennio una puntualità di raffronti tra Cagli e Mirko è più che evidente, pertanto, sul versante degli intrecci concavi e convessi di una "geometria tenuta in fusione continua" – per citare l'immagine suggestiva con cui Bontempelli presentò le opere del nipote allo Studio d'Arte Palma nel 1947²⁴ – che intendono obliquare in pittura, come nella griglia spaziale amplificata della scultura, le *n* dimensioni indagate dalle scienze matematiche, come documentano in mostra i raffronti tra *Il Contarena* di Cagli (1947; cat. 2.11) e alcune opere del biennio 1949-50 di Mirko. Il quale recepisce dunque questa diversa ondata di cubi-

simo attraverso le indagini di Cagli – che in quel momento a Roma è il promotore fondamentale delle indagini segniche²⁵ – sulla quarta dimensione e sui "motivi cellulari"; anche se in Mirko permane, riversandosi nel dopoguerra dagli anni trenta, questa ostensione della tecnica e questa presenza della materia che innescano nella sua scultura un divenire metamorfico e creativo (e dunque muovamente mitopoietico) di volumi, piani e soprattutto segni basilici che incrociano il Capogrossi illuminato da Cagli tra il 1948 e il 1950 e iniziano a solcare le direttrici di una ricerca che diventerà sempre più autonoma dall'anconetano. Un'autonomia che comparirà già nel 1949 quando le curvature, le disarticolazioni e le profondità cominceranno, emblematiche della dialettica spaziale innescata da queste opere che sembrano uscite dalla fucina di Vulcano, a schiacciarsi sul piano creando degli intarsi di segni sciabolati e curvilinei bidimensionali. Ne sono esemplari il cancello d'ingresso alle Fosse Ardeatine del 1949-50 e il soffitto della Sala dei Congressi del palazzo della FAO del 1951-52.

Sculture come *Ettore e Andromaca* del 1948, *Il gallo e Toro ferito* del 1949, *Personaggio-Motivo sfaccettato* del 1950 (cat. 2.14), e via dicendo, sono opere che introducono una spazialità fabulistica (talvolta col ricorso al colore) distante dalla ricerca dell'archetipo psichico e dai principi cosmogonici assoluti di Cagli e che, soprattutto, si affidano a intrecci di direttrici dinamiche sviluppate nello spazio, anzi strappate allo spazio, traducendo in opere ambientali le frontiere pittoriche di Cagli e incontrando, talvolta, Lucio Fontana. Le cui conquiste spaziali permetteranno a Mirko, di lì a poco (agli inizi degli anni cinquanta) di sondare da lontano il mondo di Calder che il friulano riconoscerà altrettanto fabulistico e fantastico del suo (vedi *La giostra* del 1952 in stucco polimerico; Roma, collezione privata). Anche se, in realtà, queste sculture "mobili" del 1952 devono molto, ancora una volta, ai dipinti e agli studi su carta di Cagli della fine del quinto decennio; in particolare il *Diogene* del

1949 (olio su carta intalata; Roma, collezione privata), poi tramutato in scultura ambientale nel 1968 (quasi vent'anni dopo la sua ideazione) e utilizzato per la messa in scena di *Estri* di Petrassi. Mentre la presenza in mostra degli *Strumenti musicali* di Cagli del 1948 (cat. 2.12) serve a suggerire ulteriori accostamenti tra i due artisti e a evocare opere di Mirko non presenti, come *La gabbia* del 1947 e i *Musici* del 1948. Pitture che riferiscono di una concomitanza di ricerche sul terreno di un espressionismo astratto affidato alla forza del gesto che tocca le nuove frontiere dell'informale (Burri esordisce a Roma nel 1946 alla Galleria La Margherita con presentazione di De Libero e Sinigalli).

Questa inclusione nel tempo storico delle proiezioni fantastico-fabulistiche di cui si è detto, nonché la consapevolezza, maturata dal gioco degli intrecci, di poter "inventare" inediti rapporti strutturali tra segni, volumi, elementi geometrici o di poter recuperare il vocabolario iconico – e dunque antropologico, spirituale, magico, misterioso ecc. – di mondi profondamente lontani nel tempo e nello spazio, ma sempre colti, civilizzati e dunque storici (diversamente dall'atemporalità archetipale di Cagli)²⁶, aprirà un mondo nuovo all'arte di Mirko, i cui primi risultati saranno presentati alla Biennale del 1954. Fonte d'ispirazione, in chiave afflato magico-fabesca e non filologica, saranno l'Oriente medio e lontano (dopo i viaggi in Siria e Giordania del 1952-53), tutta l'area mediterranea, l'arte precolombiana, la cultura mesopotamica, la civiltà azteca, quella messicana, la Cina e via dicendo. Mondi lontani le cui suggestioni e i cui orizzonti si ampliarono ulteriormente dal 1957 in poi. Da quando, cioè, Mirko trascorrerà molta parte dell'anno negli Stati Uniti quale direttore del Design Workshop della Harvard University a Cambridge nel Massachusetts, avvicinandosi alle valenze primordiali della cultura degli indiani d'America, facendosi egli stesso, in qualche modo, una sorta di stregone indiano in grado di catturare al presente le civiltà più distanti, dalla Polonia all'Italia longobarda e non lo co-

s'altro. Di questa straordinaria disposizione "esotico-orientalistica" di Mirko, di questa ultima eventualità del "primordio" nobilitato attraverso la forma, che giunge a Mirko ancora da Corrado Cagli e che di Cagli (che contemporaneamente a Struense psicanalitica si riferisce al primitivismo tribale delle popolazioni negroidi piuttosto che ad antiche culture esoteriche o alle *Metamorfosi* trasfigurate) è l'ultimo, decisivo e più generale afflato che irrorerà la creatività di Mirko, ne diede una lettera indimenticabile Giuseppe Ungaretti nel 1963 parlando di anabasi (che è peraltro il titolo di un dipinto su carta di Cagli del 1950, Roma, collezione privata): "L'arte, ogni soggetto dell'arte di Mirko, potrebbe dirsi un'Anabasi. Sono lunghi viaggi nel tempo che hanno per metà un'ascensione della forma sino a farla cogliere e manifestare un significato segreto. Arriva sino a luoghi d'imperi favolosi, la Persia, la Mesopotamia, il Messico ecc. Quando ogni oggetto, pianta, animale, minerale, o l'aria stessa, assumeva valore ieratico e si perpetuava in espressioni monumentali e tormentose, di energia, di fasto, di stupefazione"²⁷. È questa la frontiera ultima della mitopoiesi di Mirko.

Nasceranno gli arabeschi, che dalla metà degli anni cinquanta solcheranno anche l'epidermide di magici e inquietanti animali primordiali che recupereranno all'immaginazione di Mirko temi iconografici animali e non più soltanto iconici (vedi *Il leone di Damasco* e *Il leone urlante*), e soprattutto le figure totemiche, dedinate per oltre un quindicennio in forme e affastellamenti tettonici sempre diversi, in grado di testimoniare – come dice la serie delle sculture esposte in mostra – una forza creativa di grande potenza che va, con l'ausilio di materiali nuovi come lo styrofoam (un polistirolo espanso usato dall'artista a partire dal 1959), dall'isolamento iconico a una sovrapposizione di elementi e segni dalla cadenza talvolta quasi narrativa; anche qui non troppo distante da dipinti di Cagli come *Approdo Arunta del 1957* (cat. 2.16) in cui, schiacciati sul piano, compaiono quei elementi segnicni non dissimili da quelli proiettati

da Mirko nello spazio. E soprattutto di rivelare una concezione del rapporto forma-spazio sostanzialmente invertita rispetto al passato di Mirko. Ora, sia nelle formazioni che tendono al verticale (la stragrande maggioranza) sia nelle estensioni orizzontali come *Il leone di Damasco* e *Il leone urlante*, sarà la forma a riprendere lo spazio e non più a diramarsi nello spazio. E le impressioni segniche rabebrate, i tatuaggi che di queste forme segnano le superfici sono l'incidenza, la traccia di una presenza, o permanenza, dello spazio nella forma che tramisura nella storia e recupera al presente dei mondi e delle culture lontanissimi. A queste nuove forme si aggiungono, dal 1953-54, rami e ottoni ritagliati tendenti anch'essi alla configurazione totemica ieratica, che mostrano introflessioni, modulazioni o estroflessioni che si collocano pienamente nel clima spazialista – sembrano quasi annunciare le opere di Castellani di qualche anno più avanti. Ma anche qui è operante il magistero di dipinti di Cagli come *Babel* del 1955 – e aprono la strada alle strutture assolutamente aniconiche o alle ideografie della fine degli anni cinquanta e dei sessanta.

La ricchezza creativa, la proliferazione di elementi d'indagine in Mirko, che soltanto superficialmente possono essere tacciati di eclettismo, hanno rivelato in questi termini una grande coerenza creativa dall'inizio alla fine, dal 1932-1933 al 1969, la cui giusta collocazione sullo scenario artistico italiano, che in questa lettura critica lo vedeva ancora al fianco di Cagli, fu lucidamente riconosciuto da Carlo Ludovico Ragghianti già nel 1979: "E per dir tutto non posso sottrarmi neppure oggi, inserendomi nell'opera di Mirko, a un'acuta sensazione di un suo esilio tra noi, in questa terra tanto marcata dalle forme degli ultimi secoli; se non fosse la riflessione ultima che la sua opera ha la virtù, come quella di Cagli e di pochi altri, di portare e far circolare sangue nuovo in una cultura che per tante persistenze millenarie, e soprattutto per la forzata assenza dell'Italia [...] dal grande ricambio europeo e mondiale dell'Ottocento, non ha

cercato né operato grandi partecipazioni. Si mancherebbe, credo, di debito senso storico, non riconoscendo a Mirko, navigante intrepido e veggen-te, la responsabilità di suscitatore di cultura nuova, pur senza alcuna istanza magistrale²⁴.

¹ E. Crispolti, *La scultura di Mirko*, Bologna 1974, p. 7.

² L. De Libero, *Sculture e disegni di Mirco, alcuni dipinti di Afro*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 11-24 maggio), Genova, 1939.

³ E. Crispolti, *La scultura di Mirko*, cit., p. 11.
⁴ Cfr. I. Reale, *La scuola friulana d'avanguardia*, in *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra (Udine, Galleria di Storia ed Arte - Galleria d'Arte Moderna, 20 giugno - 31 ottobre), a cura di E. Crispolti, Udine 1987, pp. 244-248; L. Caramel, *Mirko. Sculture, dipinti e disegni. 1933-1969*, in *Mirko. Sculture, dipinti e disegni. 1933-1969*, catalogo della mostra (Serra de' Conti, Chiostro di San Francesco, giugno-ottobre 2001), a cura di L. Caramel, Firenze 2001, pp. 9-21; p. 10.

⁵ M. Sironi, *Il Quadriennale d'arte nazionale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1935: "Al gruppo che diremo romano, di Cagli, Capogrossi, Cavalli, il compianto Scipione, Mafai, e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti, dell'arte italiana [...]. Roma è qui il baluardo dell'arte oggi".

⁶ C. Scarfoglio, *Sculture di Mirco*, catalogo della mostra (Roma, Galleria della Cometa, 1-14 febbraio 1936), Roma 1936.

⁷ R. Melli, *Visite ad artisti: Mirco scultore*, in "Quadrivio", Roma, 19 gennaio 1939.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Secondo Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1935, p. 42.

¹⁰ G. Castellano, D. Durbié, *La Scuola Romana dal 1930 al 1945*, Roma 1960, p. 17.

¹¹ R. Melli, *Visite ad artisti...*, cit.

¹² E. Crispolti, *La scultura di Mirko*, cit., p. 22.

¹³ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica, 0000LT060. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è integralmente trascritta.

¹⁴ V. Guzzi, *Prefazione*, in *XXXI Mostra della Galleria di Roma. Espongono i pittori Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e*

scultore Pericle Fazzini, gennaio 1940 [XVIII], pp. 15-16.

¹⁵ L. De Libero, *Sculture e disegni di Mirco...*, cit.

¹⁶ C. Maltese, *Primordio di Mirko*, in *Materalismo e critica d'arte*, Roma 1956 [ma il saggio è del 1947], pp. 143-152; p. 147.

¹⁷ Rimando alla suggestiva sequenza di immagini pubblicata da Enrico Crispolti in *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Milano 1984, pp. 158, fig. 138; 161, fig. 14; 163, fig. 142.

¹⁸ Sulla mostra e sull'esatto significato di quella manifestazione di dissenso, più contro un'operazione culturale che intendeva recuperare all'antifascismo artisti compromessi con il regime negli anni trenta che non contro Cagli medesimo (nel caso specifico affidata alla penna di Trombadori che presentava la mostra) vedi F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, in *Cagli, Cagli anni della Scuola Romana*, in *Cagli, Cagli anni della Scuola Romana*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 12 febbraio - 4 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2006, pp. 19-43; pp. 37-38. Cfr. inoltre L. Caramel, *Cagli "astratto"*, in *Cagli*, cit., pp. 45-51.

¹⁹ Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 0051LT007 rif. 25/F. Il passo citato è stato già pubblicato in R. Miracco, *Arte e teoria nella corrispondenza di Afro: presupposti della nuova alfabetizzazione alfabetizzazione italiana dei codici artistici*, in *Afro & Italia - America. Incontri e confronti*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco - Pordenone, Palazzo Ricchieri e Villa Galvani, 25 novembre 2006 - 18 marzo 2007), a cura di L. Caramel, Milano 2006, pp. 79-90; p. 84.

²⁰ Attribuisce un certo peso alla ripresa di Mirko del principio surrealista della metamorfosi Sergio Troisi in *Il viaggio erratico di Mirko*, in *Mirko. Sculture, dipinti, disegni 1933-1969*, catalogo della mostra (Marsala, ex Convento del Carmine, 15 luglio - 15 ottobre), a cura di S. Troisi, Napoli 2000, pp. 15-31.

²¹ *Abstract and Surrealist Art in America*, New York 1944. Tra gli altri surrealisti attivi negli Stati Uniti, oltre ad Eugène Ionesco, vanno almeno ricordati Kurt Seligmann, Pavel Felthelchev, André Razc.

²² Roma, Archivio Afro, corrispondenza critica 0000LT061. Gli indirizzi si trovano al verso dei fogli che compongono la missiva. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è interamente trascritta.

²³ Roma, casa Cagli, lettera di Leonardo Sinigaglia del 2 novembre 1946. Cfr. qui l'Appendice documentaria, dove la lettera, inedita, è interamente trascritta.

²⁴ M. Montempelli, *Corrado Cagli*, con una

nota di A. Trombadori, catalogo della mostra (Roma, Studio d'Arte Palma, 1-20 novembre), Roma 1947.

²⁵ Su questo punto resta fondamentale E. Crispolti, G. Marchiori, *Corrado Cagli*, Torino 1964. Vedi ancora E. Crispolti, *Materia, energia, spazio: Edgardo Manuacci, uno scultore postatomico*, Pollenza 1981, pp. 62-63; L. Caramel, *Cagli "astratto"*, cit.

²⁶ Su questo punto vedi E. Crispolti, *I Basaldella...*, cit., p. 181.

²⁷ G. Ungaretti, *Lunabasi di Mirko*, in *Mirko. Opere recenti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Nuova Pesa, 24 giugno - 3 luglio), Roma 1963.

²⁸ C.L. Raggiamenti, *Mirko pastore errante*, in *La Fondazione Mirko per Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 28 aprile-30 giugno), Firenze 1979, pp. 13-19; p. 17.

2-1. Mirko

Natura morta, 1934

Olio su tavoletta, 32 x 47 cm
Roma, collezione privata

2-2. Corrado Cagli

Il flautino, 1936

Tempera encaustica
su tavola, 33,5 x 29 cm

Firmato in basso a destra: "Cagli"
Roma, collezione Giuliano Gemma





2-3. Mirko

Ragazzo con pesce, 1935-1936
Bronzo, altezza 162 cm
Roma, collezione privata

2-4. Mirko

David, 1938
Bronzo, altezza 132 cm
Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e Contemporanea

2-5. Corrado Cagli

Ritratto di Mirko come Erasmo, 1934
Olio su tavola, 85 x 60 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli 34"
Udine, Galleria d'Arte Moderna





2-6. Mirko
La strage degli innocenti, 1939
Bronzo, altezza 65 cm
Roma, collezione privata

2-7. Mirko
Chimera urlante, 1935
Bronzo, altezza 76 cm
Udine, collezione Copetti Antiquari

2-8. Mirko
Chimera urlante, 1935
Bronzo, altezza 70 cm
Udine, collezione Copetti Antiquari



2-9. Mirko
Simboli della Passione, 1947
Inchiostri colorati
su carta intelata, 55,5 x 44,5 cm
Firmato in basso a destra: "Mirko"
Roma, collezione privata

2-10. Mirko
La contesa, 1950
Tempera su carta intelata, 48 x 34 cm
Firmato in basso a destra: "Mirko"
Roma, collezione privata

2-11. Corrado Cagli
Il Contareno, 1947
Olio su tela, 90 x 50 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata







2-12. Corrado Cagli
Strumenti musicali, 1948
Olio su carta intellata, 60 x 90 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli-48"
Roma, collezione privata

2-13. Mirko
Ettore e Andromaca, 1948
Gesso dipinto, altezza 100 cm
Roma, collezione privata

2-14. Mirko
Personaggio-Motiro sfaccettato, 1950
Bronzo, 83 x 20 x 16,5 cm
Roma, collezione Jacorossi

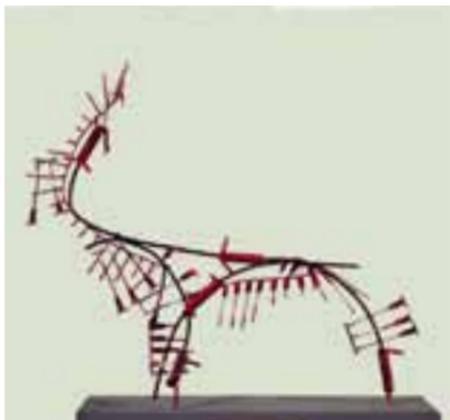




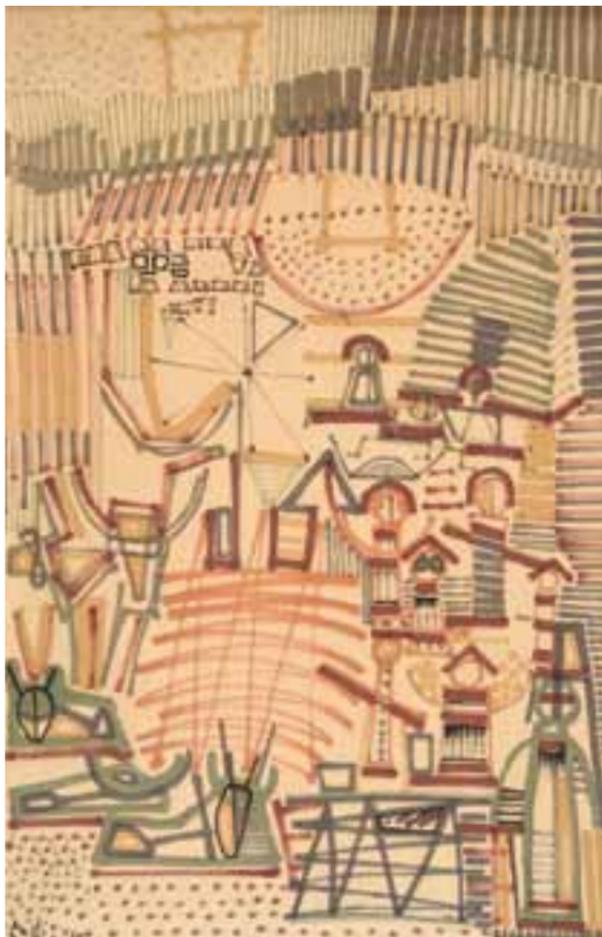
2-15. Mirko
Guerriero, 1961
Bronzo, altezza 60 cm
Roma, collezione privata



2-16. Corrado Cagliari
Approdo Arunta, 1957
Tecnica mista
su carta intelata, 150 x 100 cm
Firmato in basso a destra: "Cagliari"
Roma, collezione privata



- 2-17. Mirko
Motivo spaziale, 1952
Ferro policromo, 50,5 x 56 x 41 cm
Roma, collezione privata
- 2-18. Mirko
Chimera, 1952
Ferro policromo, 37 x 29 cm
Roma, collezione privata
- 2-19. Mirko
Cavaliere, 1952
Ferro policromo, 41,5 x 42 cm
Roma, collezione privata
- 2-20. Mirko
Cerbiatto, 1952
Ferro policromo, 32 x 36 cm
Roma, collezione privata
- 2-21. Corrado Cagli
Pastori a Notilara, 1950
Tecnica mista
su carta intelata, 77 x 50 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli, 50"
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea





2-22. Mirko

Totem cilindrico, 1954

Rame, 150 x 56 cm

Roma, Fondazione Archivio Afro

2-23. Mirko

Il giudizio di Salomone, 1954

Tecnica mista

su carta intelata, 200 x 102 cm

Firmato e datato in basso a destra:

"Mirko-54"

Roma, collezione privata

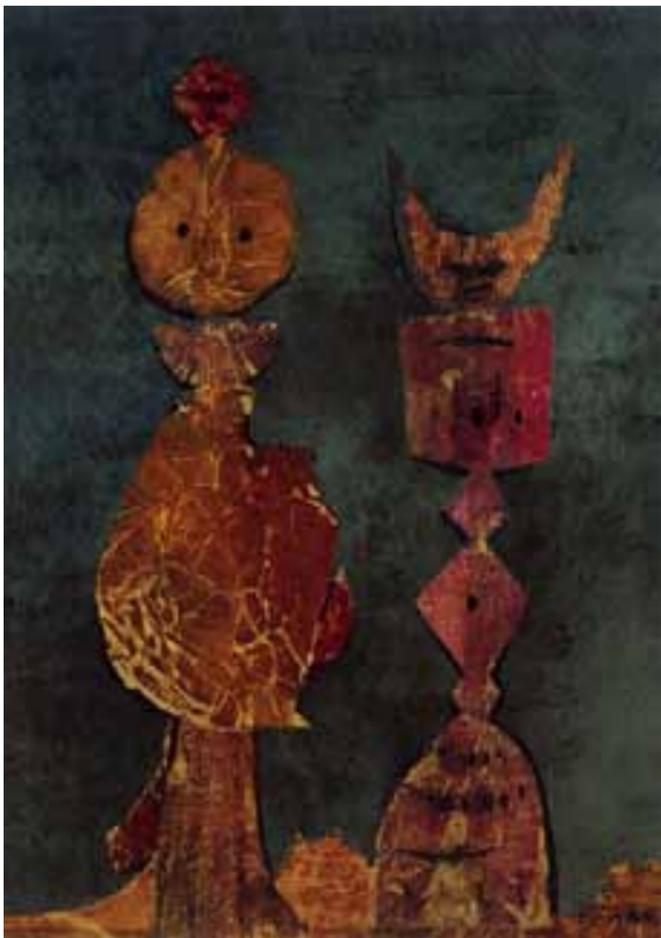
2-24. Mirko

Simboli sacrali, 1963

Tempera su carta intelata, 100 x 75 cm

Firmato in basso a destra: "Mirko"

Roma, collezione privata





2-25. Mirko

Profeta, 1961

Bronzo, 93 x 42 cm

Roma, collezione privata

2-26. Mirko

Motivo concentrico, 1966

Bronzo, 216 x 145 x 85 cm

Trieste, Museo Civico Revoltella

Galleria d'Arte Moderna

2-27. Mirko

Suonatore di sassofono, 1967

Bronzo, altezza 100 cm

Collezione privata

2-28. Mirko

La dea della fertilità, 1967

Bronzo, 41 x 23 x 17 cm

Roma, collezione privata

2-29. Mirko

Guerriero, 1969

Bronzo, 51 x 23 cm

Roma, collezione privata





2-30. Corrado Cagli

Ovidio, 1953

Olio su tela, 65 x 46 cm

Firmato in basso a destra: "Cagli"

Roma, collezione privata

3. Dino Basaldella

Alessandro Del Puppo

Un'attitudine fortemente sperimentale, se non eclettica, volta a stabilire una misura di "modernità" per sé e i più giovani fratelli, rende le opere giovanili di Dino Basaldella irriducibili all'unità stilistica e all'omogeneità di temi, materiali e tecniche. Di volta in volta, veniva infatti impiegato il legno, la terracotta e la creta; il gesso e la pietra; la modellazione e l'intaglio; la figura intera stante e il ritratto; soggetti profani e consacrati insieme ad altri con ambizioni letterarie; un primismo volutamente ingenuo, ostile a qualsivoglia finitura, e una più levigata composizione classicheggiante; la sintassi compiaciuta del vernacolo e una più scandita dizione colta, se non musicale. Tra l' "opera collettiva" della coppia di Fornacioli recentemente riverniti (una primizia dei fratelli Basaldella, la cui esatta paternità resta congetturabile) e i due capolavori dell'età giovanile come il *Pescatore d'anguille* e *Lo squallido* corrono soltanto un pugno d'anni, ma grandi differenze in termini di tecnica, stile, mestiere e intenzioni: oltre che una decisiva maturazione, che anche per Dino, per quanto in misura minore rispetto a Mirko e Afro, passa per Roma e s'intreccia, almeno indirettamente, con la figura di Cagli.

Con l'ambiziosa scultura del *Pescatore d'anguille*, esposta alla II Quadriennale di Roma del 1935, Basaldella si presentò sulla scena nazionale dopo un quinquennio di partecipazioni alle Sindacali regionali. Insieme a lui vi erano i fratelli Mirko e Afro: avevano, rispettivamente, ventisei, venticinque e ventitré anni. Oltre alla vocazione artistica e alla stretta vicinanza d'età, che ne hanno fatto un caso pressoché unico nel panorama italiano, essi avevano in comune gli studi al liceo artistico di Venezia, proseguiti poi dai soli Mirko e Afro alla locale accademia. Avevano debuttato nel 1928 sulla scena locale udinese con un'esposizione all'insegna della Scuola friulana d'avanguardia, assai nota e studiata, per quanto effimera. Raccolsero poi alcuni passaggi, di trascurabile importanza, alle canoniche esibizioni sindacali tenute tra Udine, Trieste, Milano fra 1931 e 1933. La congiuntura romana arricchì il carnet di queste esposizioni con la prima

vera esperienza di confronto nazionale, in quella che – con una certa enfasi – verrà poi ricordata come il momento aurorale della nuova arte italiana: la rassegna che documentava i raggiungimenti della prima generazione d'artisti italiani che veniva a maturazione dopo le vicende, ormai archiviale, del futurismo e del Novecento. Nel 1935 Dino e Mirko allestirono le loro opere nella ventinovesima sala del Palazzo delle Esposizioni, in una posizione piuttosto favorevole, insieme a quelle di Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli e Alberto Ziveri. Le opere di Mirko non sono identificabili; tuttavia, da un'annotazione giornalistica si può ricavare la menzione di "due piccole sculture, una figurina in terracotta baroccheggianti e un estroso bozzetto, che contrastano con l'arte severa e controllata del fratello Dino". Il *Pescatore d'anguille* di Dino riscosse un certo successo. Il gesso fu acquistato per settemila lire dal Governatore di Roma e, tradotto in bronzo, confluì insieme a un centinaio d'altre opere acquistate in quell'occasione nelle collezioni della Galleria Mussolini, che poi divenne la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Dalle pagine del periodico friulano "La Panaric" Luigi Aversano celebrò l'arte "severa e controllata" del "bellissimo nudo" di Dino: "agile, fresco, creato di getto, fremente di vita nell'attimo della cattura del pesce guizzante. In questo modo di sapore ellenico, il Basaldella ha affrontato difficoltà non lievi, ed è riuscito a risolvere i difficili comparti di masse e di vuoti che, data la posa, avrebbero potuto facilmente, in un modellatore meno esperto, generare squilibrio". La fonte per questo tema è, con ogni evidenza, il *Tobolo* di Arturo Martini, la scultura presentata alla Biennale di Venezia nel 1934 e la cui notorietà si era estesa grazie all'invio, in quello stesso 1935, alla grande mostra parigina sull'arte italiana. Alludendo al "sapore ellenico" dell'opera, la critica riconobbe implicitamente la seconda fonte iconografica, che è il marmo del *Galata morente* dei Musei Capitolini. Dino Basaldella aveva infatti eseguito una personale sintesi fra i dettagli del-

le sue due fonti. Il titolo realistico e descrittivo completava la conversione del soggetto mitologico in tema profano, simulandone l'origine.

Una simile operazione trovava un'indiretta conferma nelle indicazioni teoriche che i pittori Giuseppe Capogrossi ed Emanuele Cavalli, avevano posto come presentazione delle opere con cui condivisero la sala insieme a Dino. "La nostra epoca – scriveva infatti in questa sede Capogrossi – ricca quanto nessun'altra di fattori originari, capace di potenziare al massimo la sensibilità ricettiva degli uomini, è particolarmente adatta alla creazione di nuovi miti e di tipiche bellezze come già da chiare indicazioni si rivela nell'attuale clima artistico". Riconoscendo che i significati letterari erano governati dalle necessità di costruzione formale, Cavalli poteva concludere: "È la pratica che da forma al mito: l'interesse del racconto, col tempo cessa ancora prima delle qualità di superficie del quadro".

Con *Pescatore d'anguille* insomma Dino abbandonava la rude sintassi "antigraziosa" di certi suoi modellati puerili. Egli sembrava così potersi allineare alle riflessioni intorno a necessità e possibilità di quei "nuovi miti" che, dalle prime formulazioni bottempeliiane, avevano preso rinnovato slancio grazie agli argomenti svolti, tanto sul piano critico quanto su quello pittorico, dallo stesso Cagli.

Dal punto di vista stilistico, il *Pescatore* è una testimonianza cruciale dell'emancipazione dal gusto arcaizzante che aveva caratterizzato le opere di Dino nei primi anni trenta. I bronzzetti e terracotte degli esordi erano infatti segnati da una vibrante tensione espressiva e, talvolta, da una stupefacente "primitiva" dietro la quale è stato indicato il modello della scultura etrusca (*Ritratto di Afro*, 1932-33), la cui conoscenza, favorita dal soggiorno romano del 1931, venne ribadita dall'ampia letteratura dell'epoca (come l'importante monografia di Pericle Ducati del 1934), a ratificare una vera e propria "moda" etrusca.

Testimonianza di un'elaborazione collettiva di temi e motivi negli anni d'esordio dei fratelli Basaldella, il tema

del *Pescatore* fu oggetto di un'immediata rielaborazione da parte di Mirko, che lo tramuterà nella figura verticale del *Ragazzo con il pesce*, bronzo presentato alla personale romana del 1936.

Lo squalo è un'importante scultura in legno di platano che Basaldella presentò alla Biennale di Venezia del 1936. Si trattava, ancora una volta, d'una parafraasi del tema martiniano del *Tobbiolo*, portata a scala monumentale con un vibrante e intenso lavoro di sfaccettatura dei piani. Nata accidentalmente dal reimpiego d'un tronco d'albero abbattuto, l'opera – di per sé un *unicum* – venne declinata d'en bas in una sequenza di terrecotte e bronzi sul tema della figura maschile stante su cui Dino si soffermò per qualche anno, fra 1937 e 1940.

È francamente difficile poter individuare in questa fase, di tormentata riflessione sulla possibilità stessa di una statuarica classica, tratti in comune con la roboante e ottimistica esibizione di romanità imperiale che ancora si può leggere, dietro lo schermo di un neo-quadrocentismo di maniera, nei pannelli di Cagli per l'Esposizione di Parigi del 1937. Ed è certo vero che la l'assenza di una robusta committenza locale tenne Dino lontano dalle tentazioni, e dai cedimenti, di molti altri scultori coinvolti nei cantieri pubblici dell'Italia fascista.

L'opera più notevole di questa serie è *Giovane con conchiglia in mano*, un bronzo al vero datato al 1936-37 ed esposto alla III Quadriennale di Roma nel 1939. Qui la densa volumetria pare stemperarsi in una più distesa eleganza, di misura pacatamente classica, che nella sua posa resta lontana dai bruschi scatti di Mirko. Tuttavia, il passaggio dalle dimensioni al vero al più piccolo formato induce l'autore a una conseguente più libera articolazione espressiva, traendo per questo ispirazione dal magistrale ciclo di Blevio di Arturo Martini, la *suite* che aveva offerto a un'intera generazione di scultori un esempio di altissima felicità inventiva.

Il bronzetto che raffigura *San Sebastiano* è fra i pochissimi, a questa data, aventi tema religioso; esso riprende

l'analogo soggetto di un'opera che Mirko aveva esposto a Genova nel 1939, allineandosi ai temi che tenevano impegnati i giovani artisti romani¹. È infatti opportuno ricordare che Leoncillo esordì in quello stesso 1939 con un *San Sebastiano* in ceramica oggi a Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

La freschezza quasi impressionistica del modellato di Dino non è esente da deliberate forzature nelle masse e da calibrati squilibri nella composizione, che si possono osservare nel contrasto fra le gambe asciutte e nervose e il torso voluminoso e quasi enfiato. Il braccio destro si distacca dal fianco in un gesto di eloquenza sacrificale, offrendosi al martirio; mentre una sola freccia, confitta dall'alto nello sterno, controbilancia la diagonale compositiva di manieristica efficacia. L'autore stesso aveva annotato, tra le sue fonti predilette, la pittura di El Greco, da cui egli derivava i criteri di articolazione delle figure verticali².

Appare tuttavia netta la deduzione stilistica che Dino poté trarre dalle minuscole figure prodotte negli anni trenta in bronzo e argento: si tratta di opere d'elegante perizia artigianale, le cui soluzioni formali poterono transitare dall'oreficeria alla traduzione in bronzo, senza smarrire la freschezza compositiva.

Sculture di Dino come il *David* del 1938 potevano così distinguersi dai bronzi coevi di Mirko (ad esempio *La strage degli innocenti*, 1939), certamente di più intenso impatto iconico, in ragione di una maggiore attenzione agli effetti di rifrazione luminosa e di rapporto tra piani e incidenze ambientali. Queste soluzioni stilistiche spinsero al recupero dell'impressione luminosa mediante la quale Dino, nello scorcio degli anni trenta, fu in grado di evolversi dall'esasperato arcaismo degli esordi come dal nitido classicismo del *Pescatore d'anguille*.

Nel panorama del secondo dopoguerra, il riposizionamento di Dino Basaldella passò per una lunga fase di silenzio artistico, ma non di stasi. *Donne che gridano* è l'importante gruppo, modellato con gesto espressivo e lacerante, con cui Basaldella si ripresentò

in pubblico, dopo i difficili anni della guerra, in occasione della I Sindacale Friulana che si tenne a Udine nel 1951. È un'opera importante, per quanto stiticamente un *unicum*, poiché si tratta dell'ultimo episodio svolto deliberatamente all'interno d'una tradizione di modellato espressivo. Scavalcando le vicende della turbolenta classicità degli anni trenta, Dino pareva infatti qui riacostarsi alle modalità linguistiche dei suoi esordi. Rispecchiandosi nelle terrecotte di vent'anni prima, le *Donne che gridano* davano vita a una drammatica ricapitolazione del percorso sin lì svolto, preconizzando la più salutare delle crisi: un quinquennio d'infatuazione dei modelli picassiani, a sua volta pronubo della fase da cui emerse il Basaldella dei ferri saldati degli anni sessanta³.

¹ E. Pontiggia, C.F. Carli, *La grande quadriennale. 1935. La nuova arte italiana*, Milano 2006.

² L. Aversano, *Artisti italiani alla II Quadriennale romana "La Panarie"*, XII [1935], p. 141.

³ C. Fabi, *Roma 1935-1937: le nuove ragioni della scultura*, in *Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento*, atti della giornata di studio (Fondazione, Palazzo Gregoris, 19 settembre 2010, Udine 2010), pp. 22-36.

⁴ A. Podestà, *Artisti che espongono. Mirko, Afro*, in "Il Secolo XIX", 18 maggio 1939.

⁵ E. Grispoli, *I Basaldella: Dino Mirko Afro*, Udine 1984, p. 94.

⁶ E. Pezzetta, *Il fastosismo della crisi e il silenzio di Dino Basaldella*, in *Dino Basaldella nella scultura italiana*, cit., pp. 37-52.

3-1. Dino Basaldella
Fornaciano con coppo, 1928-30
Terracotta, 154,5 × 65 × 66 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte





3-2. Dino Basaldella
Pescatore d'anguille, 1934
Bronzo, 70 × 138 × 67 cm
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna

3-3. Dino Basaldella
Uomo seduto, 1935 circa
Terracotta, 18 × 9 × 10,5 cm
Udine, collezione privata

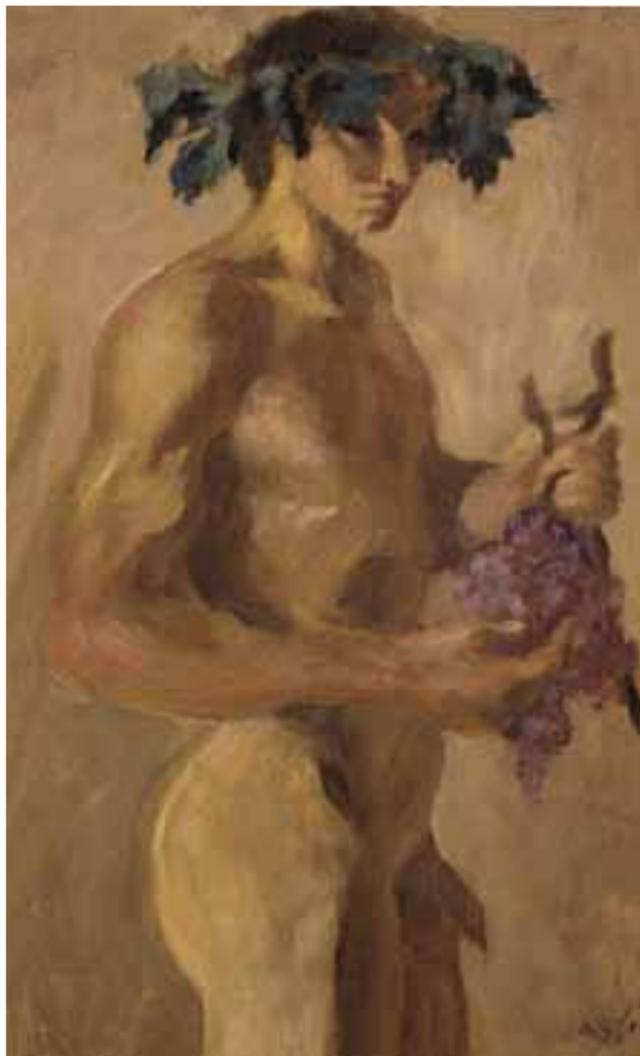
3-4. Dino Basaldella
San Sebastiano, 1940
Bronzo, altezza 35 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea

3-5. Dino Basaldella
Lo squalo, 1935
Legno di platano, 215 × 90 cm
Udine, Galleria d'Arte Moderna

3-6. Dino Basaldella
Composizione, 1952
Legno dipinto, 104 × 42 × 4 cm
Udine, collezione privata







3-7. Corrado Cagli

Bacchico, 1938

Olio su tavola, 40 x 25 cm

Firmato in basso a destra: "Cagli"

Roma, collezione privata

4. Cagli e il gruppo della Scuola Romana

Fabio Benzi

Nel maggio 1927 si tiene a Roma, alla Pensione Dinesen, una mostra di tre giovani artisti, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli e Francesco Di Cocco'. La critica nota subito l'originalità di queste personalità, che condividevano lo studio di Capogrossi in via Marianna Dionigi, rimarcando "Un temperamento assai moderno, per quanto studioso degli antichi". La modernità consisteva soprattutto in certe deformazioni non formalistiche, ma liriche, che aveva la loro pittura scura e pastosa: ritratti attoniti dai lineamenti ondulati, paesaggi come mossi da un vento deformante. De Libero ricorderà in seguito che con quella mostra essi si rivelarono "pittori da tener d'occhio": certamente li tenne d'occhio un gruppetto di pittori altrettanto giovane e ansioso di fare del nuovo, cioè Scipione, Mafai e Mazzacurati, che il giorno dell'inaugurazione attestarono la loro compatta presenza, assieme al critico Roberto Longhi, firmando per primi l'album di presenze della mostra'. All'epoca della mostra, l'embrionale gruppo che in seguito fu denominato "di via Cavour", cui si era da poco unita Antonietta Raphael, ancora non aveva raggiunto una ricerca autonoma: Scipione e Mafai dipingevano piccole opere echeggiando i paesaggi di Guidi, eseguivano insegne e pubblicità di negozi, oscillavano insomma in una ricerca ancora senza un forte centro espressivo e poetico. Il punto iniziale di ispirazione, la molla per il rinnovamento e la spinta all'originalità la trovarono proprio in seno alla citata mostra del 1927: un modo nuovo, libero e lirico, di interpretare la realtà, più espressiva che espressionista, al di fuori dell'ispirazione programmatica all'antico "novecentesco" a quell'epoca assolutamente dominante.

Questa prima scintilla della mostra alla Pensione Dinesen diede vita a un'inquietante, parallela ricerca dei due gruppi di amici: Capogrossi e Cavalli da un lato, cui si aggiunse Fausto Pirandello, che già loro compagno alla scuola di Carena dal 1924, rimarrà sempre in contatto con le loro ricerche, sia a Parigi, dove espone nel 1928 con Cavalli e Di Cocco', che al ritorno a Roma, dal 1931; Mafai, Scipione e la Raphael

dall'altro lato (Di Cocco sembra fare la spola tra i due gruppi, in una ricerca irrequieta e tutto sommato solitaria). Dalla mostra alla Pensione Dinesen al 1930, i percorsi di Cavalli, Capogrossi e Pirandello erano divenuti particolarmente inquieti. Pirandello si trasferisce a Parigi nel 1927, dove lo seguono subito dopo i due amici e Di Cocco. A Parigi si stavano svolgendo le vicende degli "Italiens de Paris", il gruppo di pittori italiani organizzati da Tozzi che, riunendo de Chirico e Severini, Savinio e Campigli, de Pisis e Paresec, tentava di dare la sua autonoma risposta al surrealismo, rivendicando attraverso de Chirico la "paternità" di quella tendenza e dunque anche la corretta interpretazione e sviluppo, in senso italiano, della metafisica, contro l'arrogante anatema lanciato da Breton che voleva la metafisica dichiarata finita nel 1918 ma di cui egli, e il suo movimento, si considerava legittimo erede più del suo stesso creatore. In questo clima di tensione ideologica i giovani pittori tentano di inserirsi e di trovare uno sbocco, come attesta una cartolina di Pirandello a Cavalli del 1929', e certamente il clima tra metafisica e surrealità che vi fioriva fu il loro principale interesse in quel periodo, oltre a quello per Picasso e Braque; le superfici da affresco di Campigli e Tozzi, le raffigurazioni dense di mistero e di presenze inspiegabili di de Chirico e Savinio, le figure monumentali di Picasso e il cubismo spatolato di Braque sono elementi che i giovani pittori meditarono e acquisirono.

Tuttavia la Francia dovette essere anche un luogo di suggestioni di diverso tipo: Cavalli vi ricevette l'iniziazione a una società esoterica di matrice teosofica e magica, e di riflesso la suggestione dovette passare ai suoi amici. Si spiegano così le misteriose emanazioni di "aure" ed ectoplasmi presenti in molti enigmatici disegni di Pirandello di quegli anni, fino a quadri come *Interno di mattina*, ma soprattutto si spiega la concezione magica del colore e della forma, che darà vita al tonalismo nei primi anni trenta, elaborata da Cavalli, e la misteriosa iconografia dei suoi dipinti, come di molti di Capogrossi.

Tra 1931 e 1932 Cavalli e Capogrossi, tornati a Roma come lo stesso Pirandello, abitano insieme uno studio in Prati, lavorando fianco a fianco ed elaborando la loro concezione astrattiva e segreta di tonalismo. È a questo punto che al piccolo sodalizio si aggiunge il giovanissimo Cagli, trasformandolo di fatto in un gruppo organizzato. "Identificare la sostanza pittorica con la natura delle energie spirituali che ci premono; cogliere la relazione tra il significato della forma e la sostanza pittorica; superare il colore come espressione naturale; ricavarne da esso un ordine, nella sua infinita varietà, identico alla sostanza della spiritualità moderna": così scrivono Capogrossi, Cavalli e Melli nel *Manifesto del Primitivismo Plastico* dell'ottobre 1933, cui partecipa anche Cagli, il quale però non lo sottoscrive per problemi intervenuti con Melli e Capogrossi. E Cavalli persegue "una pittura che non si veda, profondamente armonica fino nella sua struttura intima [...] sempre uguale a se stessa come un cristallo che scisso in più parti conserva continuamente la sua forma". Melli aveva interrotto di dipingere durante gli anni venti per dedicarsi completamente al cinema, curando scenografie e messe in scena; riprendendo l'attività pittorica aveva trovato nei giovani artisti una novità di contenuti cui contribuire con la sua pittura fatta di piani tonali ritagliati e chiariti. Cagli è invece, da parte sua, portatore di un senso di mitologia moderna profondamente assorbito da Bontempelli, che sarà fondamentale per il gruppo. Un ruolo di muse ispiratrici lo ebbero anche la moglie di Cavalli, Vera Haberfeld, nipote di Weiss, lo psicoanalista che tradusse Freud in italiano, e la grande scrittrice Elsa Morante, con le quali frequentavano assiduamente il galleggiante Tofini sul Tevere, che doveva suggerire ai pittori quel clima di rarefatta "accademia" platonica, mista di atleti, di poeti e di filosofi che compare nei loro quadri magici e rarefatti, moderni e antichizzanti al tempo stesso.

Nel maggio 1932 la prima mostra che unisce Cagli, Capogrossi, Cavalli, Pirandello e Paladini (ex futurista ammirante del surrealismo) si tiene alla Galleria

di Roma di Bardi, che un anno e mezzo prima aveva "scoperto" Scipione e Mafai. Nei quadri esposti il tonalismo degli amici è influenzato dalle spaturature di Pirandello, ma nel dicembre, in una seconda mostra tenuta sempre nella galleria di Bardi, con i soli Cagli, Capogrossi e Cavalli, l'evoluzione verso una superficie più uniforme, da affresco, è evidente. Un anno esatto dopo, nel dicembre 1933, i tre pittori sbarcheranno a Parigi con una mostra alla Galleria Bernheim-Jeune, dove Waldemar George, il critico italianizzante degli "Italiens de Paris"¹, conia per loro la famosa etichetta di "Ecole de Rome", Scuola Romana. Con loro espone a Parigi anche Ezio Selavi, pittore e intimo amico di Cagli, che in quel torno di anni esprime perfettamente il senso della pittura astrattiva del gruppo.

I quadri che i pittori espongono a Parigi sono l'attualizzazione di soggetti antichi: atleti immobili, poeti, figure assortite. I soggetti sono allusivi a iniziazioni ermetiche, a scene misteriche, a rituali compiuti in un'astrazione atemporale. I colori sono chiari come negli affreschi antichi, privi di ombre, realizzando un tonalismo ora algido ora caldo, basato su armonie simboliche. Balthus ne rimarrà impressionato, rinnovando dopo la mostra di Parigi la sua pittura in una direzione analoga².

produzione, ma ebbe anche ruoli di regista e scenografo (ad esempio nel film *Piccola Fioraia* del 1920, diretto insieme a Nino Martinengo, da una favola di Andersen), fino al 1925-26. Dal 1926 l'amico Giuseppe Riccobaldi, scenografo e cartellonista di Genova, lo spinge a dedicarsi al cartellonismo pubblicitario.

¹ Su W. George cfr. il saggio di H. Romani in *Il futuro alle spalle - Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di F. Pirani, Roma 1998.

² Cfr. F. Benzi, *Eccentricità*, Milano 2004.

¹ Su questo episodio, cfr. F. Benzi, *Scuole e tendenze nell'arte romana degli anni Trenta*, in *Le Scuole Romane, sviluppi e continuità*, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, R. Lambarelli, E. Mascelloni, Verona 1988.

² W. Arslan, *Una mostra giovanile*, in "Corriere d'Italia", 28 giugno 1927.

³ L. De Libero, *Un po' di prefazione e un po' di storia*, in "Letteratura", 89, 1954.

⁴ L'album è conservato nell'archivio Cavalli, Roma.

⁵ Nella galleria di M.^{ca} Castellazzi Bovy.

⁶ Cfr. *Appendici documentarie*, in F. Benzi, *Emanuele Cavalli*, Roma 1984.

⁷ Melli lavora nella prima metà degli anni venti per la San Marco Film, fondata nel 1920 da un gruppo di nobili romani, tra cui Vittoria Caetani, Paolo Canale, Lucio Caracciolo, Isabella Boncompagni Ludovisi. Melli ne era direttore artistico e direttore del

4-1. Emanuele Cavalli
Mattino, 1935
Olio su tela, 189 x 84 cm
Collezione privata





4-2. Giuseppe Capogrossi
Contadina, 1938
Olio su tela, 118 x 74 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea



4-3. Fausto Pirandello
Palestra, 1934 circa
Olio su tavola, 163 x 113 cm
Collezione privata

4-4. Roberto Melli

Autoritratto, 1936

Oil on canvas, 70 x 60 cm

Firmato e datato in basso a destra:

"Melli 963"

Roma, Museo della Scuola Romana
a Villa Torlonia, Casino Nobile
Soprintendenza ai Beni Culturali
del Comune di Roma, deposito collezione
Giuseppe Bertolami

4-5. Enzo Scavi

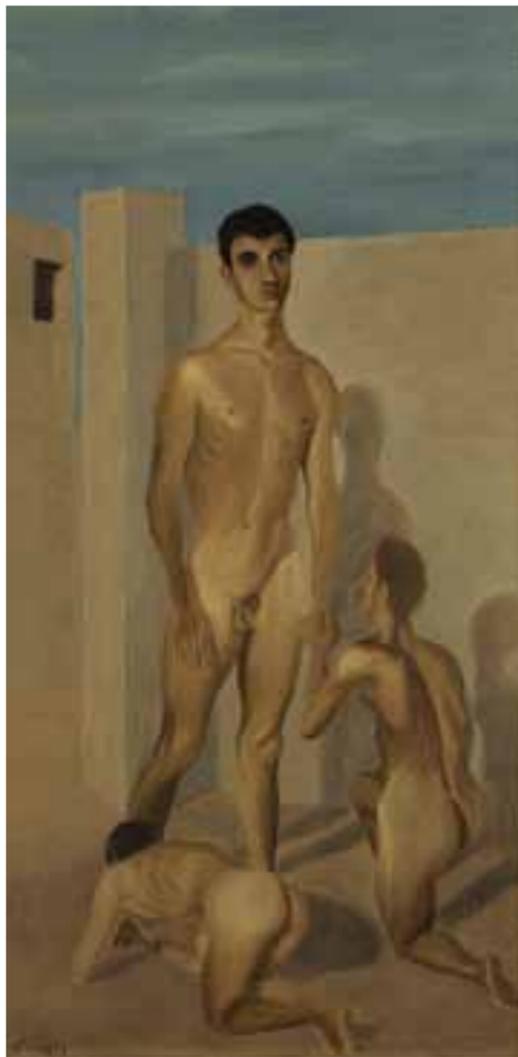
Paesaggio, 1934

Oil on canvas, 39 x 51 cm

Firmato in basso a destra: "E. SCLAVI"

Roma, collezione F.B.





4-6. Corrado Cagli
Edipo a Tebe, 1933
Olio su tela, 85 x 55 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata

5. Il gruppo dei Quattro di Palermo: “Hanno forse il diavolo in corpo”

Francesco Leone

“Esprimersi con assoluta sincerità ed in comunità di spirito. Liberi da ogni preoccupazione, sia arcaica che neoclassica, sia metafisica che intellettuale. Primitivi, per necessità, perché non in un'epoca di inizio”.

È Renato Guttuso che scrive nel 1933, nel *Discorso sulla sincerità*, e, come quasi sempre accade nella sua prosa, la pregnanza delle parole renderebbe se non altro pleonastico qualsiasi commento. Anche se poi occorre la necessità di dover ritagliare un contesto per quelle affermazioni che divennero il vessillo di una generazione di artisti e di un ristretto gruppo di corregionali siciliani.

La compagine dei Quattro, già formata nella seconda metà del 1932 sotto gli auspici di Giuseppe Pensabene che ne scrisse su “Il Secolo XIX” il 19 di ottobre, sancì la sua nascita ufficiale e più strutturata nel maggio-giugno del 1934, con la mostra che Renato Guttuso, Liv Pasqualino Noto, Nino Franchina e Giovanni Barba tennero alla Galleria del Milione di Milano presentati da Pietro Mignosi sotto l’etichetta di “2 pittori e 2 scultori siciliani”. La temperie in cui la loro epifania veniva a collocarsi, e rispetto alla quale ancora oggi gli studi riconoscono a fatica un loro legittimo diritto di cittadinanza, era quella dell’antiovecentismo che, diffuso su scala nazionale, aveva preso corpo intorno al 1930 tra Torino e Milano. Più precisamente nel 1929, quando si era tenuta la prima mostra dei Sei pittori di Torino all’insegna di una gigantografia dell’*Olympia* di Manet. Esposizione che trasferita poi a Milano nella galleria di Pier Maria Bardi in via Brera aveva innescato una serie di polemiche per la concomitanza con la seconda mostra di Novecento alla Permanente. Animatore, o meglio sobillatore, di quel clima di rivolta già esistente che sotto le insegne della libertà espressiva e di una più profonda partecipazione alla contemporaneità ricercava nuovi strumenti stilistici e formali, era Edoardo Persico, giunto da Torino per importare quella poetica culturale, per così dire, europea maturata al fianco di Lionello Venturi con il favore di Felice Casorati. Un vero agitatore che in-

sieme a Bardi riuscì in brevissimo tempo a compattare sotto l’insegna “chiarista” un folto gruppo di artisti, peraltro già alla ricerca di un verbo pittorico che sapesse andare oltre Novecento, contrapponendosi alle note e intransigenti tesi di Ojetti secondo cui “Tarte in Italia ha da essere italiana” e spingendo verso la eliminazione dei chiaroscuri e del plasticismo che richiamava Novecento. Persico e Bardi incassarono subito gli appoggi di Carrà e Sironi, figure a dir poco tetragonhe dello scacchiere artistico italiano, mentre divennero immediatamente la guida per quelle leve – che vanno dai chiaristi Del Bon e Garbari fino ai più autonomi Birolli e Sasso, ai quali Guttuso fu molto legato – che in quei loro primi passi avevano navigato, per la verità ancora un po’ a vista, verso un’intuizione emozionale del colore sostanzialmente antiplastica e, dunque, verso una concezione non monumentale della forma. Se Birolli e Sasso sostanziano il loro embrionale espressionismo con l’exasperazione cromatica di Van Gogh, di Ensor e dei *fauves*, con Sasso che in opere come *Uomini rossi*, *Ciclisti* o *Suonatori* arriva a rompere (è Birolli che parla) “in una cateratta di rossi e di blu, ogni analogia con il naturale”, i chiaristi riesumarono una rinnovata centralità per il disegno – che divenne sottile, calligrafico, più istintivamente segno grafico – e raccolsero la lezione “scorretta” dei primitivi. E in effetti, sul versante critico-teorico, i puntelli di questa nuova concezione della forma risulavano alla seconda metà degli anni venti e andavano, appunto, dal *Gusto dei primitivi* di Lionello Venturi del 1926 al saggio di Roberto Longhi su *Piero della Francesca* del 1927; mentre l’uscita nel novembre del 1926 della rivista “900” di Massimo Bontempelli – con i primi quattro numeri che si scalano fino all’estate del 1927 usciti solo in lingua francese – aveva trasferito il dibattito su un piano di maggiore militanza esetica.

Nel 1930, mentre Bardi assume a Roma la direzione della Galleria di Roma in via Veneto, Persico fonda a Milano, proprio sulle ceneri degli spazi espositivi di Bardi di via Brera e su manda-

to dei fratelli Chirighelli, la Galleria del Milione. Qui nel 1932, in questo clima figurativo di opposizione, ancorché ancora in embrione, alle istanze di classicismo e formalismo di Novecento che confluirà definitivamente in “Corrente” nel 1938 e che ha le sue diverse e altrettanto importanti anime nel poliedro della Scuola Romana (dal tonalismo “timbrico” di Cagli a quello espressivo di Scipione e Mafai), nei ricordati Sei di Torino, nella propulsione ancora fortemente vitale dei futuristi (Balla, Prampolini, Filia), appunto, successivamente, nei Quattro di Palermo, nei chiaristi e, sempre a Milano, nel gruppo degli astrattisti di matrice razionalista, esordisce in una mostra al Milione il gruppo dei Sei pittori siciliani. Tra questi, oltre ai nomi già affermati di Vittorio Corona, Leo Castro, Alberto Bevilacqua, Manlio Giarrizzo e Mario Mimi Lazzaro, compare anche il giovane Renato Guttuso, allineato su un’ispirazione mitica legata al mondo mediterraneo e su un senso profondo del colore che lo distanzia e nettamente dagli altri. La loro fu, per così dire, un’aggregazione occasionale; nel senso che, permanendo nella poetica visiva di ciascuno differenze sostanziali e ancora variamente riconducibili alla figurazione plastica e solida di marca novecentesca, furono l’occasione programmatica dell’andare lo stesso Novecento e l’immane opportunità di visibilità nazionale agli elementi che riuscirono ad ascrivere personalità così distanti nel tracciato di un unico spazio espositivo. Un’aggregazione occasionale ed effimera. Tanto che già nella seconda metà del 1932, come accennato, il gruppo si sciolse, o meglio non continuò il suo processo di aggregamento che, tra le prime, aveva l’esplicita finalità di aggiornare il linguaggio figurativo della variegata Sicilia, e di agganciarlo a quello del continente, proponendone con maggior forza le più valide leve sul panorama nazionale, sostenute dal Sindacato regionale di Belle Arti che intanto nel 1928 si era formato.

L’articolo di Pensabene cui si è accennato, apparso su “Il secolo XIX” nell’ottobre del 1932 per recensire la

mostra dei Sei al Milione, delinea il quadro della situazione in Sicilia e chiarisce bene questo cruciale momento di rinnovamento delle arti siciliane - in parte insidiato dal controllo sempre più vincolante e istituzionale del sindacato - e le ragioni di aggiornamento in chiave europea che, insieme ad una rinnovata adesione alla vita secondo istanze espressioniste mutate dallo scenario romanista di Scipione, Mafai e Cagli con il quale questi artisti erano in contatto, avevano condotto all'aggregazione dei Sei. Anche se immediatamente si era giunti ad una crisi che aveva ulteriormente rimoscolato le carte conducendo infine alla formazione dei Quattro. Lia Pasqualino Noto, Giovanni Barbera e Nino Franchina, i più giovani e indipendenti del contesto artistico siciliano, proiettati più consapevolmente sulla compagine italiana attraverso il sistema delle esposizioni e i rapporti con Roma e Milano, e orientati sulla determinazione estetica del "primordio" così come Cagli e Bontempelli la stavano plasmando, si unirono intorno all'*enfant prodige* Guttuso, unico superstita dei Sei, allora soltanto ventenne ma già figura autonoma e profondamente carismatica.

Ecco cosa scrive Pensabene sulla mostra dei Sei del 1932 a Milano: "Questo movimento ha seguito tutte le vicende del novecento. Dopo le prime entusiastiche affermazioni, è apparsa anche qui la necessità di un riesame. Si è intravisto il pericolo di una burocratizzazione, che un intervento minuto e continuo del Sindacato potrebbe apportare. La sua azione, utile in un primo momento, non può mutarsi in una specie di controllo della produzione avvenire. Ciò sarebbe dannoso. [...] Riapparve, così, il pericolo di una nuova accademia e di una nuova retorica. Era inevitabile quindi una crisi. Ne fu occasione una mostra di gruppo, tenuta di recente a Milano, presso la galleria del Milione; e se ne ebbe come conseguenza la secessione degli elementi più intransigenti, che formarono un nuovo gruppo: il Gruppo dei 4ⁿⁱ". A parte la forzatura semplicistica, ma volutamente perseguita in una prospettiva evolutivista, secondo cui i

Quattro sarebbero derivati dai Sei (quando, come s'è detto, l'unico Caronte in questo passaggio fu Guttuso), la ricostruzione di Pensabene individua correttamente le ragioni di questo sodalizio nell'intento comune di rivolta al clima di Novecento e soprattutto alla burocratizzazione del sindacato; nella volontà di un cambiamento che punta alla libertà e al tema centrale dell'espressione. Ma a quelle date siamo ancora in una prospettiva piuttosto nebulosa. D'altra parte, se si esclude Guttuso, che è estremamente fluttuante e presile e che comunque indaga già in nome dell'urgenza espressiva e di una istanza vitalistica ancorata alla realtà contemporanea, nel 1932 la Pasqualino Noto è ancora fortemente legata all'ortodossia novecentesca della forma chiusa e nettamente profilata da una nitida trama disegnativa. Nino Franchina è un esordiente, mentre Giovanni Barbera comincia appena, con timidezza, a scuotere con qualche fremito espressivo le composte superfici delle sue sculture ancora legate al verbo martiniano.

Ma da questo primo compattamento dell'ottobre del 1932 alla prima mostra ufficiale del 1934 verrà percorsa molta strada. In questa prospettiva il 1933 è cruciale per i serrati rapporti che si instaurano con il contesto romano, e in particolare con Corrado Cagli, attraverso Guttuso che intanto a Milano ha modo di vedere sia la mostra "Cagli, Capogrossi, Cavalli" voluta da Bardi che si tiene al Milione, sia la V Triennale che si inaugura nel mese di maggio dove sempre Cagli, che contemporaneamente pubblica *Muri ai pittori* su "Quadrante", realizza nel vestibolo la pittura murale dei *Preludi di guerra*. A testimoniare l'evoluzione estetica e stilistica del gruppo basterebbero, da sole, le opere della Pasqualino Noto dipinte tra 1933 e 1934. Le riunioni settimanali che a Palermo si tengono in casa Pasqualino a via Dante o nello studio di Barbera e Franchina in corso Pisani servono da cassa di risonanza delle novità romane introdotte a Palermo da Guttuso. E risultati precoci ne sono, ancor prima delle opere, gli articoli di critica che Barbera, Guttuso e Lia Pasqualino pubblicano su

"L'Ora" di Palermo dando testimonianza da un lato di un maturato sentimento di appartenenza culturale alle giovani generazioni romane e in parte a quelle milanesi (Brioli e Sassu) e, dall'altro, dell'importanza che i concetti di tonalismo e "primordio" mutati da Cagli stanno assumendo nelle loro elaborazioni. Su "L'Ora" (19-20 settembre 1933) lo stesso Cagli viene invitato a pubblicare un testo che assomiglia a uno dei *Corsivi* dedicati al "primordio" apparsi lo stesso anno su "Quadrante". In un ricordo autobiografico pubblicato su "Sicilia" nel 1962 la Pasqualino Noto rievoca in questi termini quel biennio (1932-1933) di grande vitalità culturale a Palermo: "nel 1932 esposi a Palermo nella rotonda del Teatro Massimo [...]. Qui rividi Guttuso [che aveva già incontrato nel 1930 *N.d.a.*] e conobbi Giovanni Barbera e Nino Franchina [...]. La mostra del 1932 nella rotonda del Teatro Massimo segnò l'inizio dell'amicizia con Guttuso, Barbera e Franchina, che da allora cominciarono a frequentare la nostra casa [...]. Erano gli anni in cui in Italia la polemica sulle arti figurative, iniziata al principio del secolo dai 'novecentisti' contro il manierismo e la decadenza di una certa pittura del tardo ottocento, si era nuovamente inspirata per protesta contro il tentativo di imporre attraverso la corrente novecentesca una pittura di Stato. A questa polemica prendemmo parte anche noi nella misura che ci fu possibile, data la lontananza dai centri più vivi che avevano sede a Milano e Roma. [...] Il nostro desiderio di mutamento era certamente dovuto alla ricerca di una nostra identità, che ci permettesse di esprimere i nostri sentimenti e le nostre aspirazioni".

La dimensione inferiore del "primordio" che Cagli elabora insieme al tonalismo nel 1932, in contatto con gli amici Cavalli, Capogrossi e Pirandello, fiancheggiato da Bontempelli e Bardi, e che nel 1933 giunge alla cosmogonia di forme semplificate assolutamente nuove, emblematiche di percezioni mitiche o di visioni e di un afflato primigenio che tecnicamente si risolve nell'evocazione dell'encuista antico e in una scrittura compendiaria fluida e

brillante che sembra subito risentire della evoluzione in chiave espressionista della pittura romana di quegli anni, influenza enormemente le indagini visive di Guttuso. È l'intima proiezione immaginativa primordiale, che allontana da ogni intento narrativo esteriore e da ogni valenza celebrativa, che si delinea come nuova nascita e che dunque porta ad esser proiettati incorrotti nell'attualità del proprio tempo, ad offrire gli strumenti concettuali e poi figurativi per superare lo storicismo primitivista o l'arcaismo della restaurazione messa in atto da Novocento. L'anelito alla "sincerità" di cui scrive Guttuso nel 1933 è il bruciante desiderio di essere presenti alla contemporaneità della Lia Pasqualino, così come di Franchina e Barbera, individuano un terreno estremamente fertile in questa "proiezione orfica" che l'atmosfera primordiale inaugurata da Cagli seppa innescare. Un'atmosfera che consentirà non solo al gruppo dei Quattro ma a tutta una nuova generazione di artisti italiani, ognuno con i propri mezzi e seguendo percorsi individuali talvolta anche molto distanti, di sganciare definitivamente le zavorre arcaicizzate e naturalistiche degli anni venti.

Guttuso, che in quel momento è alla febbrile ricerca di un linguaggio che sappia ottemperare alla esigenze dei tempi, che tocca esiti visionari e fortemente espressionisti e che vieppiù si connota anche politicamente, ricorderà molti anni dopo, nel 1951, in occasione di una mostra che l'anonceta non tiene alla Galleria San Marco di Roma, questo magistero esercitato negli anni trenta da Cagli in un passo centrale della presentazione che firma in catalogo, molte volte ricordato da Crispolti: "Cagli svegliò i morti in quegli anni (dal 1932 al 1938 all'incirca). Non ci furono giovani di qualche talento in Italia che, in qualche modo, non si unissero a lui: da Capogrossi ad Afro, da Purificato, a Leoncillo, a Mirko, a Ziveri, a De Libero, ad Antonello Trombadori, a Franchina, a Birolli, a Tomea, a me stesso. E faccio nomi disparati di poeti e di artisti i quali ciascuno per la sua strada hanno poi fatto il loro cammino".

Lo stesso Guttuso riferendosi al 1933, intervistato da Marco Valsecchi nel 1964, alla domanda "chi frequentasti a Roma?", non poté che rispondere: "Prima di tutti Cagli, poi Mafai. La pittura di Roma era diversa da quella che si faceva a Milano. Lassù imperava il novecentismo, a Roma invece mi attrasse una pittura un po' incantata, che si potrebbe dire un realismo magico. C'era anche il gruppo, diciamo barocco, di Scipione e di Mafai. C'era anche una tendenza di pittura tonale sostenuta da Roberto Melli".

Nel 1933 Guttuso svolge un'attività pittorica, insieme all'impegno di critico d'arte. Il suo lavoro si inserisce definitivamente nel contesto artistico romano, di cui da conto ai suoi correzionali, ancora esaltando il magistero di Cagli, nell'articolo di aprile su "L'Orca" di Palermo citato in apertura: "Giovani che discutono di metafisica e di filosofia, che hanno il coraggio di gridare a chiunque le loro opinioni [...]. Qua, a Roma, ce n'è un gruppetto affiatatissimo ed attaccabrighie: la galleria Sabatello, a via del Babuino, serve da punto di concentrazione. [...] Alla galleria Sabatello l'agitatore ventunenne Corrado Cagli, capita spesso a cercare l'amico Fazzini, soprannominato 'il giovane lupo di Grottamare' [...], a questi due ragazzi liberi e sinceri, assolutamente i migliori d'Italia, questa volta, pare, verrà assegnato il 'pensionato'. E la loro vittoria sarà la nostra". E poi, riferendosi a questa nuova e folta generazione che va da Milano a Roma, dalla Toscana all'Umbria, il richiamo alla proiezione orfica, al lirismo operante nella contemporaneità, alle istanze primordiali teorizzate da Cagli insieme al muralismo diviene più stringente e puntuale: "Questi giovani hanno compreso una finalità dell'arte che è quella di pervenire ad una superiore qualità di materia, ad una sempre più nobile e più umana realizzazione della forma. Frutto di una elaborazione poetica del fenomeno plastico. Aspirazione alla pittura murale ed al valore plastico autentico [...]. Essi hanno imparato a ritornare vergini dinanzi a quella [la realtà *N.d.A.*] con il tremore della 'prima volta' inventando, volta a volta, la

soluzione di un problema, obbedendo alle leggi dell'istinto plastico, ed arricchendosi continuamente di nuove esperienze".

Gli stretti rapporti mantenuti con Palermo, il sodalizio con i tre amici Franchina, Barbera e Pasqualino Noto e il loro conseguente aggiornamento figurativo ebbero l'auspicato effetto di provincializzare la situazione artistica siciliana. L'anno seguente, 1934, i Quattro approdarono alla Galleria del Milione con la mostra "2 pittori e 2 scultori siciliani" tenutasi tra maggio e giugno. Per l'occasione, si recarono insieme a Milano carichi si aspettative. Questi i ricordi della Pasqualino Noto sull'avventura milanese e sui molti contatti che vennero instaurati con i loro coetanei: "Durante il lungo periodo della mostra parlando lungamente di pittura con G. Ghiringhelli e con i loro amici. La galleria aveva già preso l'indirizzo astrattista che poi mantenne. Gino Ghiringhelli era pittore astratto e con lui abbiamo conosciuto quelli del suo gruppo: Bogliardi e Soldati. Kandinsky era continuamente citato, si parlava di Mondrian, Klee, Kokoschka e talvolta anche del movimento futurista [...] che era stato l'inizio della rottura con il mondo reale [...]. Vidi e trovai molto interessanti le statue di ceramica di Lucio Fontana [...]. Il pittore Gabriele Mucchi e la moglie Geni, scultrice, ci invitarono a casa loro in via Bugabella, dove la sera si riunivano artisti e scrittori per discutere del regime e della mancanza di libertà di cui tutti soffrivamo; ebbi così l'occasione di incontrare Cassinari e Birolli, che insieme a Sassa ed altri avrebbero poi costituito il movimento di Corrente. [...] incontrammo Ernesto Treccani, il poeta Alfonso Gatto, lo scultore Martini, Fiorenzo Tomea, Cantatore, Santomaso e altri. Tra i giovani scrittori, conobbi Leonardo Sinigaglia e Beniamino Joppolo".

Carlo Carrà e Leonardo Sinigaglia reclinano con entusiasmo l'esposizione, cogliendo nei percorsi di ciascuno una comune poetica volta alla verità espressiva e all'urgenza sentimentale che Sinigaglia racchiude nella formula dei quattro che "hanno forse il diavolo in corpo". "Questi artisti -

continua Sinigalli – guardano dentro disperatamente. Essi lavorano a crearci una mitologia, e ci piace l'aria spavalda con cui si sono messi a scavare"¹². Mentre Carrà, più lucidamente, sottolinea come "la produzione presentata questa volta non è un risultato di teorie preconcrete, bensì nasce da necessità interiori, onde le opere dei quattro siciliani provano in grado diverso che si tratta non di dottrine estetiche applicate, ma di particolari bisogni della loro personalità"¹³.

L'importanza dell'esposizione, con la definitiva proiezione dei Quattro e della loro produzione in un clima di assoluta attualità del dibattito critico che li colloca tra i Sei di Torino e "Corrente", è ulteriormente sottolineata dalla famosa conferenza sulla *Mistica dell'Europa* che Edoardo Persico tiene al Milione proprio durante la mostra. Mentre sul versante formale, più che i dipinti di Guttuso, che nel ricorso stringente a Cagli rivelano anche un avvicinamento all'espressionismo lirico-sentimentale di Mafai e una personale accentuazione emotiva, sono le opere della Pasqualino Noto licenziate tra la seconda metà del 1933 e la prima del 1934 a palesare, sempre attraverso Guttuso, un'adesione a tratti impressionante all'architettura pittorica di Cagli, con il colore ora estremamente vibrato che sfregia morbidamente i contorni e dissolve la linea. Dal canto loro Barbera e Franchina rendono essenziali, tagliate dalla luce, le superfici delle loro terroretracce secondo un percorso parallelo – che nuovamente incontra Martini – che nell'uno ha ritmi realistici e concitati e la scorsa scabra, mentre nell'altro assume una dimensione atemporale, quasi di sogno, e una pelle più liscia e levigata.

L'anno successivo, 1935, la poetica comune del gruppo assume dei connotati ancora più nitidi con la mostra che nel febbraio si tiene presso la Galleria romana Bragaglia in concomitanza della II Quadriennale ordinata da Oppo; un crocevia memorabile per le dinamiche artistiche italiane, e per il riconoscimento del primato nazionale della Scuola Romana (è noto il passo di Sironi che ne è il suggello)¹⁴, cui parteciparono sia Guttuso che la Pasqualino

Noto e che per il gruppo dei Quattro costituì il definitivo allineamento alle dinamiche figurative più aggiornate d'Italia. Mentre sul piano stilistico fu per i siciliani la scaturigine per un brusco mutamento di orientamenti. La Pasqualino Noto, guardando ancora Guttuso e, attraverso di lui, Carlo Levi, la pittura dei Sei di Torino, i dipinti dell'astro nascente Afro e la virata espressionista dello stesso Cagli, abbandona la sospensione temporale dei lavori del 1934, che aveva puntuali riscontri in opere di Cagli come i *Neofiti* (Dipinti, cat. 3), per recepire uno stato d'ansietà che distorce le anatomiche, diluisce e allunga le pennellate in chiave espressionista il cui apice è costituito dall'*Atesa*, ormai del 1936, esposta in mostra (cat. 5.4). A essere operanti sono gli stessi riferimenti scipioneschi di matrice barocca che, insieme alle sottili campiture appaite di Capogrossi e Cavalli, segnano in quel momento le ricerche della Scuola Romana¹⁵, e che sono, insieme al visionarismo di Scipione (morto nel 1933) e alle suggestioni esercitate da Afro (vedi i riferimenti a El Greco), ben evidenti nei dipinti di Guttuso di questo momento. Lo rivelano i *Bambini in festa* (Palermo, collezione privata) e il *Renato Guttuso musicista* (Palermo, collezione privata) del 1935, dove si percepisce questo slittamento tra sogno e realtà che lo avvicina nettamente a Cagli, l'*Autoritratto* (Palermo, Galleria d'Arte Moderna) e l'*Autoritratto con sciarpa e ombrello* (Palermo, collezione privata) del 1936 che, nella vemenza quasi violenta delle cromie, sono le spie di questa inquietudine morale che attanaglia il pittore e che presto guiderà le sue scelte. Mentre una puntuale citazione delle contemporanee e analoghe composizioni di Cagli è la *Natura morta con candele* del 1935 (cat. 5.3). Anche Franchina a partire dal 1935-36 (credo riferendosi molto anche alle sculture dell'esordiente Mirko che intanto, ispirato da Cagli, si impone alla II Quadriennale del 1935 e con la personale alla Cometa del gennaio 1936 presentata da Scarfoglio) drammatizza ulteriormente la scabrosità delle superfici delle sue sculture, alla ricerca di lirici effetti di chiaroscuro.

Il biennio 1935-36 segna l'apice e insieme il principio del declino della breve ma intensa parabola dei Quattro. Nel 1935 Barbera e Franchina partono militari e sono poco presenti a Palermo. L'anno seguente poi Barbera scompare improvvisamente a causa di una peritonite; mentre Guttuso, tra il 1935 e il 1936 reside a Milano per il servizio militare e in contatto con Banfi, Birolli, Cantatore, De Grada, Fontana, Manzù, Mucchi, Pagano, Persico, Quasimodo, Sassu, Tomea, si avvicina sempre più a quella vorace presa del reale che lo porterà a comporre l'equazione tra arte e vita che lo distanzia da Franchina e dalla Pasqualino Noto e che sarà determinante per gli sviluppi realisti di "Corrente". Nel giugno del 1937 – lo stesso anno in cui Guttuso, che intanto ha scoperto Picasso, si stabilisce definitivamente a Roma rinsaldando i rapporti con Cagli prima che questi, nel 1938, ripari in Francia per la promulgazione delle leggi razziali che suggeriscono il definitivo decadimento della situazione culturale italiana – i tre superstiti espongono insieme un'ultima volta alla Cometa della Pecci Blunt. E qui è ancora la Pasqualino Noto a esibire uno scatto decisivo rispetto alla sua passata produzione. In questo suo passaggio dalle incantate aure primigenie del primordialismo di Cagli a un accentuato espressionismo che svela la volontà inquiete e nervosa di interazione con il reale, la suggestione operante è ovviamente ancora quella di Guttuso, come si evince da *Donna e cavallo* scelto per la copertina del catalogo. La mostra alla Cometa è l'ultimo atto. Nel 1938, quando anche Franchina si allontana definitivamente dall'isola, Guttuso lascia in casa della Pasqualino Noto a Palermo lo studio per la *Figa dall'Enna*; un'opera liminare per l'arte del pittore di Bagheria e una pietra tombale sul giovanile idillio dei Quattro. Nel 1962 Lia, che non aveva voluto trasferirsi a Roma, ben consapevole dell'isolamento che quella decisione avrebbe comportato, ricordò con molta nostalgia la fine penosa, anche perché si andava verso la guerra, di quel sodalizio: "Con la morte di Barbera al gruppo dei Quattro era venuta

a mancare una delle forze più vive, ed un elemento di coesione. Un periodo della nostra esistenza si chiudeva lasciando la malinconia di tutte le cose che si concludono. Io comprendevo che restando a Palermo sarei rimasta isolata e, senza l'entusiasmo che tutti insieme eravamo riusciti a creare, mi veniva a mancare qualcosa di molto importante e vitale [...]. Tuttavia nel giugno 1937 esposi ancora alla Galleria della Cometa con Guttuso e Franchina. Questa fu l'ultima mostra del gruppo"⁹.

⁹ R. Guttuso, *Discorso sulla sincerità: i giovani*, in "L'Ora", Palermo, 10-11 aprile 1933.

¹⁰ Cfr. P. Mignosi, *2 pittori e 2 scultori siciliani*, in "Il Milione", Bollettino della Galleria del Milione, 29, 26 maggio - 12 giugno 1934.

¹¹ R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuelli, Torino 1960, p. 22.

¹² G. Pensabene, *L'arte nuova in Sicilia*, in "Il Secolo XIX", 19 ottobre 1932.

¹³ Cfr. *Il Gruppo dei Quattro. Renato Guttuso, Nino Franchina, Lia Pasqualino Noto, Giovanni Barbera. Una situazione dell'arte italiana degli anni '30*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Zino, 11 dicembre 1999 - 11 febbraio 2000), a cura di S. Troisi, Palermo 2000. Vedi anche *Renato Guttuso. Gli anni della formazione 1925-1940*, catalogo della mostra (Catania, Galleria d'Arte Moderna de "Le Ciminiere", 6 aprile - 27 maggio), a cura di E. Crispolti, A.M. Ruta, Milano 2001; *Renato Guttuso. Dagli esordi al "Gott mit Uns" (1924-1944)*, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 giugno - 30 settembre 1987), a cura di M. Calvsi, D. Favatella Lo Cascio, Palermo 1987.

¹⁴ L. Pasqualino Noto, *Il Gruppo dei Quattro Siciliani*, in "Sicilia", 34, 1962, p. 35. L'autobiografia di Lia Pasqualino Noto è stata ripubblicata da Eva Di Stefano in *Lia Pasqualino Noto a Palermo negli anni Trenta e oggi*, catalogo della mostra (Palermo), a cura di E. Di Stefano, Milano 1984, e ancora in *Il Gruppo dei Quattro Siciliani*, cit., pp. 41-46, da cui cito.

¹⁵ Cfr. E. Crispolti, *Il magistero di Cagli*, in *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 12 febbraio - 4 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2006, pp. 75-84.

¹⁶ R. Guttuso, in *Cagli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria San Marco, 11-25 aprile 1951), Roma 1951.

¹⁷ In M. Valsecchi, *Interroghiamo i maestri contemporanei. Sono curioso e se potessi andrei volentieri sulla luna*, in "Tempo", Milano, 1 febbraio 1964.

¹⁸ R. Guttuso, *Discorso sulla sincerità*..., cit.

¹⁹ L. Pasqualino Noto, *Il Gruppo dei Quattro Siciliani*, cit.

²⁰ L. Sinisgalli, in "L'Italia letteraria", 9 giugno 1934.

²¹ C. Carrà, *I Siciliani*, in "L'Ambrosiano", 15 giugno 1934.

²² M. Sironi, *Il Quadriennale d'arte nazionale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1935: "Al gruppo che diremo romano, di Cagli, Capogrossi, Cavali, il compianto Scipione, Mafai, e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti, dell'arte italiana [...] Roma è qui il baluardo dell'arte oggi".

²³ Cfr. F. Benzi, *Scuole e tendenze nell'arte romana degli anni Trenta, in Le scuole romane. Sculture e continuità, 1927-1988*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 9 aprile - 15 giugno 1988), Milano-Roma 1988, pp. 17-30.

²⁴ L. Pasqualino Noto, *Il Gruppo dei Quattro Siciliani*, cit.



5-1. Renato Guttuso
Donna nuda, 1934
Olio su tela incollata
su tavola, 70 x 30 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Guttuso 34"
Collezione privata



5-2. Renato Guttuso
Musicista, 1935
Olio su tavola, 79 x 50 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Guttuso 35"
Palermo, collezione privata

5-3. Renato Guttuso

Natura morta con candele, 1935

Olio su compensato, 68 x 47 cm

Firmato e datato in basso al centro:

"Guttuso 35"

Palermo, collezione privata

5-4. Lia Pasqualino Noto

Lattesa, 1936

Olio su tavola, 131 x 121 cm

Firmato in basso a destra: "Pasqualino"

Palermo, collezione privata





5-5. Nino Franchina
Autoritratto, 1938
Terracotta, altezza 30 cm
Collezione Franchina

5-6. Nino Franchina
Ritratto della pittrice Brand, 1938
Terracotta, altezza 32 cm
Collezione Franchina

5-7. Nino Franchina
Donna con borsa - "Signorina", 1944
Terracotta policroma, altezza 44 cm
Collezione Franchina

5-8. Corrado Cagli
Flauto, 1936
Tempera encaustica
su tavola, 70 x 50 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Collezione privata



6. Cagliari e la Scuola Romana tra tonalismo, espressionismo e neo-barocco

Fabio Benzi

Alla metà degli anni trenta la situazione romana è definitivamente consacrata come la più moderna e vitale in Italia: dopo il tentativo, con il Muralismo, di infondere nuova vita alla compagine del "Novecento Italiano", lo stesso Sironi, campione di quel movimento, riconosce che "Al gruppo che diremo romano, di Cagliari, Capogrossi, Cavalli, il compianto Scipione, Mafai, e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti, dell'arte italiana [...] il gruppo romano raccoglie in questa quadriennale una messe più viva di attenzioni e tiene viva con buona energia la fiamma della fede in un'arte moderna che non sia un piatto riscaldato, o una pietosa finzione. Roma è qui il baluardo dell'arte d'oggi".

A metà degli anni trenta il tonalismo dell'"Ecole de Rome" è dunque diventato ormai linguaggio comune, moderno, così come il termine "Scuola Romana" ormai investe tutte le tendenze giovanili, anche diverse, che lo hanno fatto proprio, apportandovi un contributo espressivo personale: rendendolo insomma il linguaggio dominante dell'Italia di quegli anni. Cagliari in questo contesto è un maestro indiscusso, e il suo ruolo centrale è riconosciuto da tutti. Celebre è rimasto un brano di Guttuso, che evoca col consueto piglio assertivo il ruolo centrale dell'artista nel contesto romano e non solo: "Cagliari è stato, per un certo periodo, protagonista di un vasto movimento di risveglio dell'arte figurativa a Roma e in Italia. Dall'odore d'incenso di Scipione (che fu l'ultimo pittore 'intellettuale' di un certo rilievo), si sarebbe precipitati, senza l'avvento di Cagliari in quel baratro di sottigliezza, di meschineria, di maldicenza e di inazione che caratterizzano i circoli mondano-culturali. Cagliari svegliò i morti in quegli anni (dal 1932 al 1938 all'incirca). Non ci furono giovani di qualche talento in Italia che, in qualche modo, non si unissero a lui: da Capogrossi ad Afro, a Purificato, a Leoncillo, a Mirko, a Ziveri, a De Libero, ad Antonello Trombadori, a Franchina, a Birolli, a Tomea, a me stesso. E faccio nomi disparati di poeti e di artisti i

quali ciascuno per la sua strada hanno poi fatto il loro cammino".

Mafai, ad esempio, utilizza il tonalismo della Scuola Romana per plasmarlo in visioni palpanti di calore, fino a farlo fremere sotto una pennellata sinuosa ed espressiva nella seconda metà del decennio, in una delicata versione espressionista ed intimista. Ziveri e Katy Castellucci, il cui percorso è strettamente parallelo, anche per l'intenso rapporto che li legava, iniziano nel 1933 la loro stagione tonale, anche in consonanza con il senso lirico della pittura di Mafai: le figure si stagliano, diafane e ritagliate, in accordi tonali tenui ma frementi nel ductus pittorico. Sottile e poetica, quasi il corrispettivo di Sandro Penna la Castellucci, più drammatico e costruito Ziveri, che propone composizioni articolate, architettoniche, parallele a quelle di Cagliari, Capogrossi e Cavalli. Janni (dal 1933), Gentilini (dal 1934) e Monti (dal 1933) seguono, fino al 1937-39 circa, una versione strettamente legata alla lezione ieratica e immobile della prima "Ecole de Rome", utilizzando il tonalismo in senso quasi musicale, chiarissimo.

Anche gli scultori, in particolare Fazzini e Mazzacurati, sono impressionati dalla violenta capacità di creare forme a silhouette, declamatorie e patetiche tipiche di Cagliari, e la loro stessa tecnica sovente sembra ricordare, con le scioltezze espressionistiche della cera, la versatile scivolosità dell'enceausto cagliese.

A partire dal 1935 il gruppo della Scuola Romana si divide in ricerche differenti: Cavalli e Capogrossi proseguono nell'astrazione tonale e magica, realizzando capolavori straordinari, di inquietante mistero, allegorie di un mondo dominato dalla melancolia ermetica. Anche Meli dispone della realtà come di un'astratta scacchiera di forme e colori, in una visione che, come quella dei compagni, mostra l'inquietudine di un decennio tragico in forme enigmatiche, chiuse come crisalidi.

Cagliari invece si indirizza verso un barocchismo in parte scipionesco, ma realizzato con i metodi tonali canonici. Versatile e abilissimo nelle tecniche pittoriche, praticò con disinvoltu-

ra la pittura murale e l'enceausto, assorbiti stimoli da Picasso e dalla pittura Pompeiana, con un eclettismo culturale vivacissimo e intelligente. Dal 1935 controvano a dirigere, assieme a Libero De Libero, la Galleria della Cometa aperta a palazzo Pecci Blunt, nella quale esposero quasi tutti i maggiori artisti romani dell'epoca e divenendo polo d'irradiazione della sua influenza. Molti dei giovani che iniziavano la loro attività alla metà degli anni trenta ebbero in lui un punto di riferimento non solo culturale ma anche formale: Afro soprattutto, suo pupillo, utilizzò fino ai primi anni quaranta una tecnica direttamente mutuata dalle liquide e piatte tonalità di Cagliari, iniettate di un barocchismo intellettuale che si condensa talvolta in espressionismo edulcorato ed elegante. Mirko traduce in sculture sinuose le creature mitiche e intense di Cagliari; ancora Guttuso, nei quadri tra il 1935 e il 1937, risente fortemente delle stesure e delle composizioni cagliesi; anche Leoncillo, pur nella sua suggestiva plastica cromatica, così singolare e originale, mutua molte cadenze dagli aspetti più barocchi ed espressionisti dell'artista.

Enrico Galassi, complesso personaggio, amico di Savinio e organizzatore di un'importante bottega di arti applicate d'artista nel dopoguerra, nei suoi dipinti echeggia gli aspetti più "surreali" del Cagliari designatore e gli aspetti più tipici del lucido encausto. Cagliari con la Cometa divenne insomma il fulcro di una vivacissima situazione romana, nella quale convergevano stimoli internazionali e in cui si formavano le generazioni ancor più giovani. L'indirizzo di Cagliari, che scioglie la sua pittura, tra 1936 e 1938, in un virtuosismo veloce e quasi settecentesco (che sintetizza la Roma imperiale a quella barocca senza soluzione di continuità), trova i suoi seguaci principali nei fratelli Basaldella, Afro e Mirko: se Mirko traduce in scultura l'espressionismo baroccheggianti di Cagliari, Afro porta in pittura il suo contributo di rococò veneto, tiepescolo, derivante dalla sua origine friulana. Questa introduzione del barocco più esplicito, legato al tonalismo, è un aspetto che indurrà molti pittori a rimeditare e vedere le pos-

sibilità espressive del Seicento, in chiave assai diversa da quanto era avvenuto al principio degli anni venti: ora il Seicento interessa non in quanto continuazione di una "tradizione italiana", ma in quanto rottura espressionista dei canoni classici della storia della pittura.

Si prepara un clima che preconizza la fine di un'epoca, e che troverà nella tragedia della guerra la conferma di un drammatico presentimento.

¹ M. Sironi, *Il Quadriennale d'arte nazionale*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1935.

² R. Guttuso, in *Cagliari*, presentazione, catalogo della mostra (Roma, Galleria San Marco, 11-25 aprile 1951), Roma 1951.

6-1. Alberto Ziveri
Morte di un giovane, 1933
Olio su tavola, 122 x 153 cm
Firmato in basso a destra: "A. Ziveri"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



6-2. Guglielmo Janni
Opere di misericordia, 1935 circa
Olio su tela, 185 x 140 cm
Firmato in basso a destra:
"Guglielmo/ Janni"
Collezione privata

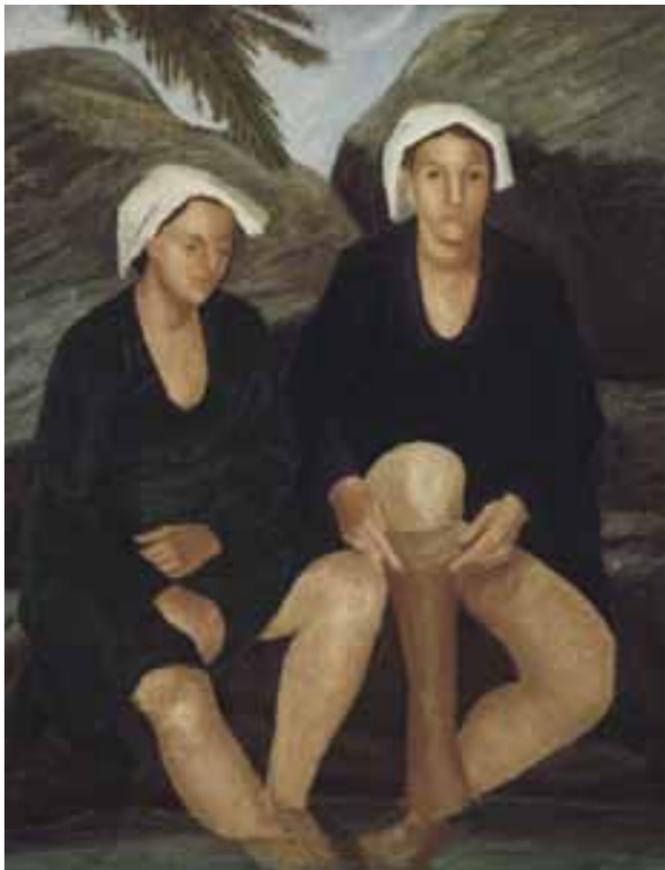




6-3. Katy Castellucci
Autoritratto, 1935-1936
Olio su tela, 114 x 60 cm
Firmato in basso a sinistra:
"Katy Castellucci"
Roma, Museo della Scuola Romana
a Villa Torlonia, Casino Nobile
Soprintendenza ai Beni Culturali
del Comune di Roma

6-4. Katy Castellucci
Natura morta, 1935 circa
Olio su tela, 60 x 60 cm
Roma, collezione F.B.

6-5. Rolando Monti
Popolane in riposo, 1938
Olio su tela, 70 x 50 cm
Roma, Archivio Rolando Monti





6-6. Franco Gentilini
Rissa, 1934
Tempera su tavola, 44 x 66 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Gentilini 1934"
Roma, collezione Jacorossi

6-7. Franco Gentilini
Ritratto di Modotto, 1934
Olio su tela, 102 x 92 cm
Firmato e datato in alto a sinistra:
"Gentilini 1934"
Collezione privata



6-8. Enrico Galassi
Vita nel bosco, 1934
Olio su tavola, 70 x 80 cm
Collezione Francesca Fornasier

6-9. Enrico Galassi
Musa da camera, 1935
Olio su tela, 59,5 x 74 cm
Firmato in basso a sinistra: "E. Galassi"
Collezione Paola Fornasier





6-10. Mario Mafai
Natura morta con manichino, 1940
Olio su tela, 94 x 53,5 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Mafai 40"
Roma, collezione Claudio ed Elena Cerasi

6-11. Corrado Cagli
Ritratto di Trombadori, 1936
Tempera encaustica
su tavola, 76 x 51 cm
Collezione Trombadori





6-12. Leoncillo
Trofeo, 1939-1940
Terracotta smaltata e invetriata
in policromia, 109 x 43 x 33 cm
Collezione privata

6-13. Pericle Fazzini
Ragazzo che declama, 1937-1938
Bronzo, altezza 160 cm
Collezione Jacorossi

6-14. Marino Mazzacurati
Conte N., 1936
Bronzo, altezza 95 cm
Reggio Emilia, Musei Civici

6-15. Leoncillo
Uccellino, 1939
Terracotta smaltata e invetriata
in policromia, altezza 21 cm
Roma, collezione F.B.



6-16. Corrado Cagli

Il Palatino

Tempera encaustica
su tavola, 50 x 70 cm

Firmato in basso a destra: "Cagli"

Roma, collezione privata

7. Tra espressionismo e “Corrente”

Francesco Leone

Quando Corrado Cagli, ebreo, riparò in Francia sul finire del 1938 a causa della promulgazione delle leggi razziali, agli artisti più o meno suoi coetanei lasciosi in eredità gli strumenti figurativi risultanti dall'intuizione del “primordio” e dalla conquista del tonalismo che sul finire del decennio, virati in chiave fortemente espressionista, si sarebbero prestati alla svolta realista impressa alle arti figurative. Elaborata in simbiosi con alcuni altri esponenti della Scuola Romana, quella sintassi a un dato momento, intorno al 1937-38, con l'avvicinamento alla Germania nazista, la guerra di Spagna e la promulgazione delle leggi razziali, si prestò a rappresentare la profonda inquietudine, e poi l'esplicito dissenso, che Virgilio Guzzi sintetizzò efficacemente nell'assioma inserito nella prefazione del catalogo che accompagnò la mostra del gennaio 1940 alla Galleria di Roma: “Niente più realtà del sogno ma sogno della realtà. Ancora dunque, poiché non abbiamo paura delle parole, un nuovo realismo”. Mentre in questo contesto di preparazione che lega gli anni trenta a quelli della guerra il movimento di “Corrente”, nato nel 1938 attorno a Treccani, Banfi, Aneschi, Birolli e Sassu, appare molto meno isolato rispetto allo scenario nazionale, pur preservando intatto il valore di quella grande e coraggiosa immersione etica e civile del fatto figurativo cui la compagine mirò. Coinvolgimento che, appunto, risulta invece configurarsi negli anni trenta e con l'azione della Scuola Romana².

Un celebre passo di Renato Guttuso (a un certo punto l'autorevole catalizzatore tra Roma e Milano di queste istanze e uno straordinario raccordo generazionale), contenuto nella presentazione del catalogo della mostra tenuta da Cagli alla Galleria San Marco di Roma nel 1951, non ammette incertezze sul valore di questo magistero formale, ma direi anche più profondamente estetico e culturale: “Cagli sveglia i morti in quegli anni (dal '32 al '38 all'incirca). Non ci furono giovani di qualche talento in Italia che, in qualche modo, non si unissero a lui: da Capogrossi ad Afro, da Purificato, a Leoncillo, a Mirko, a Ziveri, a De Li-

hero, ad Antonello Trombadori, a Franchina, a Birolli, a Tomea, a me stesso. E faccio nomi disparati di poeti e di artisti i quali ciascuno per la sua strada hanno poi fatto il loro cammino”.

Il primato di Cagli fu operante non solo a Roma ma anche a Milano; città con la quale ebbe molti rapporti a partire dal 1933 quando partecipò alla V Triennale, nel vestibolo del cui edificio dipinse la pittura murale dei *Preziosi di Guerra*, ed espose al Milione insieme a Giuseppe Capogrossi ed Emanuele Cavalli. Già l'anno prima però, nel 1932, quando Cagli si era legato più intrinsecamente a Cavalli e Capogrossi, dopo averli conosciuti in occasione della I Quadriennale del 1931, contribuendo insieme al più isolato Fausto Pirandello (che rientrava da Parigi) alla definitiva sistemazione del tonalismo, i contesti di Milano e di Roma avevano avuto modo di incontrarsi e confrontarsi in occasione della mostra dei “Dieci pittori: cinque romani e cinque milanesi”. Allestita nel mese di maggio alla Galleria di Roma, orchestrata da Pier Maria Bardi che aveva inteso raccogliere attorno a sé le nuove leve avverse al verbo novecentista, la rassegna fu un momento centrale per le arti italiane, concepita dal suo ideatore come un momento di confronto costruttivo. I cinque romani erano, oltre a Cagli, Capogrossi, Cavalli, Paladini e Pirandello. I milanesi erano Birolli, Sassu, Bogliardi, Ghiringhelli e Soldati; con i primi due, figure centrali di raccordo insieme a Cagli, vennero per giungere a “Corrente” dal barocchismo innescato dalla Scuola Romana, che già suggiavano il verbo espressionista di importazione francese (tra Soutine, Picasso e Dufy) e il *furor* visionario derivato da Scipione. Dall'esposizione emerse, vincente, l'assoluta novità del gruppo romano e la forza di uno stile che sarebbe stato in grado di rinnovare e guidare l'arte italiana degli anni trenta sulle ceneri del classicismo arcaizzante e del formalismo di Novecento. Di questo clima antinovecentista, che Bardi aveva intuito ben precocemente esponendo sin dal 1930 i Sei di Torino, i cosiddetti chiaristi lombardi, Scipione e Mafai (altre ani-

me di questa rivolta antiplastica), il gruppo di Cagli, Capogrossi e Cavalli risultava senz'altro, all'inizio dei trenta, il più potente sia sul versante creativo che sul quello intellettuale.

Quello stesso 1932, nel mese di aprile, Cagli aveva esordito, sempre alla Galleria di Roma, in una personale insieme ad Adriana Pincherle. Per la circostanza Gerardo Dottori, cogliendo in pieno lo spessore concettuale e la valenza innovativa delle opere di questo giovane talento, che manifestò da subito anche la sua naturale attitudine di ideologo, aveva parlato di un artista “serio, meditativo”, di “una maturità che in un giovanissimo è prodigiosa ma anche pericolosa. In alcuni suoi quadri l'artista ha risolto [...] tutti i problemi della pittura contemporanea”. Cagli dunque, in pochissimo tempo, aveva impresso una svolta netta allo sviluppo della pittura romana, “trascinandolo” con sé Cavalli e Capogrossi. In questa prospettiva di innovazione, su diffondersi e sull'imporci a livello nazionale di questo nuovo linguaggio, anche in relazione all'ambiente culturale in cui le maturazioni estetiche dei tre vanno collocate e di cui il critico rivendica giustamente l'orchestrazione, risultano decisamente illuminanti le parole di Bardi vergate su “L'Ambrosiano” di Milano in occasione della loro mostra del 1933 al Milione: “Sono tre unità di forza che va affermandosi in Italia [...] sicuramente: giovani, da una generazione ch'è venuta a beneficiare del terreno spianato dalle nostre polemiche, che ha scoperto alcune verità fondamentali le quali potrebbero essere benissimo le verità, che presiedono all'esercizio della pittura [...]. La posizione di Cavalli, Capogrossi e Cagli è in Roma [...] la posizione di revisione intransigente [...] un'arte non imborghesita dalla cornicetta dorata, dominante menti e cuori anche per la sua imponenza, per la sua fisicità”.

Nel 1934, dopo la mostra di Cavalli, Capogrossi, Cagli e Schavi del dicembre del 1933 da Bonjean a Parigi in occasione della quale Waldemar George coniò l'etichetta di “Ecole de Rome”, la sintassi visiva che avrebbe caratterizzato tutta la pittura romana - e per

buona parte italiana – degli anni trenta e dei primi quaranta è ormai ben strutturata. La pittura tonale, intesa quale rapporto unico e assoluto del colore rispetto alla forma di un oggetto, secondo una concezione idealistica di marca decisamente platonica, è ormai una conquista teorica e non soltanto figurativa; una “architettura astratta di colori” elaborata da Cavalli già a partire dal 1927⁷ e poi conclusivamente precisata nel 1932-33 grazie all’apporto maieutico di Cagli che, rispetto al tono spento ed evanescente di Cavalli e Capogrossi che rievoca l’affresco, assume una connotazione brillante e pastosa che ricorda volutamente l’antica e misteriosa tecnica dell’encausto e che sta per stregare Guttuso⁸. La determinazione estetica del “primordio” è ormai operante, così come Cagli con l’appoggio di Bontempelli l’ha plasmata e divulgata nel 1933 con i *Coristi* di “Quadrante”, quale intima proiezione immaginativa che allontana da ogni intento narrativo delineandosi ogni volta come nascita nuova e incorrotta nell’attualità del proprio tempo, e che dunque senza alcuna antinomia aderisce in profondità al reale, concettualmente, discostandosi dai vari arcaismi in carico a Novecento e attribuendo all’arte un valore civile e didascalico. Mentre la matrice espressionista della Scuola Romana riconducibile a Mafai e a Scipione, che di converso e contemporaneamente sta influenzando le distorsioni anatomiche e le accentazioni cromatiche dello stesso Cagli, insieme alle forti ascendenze del Seicento veneto alla El Greco e del Settecento alla Tiepolo mutate da Afro, ne assume a orientamento i raggiungimenti figurativi.

Il clima che scaturisce dall’intreccio dei due sodalizi emergenti del contesto romano, quelli della Scuola di via Cavour e dell’“Ecole de Rome”, che trova un punto di convergenza profondamente produttivo nell’espressionismo di varia natura che confluirà nel realismo di “Corrente” e nel clima figurativo romano che avrà il suo apice nella mostra della Galleria di Roma del gennaio 1940⁹, avrà una notevole diffusione e assai articolata nel corso degli anni trenta. Uno straordinario

consenso di artisti svilupperà o vincerà, assecondando singole attitudini, questa novità sostanziale della materia-colore, e cioè del tono. Di questo variegato, ben caratterizzato scenario affidato a poetiche diverse e talora distanti, Cagli, che dopo l’allontanamento da Capogrossi e Cavalli accoglie il *favor* barocco scipionesco e si nutre della vicinanza di Afro e della sua tecnica fatta di pennellate spezzate neoesetecentesche, diviene il regista anche intellettuale. Mentre la Galleria della Cometa della contessa Pucci Blunt, diretta da Libero De Libero, promossa e orchestrata da Cagli, inaugurata nel gennaio del 1935 con una mostra dello stesso Cagli, diviene il centro di comando del magistero dell’artista anconetano.

Ma lo stile di Cagli è in continua evoluzione. Già nel 1933-34, come accennato, la sua pittura è come scossa, agitata da una prepotenza espressiva che trova i suoi puntelli visivi nel barocco romano e nel talento dimenticato di Scipione, nonostante la sua prematura scomparsa alla fine del 1933. Questa ulteriore evoluzione stilistico-concettuale di Cagli, che pur non abbandonando mai completamente la plasticità delle sue figure si apre a suggestioni di sfaldamento e visionarietà, sarà il fondamento definitivo per le emergenti istanze realiste. Dalla metà del decennio l’attività creativa di Cagli partorisce “una serie di dipinti dalla pittura fremente e dalla gestualità surriscaldata, il cui barocchismo diviene la lingua nuova che sarà alla base delle esperienze espressioniste romane (ma non solo) della fine del decennio”¹⁰. In questa direzione la II Quadreria romana del 1935, dove ottenne grande successo, fu un evento decisivo per l’assettamento ulteriore del magistero di Cagli e per l’“imposizione” di questa nuova vena espressiva aperta al barocchismo. Una vena che Cagli rivendica anche in un ambito più ampio di promozione culturale e che favorisce sul versante espositivo con la politica artistica della Cometa, dove nel 1937 approda l’antifascista Carlo Levi (allora al confino in Lucania), il cui espressionismo, costellato di richiami alla Francia di Ensor, Soutine,

Kokoschka, sarà centrale per la nuova generazione di Scialoja e Stradone. E sempre nel 1937 la Cometa ospita una personale di Fiorenzo Tomea, uno degli artisti legati a Milano che sta per aderire a “Corrente” e per il quale Carrà, nella presentazione alla mostra, parlerà di “indole romantica che imprime alle forme amebici di liricità soggettiva” e di “una nota drammatica, quasi funerea”¹¹. Tomea rimarrà fortemente influenzato dalla pittura di Cagli e ne riporterà le suggestioni a Milano, come documento il dipinto *Candele e maschere* del 1938 (cat. 7.3), esposto alla Sindacale lombarda di Milano e premiato con la medaglia d’oro del ministero dell’Educazione.

Morto Scipione nel 1933, dato per scontato il minor talento di Mafai (che in questa sezione compare con un dipinto del 1938 a sintesi di una parabola comunque prodigiosa compiuta negli anni trenta: cat. 7.1), fu Guttuso, colpito anche dalla pittura di Levi e dello stesso Mafai, a funzionare da cassa di risonanza per il primato di Cagli – che ormai era uno dei personaggi di riferimento degli ambienti culturali italiani – e a farsene latore nel resto della penisola. Soprattutto a Milano; città con la quale ebbe rapporti costanti a partire dal 1933 (lo stesso anno in cui approdò più stabilmente a Roma) e dove trovò una sponda ideale in Sasso, Birolli, nei critici Edoardo Persico prima e in Banfi e Aneschi poi. E così, se Cagli continuò a diffondere il suo verbo attraverso la partecipazione a Biennali e Sindacali, grazie alle personali del 1935 e del 1936 alla Cometa, alla mostra alla Galleria Des Quatre Chemins di Parigi del 1937 e a quella alla Galleria d’Arte di via Cavour di Firenze del 1938, dalla metà del decennio fu il pittore siciliano a virare in chiave realista e a diffondere lo stile dell’anconetano. La materia pittorica cremosa, fluida e brillante di Cagli fu individuata da Guttuso quale strumento per corrispondere a quella “sincerità” espressiva che avrebbe dovuto rendere gli artisti “liberi da ogni preoccupazione, sia arcaica che neoclassica, sia metafisica che intellettuale”¹². Così come l’idea di una realtà carnale e senza filtri con il ricorso a

tematiche popolari, che si appoggia a una tradizione ininterrotta di romanticismo pittorico che va da Velázquez a Rembrandt, da Goya a Delacroix e Courbet, e che Guttuso condivide con molti compagni di strada a Roma, troverà ancora nel tonalismo espressionista di Cagli, frammito a Mafai, la strada per giungere a una maturità stilistica costituita da una pittura brillante e profonda e da pennellate tese e sciolte.

Se a Roma, imponendosi quale efficace filtro generazionale, trova i primi espressionisti in artisti come Domenico Purificato (cat. 7.2), a Milano, dove risiede per grandi periodi tra il 1935 e il 1936 per il servizio militare, Guttuso incontra, tra gli artisti che daranno vita a "Corrente", le medesime istanze di realismo espressivo, di accentrazione coloristica – quest'ultima magari ancor più spiccata – e di deformazione plastica che stavano maturando attorno alla Cometa di Cagli. Questo rinnovato dialogo tra Roma e Milano, auspice appunto Guttuso, porterà l'esasperazione cromatica di Birolli e Sassu, mutata da Van Gogh, da Ensor e dai fauves, a rompere (è Birolli che parla) "in una cateratta di rossi e di blu, ogni analogia con il naturale", per giungere come diranno Banfi e Anceschi, e siamo ormai dentro "Corrente", a interpretare il "mondo dell'arte come realtà vivente" e la "vita vivente dell'espressione"¹³. Una lega tra arte e vita che taglia fuori – ma questo Cagli lo aveva già fatto cinque anni prima, anche se in una condizione archetipale apparentemente avulsa dal tempo – gli intenti naturalistici in favore di una commissione più profonda e costituita tra attività creativa ed esistere, e che ora, alla fine degli anni trenta, assume i connotati di una chiara opposizione al fascismo.

"Corrente", lo si è accennato, si presenta nel 1938 – lo stesso anno in cui Cagli è costretto a espatriare in Francia per la promulgazione delle leggi razziali – quale primo momento di sintesi di quei moti ideali che dalla fine degli anni venti avevano mosso i più giovani e inquieti tra gli artisti e gli intellettuali italiani in nome di un'esigenza morale che reclamava il diritto degli

artisti all'autenticità, alla presa diretta della vita. E questo aveva portato – e ora ancor di più al cospetto delle barbarie che alla guerra stavano conducendo – a subordinare la questione linguistica, e cioè lo stile, al movente etico, o se si vuole esistenziale, da cui l'opera stessa era generata. Ed è in questa prospettiva che Armando Badolati, in un articolo apparso sul primo numero di "Vita Giovanile" (appunto la rivista fondata da Ernesto Treccani nel gennaio del 1938, il cui nome muta successivamente in "Corrente di Vita Giovanile", soppressa dalle autorità fasciste nel giugno del 1940), scrive che "la deformazione è un principio fondamentale dell'arte". I suoi dipinti della fine dei trenta documentano bene questo assunto romantico-espressionista di matrice birolliana che travolge le figure e gli oggetti in una trama cromatica fitta e sfavillante (cat. 7.6). Ed è in questa medesima prospettiva di urgenza espressiva che lo stesso Birolli, il padre spirituale del gruppo, arriva a un tale grado di sperimentazione da minare la stessa valenza rappresentativa della pittura, giungendo a esiti (ma a Milano c'è Lucio Fontana) che sembrano annunciare l'informale (cat. 7.4).

Delle due mostre milanesi organizzate dalla rivista – marzo e dicembre 1939 – la seconda chiarisce ulteriormente le posizioni dei numerosi artisti che ruotano attorno a Guttuso e Birolli e spiega emblematicamente l'unione con il gruppo della Scuola Romana sotto le medesime insegne realiste. All'esposizione che apre i battenti alla galleria Grande partecipano infatti anche Prandello, Mafai, Fazzini, Tamburi, Mirko, Afro e Montanarini. Per molti di loro una sorta di prova generale della mostra che nel gennaio del 1940 si inaugura alla Galleria di Roma e che individua nella linea realista l'ultima frontiera dell'arte a Roma. Nella presentazione al catalogo, in nome di un "romanticismo classico" che si oppone ideologicamente a tutto il sistema culturale che sta naufragando sui campi di guerra, Virgilio Guzzi, che in pittura era stato tra i primi (già nel 1936) a rompere la dimensione metastorica del tonalismo in nome dell'esigenza di

realità, scrive: "Ciò che facciamo con lucida deliberazione [...] Può dirsi un desiderio di accostamento e di penetrazione che intende a tutti i costi quella realtà rappresentare in un nuovo equilibrio, dove il sentimento dello stile possa per così dire profilarsi nella oggettiva presenza delle cose"¹⁴. Guttuso si sarebbe presto distaccato da quello che in Ziveri, Guzzi e nello stesso Mafai si era configurato, una volta usciti dalle suggestioni tonali, come un realismo denso, carnale e popolare; in cui però si annidava – come in Cagli – una denuncia morale e ideologica profondamente concettuale. Etica e non solo politica. Lo scandalo suscitato dal grande dipinto della *Crocifissione* inviato al IV Premio Bergamo nel 1942 è il suggello di questo più aperto e "teatrale" impegno politico di Guttuso che al Picasso di *Guernica* unisce la violenza dei colori puri e vibrati e le linee brevi e interrotte che sfaccettano e geometrizzano le figure. È, nell'immediato, il vocabolario linguistico della pittura della Resistenza e sarà, poco più avanti, una delle linfe vitali per il risorgimento artistico italiano del dopoguerra.

¹³ V. Guzzi, *Prefazione*, in XXXI Mostra della Galleria di Roma. *Espongono i pittori Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi, Alberto Ziveri e lo scultore Pericle Fazzini*, gennaio 1940 [XVIII], pp. 15-16.

¹⁴ Per un approfondimento su queste tematiche vedi *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intanto agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea – Accademia Carrara di Belle Arti; 25 settembre 1993 – 9 gennaio 1994), a cura di M. Argenti, P. Vivarelli, Milano 1993; *Guttuso, Prandello, Ziveri: Realismo a Roma, 1938*, catalogo della mostra (aprile-maggio), a cura di F. D'Amico, Roma 1995.

¹⁵ R. Guttuso, in *Cagli*, Roma, galleria San Marco, 11-25 aprile 1951, Roma 1951.

¹⁶ C. Dottori, A. Pincherle e C. Cagli alla Galleria di Roma, in "L'Impero", 17 aprile 1932.

¹⁷ P.M. Bardi, in "L'Ambrosiano", Milano, febbraio 1933.

¹⁸ F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, in *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Mole

Vanvitelliana, 12 febbraio – 4 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2006, pp. 19-43; p. 32.

¹⁹ Cfr. F. Benzi, R. Lucchese, *Emanuele Cavalli*, Roma 1984 (con la massiccia e illuminante appendice documentaria); *Emanuele Cavalli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Arco Farnese), a cura di F. Benzi, Roma 1984.

²⁰ Cfr. F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, cit., pp. 29-32.

²¹ Mostra in cui espongono Guzzi, Ziveri, Fazzini, Guttuso, Montanarini e Tamburi.

²² F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, cit., p. 33.

²³ C. Carrà, *Tonaca*, presentazione Galleria della Cometa, Roma 1937.

²⁴ R. Guttuso, *Discorso sulla sincerità: i giovani*, in "L'Ora", Palermo, 10-11 aprile 1933.

²⁵ R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuele, Torino 1960, p. 22.

²⁶ In L. Caramel, *La promessa e l'eredità di Corrente, i realismi a Milano e a Roma*, il *Fronte Nuovo delle Arti*, in *Arte in Italia, 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano 1994, pp. 9-42; p. 9.

²⁷ V. Guzzi, *Prefazione*, cit., pp. 15-16.



7-1. Mario Mafai
Trionfo di Cesare, 1938 circa
Olio su carta applicata
su cartoncino, 47,5 × 64 cm
Collezione Bruno Bottai



7-2. Domenico Purificato
Tre fanti su tre cavalli bianchi, 1936
Olio su tela, 50 x 40 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Purificato 36"
Collezione privata



7-3. Fiorenzo Tomca
Candele e maschere, 1938
Olio su tela, 68 x 52 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"F. Tomca 938"
Milano, courtesy Galleria Studiolo

7-4. Renato Birolli
Ritratto di pianista, 1941
Olio su tela, 84 x 58 cm
Firmato e datato in alto a sinistra:
"41, Birolli"
Collezione privata





7-5. Aligi Sassu
Gli argonauti, 1934
Tempera su tela, 50 x 70 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Sassu 34"
Carate Brianza, Carlos Julio Sassu Suarez
Archivio Aligi Sassu

7-6. Arnaldo Badini
La battaglia di Milazzo, 1939
Olio su tela, 126 x 150 cm
Milano, Civiche Raccolte Storiche
Museo del Risorgimento



7-7. Corrado Cagli
Due vasi con fiori, 1938
Olio su tavola, 75 x 50 cm
Firmato in basso a sinistra: "Cagli"
Roma, collezione privata



8. Formalismo astratto

Alessandro Del Pappo

Più si studiano le vicende dell'arte italiana dell'immediato secondo dopoguerra tanto più emerge come dato di fatto la straordinaria fluidità di eventi, opere e narrazioni, rispetto alle rigide polarità intorno a cui, per comodità di ripiegolo, ortodossa o inerzia ideologica, si è quasi sempre indugiato. Le ragioni per cui una netta contrapposizione, poniamo, tra pittori figurativi e astratti offre un diagramma assai parziale dei sommovimenti sono date proprio dall'eccezionalità di quegli anni. Nell'arco di un triennio, o poco meno, si compì infatti una delle più formidabili operazioni di riposizionamento critico, culturale e operativo di artisti e intellettuali. Nella nazione c'era molto in gioco, ovviamente: per alcuni, il difficile mantenimento delle rendite di posizione godute nell'*ancien régime*; per altri, lo spazio di manovra definitivo per scardinare vetusti equilibri e puntare alle non disprezzabili risorse d'un nuovo ceto di collezionisti, rastrenato ma affluente: per tutti quanti, le possibilità stesse di continuità del proprio lavoro, una volta scontato il crollo definitivo del sistema istituzionale di cattedre, committenze, prebende e premi, e il periodo più o meno lungo d'inattività durante la guerra. Fascista ambizioso e rampante nel 1935, "giudeo degenerato" nel giudizio degli Interlandi e dei Pensabene nel 1938, soldato dell'esercito di liberazione nel 1945: l'eccezionalità di Cagli stava nell'aver occupato in pochi anni, e con una profonda e diretta vicenda esistenziale, posizioni così apertamente contrapposte. Aver mantenuto una presunzione di continuità, sul piano artistico, e rigettato la retorica della redenzione (non avendone alcun bisogno) è quanto doveva risultare inaccettabile, o incomprensibile, agli occhi di tanti intellettuali prontamente convertiti. Così si spiega non solo la ben nota e altrettanto ingenua contestazione dei giovani "formalisti-marxisti" di Forma 1 in occasione della mostra romana di Cagli nel 1947, ma anche, per fare solo un esempio, i sarcasmi longhianzi circa gli "studiosissimi fogli a penna" approntati nel 1952 per illustrare la rotta del Po a beneficio dei "Quaderni del disegno popolare".

Oppure l'incapacità di Francesco Arca negli nel comprendere gli argomenti con cui Cagli stava motivando la conversione del "modesto tonalista" Capogrossi alla pittura astratta. Non ci si poteva certo aspettare dal critico bolognese un'adesione agli argomenti, certo un po' intellettualistici, con cui Cagli risaliva a Jung, a Klee o a Riegl. Ma le accuse di cinismo e opportunismo stonavano assai se a pronunciare era colui che nel 1943 aveva denunciato la pittura di Birroli e dei giovani di "Corrente" come la "radice malata" della pittura italiana¹.

Più in generale, che l'equazione cagliana di possibile coesistenza, o di non contraddizione, tra formalismo (ossia astrazione) e marxismo (sub specie *engagement* realistico), fosse operazione intellettualmente impervia, nell'Italia manichea del 1947 e dintorni, è facile da capire. Ma altrettanto spesso i toni e gli argomenti con cui veniva operata una moralistica censura nei confronti dell'"infinita spregiudicatezza"² del pittore marchigiano appaiono molto deboli e di facile dissenso. Un critico moderato come Marcello Venturoli fornì un buon argomento per sopire le polemiche sollevate da Forma 1, riconducendo in sostanza l'episodio all'ingenuità del Cagli postbellico dinanzi all'asprezza delle contese locali ("Forse non ha colto bene il tempo ed ha sopravvalutato la 'democrazia romana'", e additando dietro le minacce il coro zelante degli opportunisti: "L'atmosfera è surriscaldata, i 'cafoni' pululano; e, se gratti la piccola crosta dei neocubisti, ti accorgi che sotto portano ancora la stinta bandiera del 'neorealismo'"³).

Se questa era la cornice, non sorprende l'isolamento e l'incomprensione dell'azione di Cagli. È noto che, in sua difesa, un critico marxista come Antonello Trombadori aveva riconosciuto, sulle pagine dell'"Unità", l'esistenza di un fondamento teorico in grado di ricolligarsi alle esperienze della geometria non euclidea, preannunciando così i disegni "di quarta dimensione" presentati alla Galleria del Secolo nel 1949. Si trattava di un nocciolo di problemi matematici che, in quanto tali, potevano rientrare nella sostanza del-

la cultura moderna. Era un'idea condivisa anche da Emilio Villa, che proprio nell'atto di presentare il gruppo di Forma 1 scrisse un testo che, a leggerlo oggi, non appare certo in contrapposizione al lavoro di Cagli, bensì complementare a esso, accogliendo i presupposti di equidistanza (o noncuranza) tra realismo e idealismo. Secondo Villa, infatti, la finzione prospettica euclidea era una convenzione ormai indebolita; egli poteva così invitare i pittori più avveduti ad inoltrarsi nel campo dell'intuizione scientifica, in modo da comprendere come "lo spazio euclideo non rappresenti più uno strumento intoccabile di lavoro pacifico, ma solo uno dei possibili casi dello spazio"⁴. Che un anno dopo Leonardo Sinigalli scegliesse un disegno di Cagli (accostato, con una certa sapienza, a Klee) per le tavole del suo *Furor mathematicus* apparirebbe come una convalida autorevole; ma tanto la sofisticata operazione di Sinigalli, nel suo sapore di umanesimo tecnologico un po' *rétro*, sospeso tra Paul Valéry e Savinio, quanto le pagine ermetiche di Villa restavano elegantemente fuori gioco, dinanzi agli accenti ben più rozi delle polemiche. Secondo i critici d'area marxista un simile orientamento scienziata era piuttosto in grado di controbilanciare, e se possibile annullare, i "putridi umori della borghesia"⁵ che ancora sopravvivevano nei residui surrealistici e metafisici.

In verità, siffatti stilemi "borghesi" non erano affatto spariti. Essi, anzi, furono i nuclei da cui prese forma la poetica postbellica di Cagli. L'autore di dipinti come *Teatro tragico*, *La nascita*, *Il malgoverno* era consapevole di operare una derivazione da esempi dechirichiani. Approssimandosi ai temi metafisici, Cagli intravede le possibilità di una loro attualità sul piano formale e ideale. Altri pittori invece - Birroli tra i primi, per fare un esempio - vedevano nei maestri storici del Novecento nient'altro che le forme residuali di un vituperato novecentismo.

Un semplice tema figurativo, come ad esempio la maschera, poteva evolvere (nei dipinti presentati allo Studio Palma nel 1947) a motivo geometrico complesso, echeggiando le complesse

articolazioni del nastro di Moebius; le anatomiche dei corpi erano ricondotte, attraverso un continuo processo di metamorfosi, ad un'articolazione tra pieni e vuoti, tra forme concave e convesse, giungendo a una risoluzione astratta del motivo figurativo. Per molte sequenze di opere, insomma, il processo creativo basilarne sortiva da un tema realistico e si concludeva in un'armonia astratta, in una perenne circolarità tra astrazione e figurazione, come segreto appello all'intelligenza della pittura metafisica liberata dalla struttura e dalla retorica letteraria.

L'analisi e l'ampia elaborazione di simili nuclei formali (immagini primordiali, anziché "figure") fu la strategia adottata da Cagli per sopravvivere alla recrudescenza della polemica tra astrattisti e realisti, in tempi in cui era una voce in qualche modo ufficiale come quella di Corrado Maltese a dirlo - non c'era più tempo per aperture di credito, sguardi di simpatia a tentativi ed "esperienze".

A mio modo di vedere, partono da qui due questioni importanti racchiuse nelle opere di questa sezione. La prima questione è relativa allo specifico punto di vista che consentì a Cagli di entrare in relazione fruttuosa con artisti francamente distanti tra loro. La seconda questione, cui potremo qui solo accennare, è pertinente al modo in cui la rielaborazione pittorica dei motivi del "mito" svolta in questi anni manifestò un triplice carattere di continuità (con le opere e le intenzioni degli anni d'anteguerra), di coerenza (con i lessici divergenti di realisti e formalisti) e di congruenza (con l'impianto ideologico dello storicismo marxista, indipendentemente dalla portata e dalla convinzione di un siffatto impegno).

Tutti questi temi si rintracciano nel rapporto che legò Cagli a Pizzinato. Il disegno del 1947 dedicato al pittore ("Ad Armando Pizzinato un segno d'affetto per la sua pittura") è un buon documento d'avvio per l'evidenza delle soluzioni formali: le direttrici centrifughe dei fasci luminosi, l'organizzazione dinamica degli elementi compositivi, la predilezione per le tonalità accese e i colori primari.

A questa data, Pizzinato era tra i pochi

pittori di area veneziana ad essersi compiutamente evoluto dall'incupimento espressionista, fondato su forme chiuse e ritorte, sulla qualità insondabile e drammaticamente sgraziata di una materia pittorica greve, che ancora costituiva il motivo unificante dei giovani pittori (Birolli, Morlotti, Vedova) raccolti da Marchiori nel 1946. Dinanzi alle opere di Pizzinato in seno al Fronte nuovo delle Arti, i critici più avveduti poterono infatti celebrarne le brillanti qualità, riconoscendo l'efficace sintesi che il pittore aveva saputo trarre dal modello della prima avanguardia italiana. Pur non facendo nomi, Dino Formaggio alludeva con ogni evidenza a Pizzinato quando osservava: "È al miglior futurismo e più ancora a quel periodo di straordinarie ricerche che va dal 1912 al '18 e corre sotto il nome dubbio e generico di periodo metafisico della pittura italiana, che corrono molte simpatie e molte nostalgie".

Pizzinato apparve subito come uno dei giovani pittori più convincenti e di sicuro talento: riconoscendolo come il più dotato e il più maturo dei tre veneziani del Fronte Nuovo, Gillo Dorfles ne celebrò la "festosa ed opulenta ricchezza del colore che ha bisogno di venir guinzagliata per raggiungere un compiuto trionfo formale". Forse oggi si tende a dimenticarlo, ma in quegli anni il suo nome veniva speso alla pari di Guttuso; il "most vigorous member of the Fronte" poteva così essere elogiato, nella seminale collettiva newyorkese del 1949, per i suoi "broad, lurid contrasts of color" e "la matrice futurista". Dipinti come *Esorcismo*, *Cantiere*, *Canale della Giudecca*, dimostravano l'applicabilità di un nuovo linguaggio nei diversi generi del paesaggio, della veduta e della costruzione fantastica.

Al culmine di questa fase già si potevano tuttavia intravedere i germi del nuovo orientamento, sicuramente favorito (anche se non certo generato) dalla recrudescenza della polemica ideologica. Un cauto osservatore come Diego Valeri poté scrivere, in occasione della personale che nel 1949 seguì il clamoroso riposizionamento neoeclettico: "Il suo tormento davanti all'og-

getto, all'oggetto amato e ripudiato al tempo stesso, aggredito altra volta con violenza espressionista ed ora risolto in audaci sistemi di ritmi lineari e romantici, appare una intera verità umana, una profonda necessità di vita: non già una *forma mentis*, bensì una *forma cordis*"¹². Il motivo formale poteva essere convertito in una materia viva, con una più esplicita funzione sociale. Nel testo di autorappresentazione Pizzinato confermò il legame con il futurismo ma, a quel punto, "più quello di Majakovskij che quello di Boccioni". La sua ricerca formale infatti si era compiutamente avviata verso un rapporto agonistico con la vita, per una nuova e futura società: "Parto da una realtà in movimento, do [sic] una realtà in movimento". È chiaro che si trattava, ora, di un movimento storico, dello spazio d'azione dell'individuo, insomma un'eredità del futurismo più sul piano del rapporto tra arte e società che non come determinazione stilistica. Pizzinato confermò questa linea anche quando si accostò in maniera definitiva al realismo: "Ho creduto di fare del realismo nel '43 accettando i contenuti precisi della vita sociale e pensando che la formulazione perentoria del titolo e le linee, i piani e i colori impegnati in un senso di movimento vitale, sia nello spazio dinamico che nel timbro del colore, fossero sufficienti a comunicare quella che io dicevo "la mia emozione viva". In seguito egli accentuò il contenuto sociale, incrementando l'aggressività delle immagini e abbandonando le suggestioni individuali, per giungere alle opere del 1951, quand'anche Cagli "accostò brevemente a espliciti modi realisti: "Nessun arbitrio compositivo. Così gli atteggiamenti, i gesti, in una logica naturale di movimento e controllati a lungo sin nei particolari. E un controllo anche nel colore, quel colore che prima avevo fatto vivo e violento"¹³.

Intanto, l'eredità del futurismo storico era stata ormai assorbita nel formalismo astratto, ed è in questo senso che si devono intendere la retrospettiva alla Biennale del 1950. In quell'occasione Umro Apollonio scrisse parole di presentazione che tendevano a saldare l'eredità della prima avanguardia con le

tensioni attuali: "Quello stato di irrequietudine costretta nel labirinto geometrizzato dei piani e dei colori di alcune tra le espressioni stilistiche del secolo risale agli avvertimenti dei primi futuristi; né diversamente avviene per certi assiomi che caratterizzano il fare artistico odierno". L'orientamento unidirezionale delle campionature successive, come ad esempio gli invii italiani alla prima Documenta di Kassel (con le assenze assai esplicite di Cagli e Pizzinato) confermava quanto la prevalente linea venturiana ambisse a risolvere in sé ogni possibile continuità con la tradizione di futurismo e metafisica⁴¹.

Il mercato americano, che pure continuava ad apprezzare l'opera di Pizzinato, chiedeva sempre più dipinti slegati da qualunque sospetto di contentutismo sociale. In maniera tanto brusca quanto esplicita, per le vie interposte di Afro Basaldella (in un carteggio che, per quegli anni, è del tutto concorrente verso le polemiche politiche), Catherine Viviano raccomandò Pizzinato di mettere da parte le iconografiche rabbiose e "to be a painter first". In quel "first" risuona tutta la neutralizzazione delle istanze sociali entro il grazioso e inoffensivo gusto internazionale dispensato da Lionello Venturi e compagnia⁴².

Non meno unidirezionale fu la critica comunista che a quel punto prese il pittore sottobraccio, difendendolo (come Mario De Micheli alla Biennale del 1952) il "coraggio figurativo" e "l'acacnicità coerenza". Quel che non venne mai detto fu l'esplicita scelta di parte del pittore, con il corollario della fuoriuscita dal mercato più ricco e remunerativo: mentre non si perse l'occasione per censurare le derive dell'invenzione estenuata e strepitosa di una "formula o modulo o sigla", che in quegli anni voleva dire, senza nominarli nemmeno, i nemici di classe dell'astrazione segnica. Assai arduo, a quel punto, era capire quanto invece quei due estremi – il realismo di Pizzinato, il calligrafismo d'un Capogrossi – potevano trovare un termine medio e una giustificazione formale anche nel lavoro di Cagli.

Troppo spesso la critica figurativa ap-

pariva impaniata nell'inutile e sterile contrapposizione tra astrazione e figurazione. E anche quando essa era in grado di distinguere gli esempi migliori, come nel caso del recupero longhiano di Alberto Magnelli nel 1950, si riconosceva nei suoi dipinti astratti della seconda metà degli anni trenta (visti in Italia alla Quadriennale del 1935) un fondamento realistico ("una figuratività sia pure inconfitta è ancora al fondo di ogni astrattismo": come se fosse quello il problema), ma anche l'ambiguità di un'iconografia al limite dell'esoterico, con il rischio di pervenire a una crittografia colorata: "L'astrattismo avrebbe provveduto ai magici emblemi dell'intellettualismo figurativo moderno"⁴³. Senza rendersi conto che proprio questa era una pista fondamentale per una diversa genealogia italiana dell'arte astratta: quella che aveva portato Cagli all'araldica allucinata degli episodi del 1948-49 come i *Tarocchi*, il *Bagatto*, *l'Imperatore*, la *Ruota della fortuna* e alla loro risoluzione astratta di qualche anno dopo. E quanto allora avrebbero potuto aiutare dipinti come le *Pietre* 1935 di Magnelli, se correttamente inserite in un più vasto confronto europeo di astrazione "organica": partendo dalle riproduzioni delle tavole del mirabile repertorio di Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur* (Lipsia, 1899-1904) nei "Cahiers d'Art" del 1934, o dal Léger dei *Fragments de silex* o dei *Toncs d'arbres* dei primi anni trenta. E cosa aveva scritto Cagli in quel remoto 1934? È bene rileggerlo: "Non credo più alla pittura metafisica o alla cosiddetta pittura astratta: ma cerco di rappresentare gli oggetti reali in una atmosfera astratta".

L'incapacità di voler cogliere il valore potenziale e fecondo dell'oscillazione tra figurativo e astratto, irrigidendosi in un'impredicabile contrapposizione, trovava conferma nelle critiche di Arcangeli agli esiti astratto-concreti di Afro, la cui tensione tra purezza cromatica e strutturazione allusiva dell'oggetto era considerata dal critico una soluzione epiteliale, al limite del piacevole decorativismo⁴⁴.

In realtà, questo percorso era ormai apprezzato in chiave internazionale,

come documentano gli allestimenti dei quadri di Cagli, Afro, Santomaso e Pizzinato al Museum of Modern Art di New York nel 1949, e lungo le pareti della galleria di Catherine Viviano in occasione della nota mostra "Five Italian painters", l'anno seguente⁴⁵. È per questa ragione che, almeno in un primo tempo, il nome di Cagli apparve in lizza per il gruppo degli Otto⁴⁶.

Tuttavia, ancora nel 1954, dinanzi all'astrazione che "tenta di riaggiungere nella nebbia contenuti non meglio identificabili", Longhi adombrava il sospetto di una "accomodatura vagamente indotta da esigenze ben più radicali"⁴⁷. Pur ammettendo la predilezione per i quadri di figure, Guttuso riuscì invece a intendere assai meglio la compresenza delle pitture astratte di Cagli alla Biennale 1954 come una rivindicazione di priorità rispetto ai clamorosi sviluppi di ben altri "fenomeni" – una locuzione piuttosto stizzita dietro cui, ancora una volta, aleggiava il nome di Capogrossi. E con lucidità di giudizio, Guttuso richiamò opportunamente per Cagli il nome di Klee, riconoscendo la necessità storica di tenere aperta l'operante contraddizione "tra astrazione e realismo"⁴⁸.

In effetti, da tempo ormai Cagli era orientato allo sviluppo di una pittura basata sul processo di formazione, anziché sul riconoscimento della forma. Nei *Ritmi cellulari* del 1949 e nei fogli "a quattro dimensioni", egli aveva usato il pittore come scandaglio dei processi creativi delle forme prima che esse potessero farsi figura. Appoggiandosi, come è noto, alle teorie dell'archetipo jungiano, il pittore ricercava una forma artistica che ricomponesse il dissidio tra la natura indifferenziata dell'inconscio e la struttura razionale della conoscenza.

La trama dei rapporti e degli incontri che Cagli strinse in quegli anni, operando sui diversi piani della produzione artistica, della riflessione critica e della promozione culturale, e muovendosi con franchezza e disinvoltura sui fronti più disparati, può essere quindi ricondotta a unità e coerenza entro questo quadro.

Anticipando un ragionamento che troverà sviluppo nel lavoro di Giulio Car-

lo Argan su Klee, già nel 1951 Cagli mise in esergo a un suo testo di presentazione alle fotografie astratte di Pasquale De Antonis una frase del pittore svizzero che è un po' la chiave di tutto questo discorso: "L'artista non si sente vincolato alla realtà perché non è tanto il risultato delle forze creative della natura che lo potrebbero interessare quanto le stesse forze capaci di determinare le forme"⁷². Quello che interessava Cagli del lavoro di De Antonis era la comprensione della natura processuale del fatto visivo, che come tale costituiva – era sempre Cagli a dirlo – "l'unità della nostra coscienza", abrogando ogni soluzione di continuità tra pittura e fotografia, tra realismo e astrazione, tra astrazione " lirica " e cromatica e astrazione geometrica.

Presentando la pittura di Gastone Novelli in un cruciale 1956 Cagli confermò la coscienza del "perpetuo divenire nella biologia come nella fisica, nella psichiatria come nella geometria"⁷³. Il suo tentativo era anche quello d'allargare faticosamente gli orizzonti, spesso provinciali e a quel punto drammaticamente lacerati, dell'umanesimo tradizionale.

Questo sforzo, al di là degli schieramenti più o meno fittizi e delle distinzioni di comodo, fu condiviso dagli intellettuali più sensibili alle urgenze del momento. Ritroviamo ancora non dissimili nel passo d'un pittore fieramente avverso a Cagli come Renato Birolli: "Non è il problema, nella sua estrinsecazione razionale, che dobbiamo amare – scriveva al suo collezionista Achille Cavellini nel 1948 – ma il momento in cui esso è rilevato dalla piena adesione alle realtà viventi. Io non intendo tesaurizzare alcuni risultati astratti e su quelli spiegarmi la realtà; è questa e il concetto chiaro di essa, che mi permetteranno dei nuovi risultati. Altrimenti siamo dei formalisti. Non esiste e non può esistere una condizione astratta nella operazione creativa. È tuttavia obbligo morale dell'artista di buttare occhiato in là, oltre il confine del conosciuto"⁷⁴.

È in questo quadro di responsabilità morale dell'individuo, di vocazione ai valori d'una più vasta dignità espressiva, a un linguaggio attuale ed efficace

per un destinatario collettivo che l'esempio di Cagli trovò una convergenza con i giovani pittori fiorentini del gruppo Arte d'Oggi: Vinicio Bertì, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi. Questi pittori erano orientati a un'astrazione geometrica funzionale e calibrata, attenta a ritrovare la perduta chiarezza del significato architettonico, sulla scia della grande tradizione toscana e sulla concretezza di un rinnovato rapporto tra pittura murale e architettura. Questa posizione, resa esplicita dal manifesto *Astrattismo classico*, si approssimava per scelte stilistiche al nitido concretismo agli astrattisti lombardi del MAC, come si vede bene in *Forme nello spazio* di Nativi; anche se non era esente da accenti populisti, come da risvolti vernacolari. Tuttavia, era proprio sul piano di una possibile confluenza di motivi astratti e contenuti sociali che i giovani pittori toscani trovarono un'intesa ideale con Cagli. Ci furono occasioni d'incontro diretto, come la conferenza fiorentina su *Decadenza o primordio* con cui Cagli intese difendere, nel turbolento novembre 1948 e proprio su invito del gruppo Arte d'Oggi, le correnti astratte oggetto degli strali togliattiani⁷⁵. Ma vi furono anche ragioni più squisitamente pittoriche, che potevano risalire alle tre linee lungo cui si andava sviluppando la ricerca astratta di Cagli: quella formale, sviluppata perlopiù in tele orizzontali da 70 x 150 centimetri (le *Impronte* del 1949, e opere come *Gli addii*, *A Naxos*, *Partenze*); quella coloristica e texturale, che parte dalle *Scale cromatiche di Vienna*, 1950, e segue gli sviluppi delle tessiture realizzate con l'acrografo sopra la paglia di Vienna, con la garza e la rete metallica; quella disegnativa e lineare, che dai disegni a china del 1949 (*La gabbia*, *Ricerca*) si sviluppa in motivi sdoppiati e ripetuti, fino a generare pattern geometrici semplificati; per giungere alle configurazioni architettoniche, di amirevole sintesi tra i diversi motivi qui elencati, che trovarono spazio in tele di formato verticale e ambizione monumentale, come le impronte "indirette" di *Ca ira* o *Due modi in uno* del 1951, le cui partizioni riecheggiano

nelle coeve composizioni (come la n. 3 del 1953) di Novelli⁷⁶.

È sul piano di un simile grande stile monumentale, inoltre, che si può leggere l'approdo astratto, in quegli stessi anni, del siciliano Nino Franchina. Già ammesso nel ristretto novero degli scultori nel Fronte Nuovo delle Arti, Franchina aveva colpito per la consistenza larga e "primaria" delle sue statue, nate come esplicita rinascenza – "il a su remonter jusqu'aux premiers principes de la nature et de la fonction de son art"⁷⁷ – di un motivo classico come i telamoni fra le rovine della vallata dei templi ad Agrigento. Senza scordare, per questo, di rivendicare un esplicito *engagement* politico, come risulta dalla sua sottoscrizione alla famosa lettera inviata a "Rinascita", nel 1948, in replica alle critiche di Togliatti all'arte astratta.

In modo analogo, la ripartizione dei motivi in forme aperte e chiuse (come le due sculture eponime del 1948) manifesta una palmare affinità con le articolazioni formali con cui Cagli, appena un anno prima, stava esplorando le possibilità della spazialità metafisica, come prospettiva complessa di oggetti nello spazio. Il segno d'una possibile ed efficace osmosi tra l'ispezione pittorica e la ricerca plastica della tridimensionalità trova infine convalida dal decoro di Franchina, che nei primi anni cinquanta pervenne a forme più stilizzate e planari, con la sperimentazione della policromia e la resa dinamica di materiali tradizionalmente non scultorei.

Se questo è il diagramma, sia pure osservato in scorcio, dell'attività di Cagli in seno alle sperimentazioni astratte del dopoguerra, si può provare a tracciare in conclusione una cornice di riferimento.

Nella sua gioventù, Cagli aveva dedicato un dipinto al tema del neofita: all'adepto, a colui che si avvia a una forma di esperienza attingendo all'attualità dei "nuovi miti". Trent'anni dopo, in un'intervista a "L'Europeo", il pittore vorrà ascriverci alla tradizione di Klee – il sondaggio in profondità – in opposizione a quella di Picasso, definita come l'estroversione in superficie⁷⁸.

Una possibile chiave di lettura, a mio avviso, stava qui: far mediare la struttura visiva del profondo (Klee) con la psicologia del profondo (il mito). Da questo punto di vista, l'opera poteva essere un oggetto, o una qualità dal valore unico e assoluto, studiata e strappata dalla casualità naturalistica, e isolata nella realtà con il suo porsi come forma. Tale realtà viveva al di fuori del tempo e dello spazio, irriducibile agli strumenti descrittivi della razionalità – al loro dispiegarsi come successioni storiche, o distinzioni stilistiche. Incapsulata nel simbolo, questa realtà originale e primordiale poteva rifuggire dalla descrizione realistica. Credo che Cagli volesse qui silenziosamente rivendicare la continuità tra le sue prime mitologie del 1935 e il lavoro avviato dieci anni dopo, al di là dei referenti sociali e politici. Forse per i giovani di Forma 1 era una soluzione troppo facile, o troppo disinvolta per il loro moralismo. Ma credo che l'unico vero errore, fonte d'interpretazioni fuorvianti, fu per Cagli quello di farsi presentare da Bontempelli: non solo per il testo, piuttosto infelice, ma proprio perché il senso del mito, nella penna del vecchio accademico, appariva ormai come il fossile di un tempo trascorso. Credo anche che Cagli fosse molto più a conoscenza delle riflessioni sul mito e sull'etnografia di quanto lui stesso abbia mai detto; e che certe sue allusioni *en passant* (per esempio, ad autori come Lévy-Bruhl) possano consentire una diversa sistemazione della questione.

Nella sua pittura postbellica coesistono infatti almeno quattro linee. La prima è l'esplorazione della spazialità straniata di metafisica e surrealismo. Certo, de Chirico, ma anche e soprattutto il Marx Ernst che si poteva vedere nelle retrospettive di New York nel 1942 e di Parigi nel 1950: il pittore che si divertiva a scalzare il sussiego dei surrealisti in opere cordinate come *Mattamathics*, oppure in *Jeune femme intrigue par le vole d'une mouche* non euclidiani³: fornendo a Cagli, come a molti altri, spunti per titoli imprevedibili e tecniche innovative come la decalcomania⁴.

La seconda linea, che si ricollega an-

ch'essa alle sperimentazioni di Ernst, è la generazione esoterica di forme e di configurazioni, al di fuori della griglia ortogonale e della finzione prospettica: una sorta di scherzosa epifania del numero, che venne colta, come si è visto, da Sinigalli.

Una terza linea è la presenza della forma in sé, come impronta, simbolo silenzioso e assoluto: come fenomeno originario e archetipo, che trae origine al di fuori dei costrutti razionali e dei suoi rovesciamenti surrealistici. Un darsi della forma prima che avvenga la razionalità, dove il mondo reale si manifesta in una forma mitologica. Questo approdo non è contraddetto dalla quarta linea, quella propriamente realistica e narrativa: il vituperato realismo che, scavalcando la logica dei fronti contrapposti, tanto imbarazzava i critici. E perché non è contraddetto? Perché in quegli stessi anni, e io credo che Cagli lo sapesse, nel panorama culturale italiano erano attive forze intellettuali desiderose di dare un fondamento storicistico – vale anche a dire, ovviamente, dialettico, nel senso marxista del termine – a esperienze culturali che ai più apparivano naturalmente avverse a esso: l'arte astratta e la mitografia.

Per l'Argan di *Pittura italiana e cultura europea* cubismo e arte astratta erano infatti realtà immanenti, non rappresentazioni: fatti e fenomeni sociali, come tali partecipi al concreto storico e concreto dell'europeismo dell'arte moderna; una pittura che si poneva, come momento della storia del mondo. L'arte non era una rappresentazione ma un fatto; non un'invenzione, che ricadeva sempre nel naturalismo, bensì impegno di un fare, che è necessariamente realistico. La pittura moderna esisteva quindi nella moralità dei fatti concreti; essa non li rappresentava, bensì li portava a compimento, così partecipando allo svolgimento storico⁵.

In quegli stessi anni, Cesare Pavese stava con molte difficoltà varando l'ambizioso piano editoriale della "colana viola" einaudiana per aprire la cultura progressista italiana verso una riconsiderazione del problema del mito. Un mito che egli considerava come

forma embrionale e poetica dell'origine: un momento aurorale che tendeva anch'essa a farsi storia. Il mito che spingeva il creatore all'elaborazione fantastica era infatti una forza pre-storica e assoluta per definizione; ma, appena esso veniva colto, diveniva soggetto alle categorie e alle condizioni della storia⁶.

Le forme attuali della pittura e le forme embrionali del mito potevano, dunque, partecipare a una concezione storica del divenire, alla pari d'ogni configurazione realistica. È in questo comune storicismo di mito e astrazione che, a mio avviso, si situa la continuità tra il Cagli del 1935 e quello del 1950, e le possibilità tanto del realismo come del formalismo: la condensazione in motivi grafici, i segni archetipi, l'esplorazione inconscia, la ripetizione come controllo della forma, la forma ripetuta che diviene modulo.

Il mito e l'astrazione come fatti calati nella storia, al pari della descrizione realistica e narrativa. Cagli poteva essere accusato di intellettualismo e, magari, di non eccelle qualità pittoriche; non di sprovvedutezza.

¹ r.[onghi], *Corrado Cagli e Simone Martini*, in "Paragone", 25, 1952, p. 64.

² La.[ravigli], *Cataloghi*, "Paragone", 3, 1950, pp. 62-63; id., *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, in "Proporzioni", 1, 1943, pp. 85-98.

³ La locuzione di Giuseppe Marchiori, che risale al 1953, si legge ora in E. Crispolti, G. Marchiori, *Corrado Cagli*, Torino 1964, p. 38.

⁴ M. Viaturoli, *Pugni, schiacci e pennelli*, "La Voce Repubblicana", 6 novembre 1947, cit. da N. Misler, *La via italiana al realismo*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 125. Sulla situazione romana di questi anni, rinvio a F. Benzi, *Gli anni della Scuola Romana*, in *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, MoLe Vanvigliana, 12 febbraio - 4 giugno), a cura di F. Benzi, Milano 2006, p. 36.

⁵ E. Villa, *Forma 1*, Roma, Galleria dell'Art Club, 1947, ora in *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, p. 31.

⁶ La definizione è quella data dai giovani di Forma 1 nella lettera a "L'Unità", 13 novembre 1947, ora in Misler, *La via italiana*, cit., p. 153.

⁷ C. Maltese, *La mostra dell'Art Club*, in

“L'Unità”, 30 marzo 1949, in Misler, *La via italiana*, cit., p. 137.

⁷ G. Marchioni, *Pittura italiana moderna*, Trieste 1946.

⁸ D. Formaggio, *Dove va la giovane pittura italiana?*, in “Le Tre Venezie”, XXI, 1947, pp. 268-271.

⁹ G. Dorflès, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, in “Domus”, 221, luglio 1947, pp. 42-44.

¹⁰ *Twentieth Century Italian Art*, a cura di A. Barz, J.T. Soby, New York 1949, p. 32.

¹¹ *Mostra personale del pittore Armando Pizzinato*, Galleria di Pittura, Milano, in “Bollettino”, 4, febbraio 1949.

¹² Pizzinato, *Testo di Luigi Ferrante e scritto di Armando Pizzinato*, catalogo della mostra, Roma 1952, s.n.p.

¹³ U. Apollonio, *I firmatari del primo manifesto futurista*, in 25. *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, Ferrari, 1950, p. 57; *Documenta, Kunst der XX Jahrhunderts*, Kassel 1955.

¹⁴ Lettera di C. Viviano ad Afro, 30 novembre 1950, in B. Drudi, *Afro. Da Roma a New York*, Prato-Siena 2008, p. 94.

¹⁵ R. Longhi, *Visita a Magnelli*, in “Paragone”, 1, 1950, p. 60.

¹⁶ La. [rcangeli], *Afro*, in “Paragone”, 3, 1950, pp. 60-61.

¹⁷ Cfr. “Spazio”, 2, agosto 1950, p. 84.

¹⁸ L.M. Barbero, S. Salvagnini, *Afro, gli Orto, l'America attraverso gli architetti*, in *Afro & Italia - America. Incontri e confronti*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel (Udine - Pordenone, 2006-07), Milano 2006, p. 58.

¹⁹ R. Longhi, *La polemica sui pittori astrattisti italiani* (1954), in *Scritti sull'Otto e Novecento, 1925-1966*, Firenze 1984, p. 148.

²⁰ R. Guttuso, *L'arte è in pericolo di morte?*, in “Rinascita”, IX, 1954, p. 693.

²¹ *Fotografie astratte di De Antonis*, testo di C. Cagli, catalogo della mostra (Galleria dell'Obelisco), Roma 1951, s.n.p.

²² C. Cagli, G. Novelli 1956, in “Dimensione”, Roma, ottobre 1956.

²³ R. Riboldi, lettera del 15 dicembre 1948 ad Achille Cavellini, in A. Cavellini, *Uomo pittore*, Milano 1960, pp. 15-16.

²⁴ Cfr. C. Crescentini, *Corrado Cagli e la sperimentazione continua*, in *Corrado Cagli: i percorsi del mito. Opere 1929 - 1976*, catalogo della mostra (Messina 2009), a cura di Sergio Troisi, Milano 1999, p. 17.

²⁵ E. Crispolti, *Il magistero di Cagli*, in *Cagli*, cit., pp. 75-84.

²⁶ D. Chevallier, *Nino Franchina. Sculptures*, catalogo della mostra (Galerie Pierre), Paris 1949, s.n.p.

²⁷ *Corrado Cagli spiega le ragioni artistiche*

del proprio avanguardismo, in “L'Europeo”, XXI, 7, febbraio 1965.

²⁸ Cfr. per questo Max Ernst, *Vie et œuvre*, Musée National d'Art Moderne, Paris 2007, p. 171 sgg.

²⁹ G. C. Argan, *Pittura italiana e cultura europea* (1946), ora in *Studi e note*, Roma 1955, pp. 21-56.

³⁰ C. Pavese, *Il mito*, in “Cultura e realtà”, 1, maggio-giugno 1950, ora in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino 1953, pp. 345-351.



8-1. Nino Franchina
Forma chiusa, 1948
Bronzo, altezza 28 cm
Roma, collezione Guzzetti



8-2. Nino Franchina
Forma aperta, 1949
Bronzo, altezza 28 cm
Roma, collezione Guzzetti

B-3. Gualtiero Nativi
Forme nello spazio, 1948
Olio su tela, 130 x 80 cm
Firenze, courtesy Frittelli Arte
Contemporanea

B-4a, b. Nino Franchina
Fuori serie III, 1953
Lamiera policroma, altezza 80 cm
Verona, collezione credi Cometti





8-5. Armando Pizzinato
La cena del pescatore, 1946
Olio su tela, 60 x 80 cm
Firmato in basso a destra: "Pizzinato"
Collezione privata

8-6. Armando Pizzinato
Esorcismo, 1947
Olio su tela, 50 x 90 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"47 Pizzinato"
Collezione privata



- 8-7. Armando Pizzinato
Un fantasma, 1947
Olio su tela, 50 x 90 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"47 Pizzinato"
Collezione privata
- 8-8. Armando Pizzinato
Cantiere, 1947-48
Olio su tela, 102 x 148 cm
Collezione privata





8-9. Armando Pizzinato
Figure in un interno, 1948
Olio su tavola, 45 x 80 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte

8-10. Armando Pizzinato
Il Canale della Giudecca, 1948
Olio su tavola, 50 x 47 cm
Collezione privata

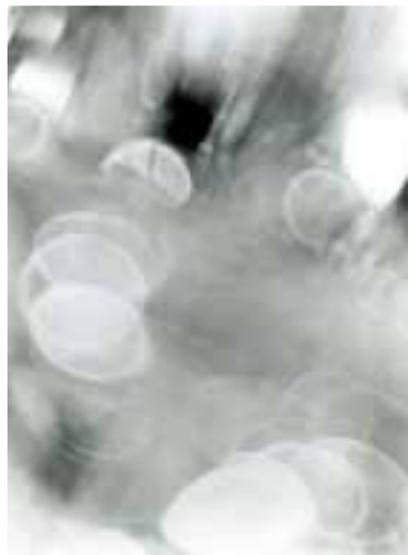
8-11. Pasquale De Antonis
Fotografia pubblicitaria, 1951
Gelatina ai sali d'argento
Roma, collezione F.B.

8-12. Pasquale De Antonis
Fotografia astratta, 1951
Gelatina ai sali d'argento
Collezione Riccardo De Antonis

8-13. Pasquale De Antonis
*Corrado Cagli nel suo studio
scrive su un foglio*, 1960
Gelatina ai sali d'argento
Collezione Riccardo De Antonis

8-14. Pasquale De Antonis
Fotografia astratta, 1957
Gelatina ai sali d'argento
Collezione Riccardo De Antonis







8-15. Leoncillo
Scultura astratta, 1955 circa
Terracotta smaltata e invetriata
in policromia, 40 × 42 × 28 cm
Roma, collezione F.B.

8-16. Gastone Novelli
Composizione 3, 1953
Olio e Tempera su nordex, 40 × 50 cm
Firmato e datato: "G Novelli 53"
Roma, Archivio Gastone Novelli

8-17. Corrado Cagli
Senza titolo, 1947
Tecnica mista
su carta intelata, 53 × 41 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli/ 47"
Collezione privata







8-18. Corrado Cagli
Bagato, 1952
Olio su carta intelata, 102 x 70 cm
Firmato e datato in basso a sinistra:
"Cagli, 52"
Roma, collezione privata

9. Nel segno di Cagli, e proprio sul suo segno

Enrico Crispolti

A poco meno di cinquant'anni dal primo testo su Cagli e in ragione di quell'evanescenza se non latitanza di memoria che affligge la (in)cultura della nostra società (né soltanto nel cosiddetto bel paese) credo d'aver anche diritto in certa misura, qualche volta, di ripetermi, e quantomeno in questa occasione di muovere da una citazione che dovrebbe subito suonare piuttosto sconvolta, almeno a una fetta generazionale di conoscitori e attenti lettori, ma certo non per nuove ondate di giovani. E dunque ecco che la ripropongo ad apertura di una riflessione, nel segno di Cagli, cioè in una considerazione complessiva dell'influenza stimolatoria e linguistica della sua opera nei centrali decenni del XX secolo, ma specificamente, questa volta, proprio sul segno di Cagli. E la citazione è da quel quarto di secolo che fu detto "segno", nel 1951, presentando in catalogo una personale del collega, coetaneo ma mentore nei decenni precedenti, e amico. Parole che tornano d'attualità anche per il monito iniziale, applicabili a una certa ingiustificabile distrazione storico-critica e istituzionale che riguarda la considerazione attuale dell'opera di Cagli (malgrado serie recenti imprese di riproposizione, dovute a Fabio Benzi, fra l'importante retrospettiva nella natale Ancona, nel 2006, e questa friulana, in una terra con la quale ha avuto intensi rapporti, in particolare già negli anni trenta).

Scrivendo all'inizio degli anni sessanta, incredibile a dirsi oggi, potevo sottolineare come, in ragione del grosso delitto che la cultura storico-critica e *tout court* italiana indubbiamente allora ancora aveva, esistesse effettivamente, come poi per almeno un buon altro decennio, un "caso" Fontana (e l'occasione era la prima ricostruzione antologica del suo intero percorso, in *Aspetti dell'arte contemporanea*, nel Castello dell'Aquila, nell'estate 1963; un consistente "omaggio" ivi proposto in parallelo a uno dedicato proprio a Cagli, in un significativo parallelismo di grandi esploratori del fare immagine e segni). Ebbene con lo stesso spirito di rinnovata certezza in un giudizio che si è riconfermato nei decenni, credo si possa dire che un "ca-

so" Cagli tuttora esista, cioè una dissatenzione e latitanza gravi, nella consapevolezza della cultura storico-critica italiana, relativamente alla sua opera, svoltasi lungo un mezzo secolo. Ma ecco, posto qui a premessa appunto di una riflessione mirata sul suo apporto nello specifico segno, rilancio ciò che proprio in quegli anni ne ha detto di saliente (e tuttora attualissimo) Guttuso nell'aprile 1951, presentandone la personale romana alla Galleria San Marco: "Si ha terrore della lealtà, del coraggio, dell'errore generoso, terrore della gente che si compromette, che avanza delle idee, le quali non siano state consacrate e perciò non siano pacifiche nei loro circoli mondano-culturali. Riesce in tal modo facile dimenticare, o far finta, che Cagli è stato, per un certo periodo, protagonista di un vasto movimento di risveglio dell'arte figurativa a Roma e in Italia. Dall'odore d'incenso di Scipione (che fu l'ultimo pittore 'intellettuale' di un certo rilievo), si sarebbe precipitati, senza l'avvento di Cagli, in quel baratro di sottilizzazione, di meschineria, di maldicenza e di inazione che caratterizzò appunto quei circoli di cui parlavo. Cagli svegliò i morti in quegli anni (dal 1932 al 1938 all'incirca). Non ci furono giovani di qualche talento in Italia che, in qualche modo, non si unissero a lui: da Capogrossi ad Afro, a Purificato, a Leoncillo, a Mirko, a Ziveri, a De Libero, ad Antonello Trombadori, a Franchina, a Birolli, a Tomea, a me stesso. Faccio nomi disparati di poeti e di artisti, i quali ciascuno per sua strada hanno poi fatto il loro cammino". Del resto - anche questo lo ricordo ancora una volta - Guttuso, in "Primitivo" (sulle cui colonne operava da critico d'arte), in una recensione, peraltro pure nota, della IX Sindacale laziale nella primavera 1940, aveva già puntualizzato lo scenario d'effettiva bipartita alternativa in cui si configurava dialetticamente l'effettiva realtà di quella che è detta Scuola Romana. Esattamente Guttuso distinguendo "i due versanti della questione" della pittura a Roma dopo la morte di Scipione (si ricorderà, alla fine del 1933): "Uno a Caratteri romantico-lyrico che trova in Mafai il suo fuoco, ed uno che

fu detto 'tonale' tendente alla restaurazione dell'architettura pittorica; dentro quest'architettura" ogni concetto realistico veniva sacrificato ad un amore quasi astratto dello spazio tonale". Il primo versante riguardava appunto Mafai e implicitamente Scipione medesimo, costituito infatti originariamente dalle proposizioni sue e di Mafai e della Raphaël, cioè dal ceppo di quella che in occasione della I Sindacale laziale, nel 1929, com'è ben noto, Roberto Longhi aveva chiamato Scuola di via Cavour. Il secondo versante costituito dalle proposizioni di Cagli, Capogrossi, Cavalli in quanto, nel 1932, gruppo dei Nuovi pittori romani; e che aveva in Melli il suo punto di riferimento originario, e si riconosceva appunto nella condivisa "poetica" del "primordio"; assumendo la denominazione di Scuola di Roma nelle uscite a Roma, a Milano e a Parigi nel 1932 e 1933. Guttuso non cita allora Cagli, e lo si deve evidentemente al fatto che quel nome era divenuto pericoloso a seguito delle persecuzioni culturali e razziali del regime fascista, con un forzoso conseguente suo esilio (dalla fine del 1938). Ma è appunto quel libero riconoscimento d'una decina d'anni dopo a confermare la consapevolezza guttusiana della consistenza determinante del precoce magistero cagliesco nello specifico scenario di un filone di ricerca anche quantitativamente preminente entro lo scenario artistico "romano" nei primi anni trenta.

Se di magistero di Cagli si vuol parlare (come ho cercato di fare anche nel mio testo nel catalogo corposo della retrospettiva anconetana) occorre rifarsi anzitutto al proficuo e prolifico filone di ricerca che nell'ambito della Scuola Romana ha rappresentato appunto l'alternativa timbrico-tonale, in nome dell'aspirazione immaginativa a una dimensione di "primordio". Due componenti la cui influenza, nel filone in questione, è risultata assai estesa, seppure non necessariamente sempre congiunta: fra una certa specificità più delimitata dell'aspetto linguistico morfologico - d'ascendenza appunto melliana e condiviso inizialmente anche da Capogrossi e Cavalli

-, e un'estensione assai ampia – dunque invece d'aspetto linguistico iconico – dell'immaginazione d'una liricità atemporale di "primordio", anche oltre l'ambito romano, e necessariamente una tale specificazione morfologica. Che è appunto la situazione di ruolo analogico di Cagliari alla quale Guttuso faceva riferimento.

Giacché, se vogliamo ancora riferirci al tendenza aquilano dialetticamente proposto nel 1963, a fronte di un ruolo di Lucio quale inimitabile esempio di creatività con ricaduta di stimolazione determinante soprattutto per la nuova generazione europea di esponenti d'avanguardia emergenti negli anni cinquanta e all'inizio dei sessanta (da Yves Klein a Mack e Piene, e in Italia da Manzoni a Castellani, al gruppo T), il ruolo di Corrado, la cui iniziativa immaginativa ha invece sui propri coetanei una ricaduta subito (già infatti nei primi anni trenta, ribaltando dunque gli undici anni che lo distanziavano dalla nascita dell'italo-argentino "artista dei due mondi", com'è noto del 1899), si realizza invece a più riprese, nel tempo, a cominciare dall'inizio degli anni trenta. Analogico e maieutico, in termini appunto sia di specificità di linguaggio tonale timbrico, sia di aura e iconografia di una condizione di atemporalità "primordiale" (da Afro e Mirko a Capogrossi, a Ziveri, a Gentilini, e da Mannucci, a Fazzini, a Franchina; ma, oltre Boma, alla Pasquale Nota, a Palermo, e a Colacicchi, a Firenze, almeno). E proprio quando Guttuso scriveva le parole di specifico riconoscimento sopra ancora una volta menzionate, era in atto un'ulteriore "influenza" di Cagliari, in chiave informale e specificamente (eppure non soltanto) in termini di linguaggio segnico.

Tuttavia (lo ho ricordato proprio nel grosso catalogo anconetano di quattro anni fa) il "magistero" di Cagliari, se già appunto configuratosi come tale all'esordio degli anni trenta, appunto in un rilancio elaborato nella personale declinazione del tonalismo timbrico formulato inizialmente da Melli (per parte sua con ascendenze di coniugazione fra input "fauve" e più remote suggestioni "secessioniste"), ma soprat-

tutto appunto estesosi anche oltre l'area "romana" in termini dunque d'immaginazione di "primordio" (e molti nomi naturalmente si potrebbero aggiungere a quelli rievocati da Guttuso nel 1951), quel suo "magistero" si rinnova anche all'inizio della seconda metà dei trenta, in termini allora di diversa concitazione espressionista di dialogo barocco. Come ricordavo appunto qualche anno fa, la tematica orfica "primordiale", verso e a metà degli anni trenta, attraverso profondamente una nuova generazione artistica italiana offrendo gli strumenti poetici di un'affermazione antagonista alle certezze arcaicizzanti prima e naturalistiche poi, di Novecento, asseverativamente aulico. E tuttavia la declinazione dell'immagine in concitazione espressionista che la pittura di Cagliari viene ad assumere all'inizio della seconda metà dei medesimi anni trenta, ormai già al di là della dimensione orfica del "primordio", segna un altro momento quantomeno di suggestione immaginativa e di esemplarità linguistica per esponenti sempre della sua stessa generazione, e già alcuni a lui molto vicini, come Mirko e Afro, ma anche Leoncillo.

Tuttavia, sempre nel catalogo anconetano, avvertivo l'importanza inoltre del rinnovarsi del "magistero" di Cagliari anche nell'immediato secondo dopoguerra, al suo ritorno in Italia e a Roma, nella innovativa congiuntura di ricerca che allora indicavo di "un postcubismo postmetafisico".

A fronte all'invisività di un (secondo) postcubismo soprattutto allora di matrice picassiana (post-*Guernica*, 1937) e marginalmente braqueiana, l'originale posizione assunta da Cagliari all'inizio della seconda metà dei quaranta è infatti di riconnessione, invece, con l'eredità della "metafisica" dechirichiana. E non tanto di quella dispiegata nelle "piazze d'Italia", nei primi anni dieci, quanto di quella ferrarese dialogante, nei secondi, con l'evoluzione "simetica" del primo cubismo. Al punto che, fra lo scorcio dei medesimi e l'inizio dei venti, si registra un'importante congiuntura di reciproche simpatie fra eredità cubiste ed eredità "metafisiche" (particolarmente evidente,

per esempio, nel lavoro di Marcoussis, ma che sul versante futurista corre da Prampolini "sintetico", verso il "meccanico", al primo Fillia, appena al di là di questo; e in quello "astrattista", "concretista", per esempio, tocca sensibilmente la formazione non-figurativa in particolare di Soldati).

Ci sono un paio di dipinti di Cagliari, *L'atelier de Françoise* e *Chimera*, ambedue del 1946 (ma che disporrei nell'ordine), che può guidare proprio all'accesso in quella congiuntura di "un postcubismo postmetafisico" che si esplicita con chiarezza forte nel 1947, dichiarandosi in quanto esposto nell'importante "personale" di "rentrée" sulla scena artistica romana, postbellica (definitiva la reinstallazione romana, con il trasferimento l'anno seguente). Una congiuntura partecipata da Cagliari quale protagonista di un'alternativa al dilagante postcubismo preminente narrativo, di matrice picassiana più che braqueiana. Un'alternativa esattamente riconoscibile in una divergente ipotesi di spazialità ulteriore, d'ennessima dimensione, nella formulazione dunque di un'alternativa appunto di speculazioni spaziali, su matrici teoriche di possibile linguaggio nuovo figurale. Costituito in decisa diversione rispetto ai dominanti interessi di atemporalità di linguaggio postcubista, in termini di sintesi rappresentativa in preminente intenzione di racconto di comportamenti della quotidianità sociale prevalenti. Una diversione certamente d'inventiva personale, ma di grande significato culturale sulle tracce di una via d'identità e quasi di possibile centralità moderna italiana (qualche intuizione sporadica era nella pittura di Marino Mazzacurati negli anni trenta). E la cui ricaduta è avvertibile, fra secondi anni quaranta ed esordio dei cinquanta, soprattutto non soltanto in ambiente romano: segnatamente dalla caratterizzazione delle forti impostazioni plastiche di Mirko, fra il 1947 e il 1950, tratmate di spazio e connotate di pronunciato accento evocativo mitico, alla sintesi plasticamente più compatta e massiva di figuranti provata di Mannucci, dalla "figura" alla "forma". Ed è in questa congiuntura di alterna-

tiva appunto di matrice "metafisica" al postcubismo narrativo allora corrente, che si poggiano, nella ricerca di Cagli, le premesse generatrici della specifica problematica del segno, come subito dopo formulata nei "disegni di quarta dimensione" proposti nella sua personale a metà del 1949 nella Galleria del Secolo, a Roma. Nel catalogo della quale infatti egli rifletteva sulle possibilità d'implicazione spaziale ulteriore della rappresentazione appunto della "quarta dimensione", distinguendo "due diversi ordini pittorici: il cubo come legge e misura di tutta la pittura di tre dimensioni e l'iper cubo come legge e misura della pittura di quattro dimensioni". Il passo decisivo, in termini di liberazione espressiva del segno, avviene infatti nel corso di quel medesimo anno, quando le specularità spaziali avviate nel nuovo respiro strutturale assunto appunto nei dipinti del 1947-48 (dunque di "congiuntura di dialogo con un'architettura "metafisica") si risolvono in eredità strutturale tutta d'evidenza segnica, determinando allora la nuova natura microsegnica della sua costruzione d'immagine. Accade appunto nei "disegni di quarta dimensione", esposti dunque a metà del 1949, ma soprattutto nei dipinti su "motivi cellulari", realizzati nel 1949, ed esposti a metà del 1950, sempre nella Galleria del Secolo. I quali ultimi dipinti, in particolare, come insisto già dal testo in catalogo per la antologia nel Castello dell'Aquila, nel 1963, e dalle pagine della monografia del 1964 (con un diario prefativo di Marchiori), sono all'origine del "segnismo" informale romano di quegli anni, e grosso modo lungo la prima metà dei Cinquanta. Ed eccoci dunque approdati al tema specifico di questa mia riflessione, in qualche misura anticipata in termini di semplificazione in una sezione della mostra "Mannucci e il Novecento. L'immaginario atomico e cosmico", proposta a Fabriano, 24 giugno - 2 settembre 2005. Ove nel contesto a confronto con la creatività materico segnica, in intenzione e dinamica spaziale, di Mannucci erano proposte opere significative di un dialogo in termini di problematica segnica e materica.

Quali appunto "motivi cellulari" di Cagli, 1949, "superfici" di Capogrossi (com'è noto, esordite - con in catalogo la presentazione di Cagli - nella personale all'inizio del 1950, nella stessa galleria del Secolo), occasioni "spazio-temporali" in trame segniche, lineari, strutturalmente combinate a componenti cromatico-formali, di Michelangelo Conte (1950; prossime ad articolazioni e trame segniche mannucciane), ma anche gli esiti molteplici di proposte di strutturalità d'articolazione spaziale di Mirko, le strutture pittoriche di complessità microcellulare in proposizioni di ritmica quasi musicale di Cristiano, a livello 1950, e il materismo cieco dei "catrami" di Burri (1950).

Nei "motivi cellulari", del 1949, le trame segnico-strutturali dei "disegni di quarta dimensione" si segmentano e dispongono in trame tendenti inevitabilmente a un'estensione piana, ammortizzante l'originaria complessità spaziale. E quelle trame si semplificano e corsivizzano, fino a costituire assemblaggi di disparità segnico-strutturali, nelle quali gioca l'elemento cromatico, e il segno di fa scrittura strutturata ma disponibile in una sua possibile corsività. E d'altra parte vi si insinuano anche impronte "indirette" (cioè di oggetti, segnate "in negativo", risparmiandosi la forma in una colorazione nebulizzata). E - lo sottolineo sempre nel testo nel catalogo anconetano - fra scorcio degli anni quaranta ed esordio dei cinquanta, le ricerche segniche di Cagli sono all'origine del "segnismo" informale romano dei primi anni cinquanta. Non soltanto in tali termini di enunciazione di trame strutturali segniche sempre più svincolate in una loro pressante autonomia, ma anche in modi di una circostanziata declinazione gestuale-materica, a corposa traccia segnica, come accade nelle impronte "dirette"; cioè di oggetto o frammento qualsiasi inhibitedo di colore pressato iteratamente o meno su una superficie.

E se le proposizioni segniche di Cagli, come appunto i "motivi cellulari", sollecitano ad evidenza sia le formulazioni iterativamente segnico-archetipe di Capogrossi, sia le proposizioni

microstrutturali complesse del prossimo Cristiano, come altrettanto i tracciati segnici di Sterpini, e tracciate appunto le articolazioni plasticosegniche spaziali di Mirko, invece nelle sue proposizioni materiche, appunto di sperimentazione gestuale improntuale "diretta", quantomeno Cagli dialoga con il materismo di Burri, dall'intransitività cieca dei suoi "catrami" (1949-1950) alle giocattolanti trame materico-segniche delle sue "muffe" (1951-1953), o con le valenze segnicomateriche dei prossimi "strappi" pittorici (e dei complementari "rilievi") di Mannucci (1953-1955). Ma soprattutto dialoga, in termini più larghi, con il materismo mannucciano di cascami bronzi di fusione e di elementi metallici connessi, in saldatura diretta, dunque contestualmente, nel medesimo aggregato plastico, a trame segnicoplastiche e spazialmente librate (dal 1951-52); come anche con lo stesso garbato materismo sperimentale del più giovane ma prossimo Nuvolo.

Esponenti tutti d'una felice congiuntura segnica e materica romana all'inizio dei cinquanta, le cui le più proficue occasioni di confronto, nazionale e internazionale, erano sulle pagine della splendida rivista dell'architetto Luigi Moretti "Spazio". Ove, per esempio, attraverso l'apparato illustrativo che accompagna un ampio articolo a più mani (fra le altre, di Severini, Dorazio e Perilli) su *Quarant'anni di arte astratta in Italia* ("Spazio", II, 4, Roma, gennaio-febbraio 1951) è possibile valutare l'incidenza innovativa delle esperienze di Cagli. Sia nei diversi modi di libertà segnico-materica d'implicazione gestuale delle impronte "dirette". Sia come valenza strutturale del puro segno, con una libertà ideativa ignota a provenienze formali da impalcature strutturali di origine postcubista (braqueiano-picassiana) non-figurativamente sublimata, come nel caso di Turcato, nell'area del gruppo Forma 1 (entro il quale sembra segnicamente sensibile il solo Mino Guerrini, peraltro informato in modo diretto da più arrischiate fonti informali francesi: Hartung; e forse già nordamericane: Motherwell). E ciò in un contesto non soltanto romano.

Oppure proficue occasioni di confronto, nazionale, erano in particolare entro una rassegna importante e articolata quale *Arte Astratta e Concreta in Italia*, organizzata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, romana, nello stesso febbraio 1951. Alla quale Cagli era presente con strutturate elaborazioni non-figurative costruite contestualizzando componenti formali a "impronta indiretta", in una spazialità spigolosa quasi caleidoscopicamente cangiante (elaborati fra 1950 e 1952). Ed erano dipinti nei quali le ordinate cadenze formali d'ascendenza o almeno d'aspirazione "concretista" risultavano come fenomenologicamente compagnate secondo un principio di possibile analogismo del composto formale, dinamicamente caratterizzato attraverso la molteplicità e varietà di componenti assemblate proprio attraverso la tecnica di definizione a "impronta indiretta" di sagome, in un trattamento cromatico interamente affidato all'areografico.

In termini di linguaggio le stimolazioni problematiche che l'operare di Cagli, fra scorcio degli anni quaranta ed esordio dei cinquanta, veniva a porre in atto a Roma erano molteplici, ma direi che in particolare una sollecitazione maggiormente determinante ne sia riconoscibile sotto il profilo di una liberazione di scrittura segnica. Esattamente nel senso di venire a porre in atto sul tappeto della ricerca localmente in atto una possibilità nuova di aggregazione formale configurabile in modi di disinvoltura e cosività di rispondenza, quasi automatica. Come si avverte chiaramente, per esempio, in una ricaduta registrabile nell'evolutiva maturazione linguistica di giovani e giovanissimi esponenti del medesimo gruppo "Forma 1, nei loro esercizi pittorici (più disinvolti infatti, in scultura, verso soluzioni non-figurative, risultando invece Consagra). I quali esponenti, al momento della costituzione di fatto del gruppo (aprile 1947) operavano incontestabilmente in prospettive ancora chiaramente narrativo-evocative d'un postcubismo assai nostrano (in buona parte guttusianno). Peraltro superate, l'anno seguente, secondo più avanzati modelli di elaborazioni formali co-

struite su modelli di ciò che dal postcubismo era nato in area parigina durante gli anni quaranta (che è il livello della partecipazione alla mostra *Arte Astratta in Italia*, nella Galleria di Roma l'aprile 1948). Fino a una conquista, poco dopo, di diverse certezze di liberamente articolata costruzione di pure entità formali attraverso il fascino di modelli compositivi rigorosamente non-figurativi appresi in frequentazioni parigine di Magnelli (1949). È il caso di Dorazio in particolare, ma anche di Perilli, e con più *terze* di Turcato, ma è anche il caso di Sanfilippo e dell'Accardi, nelle relative formalmente liberate esperienze da ciascuno sviluppate all'inizio degli anni cinquanta. E se Sanfilippo e l'Accardi sono stati poco dopo precocemente ricettivi di suggestioni segniche informali attraverso quanto di nuove conoscenze veniva ad apportare anche a Roma la presenza di Michel Tapié, non v'è dubbio che proprio le liberatorie esperienze segniche di Cagli avessero costituito un modello già assai predisponente.

Naturalmente si trattava di una ricaduta sostanzialmente di fatto (e non di sodalizio) delle aperture della sua ricerca sulla maturazione dell'orientamento innovativo dei giovani di Forma 1, i quali nel novembre 1947 (quando ancora tentavano di liberarsi, verso modelli parigini, da modelli di postcubismo guttusianno) avevano, com'è noto, incensato una gazzarra contestativa in occasione della vernice della sua importante personale romana nello Studio Palma. Nel suo libro *L'âge d'or di Forma 1*, apparso nel 1994 (Corraini Editore, Mantova), Perilli ha chiaramente indicato come quella contestazione (pre-estusional politica) fosse realmente motivata dal forte timore di un ritorno provocatorio innovativo di Cagli, come negli anni della Cometa, che Turcato aveva annunciato ("Più temuto che amato [...]). Veniva a turbare una situazione ormai trasformata in sua assenza": p. 62).

Congiuntamente a provocazioni inventive, fra linearismi e libere aggregazioni formali (anche in aggettivazioni materiche di superficiali), certamente passa per la maieutica implicita nelle proposizioni dovute allo sperimentan-

te (e non ciecamente sperimentale) ricercare di Cagli una sollecitazione liberatoria della fenomenologia sia del segno, sia dell'organizzazione degli insiemi formali, quale si verifica negli anni seguenti sulla scena artistica romana. E, fra l'altro, per gli stessi esponenti di Forma 1 è appunto l'occasione per sbloccare, in nome di possibilità d'aggregazioni formali e segniche di determinazione meramente fantastica, le ferme ed eleganti strutture formali magnelliane. Particolarmente sensibili alla traccia d'una liberazione segnica infatti Sanfilippo e l'Accardi.

Non è tuttavia comprensibile nelle sue ragioni più profonde l'esperienza segnica messa in atto da Cagli (aspetto saliente in quegli anni, e tuttavia non esclusivo, del suo consapevolmente nomadico operare pittorico), così stimolante intanto per un aspetto capitale della situazione informale romana quale quello segnico (ma per l'aspetto di gestualità materica del segno una sollecitazione, all'esordio dei cinquanta, va anche sicuramente all'ambito del "nuclearismo" milanese), senza un'adeguata considerazione della sua acuta consapevolezza non soltanto dell'infinita fenomenologia del segno come tale, ma anche di una motivante possibilità di valenza archetipa di questo. Così da rivendicare non soltanto l'ambito di significazioni relative alla sua gestualità d'immediatezza, di possibile decantato riscontro psicologico ma anche quello di costituzione d'un paralinguaggio archetipo nelle sue risonanze appunto archetipe, che per Cagli (come ho indicato nella monografia del 1964) sono esplicitamente (e originariamente) di riferimento junghiano. Del resto già invocato esplicitamente dal medesimo presentando a Roma le nuove imprese segniche di Capogrossi appunto all'inizio del 1950, e poi esplicitamente citato scrivendo di Sironi dodici anni dopo.

Ma certamente la consapevolezza d'una possibilità immaginativa in termini di attingimento dialogico di archetipi qualifica la particolarità della sperimentazione linguistica che caratterizza in continua innovazione l'operare pittorico-plastico di Cagli. Che dunque promuove sempre, ma in particolare

nelle liberatorie possibilità del segno e di una fenomenologia aperta e probabilistica della forma, una sperimentazione dall'interno, dalla sua logica memoriale interna, genetica, all'opposto, per esempio, dell'estroverto destino del materologismo segnico sperimentale determinante nell'espressività del Dubuffet informale. Il dialogo immaginativo archetipico per Cagli è condizione di rispondenza adeguata alla fenomenologia d'una maieutica psicologica e di pensiero, a una curiosità che esplorativamente affondi nel visuto riflessivamente più profondo. Ed è qui la ragione del "nomadismo" che a metà degli anni cinquanta egli rivendica quale caratteristica della "tradizione degli ulissidi" nell'avventura artistica contemporanea; del "nomadismo" creativamente intimamente connesso con "la stessa umana coscienza che si esprime in perpetuo divenire nella biologia come nella fisica, nella psichiatria come nella geometria"; di coloro che hanno "spinto lo sguardo" curiamente nel "buio" dell'"impenetrabile labirinto" della psiche (come scrive in un testo sulla pittura di Gastone Novelli, nel 1956), "lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e a suo danno" (come aggiungerei scrivendo tre anni dopo in *I problemi di Ulisse: Astratto o figurativo?*). Da Duchamp a Klee, ma certamente anche da Picasso a Ernst. E in questo senso, al di là dei trascorsi "primordiali" e neo-barocchi, prebellici, e nell'apertura di una problematica di motivazione psichica del segno strutturalmente liberato, è negli anni del secondo dopoguerra che la provocazione implicita nel suo "nomadismo" prende consistenza profondamente innovativa. Dunque un "caso" Cagli ancora attuale nel centenario della sua nascita contro una corrente vacua piazza d'immaginazione (che lo teme).

9-1. Giuseppe Capogrossi
Superficie 02, 1949
Olio su tela, 54,5 x 33 cm
Firmato e datato: "Capogrossi/ 49"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea





9-2. Giuseppe Capogrossi
Superficie 60, 1950
Olio su tela, 50 x 61 cm
Brescia, Agnellini Arte Moderna

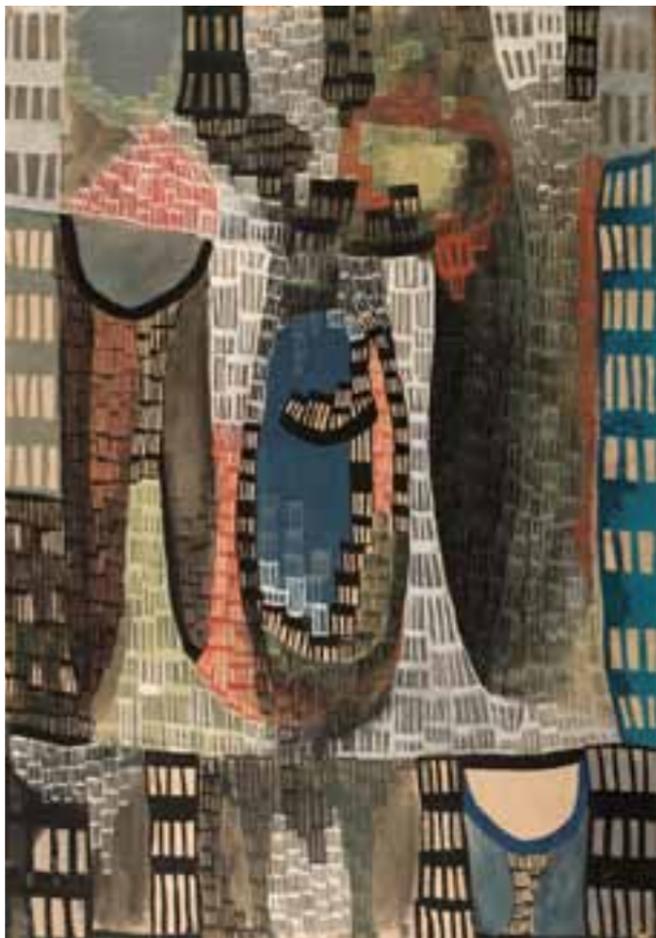
9-3. Giuseppe Capogrossi
Superficie 566, 1950
Tempera su tela, 90 x 70 cm
Firmato e datato in basso a destra:
"Capogrossi/ 50"
Collezione Petretti





9-4. Giuseppe Capogrossi
Superficie 85, 1954
Olio su tela, 140 x 100 cm
Roma, collezione Luigi e Raffaella
Chiariello

9-5. Renato Cristiano
Tema n. 8 (dal cielo della pioggia), 1950
Olio su tela, 100 x 70 cm
Collezione D'Incecco





9-6. Toti Scialoja
White Imprint on sand
(*Impronta bianca su sabbia*), 1959
Tecnica mista su tela, 114 × 161 cm
Venezia, Fondazione Solomon
R. Guggenheim, donazione Fondazione
Toti Scialoja

9-7. Tancredi
Scritture, 1953
Tecnica mista su carta, 69,8 × 102 cm
Pordenone, Museo Civico d'Arte



9-8. Corrado Cagliari

A Naxos, 1949

Tecnica mista

su carta intelata, 68,5 x 88 cm

Firmato in basso a destra: "Cagliari"

Firenze, courtesy Frittelli Arte

Contemporanea

9-9. Corrado Cagliari

Impronte, 1950

Olio su carta intelata, 70 x 115 cm

Firmato e datato in basso a sinistra:

"Cagliari, 50"

Collezione Maurizio Moriconi



10. Cagli e lo spazialismo nucleare milanese

Heloïse Romani

Nel novembre del 1950 si inaugura alla Galleria del Milione di Milano la mostra "Dipinti di Corrado Cagli", in cui l'artista marchigiano espone le sue nuove sperimentazioni, la cosiddetta serie delle impronte "indirette".

La curiosità sperimentale di Cagli è inarrestabile quell'anno: a giugno aveva esposto in una personale alla Galleria del Secolo di Roma il ciclo delle impronte "dirette", che, come è noto, avrebbe avuto un ruolo decisivo per gli sviluppi dell'esperienza informale italiana.

Se il procedimento utilizzato dall'artista nelle impronte "dirette" consisteva nell'intridere di colore dei frammenti per poi imprimerli sulla tela, nelle impronte "indirette" il colore veniva diffuso per mezzo del polverizzatore, facendo sì che l'immagine sulla tela non risultasse creata dal contatto dell'oggetto imbevuto di colore, ma fosse invece costituita da quella parte di colore che non aveva incontrato l'oggetto e aveva quindi potuto raggiungere la tela stessa: una sorta di immagine negativa, potremmo dire.

Cagli presenta le sue opere in una Milano che, pur provata dalle fatiche della ricostruzione, si trova a vivere una stagione effervescente, dinamica, straordinariamente creativa, trasformata in un laboratorio e centro di sperimentazione da cui scaturivano molte delle idee e dei movimenti artistici più significativi degli anni successivi.

Alla fine del 1948 si era formato il Movimento d'Arte Concreta (MAC), creato dagli artisti Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gillo Dorfles e dall'architetto e grafico Gianni Monnet, in dichiarata opposizione sia al realismo militante degli artisti sulla linea del partito comunista, sia all'esuberanza del nascente informale (un movimento "scombuscolato, poco preciso" secondo un giudizio dell'epoca di Dorfles).

Nel 1951 lo stesso Dorfles spiegava gli intenti del nuovo raggruppamento artistico:

"La corrente concretista [...] non cerca di creare delle opere d'arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e *astruendone* una

successiva immagine pittorica, ma [...] anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza, e [...] quindi mirava a creare un'arte "concreta", i cui nuovi "oggetti" pittorici non fossero astrazione di oggetti già noti.⁷²

Una pittura astratta (anzi "concreta"), quindi, pura, intellettuale, un tentativo di alta formalizzazione, eppur tuttavia con una ferma presa di distanza dall'astrazione geometrica italiana degli anni trenta (affermava sempre Dorfles: "Volevamo formare una corrente di pittura astratta, essenzialmente non figurativa, ma che non fosse necessariamente geometrica o neoplasticista come erano invece le esperienze d'anteguerra").

Non ci è dato sapere (anche se è assolutamente plausibile immaginarlo) se Dorfles visitò o meno la mostra di Cagli alla Galleria del Milione; sappiamo invece che in alcune interviste degli ultimi anni in cui, ripercorrendo le varie tappe della sua lunga esistenza, ricordava i suoi legami stretti con la scena artistica romana del tempo (di cui riconosceva l'importanza primaria), l'affiatamento con il gruppo Forma 1, l'amicizia con Capogrossi, e in seguito con i più giovani Twombly, Scialoja, Festa e Schifano, sorprendentemente non cita mai Cagli.⁷³

Eppure le affinità fra queste due forti e affascinanti personalità sono notevoli. Coetanei (nati ambedue nel 1910), appartenevano entrambi a quella buona borghesia colta dei primi del secolo, dall'ampio respiro cosmopolita, vuoi per le radici ebraiche la famiglia Cagli, vuoi per le ramificazioni mitteleuropee la triestina famiglia Dorfles.

Accomunati da una cultura sterminata, da una curiosità insaziabile e da interessi molteplici, fra cui la passione per la scienza, si tratta fondamentalmente di due artisti "intellettuali", uniti dall'interesse per l'arte "intelligente", il cui prototipo è per entrambi quello dell'amatissimo Klee, un'arte che mostra oltre alle qualità pittoriche un'intelligenza teorica, una forma d'arte

pensata, progettata. Questa attitudine di entrambi porterà Dorfles alla fine degli anni cinquanta a mettere da parte per poco tempo l'attività pittorica per dedicarsi esclusivamente all'attività di teorico dell'arte e di filosofo, mentre Cagli continuerà a manifestare il suo carattere speculativo, la sua intelligenza critica, prevalentemente attraverso il *medium* figurativo.

In questi primissimi anni cinquanta, il pensiero di Dorfles mostra delle affinità notevoli con quello dell'artista marchigiano. Oltre a dichiarare di "manifestare attraverso un mezzo espressivo a me congeniale, le immagini che affiorano alla mia mente; in altre parole di visualizzare le più urgenti espressioni cosce e inconscie che mi si affacciano", l'artista triestino scrive di "alcuni schemi formali sempre ricorrenti che [...] si possono considerare come i progenitori di ogni espressione grafica, conscia o inconscia. Avremo così la voluta, la lemniscata, la S, la greca, o forme più complesse e imprecisabili, potremo veder affiorare la forma ameboide di una cellula, gli aspetti di strane strutture organiche e minerali. Potremo cioè assistere alla proiezione di archetipi formativi, restati a lungo inutilizzati, e che oggi riappaiono diventando i generatori di nuovi spunti plastici".

Quindi anche in Dorfles da una parte sussiste con evidenza la ricerca della forma pura, dall'altra la ricerca delle pulsioni profonde delle matrici inconscie della forma; anch'egli propone una pittura in cui affiorano le spontanee ricorrenze di elementi semplici, ripetitivi, di cui riconosce l'aspetto universale: sorta di memorie collettive, forme primordiali e archetipiche che confermano il suo orientamento in senso junghiano.⁷⁴

È un archetipo di tipo generativo, in cui la linea si enuclea in elementi che danno luogo ad una conformazione di tipo marcatamente cellulare, si rivela essere *Composizione n. 18*, (1951, tecnica mista su cartone, 36 x 23 cm, collezione privata), con le sue strutture cellulari ben delineate (al centro delle quali sembra quasi possibile intuire la sagoma del nucleo), rechiuse da stratificazioni di membrane.

L'opera mostra delle evidenti affinità compositive con *Oregon* (cat. 10.7), dipinto a smalto e olio su tela, realizzato da Cagli l'anno precedente secondo la tecnica delle impronte "indirette": anche qui ci troviamo di fronte all'evoluzione di un organismo cellulare complesso, all'interno del quale appaiono timidamente i primi cenni della tecnica del *dripping*, importata da poco in Italia dagli Stati Uniti.

In questo periodo l'Iconografia della cellula è peraltro preponderante all'interno delle sperimentazioni figurative di Cagli, come vedremo fra poco. Nel periodo in cui Cagli espone le impronte "indirette" alla Galleria del Milione, la personalità artistica più dirompente a Milano è senz'altro Lucio Fontana (1899-1968), tornato nel 1947 dall'Argentina, dove l'anno prima aveva redatto il celebre *Manifesto Blanco*, il primo dei numerosi manifesti che saranno la base teorica del movimento da lui creato, il celeberrimo spazialismo.

Nel primo manifesto dello spazialismo, del maggio 1947, di impronta decisamente più filosofica che plastica (non a caso assieme a Fontana è firmato dagli scrittori Beniamino Joppolo e Milena Milani e dal critico Giorgio Kaisersler) la ricerca di Fontana di una nuova idea di spazio investiva l'intero esistente, delineava un'idea nuova di universo, di essere umano.

Appaiono già in questo testo alcuni termini come "gesto", "pura immagine aerea, universale sospesa", che saranno centrali nell'elaborazione della sua poetica, in cui l'arte non è più materia ma gesto eterno, atto dello spirito.

Nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, del maggio 1951 emergono dei concetti che possono essere messi in relazione alle riflessioni coeve di Cagli. Da una parte l'importanza degli impulsi inconsci nella creazione artistica: "Il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l'intendimento, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell'uomo. Il subcosciente plasma l'individuo, lo completa e lo trasforma, gli dà l'indirizzo che riceve dal mondo e che l'individuo di volta in volta adotta"; dal-

l'altra l'interesse condiviso per la quarta dimensione: "La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4 dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni".

Tuttavia Fontana, con la sua ricerca di una definizione in termini filosofici e di una realizzazione in termini visuali di una nuova idea di spazio, è una personalità talmente originale, dominante, "a sé", da non poter essere messa in alcun modo nell'orbita di una qualche influenza cagliessa.

Il magistero del maestro marchigiano si riscontra invece netta in alcuni degli altri artisti milanesi aderenti al Movimento Spaziale.

Intorno al 1950 Roberto Crippa (1921-1972) non si esprime esclusivamente nella celebre serie delle "Spirali", quei percorsi ellissoidali che si strutturano spesso in veri e propri grovigli immessi sulla superficie tramite un puro gesto automatico e vitalistico, quasi delle evocazioni pittoriche delle sue esperienze di pilota acrobatico, che dovettero conferirgli l'idea di apertura, di conquista, di riformulazione dello spazio.

In una fase preliminare Crippa esprime una contiguità con le ricerche di Cagli dei *Motivi cellulari*, un gruppo di opere esposte nel 1950 alla personale della Galleria del Secolo di Roma.

Le "motivi cellulari" - che sono da correlarsi alla serie dei "disegni di quarta dimensione" e che mostrano affinità "strutturali" anche con la splendida serie "bianco-nero" - Cagli costruisce un telaio strutturale organizzato sull'infinita progressione di elementi modulari (cellule), per cui il modulo diventa l'elemento costruttivo della superficie pittorica.

La struttura reticolare è evidente nell'opera di Crippa *Senza titolo* (1951, feltro su tela, 150 x 100 cm, Savona, collezione Centro Culturale Sant'Andrea), una sorta di ingrandimento al microscopio di tessuti di cellule, rappresentati attraverso la disposizione reticolare delle geometrie in feltro intervallate da tasselati di colore puro che ne disegnano il ritmo.

Stessi, evidenti punti di riferimento si ritrovano in alcune opere di un altro importante artista spazialista di area milanese, Gianni Dova (1925-1991).

Nell'opera esposta in mostra (*Senza titolo*, 1950, tempera grassa, 70 x 100 cm, collezione privata) il modulo di inequivocabile matrice cagliessa (cfr. C. Cagli, *Estri modulari*, 1949, tempera su carta intalata, 61 x 90 cm, collezione privata, Roma) si dispone armoniosamente in una tessitura grafica variabile sul fondo bianco creando un delicato effetto di analogia musicale.

In *Pittura spaziale* (1951, olio su tela, 50 x 70 cm, collezione privata), invece, all'interno di chiari ordini strutturali irrompe il segno libero, decisamente gestuale - sgocciolato sul tela secondo la tecnica del *dripping* -, ormai in parte autonomo dall'aggregazione cellulare.

Lo spazialismo in chiave informale di Dova agisce in maniera diretta sugli esordi dei giovani artisti Enrico Baj e Sergio Dangelo che nel 1951 daranno vita al Movimento Nucleare. Nel 1951 Dova dipinge (cat. 10.6) un'immagine onirica dalla forte potenza suggestiva, evocatrice di profondità mistiche, un'espansione dinamica di organismi materici, una deflagrazione sottomarina che traspare grumi e flussi di colore smaltato in simboli di pulsioni inconse, un'opera in cui è preponderante una vena surrealista nell'accezione di Yves Tanguy.

Se mettiamo a confronto il dipinto di Dova con *Grande Semaforo* di Enrico Baj (1950, olio e smalto su fascite, 70 x 50 cm, collezione privata) le affinità sono evidenti: anche qui un'immagine dell'esplosione atomica, che diventa ispiratrice di una pittura magmatica, espressa dal gesto quasi automatico dell'informale ma con una solida matrice surrealista alle spalle.

In una lettera del 1960 Enrico Baj ricorda le origini del Movimento Nucleare: "Parecchie giustificazioni ebbe per noi all'inizio il termine nucleare. Anzitutto ci sentivamo artisti di un'epoca in cui l'indagine atomica e nucleare spalancava all'uomo nuovi infiniti orizzonti: artisti quindi, più che nucleari, di un'epoca nucleare", mentre qualche anno prima un altro

giovane adepto del gruppo, Gianni Bertini, motivava così i loro intenti: "Volevamo comunicare delle emozioni visive di quei fatti cosmici, siderici, scientifici o meccanici che mi sembravano a essere il fulcro essenziale del nostro tempo".

L'arte nucleare, con le sue rappresentazioni figurative ispirate agli scoppi atomici, alle spirali e ai ventagli d'energia, ai brulichi e ai sussulti della materia, per prendere pieno possesso del proprio tempo si impadroniva delle inedite possibilità energetiche dell'energia nucleare, piena di pericoli ma anche di risorse.

Nei fanghi atomici, nelle radiazioni e nelle onde magnetiche i nucleari avevano voluto spazzar via con un gesto l'ordine del mondo precedente, avevano dimostrato di voler partire da una *tabula rasa*.

Tuttavia dalla notte atomica cominciavano a poco a poco a scaturire forme e figure primordiali, quasi embrionali, che si aggravavano sperdute in un universo tornato ad uno stato primordiale. Scrive nel 1953 Enrico Brenna:

"Così, una volta disintegrata, [gli artisti] tentano di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita. Sono in fase che diremo prefigurativa e la loro materia tende a prendere una forma che se non è ancora definita, lo è in divenire. Vogliono superare lo sgomento dell'uomo che, spezzata l'illusione di un universo accentrato attorno a sé, si è trovato sperduto in un universo che non è nelle misure umane.

Tale ricerca ha pure un valore morale. Nessuno abbia più pudore di ritrovare dei simboli semplici e l'uomo, che è in fondo quello di sempre, non tema di riconoscerne le sue realtà antiche; il rosso ritorno simbolo del fuoco, l'azzurro dell'acqua e un addio anche il colore dell'autunno.

Del resto Klee, forse il vero realista moderno, aveva già indicato la via. Ritorni dunque la pittura tra noi anche se in fase di prefigurazione. Dopo il lungo errare rianca, ricca dell'esperienza sofferta a darci quello che noi le chiediamo [...]"⁷¹

Ad un certo punto il movimento nucleare perviene quindi a una sorta di "prefigurazione figurativa", di cui è un'esemplare dimostrazione il bellissimo *Piccolo bambino con i suoi giochi* di Enrico Baj del 1952, dove "appare su uno sfondo vagamente marino, un essere allucinato dalla grossa testa tonda tutto occhi e bocca, dal corpo essilissimo, una sottile striscia di smalto bianco, con vaghi accenti vertebrali - e dai piedi giocosamente e giocosamente lanciati in un passo di danza: attorno a questo personaggio, che occupa il centro del quadro, tre nebulose di materia più densa stanno a rappresentare i giochi dello strano bambino (Un bimbo di Hiroshima? Un bimbo del futuro?) [...] [Baj] ripropone, nel modo più drammatico, il tema della nuda esistenza umana, della stessa problematicità della sopravvivenza, innalzando a simbolo lirico universale quella figura di bambino intento ai suoi giochi misteriosi, intento insomma ai suoi puri moti vitali: un bambino che si sforza di esistere"⁷².

Brenna faceva risalire la "prefigurazione figurativa" a Klee ed evidenti in questa opera di Baj sono i riferimenti al maestro svizzero (cfr. P. Klee, *In der Einöde - Nel deserto*), 1921, disegno a olio e acquarello su carta leggermente colorata, collezione privata, Svizzera). A questo punto non possiamo non ricorrelare a una serie di opere di Cagli del 1950, raggruppate da Crispolti nella monografia del 1964 sotto il titolo evocativo di *Memorie*⁷³. Attraverso il segno, il grafismo, ricordo delle immagini represi ma anche del segno infittito, l'artista effettua in dipinti come *Anabasi* (1950, tecnica mista su carta intrelata, 80 x 135 cm, collezione privata, Roma), *La toffa* (1950, tecnica mista su carta intrelata, 78 x 52 cm, collezione privata, Roma) o *Piratori a Novilara* (cat. 2.21) uno scandaglio interiore, una ricerca nel profondo, una riflessione analitica, facendo emergere un mondo elementare, schematico, popolato da figure primordiali, profondamente ispirate all'universo kleeiano.

Agli inizi degli anni cinquanta Cagli e i nuclearisti condividono quindi la rappresentazione di un mondo primor-

diale, quel *Primordio* su cui si articola tutta la produzione figurativa di Cagli, fin quasi dagli esordi:

"In un'alba di primordio (nuovo e strano primordio, infinitamente diverso dai primordi vivi di limite e di naturalità dei Babilonesi, degli Ittiti, degli Egizi e degli arcaici Greci 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 la nuova forma, le dimensioni sono vive del loro miracolo, e il cavallo bianco è strano, strano il cielo, strano dipingere il volto di un amico."⁷⁴

L'artista ormai maturo e il gruppo fremmente di giovani artisti si ritrovano accomunati dallo stupore attento di un'alba nuova, dalla volontà di ergere le nuove strutture dell'uomo contemporaneo, dall'esigenza perentoria di aprirsi alla contemporaneità. Come abbiamo quindi potuto analizzare brevemente in queste pagine il ruolo propulsore di Cagli nel dibattito culturale italiano del Novecento agisce in modo determinante anche nel capoluogo lombardo: la strada fertile da lui tracciata per buona parte del XX secolo è passata anche, seminando frutti preziosi, per Milano.

⁷¹ Dopo il ritorno in Italia dagli Stati Uniti, Cagli aveva già esposto a Milano nel 1948: nel giugno un gruppo di opere alla Galleria del Camino e successivamente la serie degli *Arcani maggiori dei Tarocchi* alla Galleria del Milano.

⁷² G. Dorflès, *Gli artisti del MAC*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bambianni, aprile 1951), Milano 1951, citato nel saggio di M. Cognigni, *Gillo Dorflès. Piccole storie di un lungo amore clandestino*, in *Gillo Dorflès. Il pittore clandestino*, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1 marzo - 22 aprile 2001), Milano 2001, p. 13.

⁷³ Cfr. *Sezione Interviste a Gillo Dorflès. Arte e artisti*, intervista di Marco Di Capua in *Gillo Dorflès. Il pittore clandestino*, cit., pp. 197-198.

⁷⁴ G. Dorflès, in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano-1957, p. 320, citato

nel saggio introduttivo di M. Cognigni, *Una città, un'epoca, gli artisti, i movimenti, in Giamaica. Arte a Milano 1946-1959*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 21 marzo - 20 aprile 1992), Mantova 1992, p. 20.

⁷⁵ G. Dorflès, *Gli artisti del MAC*, cit., p. 13).
⁷⁶ Tuttavia, molti anni dopo, alla domanda di un intervistatore se fosse stato piuttosto Freudiano o junghiano, Dorflès esclamava: "Freudiano naturalmente! Penso che sia indispensabile avere una base freudiana per qualsiasi studio psicologico. Jung è molto interessante soprattutto per talune creazioni artistiche. Può essere catalizzatore d'eccezione, ma la base deve essere freudiana" (cfr. *Sezione Interviste a Gillo Dorflès. Pensieri sull'Europa*, intervista di Alison Browning, in *Gillo Dorflès. Il pittore clandestino*, cit., p. 203).

⁷⁷ *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, Milano 1951 (citato in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano 1994, p. 133).

⁷⁸ *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, Milano, 1951 (*Ibidem*, p. 134).

Nel 1950 l'aspirazione di Cagli di trovare una nuova spazialità nella quarta dimensione, sulla base delle geometrie non euclidee e della teoria della relatività di Einstein, ebbe ottimi risultati: l'artista realizzò i *Disegni di quarta dimensione* ispirati dalle caratteristiche matematiche e strutturali dei modelli di Paul Samuel Donchian, che negli anni trenta aveva realizzato dei modelli in ferro in grande scala che rappresentavano i solidi di quarta dimensione. Cagli, seppur costretto nelle due dimensioni del foglio, creò una sorta di gabbie sceniche che razionalizzano, semplificando, le articolazioni dinamiche di piani e di vuoti delle opere neomatematiche degli anni precedenti.

⁷⁹ In T. Sauvage, *Arte nucleare*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz), Milano 1962, p. 19.

⁸⁰ Cfr. "Il Terreno", 10 dicembre 1951, in T. Sauvage, *Arte nucleare*, cit., p. 23.

⁸¹ E. Brenna, *Prefigurazione*, Milano, 30 maggio 1953 (in T. Sauvage, *Arte nucleare*, cit., p. 204).

⁸² T. Sauvage, *Arte nucleare*, cit., pp. 59-60.

⁸³ Cfr. E. Crispolti, G. Marchiori, *Cagli*, Torino 1964.

⁸⁴ G. Cagli, *Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", 6, settembre 1933.



10-1. Edgardo Mannucci
Forma, 1948-1949
Cera e legno, 92 x 53 x 36 cm
Collezione D'Incecco



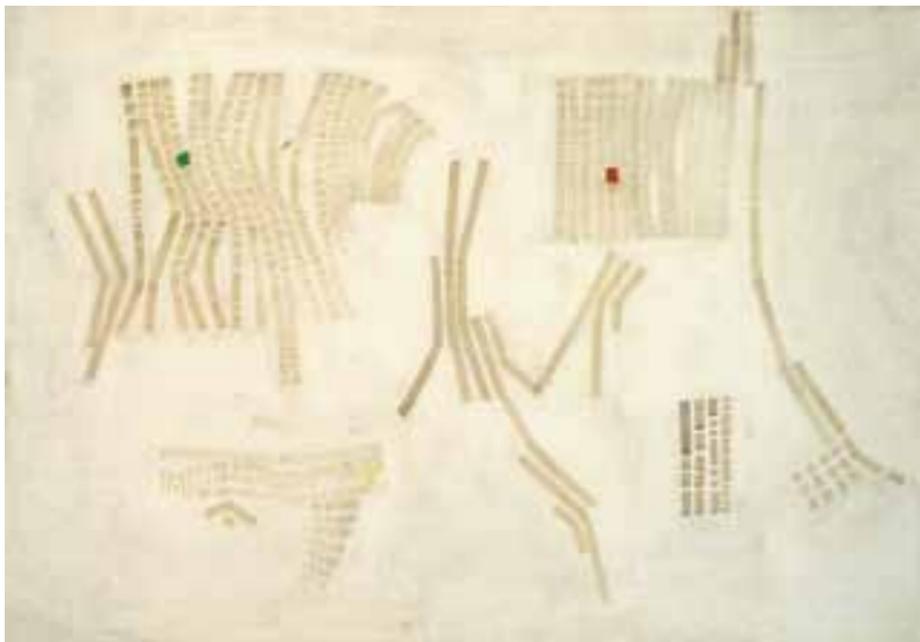
10-2. Edgardo Mannucci
Idra n. 18, 1954
Bronzo, 116 x 75 x 100 cm
Roma, collezione C.



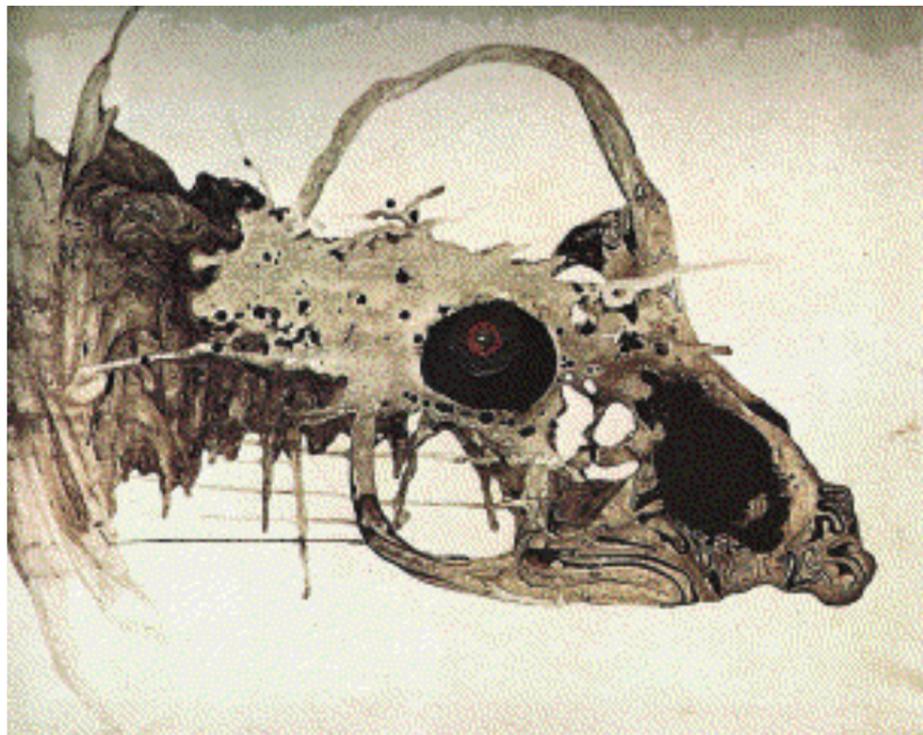
10-3. Roberto Crippa
Concetto spaziale, 1950
Polimerico, 130 x 162 cm
Firenze, collezione privata

10-4. Enrico Baj
Vedeteci quel che vi pare, 1951
Olio e smalto su tela, 69,7 x 99,8 cm
Collezione Intesa Sanpaolo



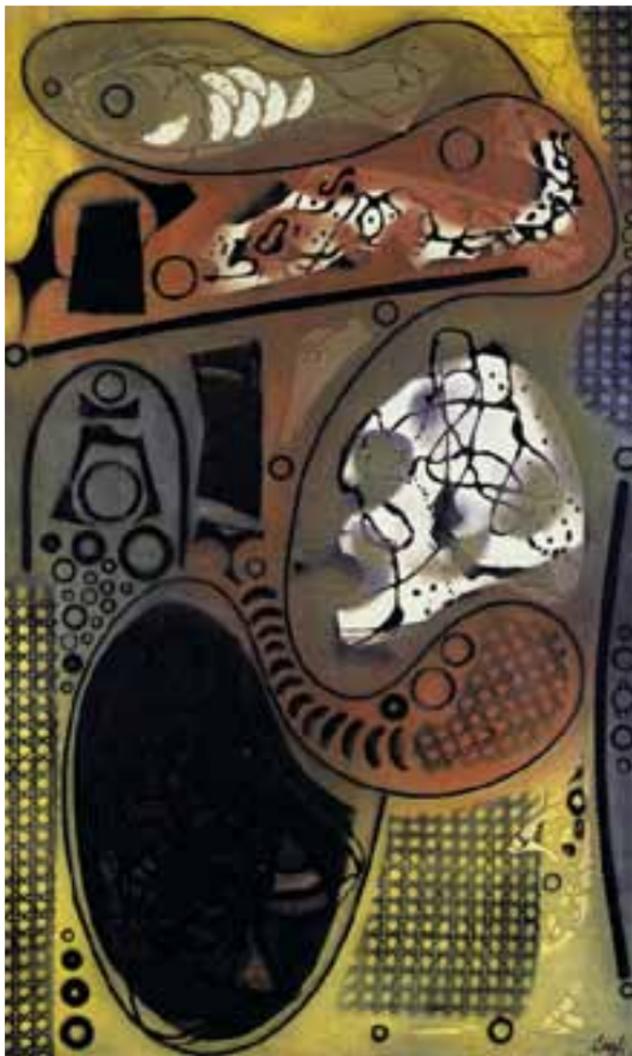


10-5. Gianni Dova
Senza titolo, 1950 circa
Tempera su tela, 70 x 100 cm
Milano, collezione Dado Partesi



10-6. Gianni Dova
Senza titolo, 1951
Smalto su tela, 77,5 × 92 cm
Collezione privata

10-7. Corrado Cagli
Oregon, 1950
Smalto e olio su tela, 126 × 76 cm
Firmato in basso a destra: "Cagli"
Collezione privata



Apparati

Appendici documentarie

a cura di Francesco Leone

I materiali qui pubblicati conservati presso l'Archivio Afro di Roma comprendono una serie di lettere di grande rilievo inviate da Corrado Cagli ad Afro tra il 1937 e il 1953, e una di Armando Pizzinato ad Afro del 1950, determinate per chiarire il deterioramento dei rapporti che si consumò quell'anno tra Afro e Cagli. I documenti conservati nell'Archivio di casa Cagli a Roma comprendono invece gruppi di missive indirizzate da vari artisti negli anni a Cagli. Particolarmente importante risulta il fascio di lettere di mano di Eugène Berman, datate dal 1949 al 1969, perché documenti finalmente, anche nelle date e nella familiarità, un rapporto tra Cagli e Berman sino a ora soltanto intuito, e non documentato, sulla base della evidente ripresa di alcuni elementi della pittura di Berman da parte di Cagli. Di rilievo è anche il gruppo di lettere inviate a Cagli da Renato Guttuso, scaltate tra il 1948 e il 1967. Una lettera di Afro del 1950 scritta da New York chiarisce meglio il successo ottenuto da questi in occasione della personale alla Viviano Gallery nel mese di maggio di quell'anno e il ruolo centrale giocato da Cagli nel predisporre al meglio quella circostanza. Di altrettanto rilievo risulta una lettera di Capogrossi inviata dagli Stati Uniti il 12 agosto del 1950, in cui si fa riferimento a una frizione interessata tra i due artisti. Una missiva di Gerardo Dottori del 1959 e due biglietti di Giorgio Morandi (uno del 1959 e l'altro del 1963) documentano il persistere, affettuoso, di due antichi rapporti di amicizia e di stima con Cagli; mentre una lettera di Santomaso scritta da Venezia nel 1950 è utile a spiegare meglio i serrati rapporti di quel momento di alcuni artisti italiani con la gallerista newyorkese Catherine Viviano. La lettera di Leonardo Sinigaglia del 1946 comprova i precoci interessi di Corrado Cagli per le scienze matematiche e per la geometria proiettiva. Le altre missive sono utili a documentare ulteriormente

il magistero di Cagli su artisti anche di diversa generazione.

Alle lettere si è infine aggiunto un rapporto di polizia del 1937 che allega una lettera di Dario Sabatello a Cagli e un profilo della persona di Corrado Cagli stilato dalle autorità investigative. Il fascicolo riguarda la nota vicenda della mostra "Omaggio a sedici artisti italiani" inaugurata alla Galleria di Roma il 2 giugno del 1937. Quel giorno Sabatello, direttore della galleria, e Giuseppe Pensabene, critico del "Tevere", giunsero allo scontro fisico dopo le dure critiche antisemite di quest'ultimo rivolte contro la pittura giudaico-massonica di Modigliani, Sabatello, ebeo, racconta dettagliatamente l'accaduto a Cagli (che in quel momento si trova a Parigi), parla del ruolo avuto nella vicenda da Giuseppe Pensabene, delle incertezze di Alessandro Pavolini, della grave offesa di cui era stato oggetto da parte di Telesio Interlandi – cui il giorno seguente aveva mandato i padrini per un duello rifiutato – e degli attacchi contro l'arte degenerata sferrati da "Tevere" e da "Quadrivio".

Lo scarno, essenziale apparato di note che accompagna le lettere si limita esclusivamente a sciogliere alcuni nomi, ogni volta che è stato possibile e quando non troppo ovvio, fatti e circostanze ai quali nei testi si fa riferimento implicito.

I tre puntini di sospensione tra parentesi quadre indicano una o più parole illeggibili. Le integrazioni e i commenti inseriti nei testi tra parentesi quadre si devono al curatore.

Lettere dall'Archivio Afro di Roma

Corrado Cagli ad Afro
Corrispondenza critica, 0000LT061
[senza luogo ma Parigi]
[senza data ma fine 1937]

[al verso dei fogli sono riportati una serie di indirizzi parigini cui Afro avrebbe dovuto rivolgersi se si fosse recato a Parigi]

Carissimo Afro,
Ho detto a Miroco di telegrafarti di non partire per una serie di ragioni. Io sarò a Venezia giovedì. Per la biennale debbo fare una figura che rappresenti la musica in un campo di m. 4 x 2. E se tu volessi darmi una mano potremmo lavorare una settimana insieme e per quella settimana, se a te stesse bene, potrei darti un migliaio di lire. Inoltre: non so se sai del concorso di Genova per New York¹, come si è concluso. Sarebbe bene vederci e parlare perché se a te la cosa interessasse potrei provare a domandare per te un biglietto andata e ritorno per New York. Credo sarebbe facile ottenerlo dichiarando che si è concorso insieme. E in ogni caso tu [non] dovresti andare a Parigi dal momento che proprio ora sto per venire a Venezia. Aspettami un secondo che lassù ti posso dare delle lettere per la gente dell'ambiente e gli indirizzi che possono esserti utili. Io sarò giovedì mattina a Venezia e scendo al Manin. In caso contrario, se Maraini² mi telegrafa qualcosa io ti avvertirò telefonicamente, ma se non hai nessun cenno entro mercoledì, cerca di farti trovare a Venezia la mattina di giovedì (se tu potessi venire a New York ti avverto che si dovrebbe disporre per la partenza verso l'Indici di novembre). Telegrafami una risposta. Ti abbraccio
Corrado

¹ Si tratta della Biennale del 1938. L'affresco cui Cagli si riferisce è l'*Orfeo che incanta le belve*, di cui esiste un cartone preparatorio.

² Si riferisce alla World's Fair di New York che aprirà i battenti nell'aprile del 1939.

³ Antonio Maraini, dal 1932 Commissario Nazionale del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti al posto di Cipriano Efisio Oppo.

Corrado Cagli ad Afro

Corrispondenza critica, 0000LT064
Parigi
8 febbraio [senza anno ma 1939]

Mio carissimo Afro,
Nulla di nuovo di notevole. Lavoro tre o quattro ore al giorno al quadro per Peter¹ e me la prendo con molta calma. Niente di nuovo a Parigi. Si è aperta la mostra dei costumi di de Chirico². Sono tornato due volte alla mostra di Picasso, ma tornando a vederla non mi è piaciuta. E tornando la terza volta mi è caduta del tutto. Quanto al mio soggiorno qui durerà almeno fino ai primi di marzo, cioè ne avrò almeno per ancora un mese. Ma ti terrò informato. Quanto alla tua lettera che ho ricevuto oggi, il tono mi sembra un po' fiacco e un po' vago. Per questo ho fretta di risponderti, come se ti dessi una voce. Non ti lasciare urtare dalle difficoltà. La sorte delle difficoltà è quella di essere superate. E se tu avessi difficoltà di qualche specie ch'io potessi appianare, dillo, perché vorrei farlo. Scrivimi presto e raccontami degli amici. Fammì avere il parere sulla Quadriennale. Come mai Sergio non è con te? Tu non lavori? Come ti va ora economicamente?

Scrivi presto al tuo Corrado

¹ È il collezionista, mecenate e benefattore inglese Victor William (Peter) Watson.

² Si tratta della personale che de Chirico tiene alla Galerie des Quatre Chemins di Parigi dove vengono esposti i suoi bozzetti per le scene e per i costumi di vari spettacoli teatrali, come *l'Orchestra di Eschilo*, *Le Baccanti di Euripide*, il *Minotauro* di Gauthier Vignal.

Corrado Cagli ad Afro

Corrispondenza critica, 0000LT062
Parigi
11 giugno [senza anno ma 1939]

Mio carissimo Afro,
Durante la settimana ho ricevuto una tua lettera. Finalmente. Fai male a scrivere così poco. E i motivi che porti non mi sembrano validi (che non vuoi comunicare il tuo malumore etc.). Anzi mi sembra piuttosto evi-

dente che non ci può essere migliore forma di evasione che quella di comunicare frequentemente con un amico. E non lasciare che si creino lunghe lacune soprattutto. Non ti preoccupare di comunicare malumori a gente che può pacificamente pensare che il buono e il malumore sono la medesima cosa. È vero che avete lavorato molto e il lavoro trasporta, ma il tempo si trova quando non manca la voglia (questa non è una strizzata d'occhi, semplicemente penso che è troppo che proprio noi due ci si scriva così poco).

Quanto alla vostra visita da Elsie¹ che ora aspettavamo [...] non so quali difficoltà sieno sorte, e di quale fonte, e di quale natura. In ogni caso spiegatemi bene e risolviamo. Se hai il visto francese difficile da ottenere possiamo invece andare a vedere la grande esposizione di capolavori della pittura spagnola del Prado², che si è ora aperta a Ginevra. Mirco potrebbe riscuotere da parte mia un vecchio conto che Fiammetta³ deve regolare con me? Ho prevenuto Fiammetta che autorizzavo Mirco alla riscossione. Mi deve mille lire, e io vorrei che Mirco le tenesse da parte in attesa che Pietro venga a Roma, perché ho destinato quel denaro a un regalo che vorrei fare a Pietro in occasione del suo matrimonio. Tornando alla pittura credo che faremmo bene ad approfittare dell'occasione che è data di vedere quel che c'è di meglio al museo del Prado, insieme. E a questo proposito vorrei avere subito una risposta e sapere le vostre intenzioni perché vorrei andare presto.

Watson⁴, il mio amico inglese, mi ha detto che è stupenda e che si possono vedere lì i Tiziano più belli del mondo. La stagione svizzera è piena di esposizioni importanti. C'è anche una esposizione di Delacroix nello stesso momento⁵. Sono contento che avete ritratto i miei quadri che aveva Barbaroux⁶. Vi ringrazio. Vorrei anche ritrarre quelli che ho a Venezia.

Scrivimi presto e dammi notizie del tuo lavoro. Salutami gli amici e ringrazia quelli che mi hanno mandato cartoline insieme con te. Lavora bene e stai allegro. Ti abbraccio forte forte Il tuo Corrado.

¹ Elsie Rieti, moglie del compositore Vittorio, amica della contessa Anna Laetitia Pucci Blunt e dello stesso Cagli dalla metà degli anni trenta.

² Si tratta della grande mostra di pittura che si tiene al Museo di Arte e Storia di Ginevra tra giugno e luglio 1939, allestita con le opere provenienti dal Prado che erano state trasportate in Svizzera nel mese di febbraio per essere messe al riparo dai rischi che potevano derivare dagli eventi della guerra civile di Spagna.

³ Si tratta con ogni probabilità di Fiammetta Sarfatti, l'ultima figlia di Margherita nata nel 1909, ritratta bambina da Umberto Boccioni nel 1911.

⁴ Si tratta del collezionista, mecenate e benefattore inglese Victor William (Peter) Watson.

⁵ La mostra di Delacroix si tenne alla Kunsthauus di Zurigo dal 28 gennaio al 5 aprile del 1939; dunque a questa data si era già conclusa.

⁶ Il conte Vittorio Barbaroux, titolare della galleria omonima di Milano.

Corrado Cagli ad Afro

Corrispondenza critica, 0000LT063
Parigi
14 luglio [senza anno ma 1939]

Miei carissimi, Mirco e Afro,

Ho combinato una cosa che può essere buona per voi. Oggi sono stato a colazione da Walter¹ e insieme abbiamo deciso che due quindicine della stagione 1940 saranno a mia disposizione e precisamente la seconda quindicina del febbraio e la prima del maggio. Walter ha visto i piccoli bronzi di Mirco e ne è entusiasta. E in ogni caso mi lascerà carta bianca su quel che riterrò opportuno presentare a Parigi. Ne sono contento perché, se non interverrà nella vostra vita nulla di più vasto e di più grande a interrompere il nostro lavoro, intravedo la possibilità di riprendere quei principi di scuola nei quali abbiamo sempre creduto, e questa volta, in un senso più universale. E ben preoccuparsi solo d'ora; ed è bene che voi subito lo sappiate, affinché il cerchio magico non subisca troppi gravi danni nel tempo. Le cose intorno sono quello che sono. Non conosco mutamenti. Noi siamo più profon-

damente legati che se fossimo dei fratelli o degli amici. Così il discorso è molto corto. Siamo dei compagni. Le cose esteriori vanno invece curate. Sappiate dunque a cosa potrebbero dirigersi i vostri sforzi e le vostre fatiche sempre tenendo bene a mente i caratteri della galleria dove dovrete esporre. Nel senso che non essendo molto grande l'ambiente vi teneste e per la scultura e per la pittura alle piccole dimensioni. Cercate tuttavia che la vostra scelta possa cadere su cose ragionevoli e profonde. Probabilmente se la cosa dovesse accadere di febbraio io non potrò tornare per quel tempo a Parigi. Ma si potrebbe semmai spostare a maggio. Ma per decidere questi particolari dovrò vedere se nel mondo nuovo avrò il vento in poppa o in prua. Lo saprete presto. Del resto anche fossi io lontano tutto potrà accadere egualmente e nel migliore dei modi perché io qui vi lascerai non una persona ma un intero ambiente a prepararsi il terreno. Mi auguro che queste novità vi possano fare piacere e possano darvi vena e occasione di lavoro. E scusate se ho portato via con me quei dischi e quelle musiche alle quali eravamo insieme affezionati. Quando le ho riunite nella mia stanza ho pensato che non ve ne dovevo privare. È stato un tratto di egoismo da parte mia e ora mi dispiace di averlo fatto. Mi sono informato per Afro di quel suo amico pittore. È a Parigi e può scrivervi al solito indirizzo. Ieri sono stato invitato a un ricevimento che si darà in onore del direttore e della direttrice del museo d'arte moderna di New York. Che sono stati con me molto amichevoli e mi hanno offerto di essermi utili per quanto possono: gente molto gentile e civile.¹

Sono contento d'aver rivisto le vostre facce e d'aver sentite le vostre voci. Diventate sempre migliori, voi, progressiste sempre. Io invece comincio a farmi schifo. Una specie di leone impagliato, se non mi scuoto. Mi scuoterò, mi scuoterò, ma per adesso la corda è un po' lenta.

Vi abbraccio carissimi, e vi bacio con tanto affetto e vi auguro di aver la serenità necessaria al buon lavoro.

Vostro Corrado.

¹ Dovrebbe trattarsi del critico newyorkese Walter Pach (1883-1958), organizzatore di eventi espositivi per le gallerie d'arte di New York e noto per essere stato tra i maggiori ispiratori dell'Armory Show del 1913.

² Il direttore è lo storico dell'arte Alfred Hamilton Barr, curatore del Museum of Modern Art di New York.

Corrado Cagli ad Afro

Corrispondenza critica, 0000LT060

Baltimora

14 novembre [senza anno ma 1940]

Carissimo Afro, perdonami l'uso di questa carta e del lapis. Ma così posso scriverti rimanendo sdraiato sul letto, in piena pigrizia, come se tu fossi lì sulla sponda del letto e si parlasse. E riprendiamo il discorso. Tu mi hai scritto due lettere molto affettuose al momento tipico della mia annata: te ne sono molto riconoscente. Non vedi che si casca sempre in piedi? Ora tutto va bene. Quel che mi fa rabbia è che di là nell'altra stanza c'è un letto per te, e sarebbe stato così bello riprendere qui la vita insieme, e questo stava per accadere, ma non è accaduto. Ho ripreso a lavorare. Ho fatto un "Amleto", due "Concerti", un "Solitario", un "Tempo di ballo" e un "14 Juillet", un "Mirco con le carte da gioco" e un "Cuoco". Sono ricerche di associazione tra i mezzi dell'espressionismo e del cubismo, fatte su carta da disegno, spesso come un cartone, con pastelli di cera, quelli che i bambini piccini adoperano per riempire le figure negli album da disegno. Ma lavorandoli molto, questi pastelli, danno una materia accesa e consumata, che a me piace molto. Racconta questa tecnica a Mirco, e se vi viene la fantasia, sperimentala. Ci sono vari modi di impiego. Additivo o sottrattivo come in tutte le tecniche, o preparando a grafite con la matita non soltanto il disegno, ma anche i "valori di tono" sotto. In settimana proverò ad associare l'olio coi pastelli a cera. Sto aspettando che mi arrivi la valigia grande, coi pennelli e i colori, che Vittorio³ mi ha spedito da Parigi. Ma so che ne ha tolto i bronzetti di Mirco, per evitarli le noie doganali, ma io ne sono furio-

so. Perché tanto o prima o poi queste noie dovrò ben averle se non voglio rinunciare alla ordinaria.

I miei veri amici sono generalmente gente mandata da Dio nella mia vita. Basta pensare a te, basta pensare a Mirco. Fa che Sergio non sia troppo solo, perché la pittura è un mestiere del diavolo e chi è solo va in vacca facilmente. E poi, io conosco le misure della tua amicizia, e credo che tu possa fare più di quel che io non possa, quando vuoi bene. Inoltre dovrete cercare di scrivermi una volta la settimana, noi di cose da dirci ne avremo sempre tante. Mirco mi dice che lo studio sarà demolito? Se non fosse che dubito che a voi dispiaccia, io ne sarei contento. Io abito in una casa che è meglio di quello studio. Se tu fossi qui sarei contento di abitarla. Vorrei sapere i tuoi progetti di lavoro. Vorrei sapere chi vedi. Vorrei sapere qualcosa della gente. Anche di quelli che non amo perché mi interessano in un senso balzacchiano. E di a Pizzinato, se lo hai ancora tra i piedi, che lo saluto con molto affetto. Io aspetto Elsie⁴, che dovrebbe raggiungermi entro due mesi, ma da che son partito si è messo in uno stato d'avvilimento ingiusto e inopportuno. Le ho scritto ieri proponendole di divorziare, una volta ripresa la cittadinanza americana, e di sposarsi con me, perché credo che lei lo desideri e i vorrei avere un bambino. Ma non ne parlare a casa, ora che la cosa è talmente allo stato di progetto. Ieri sono stato invitato dai miei padroni di casa⁵ a fare una gita in campagna. Siamo andati in un luogo molto bello, dove il grande fiume che traversa Baltimora si getta nell'Atlantico. Ho passato il pomeriggio su una larga penisola deserta. Sono venuti a riprendere dopo due ore come gli avevo detto, ma si stava molto bene. C'era un senso tra il luogo vergine e il luogo abbandonato, ma con la natura non ci sono le difficoltà della lingua. Quando tu verai prenderemo una macchina e andremo a vedere il continente fino al Pacifico se vorrai. Io intanto farò questa gita a marzo con Oscar. Jole andrà avanti coi bimbi in treno. Noi li raggiungeremo in California, facendo tappa un po' dappertutto. Ci metter-

mo un mese. Beh, io vado a dormire, buonanotte, o buongiorno se questa lettera ti arriva di giorno. E ti auguro buon lavoro e di essere felice. Chiedi a Mirco di farmi avere l'indirizzo attuale dell'avvocato che ha i miei "Gioacatori i carte?". Grazie di tutto.
Ti abbraccio e ti bacio
Il tuo Corrado.

¹ Senz'altro il compositore Vittorio Rieti, marito di Elsie; entrambi amici di Cagli e insieme a Parigi tra la fine del 1938 e il 1939.

² Si riferisce al grande studio di via Monte Tarpeo 58, andato effettivamente distrutto insieme al resto della strada e dei suoi edifici.

³ Elsie Rieti, moglie del compositore Vittorio, amica della contessa Anna Laetitia Peci Blunt e dello stesso Cagli dalla metà degli anni trenta.

⁴ Si tratta della sorella Jole e del marito di lei Oscar Zarisky, residenti negli Stati Uniti.

Corrado Cagli ad Afro

Correspondenza critica, 0048LT025
[un piccolo stralcio della lettera è pubblicato in B. Drudi, *Premessa*, in Ead., *Afro da Roma a New York*, Prato-Siena 2008, p. 12]

New York
8 aprile 1948

Caro Afraccio,
Le tue pitture su carta che hai mandato sono molto belle. Complimenti. Un bello stilaico. Te le avevo fatte chiedere con tanta urgenza perché una galleria di New York, The British American Center, voleva organizzare una mostra di gruppo (Afro, Cagli, Mirko, Guttuso, Levi). Poi abbiamo finito col decidere di rimandare la mostra all'autunno venturo così potranno organizzarla meglio e tu potresti essere rappresentato ad un numero di opere maggiore. Ne parleremo a fondo nel giro di due o tre settimane a Roma. Prima di lasciare New York consegnerò le tre pitture a Knoedler¹ perché le mostro e cerchino di venderle nel frattempo. Mr. Kerr², direttore della Knoedler, ha molto ammirato il poco di tuo che ha visto. Tienti pronto per la

venuta imminente di Mr. Soby e Mr. Barr (diretteri del Museum of Modern Art of New York)³ che hanno intenzione di invitare un numero molto limitato di pittori italiani per mostre personali al museo l'anno venturo⁴. Il tuo nome era già in lista due o tre settimane fa. Ma son gente dura e presbiteriana. Fatti prestare il meglio della tua produzione dai collezionisti quando S. and B. verranno a vedere il tuo studio.

Poco altro di notevole. Elsie⁵ sta per arrivare in Italia ma prima di venire a Roma deve andare a Modena. Ho gran voglia di rivederti. Abbracci infiniti alla nave ammiraglia e a te auguri di buon lavoro dal tuo Corrado.

¹ La Knoedler Gallery di New York.

² Elmore Coe Kerr, imparentato con la famiglia Knoedler.

³ Si tratta dei curatori Alfred Hamilton Barr e James Thrall Soby.

⁴ Il progetto di mostra di cui si parla si concretizzerà l'anno seguente, 1949, con la "XX Century Italian Art" che Barr e Soby allestiranno al Museum of Modern Art di New York tra il 28 giugno e l'11 settembre.

⁵ Elsie Rieti, moglie del compositore Vittorio, amica della contessa Anna Laetitia Peci Blunt e dello stesso Cagli dalla metà degli anni trenta.

Corrado Cagli ad Afro

Correspondenza critica, 0053LT042
Roma
8 dicembre 1953

Mio Carissimo Afro,
Ho sofferto e sto soffrendo molto per la fine di Maria¹.

Per questo non mi sento più estraneo e vorrei che tu mi sentissi vicino e amico al di là di qualunque circostanza. Non ti sentire troppo solo.

Ti sono profondamente amici anche quelli nei quali tu non credi, io non saprei dire addio a Maria se non rivolgendolo a te una parola d'amore.

Tuo
Con profondo affetto
Corrado

¹ Maria Romio, sposatasi con Afro nel 1944, esperta di lingua e letteratura slava, corri-

spondente della rivista americana "Pictures" sulla quale teneva la rubrica "Art in Italy".

Armando Pizzinato ad Afro

Correspondenza critica, 0050LT000
Venezia
15 dicembre 1950

Caro Afro,
Da un pezzo contavo di scriverti; speravo anche di ricevere una tua lettera. Sono successe tante cose in questi tempi.

Ho ricevuto intanto un invito da Roma. Un tale, Antonino Virduzzo di New York, presenta una mostra nei locali della Galleria "La Conchiglia"; Rassegna internazionale di Arte Moderna, riservata ad artisti italiani e stranieri residenti in Italia. Che ne sai tu? Lo conosci? È da partecipare? Qui, come sai, Cagli era fortemente irritato con te. Non so se sia solo per il tuo successo in America o perché anche influenzato da Moruchio¹ con cui ha da un po' di tempo attiva corrispondenza, tramite Messina, e che ha di te la stessa opinione che di me. Tutti e due, io e tu, siamo per Moruchio due zecche vuote in quanto ad intelligenza e in quanto a pittura una grande frittura mista abilmente manipolata.

Dico questo per un certo linguaggio usato da Cagli nei miei e nei tuoi riguardi e che era nuovo per lui, ma vecchio per Moruchio.

Qui, come saprai, è avvenuta la rottura tra me e Cagli. Io non dico che non si sarebbe arrivati lo stesso ad una rottura. Con Cagli è diverso che con te. Quando io dico a te: "Da domani noi cammineremo per strade diverse", come è stato l'anno scorso nel tuo studio a Natale, tu rispondi: "Va bene" e i nostri rapporti rimangono lo stesso cordiali, non molto stretti, ma cordiali. Con Cagli invece no. Avrei preferito però che la rottura avvenisse per ragioni più serie, sostanziali.

Tutto è successo per questo. Di sera io e lui discutevamo della sala del Realismo². E poiché diceva dei Mucchi, dei Borgonzoni, dei Ricci³, io mi permisì di dire: "Questo è un ragionamento alla Afro". Intendevo continuare: "Anche

con Afro ho discusso ed Afro si è espresso come te". Ma non potei, perché istericamente si mise a gridare che io e te mancavamo assolutamente d'intelligenza, che non avevamo idee e che intendeva rompere anche con te. Che non mi stimava affatto, che non valevo niente. Allora io, quando potei, gli dissi perché allora, dato che non poteva strami vicino, non se ne andava. Cagli infatti si alzò. Credeva che gli altri lo avrebbero seguito, ma invece rimasero, Messina compreso. Non per solidarietà con me, ma perché realmente non avevano capito niente. Poi è avvenuto un incontro a Milano, per rifare un gruppo. Naturalmente col pieno consenso di tutti io sono stato eliminato. Dico questo non per recriminare la mia mancata inclusion, che io non avrei né voluto, né accettato di essere in un gruppo da cui mi sono staccato (ricordi i discorsi dell'anno scorso nel tuo studio? Tu dicevi riferendoti al mio quadro "Il bracciante ucciso": Se tu proseguirai per questa strada, allora non avremo più niente da dividere in comune e quello che eventualmente si farà lo dovremo fare senza di te". E come io rispondesti: "Hai perfettamente ragione, se io scelgo una strada diversa, perdo i vantaggi che avevo del gruppo"), ma per far osservare come si fa presto a eliminare una persona col cartellino - non vale niente -, quando ieri si diceva - valeva tanto - e questo per i capricci di qualcuno.

Del resto, per ammissione di Vedova e Santomaso (tutto quello che so, lo so direttamente da loro) Cagli non voleva assolutamente né te, né Birolli. Solo che tu e Birolli avete avuto difensori. In quanto a te in disgrazia risulterebbe da Marchiori² andato in visita da Cagli che ultimamente siete andati tu e Maria³ nel suo studio a far contrizione. Io non ci credo, però è dannoso che Cagli si inventi sempre tante cose che non sono.

Ho venduto il quadro di Pittsburgh⁴ a un mercante e mi sono già mangiato un po' di soldi. Ne avevo proprio bisogno. Ho avuto una buonissima stampa. Tutti i maggiori quotidiani hanno stampato la riproduzione del mio quadro vicino a quella di Villon⁵, vincitore. Molto in grande. Anche tre colonne.

Vado a Genova per il congresso della cultura. Ci sarà un dibattito sulle arti figurative. Non so chi troverò. Al mio ritorno spero di trovare una tua lettera. Cari saluti a te e a Maria.

¹ È il critico veneto Berto Morucchio.
² La Sala del Realismo allestita alla Biennale di Venezia del 1950.
³ Sono i neorealisti Gabriele Mucchi, Aldo Borgonzoni e Paolo Ricci.
⁴ Il celebre critico Giuseppe Marchiori.
⁵ Maria Romio, sposatasi con Afro nel 1944, esperta di lingua e letteratura slava, corrispondente della rivista americana "Pictures" sulla quale teneva la rubrica "Art in Italy".
⁶ Sta parlando del dipinto inviato alla International Exhibition of Contemporary Painting che si tenne al Museum of Art Carnegie Institute di Pittsburgh tra l'ottobre e il dicembre del 1950.
⁷ Jacques Villon.

Lettere dall'Archivio di casa Cagli di Roma

Ministero dell'Interno
 Direzione Generale della Pubblica Sicurezza
 Divisione Polizia Politica
 Cagli Corrado, Parigi

Contiene:
 Alto Commissariato per la città e provincia di Napoli
 Napoli, 19 giugno 1937 - XV
 Oggetto: Revisione Corrispondenza
 Data del protocollo: 23 giugno 1937

On. Ministero dell'Interno
 Direzione Generale dell'Interno
 Direzione Generale della P.S.
 Divisione Polizia Politica
 Roma

Durante il servizio della revisione postale è stata qui riservatamente controllata una lettera, alla quale si è dato corso, spedita da Positano (Salerno), redatta su foglio intestato "Positano-Pensione Miramare", datata il 16 corrente, a firma "Dario"⁷ e diretta al nominato Corrado Cagli [forte sottolineatura su nome e cognome, seguita da una freccia che conduce fuori testo al termine della quale è scritto: ebreo - il mittente], residente a Parigi: Hotel la Bourdennais - 111 Avenue La Bourdennais.

Trasmetto per notizia duplice copia della lettera revisionata e soggungio che nessuna comunicazione è stata fatta alla R. Questura di Salerno.

Copia di lettera ordinaria spedita da Positano (Salerno), redatta su foglio intestato: "Positano-Pensione Miramare" - a firma "Dario" e diretta: A Corrado Cagli - Hotel la Bourdennais - 111 Avenue La Bourdennais - Paris - Francia
 [timbro postale: Positano (Salerno) 16.6.1937]

Positano - Domenica
 Caro Corrado,
 quanto la tua lettera mi abbia fatto piacere non c'è bisogno che te lo dica. È un affettuoso ed amichevole incoraggiamento in un momento difficile;

in uno di quei momenti cioè in cui più si ha bisogno dell'affetto e dell'amizia delle persone che si stimano. Provocato da Pensabene ho reagito come sai, offeso da Interlandi il giorno dopo nella maniera più ignobile e bassa e gli ho mandato i padri. Ma il signorino ha rifiutato di battersi con lo spiccioso pretesto che sono ebreo. Così senza dare a me la benché minima soddisfazione quei mascalzoni sono riusciti nel loro intento. Per correttezza ho presentato le mie dimissioni da direttore della Galleria di Roma. Pavolini non ha avuto il coraggio di accettarle né di rifiutarle subito. Mi ha detto che le avrebbe lasciate in sospeso per qualche tempo, che in tanto badassi a sistemare le mie faccende, personali con Interlandi e co.

Insomma un sì ambiguo che il più presto possibile [si trasformarà] in un no deciso.

Così ecco anni di fatiche, di speranze, di lavoro andati in fumo. Dalla malignità degli attacchi del Tevere e di Quadriuvo ho la misura del tuo successo a Parigi. Bravo. Batti il ferro finché è caldo e cerca - se possibile - di farti fare una personale subito ora o, almeno nel periodo in cui è aperta l'esposizione.

Circa i cataloghi d'arte io alludevo appunto a quello sull'arte cinese e a quello su Degas. Ma ti prego di non farne più nulla perché in questo momento son troppo divagato da altre cose e troppo squattrinato.

Arvederci a presto
Tuo Dario

Roma, 2 luglio 1937 - XV

¹ Dario Sabatello.

² Sabatello si riferisce alla nota vicenda della mostra "Omaggio a sedici artisti italiani" inaugurata alla Galleria di Roma il 2 giugno del 1937. Quel giorno Sabatello, direttore della galleria, e Giuseppe Pensabene, critico di "Tevere", giunsero allo scontro fisico dopo le dure critiche antisemite di quest'ultimo rivolte contro la pittura giudaico-massonica di Modigliani. Sabatello, che è ebreo, racconta dettagliatamente l'accaduto a Cagli (che in quel momento si trova a Parigi), parla del ruolo avuto nella vicenda da Giuseppe Pensabene, delle incertezze di

Alessandro Pavolini, della grave offesa mosseggi da Telesio Interlandi - cui il giorno seguente aveva mandato i padri per un duello rifiutato - e degli attacchi contro l'arte degenerata sferrati da "Tevere" e da "Quadriuvo".

Afro a Corrado Cagli
[senza luogo ma New York]
[senza data ma 1950]

Caro Corrado,
Siamo ancora molto emozionati per tutte le impressioni di questa città formidabile, che ci è subito piaciuta moltissimo e continua a piacerci sempre di più. Siamo stati presi subito da una giostra di inviti da tutte le parti. Vediamo moltissima gente e tante cose nuove per noi. La mostra di Mirko era molto bella ed è stata presa molto bene¹. La mia sta andando bene oltre ogni mia aspettativa². La vendita del S. Martino a Barnes³, che tu sai chi è, è stato l'argomento di grandi commenti.

Catherine⁴ su mia richiesta ha dovuto mettere il cartello "acquistato dalla fondazione Barnes di Filadelfia". A una settimana dall'apertura ho già venduto quattro quadri fra cui anche la grande "Crocifissione" e diverse altre cose in via di conclusione. Le critiche del N.Y. Times, Herald Tribune, Art Digest, Time Magazine sono molto buone e da tutto l'insieme mi sembra che sta diventando un vero successo con mia grande sorpresa. Perché penso che avrei potuto fare molto di più e preparare la mostra molto meglio. Ma sarà per un'altra volta.

Qui tutti sono così carini con noi altri, ci hanno fatto da tutte le parti tante feste che noi siamo confusi e commossi. Abbiamo una grande stanza con bagno e cucina al Carteret Hotel nella 23 str. Angolo 77° av. con una vista magnifica. Ma prendiamo solo il caffè-latte la mattina perché siamo sempre fuori. Siamo stati nel Connecticut - a Princeton e a Filadelfia da Barnes - e un po' alla volta vediamo tutto quello che bisogna vedere.

Per noi è un'esperienza molto importante ci stanchiamo ma ci divertiamo anche molto.

Il mio inglese va ancora malissimo, il

mio francese è migliorato, e come vedi il mio italiano va sempre male. Non so se saremo qui a N.Y. per il tuo ritorno perché ora stiamo decidendo per l'estate. Ma egualmente contiamo di rivederti presto.

Intanto con Maria di abbraccio
Tuo
Abbracci affettuosi dalla tua Maria, ringrazzietta di N.Y.

¹ Si riferisce alla mostra presso la Viviano Gallery.

² La mostra inaugurata nel maggio del 1950 alla Viviano Gallery.

³ Albert C. Barnes, fondatore nel 1922 della Barnes Foundation di Philadelphia, ritratto da Giorgio de Chirico nel 1926.

⁴ La gallerista Catherine Viviano. Lasciata la Pierre Matisse Gallery apre, nei locali che erano stati della galleria di Julien Levy, i suoi spazi espositivi nel 1949 con il progetto di promuovere e diffondere la pittura italiana negli Stati Uniti.

Engene Berman a Corrado Cagli
Villa Carlotta
16 agosto 1949

Caro Corrado,
Questa è per correggere [sic] la mia ultima lettera di 2 giorni fa, dove ti scrivevo che mandava 5 disegni per la Trinacria a te. In verità ti mando solo 4 disegni (una gouache e 3 a penna) e ho conservato il quinto disegno qui per uso locale. Era molto simile alla gouache che ti mando, ma credo meno riuscito in parte. Spero che i 4 disegni te piaceranno and andranno bene per qualche pubblicazione. Io credo che sono riusciti bene assai.

Mi fai sapere quello che loro decideranno.
Frattanto, tanti auguri, caro Corrado e saluti cari.

Engene Berman a Corrado Cagli
New York
27 marzo 1951

Carissimo Corrado,
Come vai, caro, dove stai, quando vicini qui?
Non lasciar perdere quella cittadina-

zarla a che è una cosa importante potrebbe servirvi bene anche nel futuro!

Non ho nessuna notizia di te. Roma scrive pochissimo e non parla mai di te e degli amici di Roma!

Io avrei dovuto scriverti tanto tempo fa, e sono senza scuse. C'è sempre troppo da fare e il tempo (ed la vita) fuggono con tanta velocità. Sto bene, sono rimasto a New York perché sto lavorando su un Rigoletto per il Metropolitan Opera¹. Sarà per novembre prossimo, ma quasi tutto il lavoro deve essere fatto adesso. Io dovrei anche fare l'opera di Stravinskij a Venezia in settembre², ma non ho nessuna conferma da Ballo³ da Roma, benché se dobbiamo farlo, io dovrei andare a Los Angeles in aprile per sistemare tutto con Stravinskij e con Ebert⁴, che lui voleva per direttore di scena?

Se tu conosci Ballo o La Brocca, forse potresti chiedere che cosa succede? È vero che Stravinskij a [sic] chiesto (e ottenuto) un sacco di soldi (£ 20.000) per questa premiare e ho paura che i dirigenti non vogliono avere altri "forrestieri" da importare dal estero, pagandoli molto cari! Io sono tutto disposto di ricevere il mio stipendio in lire italiane sul posto (salvo per il viaggio) e secondo una valutazione del mio lavoro su una scala italiana - diciamo quanto uno scenografo italiano di massima reputazione chiederebbe per un'opera di 5-7 scene!

Però mi dicono che ci sono anche altre complicazioni, che alla Scala era stata promessa questa premiare e che ora loro fanno del tutto per impedire la prima a Venezia?

Il mio viaggio in Italia dipende molto da questo. Se non ci sarà questo lavoro, forse non potrò andare quest'estate in Italia con tutto questo lavoro qui per il Rigoletto che mi richiamerà a New York in ottobre. Forse andrò allora in Italia più tardi, dopo il Rigoletto del Metropolitan per fare la stessa opera per la Scala e rimanere poi in Italia per la primavera e l'estate!?

Da Milano ho poche notizie. So che il libro di Carrieri e Fornasetti⁵ non sarà pronto in aprile (ma non so perché) e dipende ora da Gino Chirighelli di decidere se lui vuole fare la mia mostra al Millione [sic] lo stesso e di riman-

darla a fino che il libro sia pronto!? La corrispondenza mia con Fornasetti e Carrieri è stata molto irregolare e poco soddisfacente ed io non so veramente nulla su tutte queste faccende col libro e sulle cause del ritardo!?

È il tuo articolo su di me - è scritto e sarà pubblicato e quando? Mi dai delle tue notizie e mi fai sapere come stai di salute, se il lavoro è andato bene e se tu pensi a venire qui!? Io starò qui almeno 3-4 settimane; poi andrò possibilmente a Los Angeles - specialmente se debbo lavorare con Stravinskij e Ebert su la sua opera? [...] è stata quasi tutto il tempo qui con me, ma ha dovuto andare in California per affari personali circa 3 settimane fa ed io sono solo adesso.

Ho visto tanti amici nostri qui, la stagione di Balanchine⁶ è stata molto brillante e per la prima volta hanno guadagnato qualche cosa!

Il lavoro sul Rigoletto va molto bene e trovo questo un ottimo tema per me! Farò una mostra di disegni italiani in maggio (forse non sarò a N.Y. ma non importa!)

Come vanno Mirko, Serena⁷, Renato e la Mimise⁸? C'è da fare con Afro o no? Saluti a tutti e anche a Sergio, a Sant'Angelo e tutti altri amici e conoscenze! Le tue notizie mi faranno un grandissimo piacere.

Te auguro mille buone e belle cose e soprattutto buona salute, buon lavoro e un viaggio in America!

Ciao, caro, ti abbraccio calorosamente. Scrivimi!

¹ Messo in scena, come è chiaro subito dopo, nello stesso 1951.

² Si tratta dell'opera *The rake's progress*, su libretto di W. H. Auden e C. Kallman, messa in scena alla Fenice nel 1951, per la quale comunque Berman non disegnò le scenografie.

³ Il critico Guido Ballo.

⁴ È il regista tedesco Carl Ebert che curò la prima rappresentazione assoluta di *The rake's progress* di Stravinskij messa in scena alla Fenice nel 1951.

⁵ È il volume del *Viaggio in Italia* scritto da Raffaele Carrieri e pubblicato da Fornasetti a Milano nel 1951. Il volume, tirato in 200 esemplari, è illustrato con litografie originali, firmate e numerate, di Berman.

⁶ Il celebre coreografo e danzatore russo Sergeo Balanchine.

⁷ Serena Cagli Basaldella, moglie di Mirko e sorella di Corrado Cagli.

⁸ Ovviamente Renato Guttuso e la moglie Mimise Dotti.

Eugène Berman a Corrado Cagli
New York
21 febbraio 1959

Carissimo Corrado,
Il tuo quadro grande è attaccato in alto sopra il mio letto e fa veramente un effetto bellissimo e meraviglioso. Credo che anche in confronto del [sic!] sviluppo straordinario di questa tua fase di lavoro nei ultimi quadri.

Questo rimane uno dei tuoi quadri più belli, più poetici, più misteriosi. È così pieno di una luce aerea e dolce. Una luce celeste.

Sono così felice e contento e anche fiero di avere queste cose così belle e che sono tante prove della tua amicizia sempre così attiva e generosa.

Anche le altre cose si sistemano benissimo. Questi quadri stanno così bene ovunque uno li mette e rendono ogni locale più bello e danno più nobiltà e poesia ad ogni ambiente.

Ti abbraccio con commozione e affetto.

Eugène Berman a Corrado Cagli
Cannes
14 gennaio 1967

Carissimo Corrado,
Sono passato da Roma una quindicina di giorni fa ma non mi è riuscito di rintracciarti.

Volevo salutarti ed informarti su una certa idea di riaprire ad Asti "La Giostra".

In verità l'idea di una galleria d'arte è nata ad Amelia Castellani Platone pittrice ed ad una sua disponibile amica la signora [...] sempre di Asti. Consultato ed essere travolto è stata la stessa cosa, contro la mia stessa volontà perché sono già talmente appieno di tante disperse attività che più mi conviene sempre a me stesso che a fare opera di cultura in provincia. Ma è

una mia vecchia situazione in fondo, e poi mi fa una certa tenerezza riprendere un discorso interrotto tanti anni fa. Mi fa sentire ancora giovane.

Voglio dartene comunicazione se pur affrettatamente per primo a te perché "La Giostra" deve molto a te per la tua attenta ed affettuosa collaborazione di anni. Spero di avere la possibilità di incontrarti di persona e non solo per sentirmi riconfermare (lo spero caldamente) la tua solidarietà ma perché tu mi potrai dire sulle possibilità di una tua personale mostra.

Ti abbraccio affettuosamente
Tuo Eugène

Eugène Berman a Corrado Cagli
Roma
14 febbraio 1969

Caro Corrado,
Avevo detto a Franco¹ a Milano recentemente che mi occorrerebbe avere delle foto (e in alcuni casi potrebbero servire anche delle fotocopie dei disegni fatti a penna) dei disegni miei in possesso tuo.

Specialmente dei disegni più vecchi, per un libro sulla mia opera grafica. Se lo puoi fare tu - tanto meglio - se no me ne incaricherei io volentieri, ma devi naturalmente avere i disegni per questo. Spero dunque che in un modo o in un altro, la cosa possa farsi e in un modo piuttosto spedito, perché alla fine di marzo dovrò andare a New York e portare tutto il materiale con me, per lasciarlo al [sic] editore.

Inoltre, colgo quest'occasione per ricordarti [sic] che l'ultimo gruppo di disegni presi da te o tre o quattro anni fa doveva essere uno scambio, ma di questo non si è mai più parlato. Probabilmente per la semplice ma triste ragione che i nostri rapporti sono diventati, per modo di dire, inesistenti malgrado alcuni sporadici tentativi da parte mia di riportarli su binari precedenti.

Bisognerebbe dunque trovare un modo di sistemare questo proposto scambio (che non è stato consumato, purtroppo) e mi rimetto per questo al tuo giudizio e alla tua decisione.

Ti ringrazio sinceramente di voler pen-

sarci sopra e fammi saper il tuo parere e anche per pensare alle foto e fotocopie dei vecchi disegni miei nel tuo possesso, che mi servirebbero molto!
Cordiali Saluti e auguri

¹ Franco Muzzi.

Eugène Berman a Corrado Cagli
Roma
25 febbraio 1969

[su carta intestata: Eugène Berman, via del Plebiscito 107, Roma; tel.: 689719]

Caro Corrado,

Temo che sei troppo occupato (o forse troppo indifferente alle mie richieste), per fare quello che io ti pregava nella mia lettera!?

Per me, però, la cosa rimane molto importante e anche urgente e come, d'altronde, lo scambio che dovevamo fare per il gruppo di disegni presi da te al mio studio 4 o 5 anni fa non si è mai compiuto (e temo non si farà mai, nelle condizioni presenti dei nostri rapporti non esistenti).

Ti prego di fare la cosa più naturale e semplice per tutti - di rimandarmi questi disegni tramite Franco a casa mia (o magari alla galleria l'88 o alla Medusa), passando così la spugna su una faccenda poco felice e inconcludente.

Con i migliori auguri

Eugène Berman a Corrado Cagli
Roma
27 febbraio 1969

[su carta intestata: Eugène Berman, via del Plebiscito 107, Roma; tel.: 689719]

Caro Corrado,

Grazie per rimandarmi la cartella di disegni con Franco. Pensavo però (forse sbagliando) a disegni non scenografici - di paesaggi con rocce di Les Baux et altri disegni dei anni trenta?

Franco dice che di questi paesaggi esistono delle foto e che me le farà avere! Tanto meglio.

Per una restituzione reciproca di pitture e altre cose, io non ci ho mai pen-

sato, perché tengo troppo a le cose tue che abbiamo scambiate nel passato, che amo e ammiro più che mie e che sono anche una testimonianza di una lunga amicizia, allora più attiva e calorosa.

Proponendo una possibilità di restituzione dei miei disegni, pensava solamente ai disegni che voleva usare per il libro su la mia opera grafica (escluso il teatro) e anche per ragione del ultimo scambio proposto, ma non avvenuto. Se a te va bene - mi farebbe piacere avere una scultura (testa) tua e qualche dei disegni lineari di 4-5 anni fa, però su fondo bianco [cancellato: al inchiostro e tutto in linee circolari!?!].

Lo potrò meglio spiegare, se Franco potesse portarmi a vedere il catalogo della tua mostra di Milano - sempre che se te va bene?

Ripeto che tengo molto a conservare le tue opere, salvo forse a fare dono di uno dei tuoi quadri di "totem" (de' quali ho tre) al tuo futuro museo di Taormina. Sempre se la cosa poteva essere gradita!?

Cordiali auguri

[in allegato reca il biglietto di risposta di Corrado Cagli alla lettera di Berman del 25 febbraio]

Caro Eugenio,

In risposta alla tua del 25. u.s. capisco e condivido il tuo punto di vista. Anche a me non dispiacerebbe riavere indietro i miei quadri e restituirli quei quadri e disegni tuoi che fanno parte della mia raccolta.

Con i migliori saluti
Corrado

Eugène Berman a Corrado Cagli
Roma
3 aprile 1969

[su carta intestata: Eugène Berman, via del Plebiscito 107, Roma; tel.: 689719]

Caro Corrado,

Grazie a te e a Franco per le fotografie. Va molto bene ora, ma più tardi, al mio ritorno mi servirebbe avere delle copie più ridotte (mezzo formato) che renderebbero più facile il lavoro finale per il menabò.

Grazie ancora e tanti auguri per le numerose mostre che hai programmato! Ti chiamerò al mio ritorno (metà di giugno).

A settembre vorrei andare in Sicilia. Se tu dovessi essere a Taormina a quel momento, sarei lieto di poter farti una visita lì!

Intanto grazie ancora e cordialissimi saluti a te e a Franco.

Con affetto

Tuo

P.S.: Durante aprile mio indirizzo sarà: c.o. Larcada Gallery, 23 East 67 st. New York, N.Y. 10021

Vincio Berti a Corrado Cagli

Firenze
31 marzo 1949

Caro Cagli,

Devo anzitutto ringraziarti per quello che hai fatto per noi di Firenze (i due inviti di mostre)... per la solidarietà sincera e disinteressata che hai dimostrato nei nostri riguardi: solidarietà tanto importante soprattutto per noi che ci troviamo isolati a sopportare, dentro una delle roccaforti del conservatorismo ufficiale il peso non indifferente di tanti inetti nostalgici. Scusami ora se ti chiedo un nuovo favore; di esporre ad arte, se ti è possibile, i quadri di noi astrattisti fiorentini vicini tra loro.

Ti ringrazio anticipatamente

Saluti cari

Tuo

Vincio Berti

Vincio Berti a Corrado Cagli

Firenze
1 giugno 1963

Carissimo Corrado,

Ho saputo della tua appassionata e decisa difesa del mio lavoro al "Fiorno"... che devo dire?

Che sono tanto, tanto commosso per questa tua nuova prova di stima, per questo sentirmi ancora vicino un amico, un pittore che tanto stimò, del quale so, da sempre, la grande fervida, onesta difesa delle cose che non si "vendono".

Ti ringrazio di tutto cuore e, se è nelle mie possibilità, vorrò sempre più dimostrarti come la tua fiducia per me, per altri amici di Firenze, non è spesa invano.

Caro Corrado di nuovo un sincero ringraziamento e un forte abbraccio fraterno.

Tuo Vincio Berti

Giuseppe Capogrossi a Corrado

Cagli
[senza luogo]
12 agosto 1950

Caro Corrado,

Ho tanto atteso una tua risposta alla mia lettera e non mi so dare pace se penso che tu non vuoi scrivermi, perché è segno di risentimento da parte tua verso di me e di cui non so trovare una ragione.

Adesso poi mi ha addolorato che non sia stato tu a darmi la notizia della Viviano¹.

Tu, che sei l'amico mio più caro e che più stimo per ingegno e per il valore che sa dare all'amicizia, saresti stato il solo che avrebbe dovuto scrivermi, perché al disopra - ma tanto al disopra delle Viviano del nuovo mondo - ci sei tu per me, che hai saputo darmi in questo nuovo ciclo di lavoro, il riconoscimento che più desideravo: la tua stima; ma ti ho già detto queste cose e tu le sai!

E che tu non abbia sentito questo (di scrivere tu così sensibile all'amicizia) mi fa pensare che questa sia cessata da parte tua.

È possibile? E perché?

Dovrei proprio pensare allora che una amicizia antica come la nostra, così antica e così privata, sia cessata per le stupidaggini di Costanza² che tutti sappiamo com'è? Costanza non fa che dire che tu la odii, ma parla tanto spesso di te e con una vivezza tale di ricordi che si vede chiaramente come anche lei ti ami e quale ascendente abbia tu su di lei.

Non farmi credere, Corrado, alla fine d'una amicizia come la nostra e mandami un bacio con il tuo cuore e con lo stesso amore che ho io per te. Un bacio Tuo Beppe

P.S.: Sono stato molto contento alla

notizia datami da Sergio, che hai ottenuto la proroga di un anno per ritornare in America.

Così ci rivedremo presto. Resteremo qui fino al 2 o 3 settembre, poi andrò a Venezia e forse a Milano per qualche giorno.

Penso di essere a Roma verso il 15 settembre.

A presto ti abbraccio

Tuo Beppe

¹ La gallerista Catherine Viviano. Lasciata la Pierre Matisse Gallery apre, nei locali che erano stati della galleria di Julien Levy, i suoi spazi espositivi nel 1949 con il progetto di promuovere e diffondere la pittura italiana negli Stati Uniti.

² Costanza Menney, moglie di Capogrossi.

Giuseppe Capogrossi a Corrado

Cagli
Milano
16 novembre 1950

Ti abbraccio, caro Corrado, e ti amo. La mostra si è aperta il 15^o. I quadri sono arrivati lo stesso giorno alle 14. Non è stata preparata molto. L'interesse va crescendo. Ancora nulla di concreto. Ho visto i tuoi amici e tutti ti ricordano affettuosamente.

Morloti non è a Milano. Spero di darti buone notizie presto. Salutami tanto Carmine e Paolo.

Io ti ricordo sempre. Buon lavoro!

Ti bacio

Tuo Beppe

¹ Si riferisce alla mostra allestita a Milano alla Galleria del Milione, in cui l'artista espone nel capoluogo lombardo le sue prime opere non figurative.

Giuseppe Capogrossi a Corrado

Cagli
Roma
25 giugno 1964

Caro Corrado,

Sono indignato di come siano andate le cose alla Biennale, perché, come ti dissi a voce a Venezia, il premio lo meritavi te per la bellissima sala che avevi. Leggo ora su "Paese Sera" la protesta

degli artisti italiani per i premi. Naturalmente la sottoscritto in pieno. Mi dispiace che non vi appaia il mio nome; ma io lasciai Venezia in giorno prima dell'assegnazione, anzi della incredibile non assegnazione del premio di pittura.

Ti abbraccio Corrado, con antico e insuperabile affetto
Tuo Beppe

Gerardo Dottori a Corrado Cagli
Perugia
14 marzo 1959

Caro Cagli,
Ricevuto dalla "Galleria Blu" il bel catalogo della sua personale¹.

Dopo il mio lungo periodo romano, tornai a Perugia da dove non mi son più mosso. Però, seguito a star attento a ciò che si fa ed è seguito lei con interesse e piacere, anche perché, ricorda? Io [sic] vista muovere i primi passi (le ingenuità e commoventi piccole sculture di mollica di pane).

Sulle sue cose presentate alla mostra, mi riferisco alle riproduzioni, perché mi è impossibile in questo periodo venire a vederle, potrei fare delle personali riserve per quanto si riferisce ai "mezzi": ma mi rendo anche conto che il caso può guidare l'artista verso la creazione, quando a un certo momento egli sappia dominarlo e piegarlo alla sua volontà.

E questo mi pare, lei l'è riuscito a fare in pieno. E poi, date le tante esperienze di tanti anni, lei è tra i pochi che possono permettersi tutte le evasioni. Cordialità vivissime ed auguri per la sua mostra.

Gerardo Dottori

Le spedisco una monografia in verità tipograficamente assai mediocre

¹ La mostra in cui Cagli espone ventuno *Carte*.

Renato Guttuso a Corrado Cagli
Roma
[senza data ma probabilmente 1948]
[su carta intestata di "Rinascita. Rassegna di politica e di cultura italiana".

Direttore Palmiro Togliatti, Roma via delle Botteghe Oscure, 4]

Caro Corrado,
I compagni di Rinascita desiderano avere tre tuoi disegni di Buchenwald per la mostra della pace che si fa, su basi migliorate, a Milano (anche Carlo Levi ci darà il ritratto di Neruda). Posso aggiungere la mia personale preghiera?
Ti abbraccio
Renato

Renato Guttuso a Corrado Cagli
[senza luogo]
[senza data]

Corrado Carissimo,
Grazie della tua cartolina. Qua va bene e ormai la stagione è dolce e fresca e si può lavorare per ore e ore senza doversi buttare in mare ogni tre ore come l'altr'anno. La nostra casa guarda ora sul grande golfo di Palmi e si vedono le cortine dei promontori fino a Pizzo e più su. Il paesaggio è di una grande solennità ed estremamente mutevole e ricco. La casa è più bella di quella dell'altro anno sebbene leggermente più scomoda perché si deve sempre entrare e uscire dalle stanze, qualunque cosa si voglia fare e perciò c'è meno indipendenza. Tuttavia ho già lavorato molto di disegni e di quadri e credo che alla fine riuscirò a mettere insieme più materiale che l'anno scorso.

Renato Guttuso a Corrado Cagli
Scilla
18 luglio 1949

Carissimo Corrado,
È già qualche giorno che penso di scriverti ma sono stato travolto dalla bellezza dei luoghi, dall'aria, dalla luce, dai bagni, dalla pesca e da molte ore di lavoro. C'è qua materia infinita per lavorare e pensare e conoscere. Da molto tempo io non sapevo vivere così. Inoltre mi ritrovo qua un dialetto simile a quello mio, un odore e una luce che mi riportano alla mia infanzia, un cibo che mi era familiare, e un po-

co sulle mie possibilità avevo perduto ogni nozione e speranza.

Pensavo che ti avrei scritto delle lettere "teoriche", da qua, ma credo sarà impossibile. Il piacere di abbandonarmi a questa pericolosa spontaneità è troppo forte e tu sai che io non so rinunciare ai piaceri troppo forti. Qua c'è Omero, Ulisse, Shakespeare e anche il terribile Picasso per certe acque trasparenti e feroci teste di pesci e le incredibili musculature dei marinai. Gli aborigeni sono di nostrana ed esplicita bellezza sebbene non molto intelligenti. Ma sembra quasi che non ne abbiamo bisogno. Vivono una vita di rischio e di miseria, come solo in questo estremo Sud è possibile.

Ho cominciato a lavorare e ho già tanti disegni, ma potrei già scegliere quelli utili alla famosa cartella di [...], se non avessi nei suoi riguardi la fondamentale sfiducia che sai. [...] non farà mai nulla perché ha troppa paura di impegnarsi e così trascinerà la sua galleria con qualche strappo buono per poi ricadere nella occasionalità delle sue mostre abituali. Non basta una mostra di Picasso o di Cagli a dare prestigio a una galleria se dopo la si da in pasto ai fondi di caffè e ai detriti. Io scrivo [...] o [...] parlando chiaro. Tu puoi, se vuoi, anche mostrargli questa lettera.

Mi piacerebbe ricevere una lettera tua se il caldo di Roma te lo consentirà e se ne avrai voglia.

Qua io non ti parlo troppo, né abbastanza chiaramente del mio lavoro perché non so distinguere da tutto l'insieme della vita che faccio (meglio detto non so indirizzarlo bene). Il che potrebbe anche essere una opinione positiva, ma non obbligatoriamente, in ogni modo spero un po' meglio organizzato.

In questa specie di solitudine (in fondo credo che sia tu che io siamo abbastanza solitari e "tutti nostri", come diceva Leonardo, per riuscire a stare soli anche materialmente) (la casa è sempre piena di gente) tuttavia si riesce a ordinare meglio le proprie idee e sebbene i dubbi e i problemi siano più perentori e spietati, essi aiutano (meglio che negli ambienti di grandi e frequenti condotti) a puntualizzare le

convinzioni e a renderle più solide. È inutile dirti, Corrado caro, che la casa così come è è a tua disposizione. Sai quanto Mimise ed io ti amiamo. E perciò parliamo spesso di te con tutto l'affetto che sai. Io starò qua fino all'8-10 settembre. Tu non hai che da telegrafare quando vuoi venire qui. Intanto ti auguro felicità, tranquillità e buon lavoro. Ricordami agli amici e accetta un affettuoso abbraccio.

Renato

Un affettuosissimo abbraccio
da Mimise

Renato Guttuso a Corrado Cagli
Santa Maria La Bruina
30 agosto 1952

Corrado Carissimo,

Grazie del vaglia, della tua premurosa attenzione, e guai a me, amico debole, che fin'ora non ti ho scritto. Sebbene abbia pensato di farlo quasi tutti i giorni, e così un mese è passato quasi, come il vento, come passano per noi i mesi di lavoro fervido e di quiete interna. Qua è molto bello e malgrado il caldo si riesce a lavorare le buone note dieci ore al giorno. Ho una grande stanza che mi serve da studio con le finestre su questo incantato vulcano e mi basta girare l'occhio da una finestra all'altra per trovare argomenti che eccitano la mia fantasia. Mi lascio andare volentieri a questa suggestione della natura senza pensare troppo. Un po' perché quando lavoro molto mi accade di pensare poco, un po' perché sono stanco del duro inverno passato e se mi metto a pensare tutto assume proporzioni drammatiche e critiche e me ne sgomento.

Come aggravio a tutto questo, come grande tentazione è la soluzione per allusioni, trasferita, indiretta dei nostri problemi. Una grande tentazione, così come probabilmente per te è la realtà visibile la grande tentazione. Ridotto a termini molto semplici è forse proprio questo il punto critico della nostra generazione di pittori ed appunto perché in noi (noi due) è particolarmente e acutamente sentito, noi siamo così esagerati nelle nostre posizioni, e così vio-

lentemente tentati dai contrari, e così continuamente turbati ed ansiosi. Gli altri hanno forse la verità in tasca! (né tuttavia sono più felici!). Penso a tipi come Marini per es. alla sua via senza scosse a quel suo "perfezionamento" continuo senza uscire di carreggiata. Non è strada per noi: passati i quarant'anni abbiamo ancora la stessa improntitudine della giovinezza e la stessa innocenza di fronte ai problemi dell'arte ed il cuore pieno di tempeste! Come ai nostri verdi anni. Il che non ci rende certo meno polemico e assolutisti nelle nostre posizioni, meno convinti, meno accaniti. Anzi! Più accaniti e teorici che mai, perché umanamente ricchi e generosi e perché i nostri polmoni hanno bisogno d'aria e dobbiamo uscire da questa "impasse" blindata dell'"arte moderna" e dovremo perciò usare tutte le nostre cariche di dinamite e magari il nostro sangue perché ciò avvenga.

Vorrei sapere del tuo lavoro e delle tue vacanze. Ormai l'estate volge alla fine e anche agosto è passato. Che cosa ci porterà settembre? Potessimo almeno aver preparato un buon vino per la prossima svinatura.

Ora Mimise verrà a Roma e porterà con sé alcune mie carte dipinte. Ho curiosità di sapere che ne penserai sebbene io le consideri solo come un materiale di studio, come appunti di un taccuino (a volte mi assale la paura di non saper prendere altro che appunti e che la riorganizzazione interna degli elementi annotati mi sia difficile, e che non ne sia capace). Ma forse questa è proprio una caratteristica del nostro tempo. Accumulare materiale. Penso, a proposito, alla "capra" di Picasso (scultura). Non è forse un dato, un elemento, un contributo ad una edificazione futura? Il suo alto naturalismo che cosa altro può significare dal nostro punto di vista se non questo? Ma noi siamo più giovani di lui ed il tempo di tirare le somme ci viene incontro, ci precipita addosso, e dovremmo essere più certi e forti di quello che siamo (parlo di me, e ti coinvolgo per affetto in questa posizione, benché io sappia che tu sei più forte di me e più preparato e forse d'un tratto risolverai tutto per tutti. Mi pare di sentire che

ciò è possibile solo in te e tu non hai bisogno che ti dico quanto me lo auguri e lo spero!).

Non so se spiego abbastanza quel che voglio dire ma se penso ai temi della nostra epoca, "la bomba al napalm" o i massacri di Koje, o tutto quel che succede così lontano e così vicino a noi aspettano che noi pittori moderni se ne dia conto, giudizio, giudizio nelle nostre opere. Ed è certo che una volta in possesso dei sentimenti relativi a questi temi del nostro tempo terribile, la soluzione del "trasporto" in un ordine di allusioni formali di tipo astratto ci lascia insoddisfatti (ne sentiamo la parzialità e la tristezza, la scarsa efficacia comunicativa, l'intellettualismo ecc.) così come insoddisfatta e meschina ne sarebbe la narrazione fotografica figurativa ecc... Io credo che tu sei tanto insoddisfatto del tuo lavoro come lo sono il mio. Capisci quel che voglio dire? Ed ora basta così. La lettera si fa lunga e fra poco verrà un ragazzo a posare. Aspetto da Mimise o dalla posta tue notizie, segni di te. Se Roma è sempre lì e se tutto va bene e come va Alberto, cosa fa Mirko e cosa succede di Sergio. E se l'estero ha portato novità ecc. ecc. ecc. ecc. ecc.

Ti abbraccio molto fortemente e tieni delle mie lettere conto come di un discorso senza conseguenze come le avessimo fatte in trappola. Qua il vino è molto buono. "Vesuvius" come dicevano i pompeiani. Ma è forte e ne bevo poco. In fondo ho nostalgia di quel vinaccio dei castelli e del mal di testa che lo segue.

Tuo Renato

Renato Guttuso a Corrado Cagli
[senza luogo ma Velate di Varese]
[senza data ma estate 1956, post 3 maggio - ante 3 agosto]

[...] rispetto, nella fiducia umana, reciproco. Ho visto Antonio Da Guerci che mi ha detto di tutte le premure tue per il debito di Schneider e te ne ringrazio molto. Ho ricevuto dal povero Schneider una lettera dove mi elenca i suoi guai di salute e mi manda l'assegno.

Qua Berger¹ mi ha dato la dolorosa

notizia del suicidio di Peter Watson¹, che mi ha molto colpito. È davvero un brutto momento, e non tutti ce la fanno. Sembra a volte che scenda sulla terra un vento che acuisce tutti i problemi e preme sulle volontà umane fino a schiacciarle.

Ricordo gli incontri assieme a te, e l'ultimo nostro incontro di Londra, una serata che fu poi drammatica essendo venute fuori malinconie e insoddisfazioni ancestrali sia nel mio comunismo che nel tuo (e di Stephen Spender) anticommunismo. E ci lasciamo commossi e turbati di quell'incontro d'amore andato a male. So di darti un dolore, ma forse lo sapevi già e in ogni caso dovevo dirtelo.

Qua il lavoro va bene. Almeno scorrono in pace i giorni – posso lavorare, posso studiare, e ho portato con me un paio di libri che avevo da parte senza avere il tempo di leggerli e ho cominciato a smaltirli.

Ho visto due volte Morlotti col quale abbiamo parlato molto affettuosamente di te. Egli lavora da queste parti (a un'ottantina di km) in un bellissimo posto nel cuore della Brianza.

Vedendo quella campagna, giù fino all'Adda manzoniana, si capiscono molte cose della sua pittura; si sta bene con lui che almeno non ha piegato il capo alle situazioni di comodo e se ne sta solo e duro, metà dell'anno, a lavorare e a far la partita coi contadini, la sera.

Ora vado in Francia per pochi giorni, vado a vedere una mostra di Cézanne che c'è a Aix en Provence, ma prima forse dovrò venire a Roma per una delle nostre dannate riunioni, ti cercherò il tal caso, sperando di vederti, sia pure per abbracciarti soltanto.

Ora credo che ti lascio devo smettere vado arrivare dalla finestra un temporale.

Anche questo fa bene.

Ti abbraccio, carissimo assieme ad Alberto

Tuo Renato

Anche Mimise ti abbraccia

[di mano di Mimise] Carissimo Corrado vieni a trovarci?

ne sarei tanto felice

Mimise

P.S.: Noi saremo qua dal 3 agosto in

poi con una interruzione dal 9 al 12 agosto. In qualunque momento tu volessi venire qua basta telegrafare

Ti abbraccio

Renato

¹ Il critico d'arte, scrittore e pittore inglese John Berger.

² Si tratta del collezionista, mecenate e benefattore inglese Victor William (Peter) Watson.

Renato Guttuso a Corrado Cagli

Velate di Varese

13 novembre 1959

Caro Corrado,

Grazie della lettera e della premura tua sempre fraterna. Per una questione di principio ed anche perché Monaco e Luccichenti¹ sono sempre stati per me dei cari amici, sono favorevole ad eseguire la pittura che mi si chiede.

La compagnia di Maccari mi è poi altrettanto gradita. Sono le briciole, si vede di pranzi altrui. Ma non fa niente. Vendiamo i quadri e perciò non abbiamo bisogno di "colpi" sensazionali.

Vorrei pregarti di dire a Monaco e a Luccichenti che mi scrivano i dettagli: poiché io sono ancora uno dei pochi residui pittori con scrupoli professionali vorrei sapere dove va il pannello, quale è il tema, che cosa fanno (quali temi) i colleghi che saranno nello stesso ambiente. Quale somma sono disposti a sborsare per compenso. Tu che sei ancora più scrupoloso di me, comprenderai bene questo mio desiderio.

Io scrivo anche ad Amedeo. Ed intanto ti ringrazio e ti abbraccio con tutto il mio affetto.

Sto lavorando ed ho anche una piccola mostra da [...] (mostra che ha seguito a ruota la tua. La tua era una splendida mostra). Mimise ti abbraccia e la Rina è commossa dal tuo pensiero. Dovrò anche esser geloso della Rina?

Ti abbraccio ancora e ti prego di ricordarmi a Franco² e agli amici

Tuo Renato

¹ Gli architetti Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti.

² Franco Muzzi.

Renato Guttuso a Corrado Cagli

Velate di Varese

Villa Guttuso Dotti

[sena data ma probabilmente 1960]

Mon General!

Ti sono molto grato della cara lettera, delle notizie che mi dai ed anche del fatto che, come mi pare, i tuoi malumori per i pasticci genovesi siano passati.

Ho pensato, dopo averti lasciato, la volta che sono venuto da te, come sia ingiusto che ad artista tanto rigoroso e scrupoloso dal punto di vista professionale come tu sei debbono capitare fastidi e impedimenti dovuti alla mancanza di coscienza altrui. E sappiamo bene che agli esecutori tocca una dose e una qualità di coscienza assai minore.

Sono contento che quel bozzettone di natura morta non ti sia dispiaciuta e che non sia dispiaciuta ai committenti. Dovessi dire che l'ho fatta con molto entusiasmo, mentirci. Avrei voluto far di più e meglio. Ma avevo l'impressione che di quel quadrucio non importasse niente a nessuno e che quell'incarico fosse dovuto alle tue insistenze, al tuo fratello [parola cancellata]. Ho saputo anche che la "Battaglia" va al museo del Risorgimento ed anche questa è una buona notizia. Me ne felicito con tutto il cuore con te e con la giustizia che, questa volta almeno, presto o tardi arriva.

Per il mio Caribaldi la biblioteca Feltrinelli non ha invece una parete. Il quadro fu acquistato cinque anni fa e sta con la faccia al muro (meglio così: durerà più a lungo)!.

Io sono un po' in alto mare con il lavoro. Con il non lavoro, anzi. Ho spedito a Venezia² e ora pare che vada tutto male, speriamo che questa sensazione sgradevole cambi.

Domani vado a Venezia a mettere insieme i quadri. Vedremo sul posto. Poi vengo a Roma e spero di abbracciarti presto. Grazie, mio caro Corrado, con tutto il mio affetto.

Renato

Saluti al Franchino³

[di mano di Mimise] Un affettuosissimo abbraccio

Sono contenta di rivederti presto
Tua Mimise

¹ Si riferisce alla seconda versione della *Battaglia di Ponte dell'Amiraglio* compiuta nel 1955, poi andata all'Istituto Palmiro Togliatti di Frattocchie (Roma) e oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

² Parla della Biennale.

³ Franco Muzzi.

Renato Guttuso a Corrado Cagli

Roma
15 maggio 1963
[su carta intestata: via Ciancaleoni 1, Roma]

Caro Corrado,
Ho tentato di telefonarti per tutto il pomeriggio. O non ho fortuna, o il numero che ho io è invecchiato.

Partroppo sto partendo per Velate e non posso incontrarti come vorrei. Voglio però dirti subito, prima di partire, e con la più assoluta freddezza due cose:

Non è vero che io abbia espresso dei dubbi sulla utilità che si faccia un libro sulle tue opere.

Chi ti ha detto questo è un bugiardo e sono pronto a fargli rimangiare la calunnia con tutti i mezzi di cui dispongo, compresi i calci.

(Quando Marchini¹ stamattina mi ha riferito un tuo risentimento su questo punto, sono caduto dalle nuvole).

Mi addolora soltanto che tu abbia potuto credere una cosa simile.

Ho sempre parlato di te con tutta la stima, l'affetto, la fiducia, possibile. In tutte le occasioni. Ti confermo tale stima affetto e fiducia.

Dopo di che sta a te scegliere tra la mia parola e quella di un qualsiasi calunniatore.

Se è vero che Pizzigoni ti ha detto questo di me, lo prenderò, giuro, a calci. Ora vado a Velate. Se credi, scrivimi il o i vieni, se passi al nord - soprattutto credi a una amicizia che non si è mai smentita.

Tuo

Renato

¹ Alvaro Marchini, l'imprenditore romano

grande amante d'arte e collezionista, fondatore nel 1959 della galleria La Nuova Pesa di via Frattina a Roma.

Renato Guttuso a Corrado Cagli

Velate Varese
28 luglio 1967

Caro Corrado,
Mi scrive ora Grosso e mi dice che tu hai interpretato come una allusione a te la frase della mia lettera sul "Giornale di Sicilia" in risposta alla loro precedente notizia secondo cui avrei fatto una donazione del valore di 5 miliardi (!) a Bagheria.

Desidero dirti, nella più assoluta sincerità, e con l'amicizia che non ha mai subito ombre, tra te e me, che neppure lontanamente ho pensato a te e vorrei che, in nome di questa amicizia, tu mi credessi. Era una frase del tutto generica, che non alludeva a nessuno, meno che mai a te, e che parlava di opere murali, commissioni di stato, acquisti ufficiali.

Credo che tu in quanto a questo non ti trovi in posizione diversa dalla mia, e, caso mai, ti avrei pensato al mio fianco, nella lotta contro gli agenti del fisco, che, come puoi immaginare, si sono buttati a pesce sulla notizia dei cinque miliardi (!).

Io credo di non avere niente da rimproverarmi in coscienza, nei tuoi riguardi, ti ho sempre stimato, apprezzato, e amato moltissimo.

Contro certa gente ho subito la tua stessa sorte. Come puoi pensare che abbia voluto fare una malignità sul tuo conto? Ti giuro che se avessi pensato che tu hai fatto gli arazzi per un transatlantico¹ non avrei messo quella frase, che d'altra parte non era affatto, neppure genericamente, offensiva, ma, se mai, difensiva e non suonava offesa verso nessuno. Contro di te, poi? Come avrei potuto? Vorrei che tu accettassi questa mia dichiarazione aperta, e le mie scuse sincere se, al di fuori della mia volontà, ho potuto scrivere una cosa che ti è dispiaciuta.

Quanto a me non mi sono spiegata, al momento, la tua frase su di me, nell'intervista a Valsecchi². Anzi ho attribuito a Valsecchi una interpretazione

forzata delle tue parole. Nei tanti incontri, specie nei più recenti, il nostro dialogo è stato aperto e franco e mai mi avevi detto di ritenermi "anacronistico".

Tuttavia io non me ne sono offeso, solo un po' addolorato perché il mio dialogo con te, e la dialettica interna della stessa tua opera, mi hanno fatto sempre pensare che "anacronistici" fossero coloro che, per essere sempre sull'onda della moda e cresta dell'onda, finiscono per essere sorpassati e infrangere appena l'onda lascia il posto alla successiva. Ma forse quella tua parola era il frutto di un risentimento per l'infelice mia frase del transatlantico (in fondo ho fatto anch'io un pannellino per un transatlantico!).

Ma io desidero solo una cosa, Corrado caro, che tra te e me non ci siano ombre; la nostra amicizia è ormai troppo solida e antica, troppo fondata su cose vere, su sentimenti profondi, sulla reciproca intelligenza e comprensione della rispettiva opera. Abbiamo saputo crescere, per vie diverse, sulla stessa linea di passione, pagando ciascuno il suo prezzo. E non è un caso che, ogni tanto, qualche cronista (orecchiate certi ambienti) ci metta insieme e ci gratifichi di una comune riprovazione.

Io sono stato felice di essere stato abbinato a te dal cronista dell'Espresso, per esempio.

Perché in realtà, né tu né io, abbiamo fatto quel che abbiamo fatto obbedendo alle suggestioni degli "ambienti culturali più accreditati", ma solo obbedendo a noi stessi. Di qua la loro incertezza se combatterci come "coerenti" o come "eclettici".

Vorrei che tu mi rassicurassi, caro Corrado, della tua amicizia, e che mi dicessi che hai accolto questa lettera con lo stesso animo fraterno con cui io la sto scrivendo.

Ricordami a Franchino e accetta un caro, forte abbraccio dal tuo
Renato

¹ Parla dei sei arazzi disegnati da Corrado Cagli, tessuti dalla manifattura di Ugo Scassa, per il salone delle feste di prima classe della nave ammiraglia della marina italiana Leonardo da Vinci progettato dagli archi-

teffi Monaco e Luccichenti. Il concorso per l'assegnazione del lavoro si svolse nel 1960.
¹ Marco Valsecchi.

Renato Guttuso a Corrado Cagli
 Velate Varese
 22 agosto 1967

Corrado Caro,
 La tua lettera mi ha fatto molto piacere perché conferma la tua uscita da una fase preoccupante del guaio che ti è capitato. Io credo che tu abbia avuto la stessa cosa che ha avuto Mimise quattro anni fa. Una gastrite che prese poi aspetto di ernia dello jatus e che la portò in punto di morte.

Il singhiozzo può essere stato un aspetto diverso della stessa questione (per Mimise si trattò di un'ulcera all'esofago, pericolosissima, provocata da rigurgiti di acidità prodotti dall'ernia). Ma ora basta coi mali. Tu sei uomo da riprendersi subito e da recuperare nel

lavoro, con gli interessi, i giorni perduti. La Sicilia ti aiuterà. Io non so dirti altro che ti sono vicino con tutto il mio affetto, e che sinceramente ho trepidato (e persino pensato di venire giù, ad un certo momento) molto per te.

La mia estate è stata anch'essa sterile, benché molto faticosa, traversata da grandi perdite di tempo, da incontri non sempre utili o piacevoli, da lavori marginali ecc. Tra l'altro delle scenografie per un lavoro di Eduardo D.F. alla Fenice che mi ha fatto perdere (e mi farà ancora) un sacco di tempo¹.

Domani parto per Darmstadt dove si inaugura una mia mostra alla Kunsthalle (molti quadri retrospettivi). Ho visto qua un paio di volte Ernst² che è ospite, sul lago di Como, di amici. Lo conosco appena e l'ho trovato molto vivo e acuto e pieno di gioventù (76 anni). Non voglio generalizzare ma certi vecchi sono assai meglio di certi giovani. Più onesti di fronte alle cose, meno pregiudiziali e meno provvisori. Anche se ho prodotto poco ho però molto letto e molto lavorato. Butterò via molta roba e speriamo che il poco che resterà abbia un senso. Invecchiare è un po' faticoso, ma penso si tratterà di superare un periodo di acciacchi, per poi, speriamo, riprendere.

Io quest'inverno sono stato molto male e ancora i disturbi sono tutt'altro che finiti.

Scusa la confusa lettera, come una chiacchierata, ma molto affettuosa, molto fraterna. Io ti voglio molto bene, e sono un uomo fedele. Cerca di stare bene, Corrado caro, e di riprendere a lavorare e di dare ai tuoi amici altre emozioni col tuo sorprendente lavoro, tanto ricco e utile a tutti.

Un abbraccio a Franco e un saluto agli amici di Taormina.

Da Mimise e da me un forte, forte abbraccio
 Renato

¹ La commedia teatrale *Il contratto* di Eduardo De Filippo, grande amico di Guttuso, andata in scena al teatro La Fenice di Venezia il 12 ottobre del 1967.

² E Max Ernst.

³ Franco Muzzi.

Giorgio Morandi a Corrado Cagli
 Bologna
 2 febbraio 1959

Caro Cagli,
 Oggi il suo assistente mi ha portato il dipinto che lei, tanto gentilmente, mi ha autorizzato a scegliere fra i suoi quadri esposti alla Loggia. La mostra mi è piaciuta e mi ha molto interessato. Le assicuro che terrò il suo piccolo dipinto fra le cose che mi sono più care. Ancora la ringrazio.
 I più cordiali saluti dal suo
 Giorgio Morandi

Giorgio Morandi a Corrado Cagli
 Bologna
 12 aprile 1963

Caro Cagli,
 Mi scusi se ho tardato tanto a scriverle per ringraziarla, soprattutto per il "Foscolo", coi suoi bei disegni che mi giunse molto gradito. Questo inverno sono stato parecchio indisposto e solamente da poco mi sono, spero, ristabilito. La prego di salutare Muzzi per me. I migliori auguri ed i più cordiali saluti dal suo
 Giorgio Morandi

Mattia Moreni a Corrado Cagli
 Torino
 7 febbraio 1950

Caro Corrado,
 Ho saputo da Morlotti che la faccenda della mostra in America non dipende da te ma bensì da Afro, infatti ne ero rimasto sorpreso.
 Immagino avrai ricevuto il volume (mi hanno detto, che per errore vi è stato spedito contrassegno), sarete già stati rimborsati.

Ricordati di scrivere un rigo ad Arengo, so che ci terrebbe molto, ha fatto tutto quello che ha potuto per far questo libro. Molte difficoltà, molti denari e tempo.

Ho fatto una mostra al Milione, che è andata bene, con alcuni quadri di grandi dimensioni. Mi è capitato in questo ultimo tempo un forte esaurimento fisico e mentale, è ormai un mese che non lavoro, ho però intenzione di ricominciare.

Ho molta voglia di venire a Roma qualche giorno, ma mi è difficile sempre avanzarmi i denari.

Ho visto qualche volta i milanesi, sempre un po' tronfi.

Sono qui, solo, in questa landa desolata dove non si parla mai di pittura, dove non si parla mai di niente, dove i più dipingono perché hanno la cassetta dei colori con lo zinco dentro.

Mandami tue notizie e spero di rivederti prestissimo
 Tuo
 Moreni

Ennio Morlotti a Corrado Cagli
 Merano
 24 dicembre 1969

Ebbi dal dottor Teodorani¹ la richiesta di una cartella di litografie a colori in primavera dell'anno scorso; ma fin dall'autunno pur avendogliela assicurata non mi fu possibile occuparmene. Verso settembre gli presentai sei o sette studi di vegetali a colori dicendomi intenzionato di orientarmi su quelli. L'adesione fu molto cordiale e completa. Il lavoro cominciò subito con ritmo teso e continuo. Tutti i giorni un garzone o il sig. Teodorani stesso mi por-

tava prove e tentativi. E attraverso censure, soppressioni, adattamenti e sostituzioni qualche volta occorrevano parecchi viraggi prima di una soluzione soddisfacente. Fu certamente maggiore il materiale sacrificato di quello usato e siccome qualunque mio minimo desiderio, qualunque minima osservazione veniva immediatamente provata il lavoro si protrasse sino a fine inverno. Ho già altrove manifestato la mia ammirazione per la perfezione e bravura dello stampatore e anche la mia totale soddisfazione per il risultato ottenuto.
Ennio Morlotti

¹ L'editore Teodorani di Milano.

Gualtiero Nativi a Corrado Cagli
Firenze
29 marzo 1949

Caro Cagli,
Innanzi tutto la devo ringraziare della stima dimostrata nei nostri riguardi per aver voluto ricordare i nostri nomi alla segretaria della Mostra di Asti.
Per quando riguarda la mostra di Palazzo Strozzi le comunico che questa è stata definitivamente fissata per i primi di maggio a causa della Collezione Guggenheim la cui esposizione durerà fino alla metà di aprile. Le ricordo che a mezzo della Signora Fasola fu notificato da parte sua l'invio di tre quadri, il Malgoverno e altre due composizioni. La pregherei di inviare le opere non oltre la metà di aprile e se non avesse a disposizione quelle notificate può regolarsi a suo piacere dato che il catalogo non è stato ancora compilato. Se avesse occasione di vedere Guttuso la pregherei di ricordargli di inviare i quadri promessi, poiché non ho da lui ricevuto alcuna risposta pur avendo gli scritto in proposito.

Ringraziandola nuovamente le porgo i più cordiali saluti.
Gualtiero Nativi
Via Scipione dei Ricci, 9
Firenze

Gualtiero Nativi a Corrado Cagli
Firenze
6 giugno 1963

Caro Cagli,
Mi è veramente dispiaciuto di non poterti incontrare in occasione della tua permanenza a Firenze per i lavori del Fiorino: non ho voluto cercarti prima delle vostre riunioni, e dopo quando l'ho fatto eri già partito.
Voglio perciò ringraziarti di quanto hai fatto nei miei riguardi, che sta a dimostrare ancora una volta la tua stima che dura da tanti anni; e soprattutto sono rimasto molto contento per Berti che veramente se lo meritava.
È stato in fondo un riconoscimento della lotta che da tanto si sta facendo a Firenze, dove ancora molti hanno dovuto ingozzare la pillola a denti stretti.

Spero di poterti salutare in una mia prossima venuta a Roma dove da tanto non sono più venuto.
Ti saluto cordialmente.
Tuo
Gualtiero Nativi

Giovanni Omiccioli a Corrado Cagli
[senza luogo ma Roma]
28 novembre 1968

Caro Corrado,
Mi è arrivato soltanto ieri il piccolo catalogo della tua mostra alla "Robinia". Mi ha fatto tanto piacere leggere il solido e così chiaro scritto di Alfonso Gatto.
Del resto un poeta come Alfonso non poteva nello scrivere della tua pittura che essere poeta nel capire il tuo mondo.
Ma sono pochi questi esempi, e bisognerebbe davvero togliere lo strapotere a tutti coloro che sono orfani sia dell'istinto che dell'intelligenza, eterni facchini diventati alchimisti di sole "parole" e sotto cui la loro palandrana covano il "sapere e la conoscenza" come la gatta cova i figli ciechi.
Gatto nella sua presentazione dice delle tue "carte" ed io per caso passando alla Galleria della Fontanella ne ho veduta una molto bella, e Calvani mi ha detto che te ne non hai più una.

So quanto un artista desideri riavere un qualcosa di un periodo esaurito. Ti ricorderai che me ne offrisci due, una delle quali è dedicata e mi è molto cara. Tutte e due misurano 0,48 x 0,34. Sappi che quando lo desideri l'altra te la offro volentieri per la tua raccolta, non fai che telefonarmi.
Come pure ti ricordo che ho un disegno che credo sia raro, anche questo è dedicato.

È un uomo voltato di spalle, fatto a New York nel '946, e questo se ti dovesse occorrere per pubblicarlo ne avrei piacere.

Buon lavoro, e sempre i miei affettuosi auguri per tutto ciò che desideri
Tuo
G. Omiccioli

¹ La galleria La Robinia di Palermo.

Giovanni Omiccioli a Corrado Cagli
[senza luogo ma Roma]
6 gennaio 1971

Caro Corrado,
Alla tua mostra, come al solito molto affollata, ci si dice, quando si ha la fortuna di vederci: poi ci vediamo, poi ci vediamo...
Ma finisce che con questo carosello della vita, così turbolento, ci assorbe di nuovo e tutto torna come prima. A chi vado a trovare, naturalmente affettuosi amici che stimo, ed a chi viene da me, do sempre qualche mio ricordo in cui c'è del mio, cioè offro ciò che è stato pubblicato sulla mia attività.

Ma è incredibile, che io del tuo lavoro ho segni preziosi e cari, e inoltre molte pubblicazioni, proprio a te non abbia di mio dato che molto poco. So che a te basta ugualmente il pensiero di esserti amico come si deve essere, questo lo so.

Grazie dell'omaggio della bella monografia della mostra a Roma, che sono ritornato a vedere con dei miei amici. Sono belle queste tue creazioni, inasauribili, così reali e fantastiche nella loro chiarezza, nella loro scoperta, sempre con quel senso di ciò che è stato ed è tuttora eterno, che te ci rimandi così nuove, in questo nostro tempo così ottuso e sordo.

Ma basta, davanti alle tue opere, saper capire, e non solo guardare. Saper capire, solo e vero scopo, motivo che l'arte, con il suo incesantimo, ci lascia il pensiero in sospeso.

Non mi ricordo se ti abbia detto che sono stato invitato a fare una mostra di miei dipinti e disegni in quattro città della Russia. Porterò anche la monografia con la tua presentazione.

C'è, in questa mostra che porterò, un dipinto di fiori, che vedesti nella bottega di mio fratello, e che ti piacquero. È già di tua proprietà, e mi farebbe piacere che questo non appena ritorna trovasse un posto libero nel tuo studio. Buon lavoro, con affetto

Tuo
Giovanni Omiccioli

Giovanni Omiccioli a Corrado Cagli
[senza luogo ma Roma]
20 giugno 1974

Carissimo Amico Corrado,

Ti ringrazio, caro amico, del bel disegno che mi hai scritto sulla tua magnifica monografia.

L'avevo lasciata lì soltanto per aver una tua firma, invece non solo ci ho trovato una dedica affettuosa, ma mi sono trovato davanti ad un dono che mi sarà sempre caro.

Come ti ringrazio ancora della bella presentazione che mi facesti su quella mia monografia, e ciò ha contato tanto per me, quanto invece ha sconcertati parecchi. La mia felicità di essere compreso per quel che sono e non per quello che altri vorrebbero che fossi a loro capriccio.

Come ho provato piacere su ciò che ho trovato sulla tua monografia ho provato il contrario sapendo che ti hanno voluto negare quello che finalmente ti spettava, da tempo, che finalmente, e a detta di molti, ti meritavi.

Alla Biennale, un riconoscimento morale, più che logico, più che giusto. E questa vecchia e ministeriale vacca finalmente con un premio a te avrebbe tirato su la gobba e sarebbe stato l'inizio di cose vere e non solamente di cose qualunque, inutili per tutti, un giuoco immorale, diretto da scimmioni e non da uomini, gente dal giuoco

delle tre carte, che mai si vergognerebbero delle loro prepotenze e delle loro malefatte, dei loro soprusi e della loro dittatura simile a quella nefasta che fu quella di un passato recente. Come i nazisti, tanto per fargli un complimento che si meritano.

Questi rami di stambecki sono la peste della cultura, sono le amarezze che ci fanno ingoiare.

Le iniquità si ripetono, puntuali, ogni due anni, e di questo a suo tempo se ne accorse anche Rosai.

Ma per te questo forse è un buon segno, ci sto pensando ora, la lezione che si sono data da loro gli rimarrà.

Ma è così che oggi vanno queste cose, mi dispiace per te comunque.

So che le pareti della tua casa ospitano "bianchi e neri", ospiti d'eccezione. Beati loro, tra questi è un gran bel viaggio.

Così che con affetto ti mando quattro miei "segni" di cui uno, quello degli alberi, pubblicato sulla monografia dei "Studi e disegni" dov'è il tuo scritto.

Inoltre un disegno di Carlo Barbieri, sul cui retro troverai un mio appunto. Inoltre due dediche: ne troverai una sulla monografia della piccola antologia che feci alla Borgognona nel 1969, ed un'altra sul "Quinto Vangelo" del mio caro amico Ezio Taddci.

So che nell'incorniciare te hai i tuoi gusti, ecco perché i disegni sono senza cornice.

Il tutto è per te, una mia, seppur piccola, befana.

Ti auguro una lunga e felice salute, in compagnia di un'altrettanta felicità per il tuo lavoro.

Caramente ti abbraccio
Tuo Giovanni Omiccioli

Armando Pizzinato a Corrado Cagli
[senza data]
Venezia, Salute 33

Carissimo Corrado,

Dalla metà di febbraio, fino ad una settimana fa, ho lavorato con accanimento intorno ai quadri che ho inviato alla biennale ed a un lavoro di decorazione che fortunatamente mi è stato commesso nel frattempo. Ho lavorato quasi ogni sera fino alle due. Ho la

convincione di aver fatto un buon lavoro, ma ho avuto così poco tempo per considerarlo un po' dai fuori che sono veramente ansioso di rivederlo alla Biennale, sulla parete, per poterlo giudicare ad una certa distanza, dopo averlo un po' dimenticato.

Qui si sta già scatenando una campagna feroce contro questa mia nuova posizione. Da un pezzo senza aver visto nulla ed ora per aver visto le fotografie. Non potendo dir altro ne fanno una questione morale. Questo soprattutto da parte degli amici Vedova e Santomaso che si preoccupano più della mia perdizione che di loro stessi.

Caro Corrado, io sarei molto contento di vederti e di sentire il tuo parere su quello che ho combinato che, comunque si giudichi, mi pare su un piano di una certa intelligenza che è possibile negare solo per faziosità, il che è sempre una cosa stupida.

Afro mi diceva che andavi in America. Non so se questa mia lettera ti troverà a Roma. Comunque ci incontreremo, ti faccio tantissimi auguri per la tua mostra.

Ti abbraccio

Aldo Salvatori a Corrado Cagli
[senza luogo ma Milano]
5 dicembre 1939

Mio caro Corrado caro,

Finalmente ho il tuo indirizzo e ti ringrazio molto per la tua lettera.

Ti ho sempre seguito grazie alle notizie che gli amici di tanto in tanto, portavano dirmi di te. Avrei voluto vederti a Ginevra, se avessi saputo del tuo viaggio. Afro e Mirco, nel viaggio di ritorno, si fermarono a Milano, lo spesi solo allora. Ma come sei lontano ora, quante migliaia di chilometri percorrerà questa lettera, proprio in capo al mondo. Chissà quando ti potrò rivedere. L'avvenire per questa vecchia Europa è così incerto, che vien fatto di invidiarti. Qui siamo sopra una mina accesa, tutte le cose sembrano effimere.

Caro Corrado, gli anni vissuti insieme erano belli, e ne ho sempre il rimpianto. Ora che ci manchi qualcosa ci ha fatto più soli e più tristi. Forse il la-

vorò ci terrà sempre vicini, anche ai poli opposti sono comuni le nostre aspirazioni.

Lavoro molto e comincio a saper spendere il tempo. Affreschi e mosaici, direi più che quadri. Gli dò [sic] dentro, non c'è altra salvezza che il lavoro. Ti ricordi quando mi canzonavi perché cadevo in letargo davanti alla natura morta? Eppure non era pigrizia.

Ma eccoti qualche notizia delle mostre di Milano: Rosai ha esposto il mese scorso con molto successo. Tho rivisto con grande piacere, e parecchie volte si è parlato di te. Birolli, Cantatore espongono questi giorni. Ma siamo sempre lì, anche se qualcosa si è aggiunto al loro discorso. "Corrente", il giornale che forse conosci, ha organizzato un'altra esposizione. Espongono anch'io con Afro e Mirco e molti altri, ma il complesso della mostra è mediocre, troppi giovani che si gingollano. Aspetto Mirco a Milano perché mi dicono che verrà tra giorni. Tullio Colli, Vitali e Tallone mi incaricano di salutarli (ho fatto leggere le tue lettere al buon Tullio). Ricordami a Ebe, e ricevi un forte abbraccio.

Tuo Aldo Salvario

¹ Parla della seconda mostra organizzata dalla rivista "Corrente di Vita Giovanile" fondata nel gennaio del 1938 da Ernesto Treccani. La prima mostra si era tenuta nel mese di marzo dello stesso 1939.

Giuseppe Santomaso a Corrado Cagli

Venezia
29 luglio 1950

Caro Cagli,

Ecco il risultato dell'incontro con Cardazzo¹. Egli è spiacente che tu non gli abbia scritto prima, cioè subito dopo che io ne avevo parlato, in questo caso ti avrebbe riservato il periodo migliore. Ora è in grado di offrirti queste due quindicine a tua scelta

1 agosto - 15 agosto
25 settembre - 8 ottobre

Penso che la prima sia troppo vicina, la seconda è ancora un'ottima data. Decidi tu ma ti prego di farlo presto e magari direttamente a Cardazzo stesso.

Credevo di aver capito che le condizioni sarebbero queste. Lasciare un quadro, e stabilire poi una percentuale nelle vendite.

Venezia incomincia ad animarsi. Dal mio ritorno da Roma solo ieri sera ho visto la Viviano², abbiamo passato la serata assieme. C'era Vedova e la sua donna irlandese. Le ripetute visite alla Biennale credo l'abbiano fatta riflettere seriamente su alcune convenzioni che lei naturalmente non approva. È piena di entusiasmo e desiderosa di continuare su un piano di grande rigore critico, ma ho l'impressione che sia troppo sensibile ai fatti sentimentali ed umani. Penso alla grande utilità che può avere il tuo incontro, che io credo lei desideri e tema un poco. So che le mie cose alla Biennale e le mie recenti litografie le sono interessate, ma non abbiamo parlato minimamente del futuro, se non per prometterci di restare in contatto. Fra giorni incontrandola potrai sapere molte cose. Intanto io ti prego, se vorrai occupartene, di decidere per me come tu ritieni più opportuno, considerando anche l'insieme dell'indirizzo che può avere l'una o l'altra galleria a New York, essendo io perfettamente libero ora. Non tardare di rispondere a Cardazzo. Spero di vederti presto a Venezia o a Cortina per decidere molte cose per la Triennale. Intanto io mi sto interessando per avere il materiale dall'estero per la mostra. Auguri per la tua cura e cordiali saluti
Santomaso

¹ Carlo Cardazzo, figlio dell'imprenditore e collezionista d'arte Vincenzo, fondatore nel 1942 a Venezia della galleria del Cavallino in Riva degli Schiavoni.

² La gallerista Catherine Viviano. Lasciata la Pierre Matisse Gallery apre, nei locali che erano stati della galleria di Julien Levy, i suoi spazi espositivi nel 1949 con il progetto di promuovere e diffondere la pittura italiana negli Stati Uniti.

Giuseppe Santomaso a Corrado Cagli

Venezia
2 agosto 1950

Caro Cagli,

Ancora due giorni fa Cardazzo non aveva ricevuto alcuno tuo scritto circa la tua eventuale mostra. Io ti consiglierei, se sei ancora di questo avviso, di scrivere subito, perché è probabile che interpreti il tuo silenzio come rinuncia.

Ho dato il tuo indirizzo di Roma all'amico Antonio Pellizzari, ricco industriale vicentino che si occupa di arte, musica e pittura. Verrà a trovarti perché gli ho parlato dello studio di Mancini: egli potrebbe sistemarlo e poi darlo in consegna per certi periodi dell'anno. E persona colta e che potrebbe essere utile averlo vicino anche per spronarlo ad un interesse più attivo verso la pittura. È arrivata la Viviano? Quali le tue impressioni? Spero tu venga al Nord. Anche per concertare un lavoro più serrato per i gruppetti della Triennale.

Dammi tue notizie e cari saluti
Santomaso

Leonardo Sinigalli a Corrado Cagli

Roma
2 novembre 1946

Carissimo Corrado,

Per il tramite del caro amico comune, Adriano Olivetti, ho ricevuto i tuoi saluti e, sinceramente, ti sono molto grato per il ricordo. Mi dispiace proprio di averti visto troppo poco per il passato; tante passioni concordate ci avrebbero legati. Ora so che anche tu ti appassionavi ai divini problemi delle mathématiques severe, così care al genio di L'auréomont; hai insomma anche tu indossato il ligio saio dei nuovissimi chierici. La matematica non è forse teologia?

Io vivo le ore migliori quando posso ancora incontrarmi con Fantappiè¹, che fu mio maestro a San Pietro in Vincoli. Conosci la sua teoria dei fenomeni sintropici? Noi facciamo qui a Roma (io con tre amici filosofi) un

piccolo bollettino bimestrale che ambisce di portare a nozze la poesia con la filosofia. È il Costume Politico e Letterario. Perché non ci mandi una tua lettera dall'America? Ci faresti un vero regalo e sono sicuro che non ti dispiacerà di stare in mezzo a noi. Vorrei mandarti qualche mio libro, in particolare modo tre operette speculative che ho pubblicato in questi anni: Furo Mathematicus³, Horror Vacui⁴ e L'indovino⁵. Come posso fare per farti avere? Ho scritto qualche discreto saggio sull'architettura, su Bodoni⁶, sulla filosofia dell'arredamento, su Raffaello, sulle nubi, su Leonardo da Vinci, sull'ottica, sulla prospettiva. Credi che possano interessare costi? C'è il modo di pubblicarli in America? Scrivimi, caro Corrado; buon lavoro e il più affettuoso abbraccio dal tuo vecchio Leonardo Sinisgalli.

³ Il matematico Luigi Fantappiè.

⁴ Pubblicato da Urbinati a Roma nel 1944.

⁵ Pubblicato da O.E.T. a Roma nel 1945.

⁶ L'indovino. Dieci dialoghi, pubblicato da Astrolabio, Roma 1946.

⁷ Il celebre tipografo Giambattista Bodoni.

Alberto Sughis a Corrado Cagli

Cesena
21 aprile 1957

Caro Corrado,
Scusami se non t'ho scritto prima. Da un po' di giorni già sento il rincrescimento di non averti ancora, con una mia lettera, testimoniato il buono e caro ricordo che ho di te. A dire il vero sono stato indaffarato per la mia salute e volevo anche darti qualche notizia precisa: per il momento non sarò ricolto a Bologna; mi cureranno (con applicazioni di radio) ambulatorialmente.

Questo è stato per me motivo di sollievo poiché l'idea di dovermi chiudere in ospedale, e in un reparto triste come quello del Radio, mi metteva addosso una acuta malinconia.

Qui a Cesena ho cominciato a rivivere meglio il mio soggiorno romano. Finché sono stato a Roma ero troppo coinvolto ai fatti che mi succedevano per potermi considerare appieno.

Così non cercavo di distinguere il fatto che conta e può restare come esperienza acquisita, da ciò che fa parte dell'occasione di un giorno, ma che poi passa e finisce.

Oggi della mia mostra e di ciò che a quella è stato legato ricordo due o tre cose: il giudizio che ne è stato dato in generale, la tua affettuosa e sensibile stima e il mio reagire a tutto.

Ne provo una soddisfazione piena di inquietudine. Il successo, anche piccolo, non mi ha mai messo in uno stato di tranquillità.

Questa volta poi, Corrado, mi ha messo un po' di paura; la paura che nasce dall'orgoglio di doversi portare in avanti a costo di toccare il proprio limite oltre cui si finisce di progredire; e in definitiva di essere.

È vero che la paura è coperta da una vaga fiducia che il limite non esiste. Ma alla paura rimane più consistenza fisica che non alla fiducia.

Ho cominciato a pensare alla pittura. Penso a degli spazi vuoti, poi a una figura isolata inondata di luce, poi ancora del vuoto rotto all'improvviso da un gruppo di figure in ombra.

Non so ancora cosa questo voglia significare; ma spesso il mio modo di prepararmi a nuovi quadri nasce in questa maniera: sollecitazioni fantastiche ed emotive insieme.

Ora, Caro Corrado, ti saluto affettuosamente

Tuo Alberto
Salutami Mirko e scrivimi che mi farai tanto piacere

Catherine Viviano a Corrado Cagli

New York
24 settembre 1949

Dear Corrado,
I Cabled you last week to tell you that "I had found a gallery on 57th street and that I would be ready for our exhibition around November 1st".

I wanted to write you sooner but with the many things to do it has been almost impossible to get down to write a letter.

As you can imagine I am very pleased with the gallery I found. It is the one which was occupied by Julien (Levy

has given up his gallery entirely). As you may remember in our conversation, the finding of a suitable place was my greatest concern and I naturally feel very fortunate in having found one so soon and suitably located.

Do you remember the gallery? Levy had it broken up into several small spaces. I am having it entirely remodelled to make a large and spacious gallery by having the walls torn down. This work will be finished around October 15th and if I received all the material in time from Italy, I could open with a show around November 1st.

There is much to do between now and then and it would be a great help if the pictures could be sent to me as soon as possible. I thought about five from each artist and not less than three. This would give a fine comprehensive showing of each painter. I plan to open with Afro, Cagli, Guttuso, Morlotti e Pizzinato⁷. Could you in the meantime send me what information you may have which I could use for publicity purposes, also photographs, titles and dimensions of the pictures for catalogues purposes. The picture could be sent unframed.

Now as to the financial side of this, I would like to offer: You may be familiar to the method used in America (Pierre Matisse used this method with several artists living in America) that is, the gallery would receive, in case of a sale, 33 1/3% of the selling price. Under this agreement the artist paid for all framing, advertising, catalogue, photographs in connection with the showing of his work.

Catherine Viviano

¹ La gallerista Catherine Viviano. Lasciata la Pierre Matisse Gallery apre, nei locali che erano stati della galleria di Julien Levy, i suoi spazi espositivi nel 1949 con il progetto di promuovere e diffondere la pittura italiana negli Stati Uniti.

² È la mostra inaugurale della galleria, la collettiva "Five Italian Painters" che si terrà tra gennaio e febbraio del 1950.

Biografia

a cura di *Héloïse Romani*

Negli anni precedenti sono state pubblicate delle cronologie estremamente complete relative a Corrado Cagli. In particolare, sono stati preziosi punti di riferimento per la presente biografia i seguenti registi: per quanto riguarda gli anni venti e trenta il Regesto e bibliografia di Cagli negli anni venti e trenta, a cura di M. Crescentini, E. Crispolti, pubblicato in Il Cagli romano. Anni Venti/Trenta, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico-Magazzini del Sale, 19 luglio - 30 settembre 1985), riproposto in forma ridotta in Corrado Cagli, gli anni della Scuola Romana 1932-1938, a cura di F. Benzi (Roma, Archivio Farnese, 11 ottobre - 10 dicembre 1999) Roma 1999; per l'intero arco di produzione dell'artista le cronologie e i registi a cura di E. Bocca, F. Gravano, A. Galotta, in Corrado Cagli. Mostra antologica, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Forti, 21 aprile - 18 giugno 1989); nell'ambito di un più ampio studio sulle scuole e tendenze dell'arte romana dagli anni trenta agli anni ottanta, le cronologie a cura di F. Benzi, R. Ruscio (1927-1943), E. Bocca, E. Mascelloni (1943-1962), R. Lambarelli, P. Mania (1960-1988), in Le scuole romane, sviluppi e continuità 1927-1988 (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea - Palazzo Forti, 9 aprile - 15 giugno 1988).

1910

Corrado Cagli nasce il 23 febbraio ad Ancona da Alfredo Cagli e Ada Della Pergola.

1915

Si trasferisce con i genitori a Roma, dove compie studi classici e frequenta l'Accademia delle Belle Arti.

1925-1926

Illustra le copertine e alcune illustrazioni interne de "La Croce Rossa Italiana Giovanile", rivista per le scuole primarie e secondarie italiane.

1927

Realizza la prima tempera per il soffitto di un club in via Sestina a Roma, distrutta.

1928

Primavera. Si apre la XCIV Esposizione di Belle Arti della Società Amatori

e Cultori di Belle Arti a Roma. Cagli esordisce con un lavoro di artigianato, un cofano "del focolare".

Realizza un murale a "tempera magra" per il salone adibito a teatro del gruppo rionale Campo Marzio-Trevi-Colonna del PNF, in via del Vantaggio a Roma. Dell'opera perduta non è rimasta alcuna traccia; rimane una testimonianza di Dario Sabatello che in uno scritto ne evoca i temi: "Sono scene di vita nei campi, nelle officine, nelle palestre; plastiche e sincere e sentite" (D. Sabatello, *Galleria dei giovanissimi: Corrado Cagli*, in "Il Tevere", Roma, 8 marzo 1933).

1929

Lavora nella fabbrica di ceramiche d'arte Rometti a Umbertide. È qui che probabilmente entra in contatto con Gerardo Dottori, che successivamente scriverà più volte su di lui, anche sulla attività di ceramista.

6 dicembre. Si inaugura la II mostra del Sindacato laziale fascista di Belle Arti al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Cagli espone nella sala futurista assieme a - tra gli altri - Balla, Prampolini, Dottori e Fillia. Presenta *Il vaso*, ceramica eseguita per Rometti.

1930

È nominato direttore artistico della fabbrica di ceramiche d'arte Rometti di Umbertide.

Esegue nella casa Mavarelli-Reggiani a Umbertide un affresco di 60 metri sul tema della *Battaglia del grano*, suddiviso in dodici riquadri che rivestono le quattro pareti della sala.

La *Battaglia del grano* è "raffigurata con accenti che mescolano il decorativismo lineare (vagamente déco) delle figurazioni ceramiche agli andamenti spirali, dinamici del futurismo" (F. Benzi, *Corrado Cagli gli anni della Scuola Romana 1932-1938*, Archivio Arco Farnese, Roma 1999).

1931

Gennaio. Si inaugura la prima Quadriennale d'Arte di Roma, presieduta da C.E. Oppo.

È qui che assai probabilmente Cagli conosce Fausto Pirandello e i suoi amici Cavalli e Capogrossi.

1932

Aprile. Si inaugura la personale di Corrado Cagli e Adriana Pincherle alla

Galleria di Roma, diretta da Pier Maria Bardi. Cagli espone *La Fortuna*, vari ritratti fra cui il *Ritratto di Scavi* e *Igino*, studi, disegni, alcune ceramiche e la scultura *Ritratto di Serena*.

A proposito del giovane artista Alberto Nepi annota che quest'ultimo "mira a risolvere essenzialmente problemi di costruzione plastica e di evidenza tipologica con una tecnica da pittura parietale primeva, ad impasti gessosi e forti bruni, che reca talvolta acerbe precisioni di graffito" (A. Nepi, *Due giovanissimi*, in "La Tribuna", venerdì 5 aprile 1932).

In un'altra recensione della mostra, Dottori legge nell'opera del "serio, meditativo" Cagli "una maturità che in un giovanissimo è prodigiosa ma anche pericolosa. In alcuni dei suoi quadri l'artista ha risolto - come ho detto più sopra - tutti i problemi della pittura contemporanea. Li ha risolti con una sincerità, freschezza e audacia di primitivo" (G. Dottori, A. Pincherle e C. Cagli alla Galleria di Roma, in "L'Impero", 17 aprile 1932).

Dopo la sua prima personale fonda assieme a Giuseppe Capogrossi ed Emanuele Cavalli il Gruppo dei Nuovi Pittori Romani.

Maggio. Viene organizzata alla Galleria di Roma la mostra "Dieci pittori: cinque romani e cinque milanesi": i cinque romani sono Cagli, Capogrossi, Cavalli, Paladini e Pirandello, i cinque milanesi, Birolli, Bogliardi, Ghiringhelli, Sassu e A. Soldati.

Cagli è presente con quattro dipinti fra cui *Ritratto di Bardi* e *Nudo virile*. *Agosto*. È ammesso a partecipare al concorso di decorazione per il Pensionato artistico nazionale, concorso che ha il seguente tema, "Vestibolo di una scuola di aviazione". Nell'esposizione di novembre il suo *lecco* viene considerato l'opera migliore all'interno del concorso di decorazione.

3 dicembre. Viene inaugurata alla Galleria d'Arte di Roma la mostra di "Cavalli, Cagli, Capogrossi, Eloisa Michelucci". Cagli espone un gruppo di disegni: "È un temperamento fantastico, che grazie alla sua straordinaria abilità può abbandonarsi a tutti i capricci ed a tutte le ispirazioni. Dal più ornato disegno classicheggiante, fatto di linee

che sembrano sospirare, passa alla caotica composizione satirica, che nella esagitata del segno ricorda i negri, gli arcaici, gli artisti delle caverne; e dalla solide composizioni illustrative, dai ritratti pieni di impegno pittorico e psicologico, passa ad astrazioni misteriose e suggestive, vere trappole dell'invenzione [...] (Il Quirite [A. Spaini], *Aspirazioni e conquiste della giovane pittura*, in "Il Resto del Carlino", 25 dicembre 1932).

A fine anno, su invito della Commissione Archeologica di Salerno, si reca a Parstum (visitando probabilmente anche Napoli e Pompei). Il viaggio, durante il quale esegue dipinti e disegni, sarà importante per la conoscenza della pittura pompeiana. Sempre alla fine del 1932 realizza un murale dipinto per la Mostra dell'Edilizia in piazza Adriana a Roma, raffigurante soggetti storici "romani" (il tema di una parete è il *Lago di Regillo*): "Soggetti di afflato mitico, isolati su fondi uniformi, in cui la pittura si è ormai sciolta in una parvenza di encausto (furono eseguite con una nuova vernice sintetica, il décoral), e i riferimenti a Picasso, al purismo di Jeanneret-Le Corbusier (amico sempre di Bontempelli), all'astrattismo comasco nascente (sotto la stella di Bardi), sono maturati finalmente in una visione autonoma, monumentale, in una concezione emotiva del mito immanente" (F. Benzi, *op.cit.*).

1933

21 febbraio. Viene inaugurata (all'insegna della "nuova pittura romana") la mostra "Cagli, Capogrossi, Cavalli", alla Galleria del Milione di Milano, presentata in catalogo da P.M. Bardi. Cagli espone un gruppo di disegni: "Ma si possono chiamarli 'disegni'? La loro intenzione è ben più ampia e spaziale. Ci troviamo piuttosto davanti a intenzioni sintetiche di ben più vaste costruzioni. Esse ci seducono tuttavia per le qualità che posseggono in sé stesse: l'impeto che dentro le anima ci conduce subito a pensare qual sia o potrebbe essere la loro proiezione definitiva nella fede estetica che loro è naturale: l'affresco". (D. Bonardi, *Le mostre d'arte a Milano*, in "La Sera", Milano, 2 marzo 1933).

Primavera. Si tiene il concorso di secondo grado per l'assegnazione del Pensionato artistico nazionale, dove Cagli partecipa al concorso (successivamente annullato) di decorazione. Espone bozzetto d'insieme e particolare sia in cartone a solo disegno sia in prova di colore; il soggetto è di tema politico.

Così l'opera viene presa in esame in un articolo de "Il Lavoro Fascista": "Interessantissima e vitale l'opera del Cagli, già provato in mostre ed incarichi, che suscitano larghi consensi anche fuori di Roma. Meglio che nel bozzetto d'insieme, le sue qualità di realizzatore drastico, dall'etrusca indole caratterizzatrice, s'impongono nel particolare delle camicie nere in gruppo, sia attraverso il cartone a semplice disegno, sia nella prova in colori, intonata sul grigio verde e sulle terre d'ombra. Qui s'accendono, in verità, grandi speranze per la nostra pittura giovane d'ampio respiro" (a.n., *Pittori e pittrici di gusto moderno. I saggi presentati al Pensionato Nazionale*, in "Il Lavoro Fascista", 19 maggio 1933).

La sua mancata premiazione, che era stata caldeggiata da molti, susciterà molte polemiche (cfr. a questo proposito gli articoli *Il Pensionato artistico e la sfiducia nei giovani*, in "Ambrosiano", Milano, 1 giugno 1933; A. Neppi, *Dopo il Concorso del Pensionato Artistico: un verdetto da riformare*, in "Il Lavoro Fascista", 4 giugno 1933; E.V., *Il colpo di scena al pensionato artistico*, in "L'Impero", Roma 8 giugno 1933).

Aprile. Non è chiara la sua partecipazione alla Mostra Provinciale di Salerno, correlata a un secondo viaggio progettato con Capogrossi e Cavalli a Pompei.

10 maggio. Si apre la V Triennale di Milano (Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura moderna). Cagli realizza una pittura murale nel vestibolo, un affresco di 30 metri quadri, tempera all'uovo, dal titolo *Preludi della guerra*. Assai probabilmente si serve dell'aiuto di Afro.

Scrivo un articolo, fondamentale per la storia del muralismo italiano, in cui formula i suoi fondamenti teorico-est-

etici, sostenendo delle posizioni affini a quelle che Sironi andava esprimendo nello stesso periodo: "Richiamo l'attenzione su due fatti di grande importanza: uno avviene in pittura, l'altro in architettura. Fatti dai quali non si può prescindere se si vuol supporre per logica anziché per intuizione il divenire dell'estetica nella plastica contemporanea. In pittura, e ormai da tempo, e sotto diversi cieli, si manifestano aspirazioni all'arte murale, all'affresco. Manifestazioni antitetiche anche se parallele nell'intenzione, per la diversa genesi geografica e spirituale. Nel primo caso sottolineo il senso culturale e snobistico che vuol avere l'affresco in un nord-americano affinché si noti quanto sia più spontanea la stessa aspirazione in un umbro o in un toscano. Né intendo sostenere diritte di tradizione. Ma penso al mirabile esordio di maestri comacini con le prime forme romaniche, e al loro metafisico perdurare (se non è leggenda la strage subita) in comaschi del nostro secolo fino a Sant'Elia e Terragni. Quanto alla genesi spirituale alludo ai motivi che inducono alla pittura su parete. Molteplici, iniqui o giusti che siano. Iniqui motivi: quelli che sono in funzione di una accademica diagnosi dell'ultimo trentennio, e di un mediatore spirito pseudomanicaco che porta a vagheggiare forme rinascimentali (esistono ancora preaffattici) attraverso il calcidioscopio falso e sciolto dei bozzetti, dei cartoni, degli pluvieri. Giusti motivi: quelli che segnano il superamento delle forme pure e preludono a sensi di pittura ciclica; al neoformalismo classicheggiante, e arcaico, contrapponendo il primordiale. Nella necessità del ciclo, nella movenza di primordia, sono visibili i segni di un superamento delle tendenze di ripiego, tra le quali è da considerare tipica la scuola del Novecento milanese. Né tale situazione è singolare nella pittura. In musica, in letteratura, in tutte le arti, è lo stesso bisogno di stupore e di primordia che si fa sentire, la stessa angoscia che abbandonare il frammento, e, liberati da un complicato intelletto, farsi i muscoli e il fatio per un'arte ciclica e polifonica. Quanto si fa in pittura oggi al di fuori

della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente vana. A convogliare la forza della pittura contemporanea occorrono i muri, le pareti.

Segnalata l'ispirazione murale della pittura odierna, l'altro fatto importante da considerare riguarda l'architettura. Aludolo alla crisi estetica che va attraversando quell'arte, crisi che ancora più si inasprirà il giorno che il razionalismo sarà divenuto patrimonio comune.

Ho sostenuto altrove che i ritmi dell'architettura contemporanea sono in funzione di una metafisica troppo scoperta, e collaborano a un'estetica, dopo tutto, barbarica. Respianti, per le ragioni che tutti sanno, moduli e fastigi, modanature e capitelli, l'architetto innovatore ha ritrovato nell'architettura il senso e il metro; ma, insieme, a queste altissime conquiste, ha contratto vizi stilistici e incongruenti ripugnanzze. Questa è la stagione in cui la parete bianca non chiede alla statuario soccorso per divenire allusiva e profonda, né chiede le figurazioni dipinte per un'errata interpretazione delle parole "sintesi" e "metafisica". In nome di queste due virtù si è operato in "povertà" e "vaneggiamento", se perfino Modigliani, che è dei più grandi, è stato piuttosto sommario che sintetico.

L'architetto che non ha il senso orchestrale dell'unità delle arti non è raro oggi, ma si trova in condizioni di barbarie. A questo punto conviene ricordare che barbarico non significa primitivale. Allora, passato col vento su tali questioni della pittura e della architettura, considerati i caratteri essenziali che sono, nell'una la volontà di potenza e l'aspirazione ciclica, nell'altra l'intelligenza della costruzione fino all'inaridirsi della fantasia, vedo che si può concludere invocando la collaborazione delle arti, se non la fine delle specializzazioni" (C. Cagli, *Muri ai pittori*, in "Quadrante", I, I, Milano, maggio, 1933).

Gli viene commissionata la realizzazione di un mosaico di circa 200 metri quadri, per la decorazione della fontana di piazza Tacito a Terni. Il progetto è di M. Ridolfi e M. Fagiolo, vin-

citori di un concorso nazionale. Il soggetto raffigurato sono i dodici segni dello zodiaco.

31 ottobre. Capogrossi e Cavalli, in qualità di pittori e Melli, in qualità di critico, firmano il *Manifesto del Primitivismo Plastico*. Cagli e il filosofo Gliberti partecipano alla stesura, ma per un diverbio con gli altri (probabilmente per l'improvvisa intrusione di Melli a lui non gradita) Cagli si ritira dall'impresa.

Nonostante tutto, il contenuto del *Manifesto* "rappresenta un raggiungimento teorico notevole, nel quale ben si distinguono le personalità soprattutto di Cavalli, negli accenti fortemente spiritualistici ed esoterici che gli sono tipici [...] e di Cagli, di cui ricorre il tema della "mitologia moderna" di matrice bontempelliana" (F. Benzi, *op.cit.*).

Dicembre. Si inaugura la mostra di Capogrossi, Cagli, Cavalli e Sclavi alla Galerie Jacques Bonjean di Parigi. Organizzata dal conte Emmanuel Sarmiento, la mostra è presentata in catalogo dal critico Waldemar George che raggruppa i quattro giovani artisti sotto l'etichetta di "École de Rome".

Cagli espone *Ritratto del pittore Prieto, Edipo, La colomba, Natura morta, Composizione*.

La mostra ha numerose recensioni, sia in suolo italiano sia francese. Così viene recepita l'opera di Cagli, all'epoca del tutto sconosciuta oltreoceano, dall'autorevole "Gazette des Beaux-Arts": "Voici un Italien de vingt-quatre ans, dont je ne sais rien. Du premier regard on démêle dans ce qu'il fait des influences: celle de Chirico, par exemple, et bien d'autres. Mais déjà il les assimile, les combine, et les fond selon son tempérament [...] Mais surtout Cagli a un sens très sûr de l'harmonie des couleurs, une mémoire ou un sentiment de leurs convenances mutuelles qui lui permet de fixer les moments les plus fugitifs d'un paysage. Symphonies en brun, contours purs, graves matinales ou moments ou le crépuscule va tomber: ce sont les moments de vigueur mate de la nature italienne qu'il sait le mieux rendre. Dans ses tableaux sans anecdote, le sentiment de la terre est si fort, que l'on se sent y marcher

pieds nus, ou qu'on se croit étendu près du sommet, l'épaule contre l'épaule de la colline. Ce sentiment de l'espace que les modernes ont si peu, il le rend sans vapeurux, sans perspectives trop déduites, comme s'il avait retrouvé le profond secret de l'École de Pérou; ses petits tableaux laissent le souvenir d'une choses très vaste.

L'accent est tout moderne; le refus au détail, le viril dépoliment des formes, s'il persévère dans sa propre voie, annoncent une assez rare grandeur" (J. Prévost, *Un jeune peintre Corrado Cagli*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1 giugno 1934).

1934

Maggio. Si apre la IV Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio ai Mercati Traianei di Roma. Espone *I Vasi, Ritratto del pittore Prieto, La Colomba, Composizione, Disegno e Riposo in Egitto*.

4-20 maggio. Alla Galerie Les Amis de l'art contemporain di Parigi si tiene la mostra "L'œuvre de Vuillart, Bonnard, Dunoyer de Segonzac, Manon, Cagli, Sculptures et dessins de Despiau et Fazzini".

1935

Febbraio. Si apre al Palazzo delle Esposizioni di Roma la II Quadriennale d'arte nazionale, ordinata da C.E. Oppo.

Cagli espone quattro pannelli murali asportabili per la rotonda allestita da Piero Aschieri. I pannelli, alti quasi 4 metri, raffigurano il tema della *Bonifica dell'Agro Pontino* (sono costituiti da una *Protasi* e da tre *Cronache del tempo*). Gli viene assegnato un premio di 10.000 lire.

Presenta inoltre anche un cospicuo numero di opere: *La Romana, Il neofita, Il Palatino, Ritratto di Afro, L'Angelica, I Sabaudesi, La notte di San Giovanni, I neofiti, Composizione, Battaglia, Sette pennelli* e sei disegni.

Scriva Cagli nell'autopresentazione in catalogo: "La serie dei miei quadri di piccola dimensione sono parte della mia attività pittorica più recente. Ai quattro quadri che sono nel salone attribuisco altro significato che definisco qui: al di là delle comuni ricerche di un linguaggio tonale, di una dignità delle tecniche e delle materie, di una

osservazione delle leggi metafisiche che pervadono la pittura, vi è una foce di fronte alla quale tutte queste fatiche non sono che fumi: la creazione dei nuovi miti. A questo è tesa, io credo, ogni vocazione del tempo. Tale ansia determina sul piano della contingenza i recenti miti polemici sulla arte murale, per essere esotici, sulla pittura ciclica. Ravvisando secondo la mia vocazione, il mito nel senso eroico e religioso, delle più gravi imprese, rivendico ai creatori il compito di giudicare il tempo e celebrarlo. Tempo non già a noi concavo ma in noi convesso".

I pannelli vengono accolti perlopiù favorevolmente: "[...] Ancora più intensamente, nei quattro pannelli di Corrado Cagli che ornano la rotonda centrale, l'abbandono del mondo dei sensi verso un più libero gioco della memoria e della fantasia trova un'espressione immediatissima pittorica. Il giallo del grano di Litoria si trasforma nelle penne dorate di un leone alato: le gradazioni tonali, tradotte improvvisamente in un linguaggio simbolico, generano figure di nuovi miti; la favola nasce dalla materia stessa della pittura" (A. Spaini, *Dramma e gloria della pittura moderna*, in "Il Resto del Carlino", 5 febbraio 1935).

Talvolta si coglie qualche tono di riserva: "Il giovane Cagli ha non comuni doti di fantasia. Preferiamo i suoi disegni più abili che sentiti ai miti che, percorrendo la possibilità, egli vorrebbe tramandare di questa nostra era ai posteri. I miti non si possono preparare. Devono nascere spontanei. E mentre la piccola composizione "Atragedica" è veramente una trasfigurazione raggiunta i grandi pannelli della rotonda sono slavati, caotici e cartellonistici" (A. Godi di Godio, *Panorama dei valori di pittura*, in "L'ora", Palermo, 31 maggio, 1935).

"Cagli appartiene alla categoria dei pittori colti: quelli che hanno letto e meditato sui problemi estetici e che scrivono senza errori di grammatica o d'ortografia. La volontà di 'far grande', di creare 'nuovi miti' è sorretta da un pari potere inventivo? La fantasia compositiva si adegua alle nobilissime intenzioni? E i valori 'strettamente pit-

torici' tengono in piedi le raffinate combinazioni compositive? Non a caso si dice 'combinazioni': nei pannelli di Corrado Cagli si passano in rivista illustri ricordi, si sfogliano intere pagine di storia dell'arte. Il pittore si vale di troppi schemi noti [...] Cagli è un giovane d'ingegno e le premesse da cui parte sono giuste. Ma non guastiamolo troppo presto, proclamandolo in maestro. Facciamolo un po' soffrire: e sarà tanto di guadagnato per lui" (G. Marchiori, in "Corriere Padano", Ferrara, 15 maggio 1935).

Partecipa al "Concorso, convegno e mostra della cultura e dell'arte dei Littorali dell'anno XIII". Non ottiene nessun riconoscimento.

È incaricato della realizzazione di due dipinti murali per l'Edificio di Castel De' Cesari di Roma, ristrutturato dall'architetto razionalista G. Minucci come sede dell'Opera Nazionale Balilla. Uno dei due murali raffigura *La corsa dei barberi*, rievocazione della celebre corsa dei cavalli bradi attraverso il Corso fino a Piazza del Popolo.

Di questo affresco si può leggere in un articolo non firmato de "Il Lavoro Fascista" di venerdì 28 giugno 1935: "Il Cagli ha rappresentato in questa ampia composizione, pienamente consentanea allo spirito che emerge dalle sue tempere allegoriche alla Quadriennale, la romanissima *Corsa dei Barberi* di pontificia memoria, riscattando ogni attributo di facile folklore in un'aura epica e virile, se pur popolare, sullo sfondo di architetture dell'Urbe, fantasiosamente evocative, ma per nulla arbitrarie, nei rispetti della trasfigurazione poetica del reale, storico o presente che esso sia. L'opera animosa del giovane colorista concittadino conferma ancora una volta, le aspirazioni ma anche le possibilità della pittura italiana nata col Fascismo, intesa alle vaste ed eccitatorie composizioni parietali che sappiano esprimere il clima spirituale del tempo nostro".

Il ministro dell'Educazione Renato Ricci ordina la distruzione degli affreschi, a seguito della censura per inadeguatezza tematica. Nascosto da una falsa parete, costruita dallo stesso Cagli, verrà preservato il dipinto murale

situato nella Biblioteca, portato allo scoperto nel 1945 su iniziativa di Mirko.

Aprile-maggio. Tiene una prima personale di cinquanta disegni alla Galleria La Cometa della Contessa Anna Letizia (Mimi) Pecci Blunt, diretta da Libero De Libero e inaugurata in quella occasione. La galleria svolgerà fino al 1938, in gran parte anche grazie all'Influsso di Cagli, un'importante opera di diffusione culturale di taglio antinovocentista. Il catalogo contiene uno scritto di Massimo Bontempelli sul disegno.

Alla "Mostra di disegni del Sindacato interprovinciale fascista di Belle Arti", presso l'Ex circolo delle Arti di Roma espone *Ritratto di Serena, La vocazione, Il neofita*.

Maggio. Si apre al Jeu de Paume di Parigi la mostra "Art Italien des XIX e XX siècles" (trasferita successivamente a Londra alla Wertheim Gallery), a cura di Antonio Maraini, sezione moderna della vastissima "Exposition d'Art italien", allestita al Petit Palais. Espone *I vasi, Ritratto del pittore Prieto, Nuvole*.

Si inaugura la II Mostra del Sindacato interprovinciale fascista di Belle Arti-Puglia a Bari: "Una delle caratteristiche della odierna mostra di Bari è nell'aver ospitato il gruppo più importante degli artisti che operano a Roma, raccolti in una sala [...] È ormai noto che la giovane pittura di Roma s'è messa all'avanguardia della pittura italiana con una serie di valori originali autonomi e accordati nello stesso tempo nella volontà di costituire il clima unitario, il germe della nuova estetica italiana" (D. Caputi, *La Seconda Mostra Sindacale d'Arte di Puglia*, in "Quadrivio", Roma, 2 giugno 1935).

Cagli espone *La vita di patmo, Infanzia di Giovanni, Giovanni a Patmo e Battaglia*.

Durante l'estate a Venezia termina i mosaici per la fontana di piazza Ticato a Terni.

1936

18 gennaio. Si inaugura la VI Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio. Cagli ha una piccola personale dove espone: *Giorno di San Giovanni, La cioccola, Il vilano, Un albero, Not-*

turo, Fiori, Un albero, Cavallasca e La piccola.

30 gennaio. Tiene una personale alla Galleria La Cometa. Tra le opere esposte: *La caccia, Ragazzo con l'oca, Natura morta del flauto, Natura morta rossa, Natura morta con mele, Ritratto di duomo, Albero, La consolazione di notte*. Presentazione di Libero De Libero. **Febbraio.** Mostra d'arte italiana a Budapest.

Maggio. Si inaugura al Palazzo dell'Arte a Milano, la VI Triennale Internazionale. Cagli presenta sulla parete di fondo della sala delle Priorità Italiane, realizzata dal gruppo BBPR, un grande dipinto, 6 x 6 metri, a tempera encaustica su tavola tamburata, *La battaglia di San Martino e Solferino*. Del grande murale, realizzato in pannelli distinti nello studio romano e poi montato soltanto a Milano, non esistono cartoni o disegni d'insieme, ma solamente un bozzetto realizzato per la presentazione.

Si legge nell' "Italia letteraria", data 28 giugno 1936, un lungo commento di Margherita Sarfatti: "Ecco, ora, un'altra occasione per parlare di Cagli: la vasta composizione dipinta per una sala della 'Triennale' è senza dubbio uno dei documenti pittorici di questo nostro tempo, e un richiamo a quegli impegni che la pittura contemporanea dovrà alla fin fine mantenere per uscire fuori dalle miserie della natura morta e dei giocherelli d'evansione dal realismo. Cagli, dopo una preparazione artigianale che gli ha dato la sicurezza assoluta dei mezzi d'espressione, si appresta alla pittura a fresco con uno stile che ha del prodigioso, e che suscita le più accese discussioni, accompagnate dalle inevitabili condanne e dalle messe in sordina del suo comparire alla ribalta delle esposizioni con questi pezzi che riempiono di stupore. A noi sembra che la personalità di Cagli sia ben definita e chiara per via di questo dipinto che indica nel modo più evidente quali sono le sue doti di pittore. Una pittura nuova, viva delle esperienze della polemica condotta da vent'anni in Italia e maturata nel rapporto con la tradizione e la modernità, è ormai un fatto reale. Da un dipinto come questo di Cagli si può iniziare un

cielo degno dei cicli che ci sono rimasti a testimonianza della fede nella pittura" (M. Sarfatti, *Una pittura di Corrado Cagli*, in "L'Italia letteraria", 28 giugno 1936).

Sempre la Sarfatti su *La battaglia di San Martino e Solferino*: "Ancora più interessante il problema della linea modulata e dello stile ricco nelle opere di grande arte esposte a Milano. La tempera *Battaglia di S. Martino* del giovane romano Corrado Cagli copre una parete a vaste figurazioni di uomini in schiera, gruppi di cavalli grandi il vero, con caratteri e azioni individuali, tuttavia subordinati e inquadri dentro uno schema di multiple diagonali incrociate. I colori sono vivissimi, il rosso degli zuavi, il blu dei bersaglieri, il giallo egli austriaci strillano su fondo verde: i cavalli si impennano, le baionette luccicano alte nel sole, i morenti si rovesciano a terra nell'ombra, fumano le fucilate, sparano i cannoni, sventolano le piume drappelli di armati a piè e cavallo accorrono di lontano; le calde zolle bruneggiano, le messi verzicano sucrose e intense, i monti salgono in chiarezza celesti e viola verso il sereno cielo. Tutta la rappresentazione ricorda da una parte Paolo Uccello per l'ispirazione e la composizione; e ricorda al tempo stesso la franchezza sciolta, diretta e semplice dei carretti siciliani per l'esecuzione a tinte vive, a contrasti chiari, a evidenze di pannello decorativo. Questo carattere tutt'insieme culturale e popolare in parte è voluto, in parte sgorga dall'impeto concitato della giovinezza. Se oggi ancora è semplicista e frettoloso, gli anni e lo studio matureranno nelle pazienze della mano e della tela le focose visioni dello spirito; ne fanno fede sin d'ora la più calma e approfondita bellezza del paesaggio lombardo, dove la scena si svolge, specialmente nelle prospettive dell'ultimo piano" (M.G. Sarfatti, *Arti Decorative orvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, in "Nuova Antologia", XIV, 1 luglio 1936).

Giugno. Si apre la XX Biennale, Venezia. Cagli espone *Anemoni e felci, Calice rosa, Flauto, La caccia, Le ocarine, La tromba rossa e Le calle*. Osserva a

proposito di queste opere F. Pasinetti: "Abbandonata la patina gialla che pareva voler essere la sua caratteristica Corrado Cagli trova qui in altri elementi il modo della sua personalità; la quale si rende manifesta oltretutto da uno squisito senso decorativo (*Anemoni e felci e Tromba rossa o La caccia* col cavallo dalla coda che par di vetro filato) soprattutto dall'armonica distribuzione delle zone colorate e dal tono di esse" (n.d.a.: La rivista su cui appare questo commento non è al momento identificata).

Qualche perplessità da parte di M.M. Lazzaro: "La XXII è un convegno di romani che passiamo in rassegna. Ci viene incontro Corrado Cagli. Di Cagli stavolta ce ne sono due: quello che comincia a dipingere e l'altro che conosciamo. Questo artista intelligentemente fantasioso stavolta pare si vada ammansandosi. Non capiamo, però, la discordanza della sua parete con due modi di vedere completamente diversi; gli Anemoni, per esempio, le Ocarine e le Calle hanno tutt'altre vedute: regolarissime e pittoricamente molto delicate e tonali. Mentre il resto, quella specie di uomo-zebra a cavallo per dirne uno, ci porta in un mondo così inventato da farci pensare a una discreta decorazione fuori luogo" (M.M. Lazzaro, *La pittura alla Biennale di Venezia*, in "Il Popolo di Sicilia", Catania, 14 giugno 1936).

1937

Gennaio. Alla Galleria della Cometa si tiene una mostra antologica del disegno a Roma.

Aprile. Si inaugura la VII Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio, Mercati Traianci, Roma. Espone: *Pneumaggio toscano, Davide salmista, Pneumaggio toscano. Motivo di Carnevale, Motivo di riposo*.

Alla V Mostra d'Arte, Sindacato Interprovinciale fascista Belle Arti delle Marche, Recanati, Cagli espone *Fiori*. **26 maggio.** Viene inaugurata l' "Exposition Internationale des Arts et des Techniques" a Parigi. Aiutato da Afro, Cagli realizza una serie di grandi dipinti a tempera encaustica su tavola tamburata per la decorazione del vestibolo del Padiglione Italiano. I dipinti raffigurano immagini monimen-

Alla XXIV Biennale di Venezia viene presentato il Fronte Nuovo delle Arti: Cagli vi partecipa con "Lo Yuma", *La Chanson d'outrée*, *La nascita*.

Luglio. Alla "Mostra Nazionale di Pittura e di Scultura, Gran Premio Forte dei Marmi" espone *Variazione del tema n. 27, Monotipo, Monotipo, Monotipo, Il malgoverno*.

Ottobre. Tiene una personale alla Galleria l'Obelisco di Roma con presentazione di Luc Bouchage e una poesia di Charles Olson. Espone una retrospettiva di disegni e di monotipi.

Partecipa alla "Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea", a Palazzo Re Enzo di Bologna. Fra le opere esposte *Chitarra, Strumenti, Composizione*. La mostra darà luogo alla celebre polemica su "Rinascita" (IV, 11) firmata da Palmiro Togliatti.

S.m. Tiene una personale alla Galleria del Milione di Milano, dove espone gli *Arcani Maggiori dei Tarocchi*; una alla Galleria della Vigna di Firenze e una alla Galleria di Genova di Genova.

Si apre la polemica Cagli-de Chirico sull'Arte contemporanea (C. Cagli, *Due generazioni di artisti a singolar tenzone*, in "Milano Sera", 7-8 luglio 1948; C. Cagli, *Critica alla critica*, in "Milano Sera", 9-10 luglio 1948; C. Cagli, *Corrado Cagli contro la paralisi*, in "La Gazzetta", 28 settembre 1948; *Una conferenza di Corrado Cagli*, in "Il nuovo corriere", 21 novembre 1948; A. Parronchi, *Una conferenza di Cagli*, in "Il Mattino dell'Italia Centrale", 23 novembre 1948).

Realizza le scene, il sipario e i costumi per *The Triumph of Bacchus and Ariadne*, in collaborazione con Balanchine, su musiche di V. Rieti, messo in scena dalla Ballet Society al City Center di New York.

Collabora con The Poet's Theatre di Maria Piscator a New York, per le scene e i costumi di *The Dusk and Noh plays* di Paul Goodman.

1949
Gennaio. Partecipa alla "Mostra di pittura moderna: Afro, Ajmona, Bergelli, Birolli, Cagli", alla Galleria di Pittura di Milano con testi di S. Quasimodo e A. Gencomio.

Febbraio. Tiene una personale alla Galleria della Giostra di Asti.

Marzo. Tiene una personale alla Galleria Genova - L'Isola di Genova.

Maggio. Tiene una personale alla Galleria del Secolo di Roma, dove espone i *Disegni di quarta dimensione*, con uno scritto di Cagli.

Giugno. Partecipa alla mostra internazionale "Arte d'oggi", "La Strozziina", Palazzo Strozzi, Firenze, dove espone tre *Composizioni*.

Settembre. Partecipa alla collettiva "Exhibition of the Drawings Collection" al Museum of Modern Art di New York e alla collettiva "Roemische maler" alla Neue Galerie Der Stadt Linz di Linz.

Ottobre. Partecipa al Gran Premio Saint-Vincent per le Arti Figurative a Saint-Vincent.

S.m. Partecipa a una collettiva al Whitney Museum di New York; a una collettiva all'Art Institute di Chicago e a una alla Watkins Gallery di Washington D.C.

Realizza la decorazione, a tempera magra e olio, di due ambienti del Cinema Fiamma di Roma.

1950

Gennaio. Presenta la personale di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma.

Partecipa alla collettiva "Five Italian Painters" presso la Catherine Vivano Gallery di New York, in cui espongono Cagli, Guttuso, Afro, Morlotti e Pizzinato.

Marzo. Partecipa alla collettiva "Arte Italiana" a Vienna.

Maggio. Alla Galleria dell'Obelisco di Roma espone il nucleo di Impronte "vegetali", *I boschi di Lemery*.

Giugno. Si inaugura una personale alla Galleria del Secolo di Roma. Presenta per la prima volta i *Motivi cellulari* e le *Impronte*. Fra le opere esposte: *Invenzione con brio, Motivi cellulari neri e bianchi, La carta del pane fondo oro, Ceste clessidre e carichi, Motivo martellato in giallo, Grande motivo cellulare nero e bianco, Motivi cellulari rossi e neri, I fasti, Inni, Idee dal libro di Ester, Le partenze, Il sonno, Gli addii, Idee legate a una città, Due modi in uno, La città di Tacoma, Motivo cellulare policromatico, Il pastore, Temi diafonici con cadenza grave*.

Novembre. Si tiene la mostra "Dipinti

di Corrado Cagli" alla Galleria del Milione di Milano in cui figurano opere del nuovo gruppo delle *Impronte indirette*. Si legge nella presentazione di G. Chirighelli: "Cagli ha, col gruppo delle opere che presenta in questa mostra, rivoluzionato la tecnica facendola aderire come mezzo alla necessità della sua scrittura. La scomparsa del tocco, del pennello, non è una trovata estrosa, ma un'avventura che fa meditare, anche se può sconcertare lo spettatore abituato alle virtù di questo mezzo manuale. Ed è anche una necessità impostasi, forse non senza dolorosa rinuncia, per un pittore che di tali virtù gli ha dato tante prove".

Alla personale alla Galleria del Cavallino di Venezia figurano alcune *Impronte indirette*.

S.m. Partecipa alla collettiva "Disegno Italiano" ad Asti; alla "Mostra del Lavoro" alla Napoleonica di Milano; alla "Italianische Kunst der Gegenwart, Ausstellung 1950-51" a Monaco, con testi di C.L. Ragghianti, W. Aftmann, B. Deanhart.

Prepara cinque pannelli per la decorazione della Biblioteca del Conte Ruffini a Roma.

1951

Febbraio. Partecipa alla importante mostra "Arte Astratta e concreta in Italia" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Marzo. Tiene una personale alla Galleria della Giostra di Asti, dove figurano opere del nuovo gruppo delle *Impronte indirette*, con un testo di G. Marchiori: "Oggi l'acutissimo Cagli cerca altri segreti meno accessibili, interroga gli uomini che sanno (e che alla società degli artisti appaiono come dei robot molto perfetti e dai quali si può pretendere tanto il calcolo quanto la profetia): e per le vic della scienza tenta di attraversare l'inganno dei sensi primitivi e di arrivare alla illuminazione estrema della fantasia. Cagli costruisce i più chiari intrecci pluridimensionali; indaga sull'armonia dei tessuti cellulari; rappresenta, attraverso l'intersecarsi delle sovrapposizioni cromatiche, una allucinante profondità di abissi interiori. Da ogni prova risulta la volontà dell'uomo moderno cioè dell'uomo

legato ad ogni espressione della vita e partecipe di essa, immerso, quasi, nella sua pluralità".

Aprile. Partecipa alla collettiva "Cagli, Corpora, Maugeri, Turcato, Guttuso, Mafai, Omiccioli, Pirandello, Consagra, Fazzini, Franchina" alla Galerie Henriette Niepce di Parigi. Cagli espone *Scala cromatica con variazione, Due modi in uno, Manhattan Downtown*. Tiene una personale alla Galleria di San Marco di Roma, con un testo di R. Guttuso. Espone opere del nuovo ciclo pittorico dei "motivi epici".

Maggio. Partecipa alla collettiva "Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui", al Centre d'Art Italien, Galerie La Boétie di Parigi.

Giugno. Tiene una personale al Bar degli Artisti di Firenze.

Ottobre. Partecipa alla collettiva "Pittori d'oggi, Francia-Italia" al Palazzo delle Belle Arti di Torino e alla collettiva "Artistas Italianos de Hoy na la Biennial do Museo de Arte Moderna de São Paulo" al Museo de Arte Moderna di San Paolo (Brasile), con un testo di L. Pallucchini.

S.m. Tiene una personale alla Galleria della Bussola di Torino e una alla Galleria Il Numero di Firenze. Partecipa Alle collettive "Arte Italiana Contemporanea" a La Strozina di Firenze, "Mostra d'Arte Italiana" a Kansas City, alla "Collettiva Internazionale" alla Galleria San Fedele di Milano.

Prende parte al Premio Parigi di Cortina d'Ampezzo; alla "II Mostra contro la Barbarie" alla Galleria di Roma, Roma. Espone alla Promotrice di Torino, alla Fondazione Premi Roma per le Arti di Roma e alla "Italian Artists of Today, Exhibition of Italian Contemporary" a Roma.

In collaborazione con l'architetto De Carlo esegue alcuni pannelli per una biblioteca milanese e decora con un pannello una saletta del restaurant Massimo di Milano.

Per la IX Triennale Internazionale di Milano esegue una facciata di un edificio realizzata a nitrocellulosa su alluminio.

1952

Gennaio. Partecipa al IV Premio Taranto di Pittura, Taranto, con un testo di A. Rizzo e alla "Mostra Nazionale di

Pittura Premio Arbieter" alla Galleria Casanova di Trieste.

Febbraio. Tiene la personale "Cagli all'Obelisco" alla Galleria dell'Obelisco di Roma. Espone l'olio *Ritratto di Johan*, e i disegni dal quaderno *La rotta del Po*, pubblicato nella collezione *Quaderni del disegno popolare*. Scrive Cagli a proposito di questa raccolta dedicata all'alluvione del Polesine: "Mi è stato necessario disegnare la rotta del Po perché per un pittore disegnare è capire e per me è necessario capire le cause e le conseguenze della rotta del Po. Non sono stato spinto a raccontare quel che in un diluvio parziale accade agli uomini, agli animali e alla terra da quel sentimento di pietà che ugualmente ha investito i responsabili come gli irresponsabili, né può avermi spinto di fronte a una così grande sciagura nessuna speranza accademica di pervenire per tali argomenti al bel disegno. Mi sono trovato costretto dalla mia coscienza a disegnare i vari aspetti del disastro perché disegnare vuol dire appunto capire e giudicare.

La pittura e la poesia se intese come veicoli di grandi idee possono decisamente collaborare alla definizione della coscienza politica nazionale ma non pervengono a farsi veicolo di nessuna idea se non pervase dal giudizio del presente come della storia.

Nel corso del lavoro, non in modo programmatico, m'è accaduto di abordar gli aspetti essenziali della grande alluvione e verso la fine mi sono accorto che di dentro nulla mi spronava a celebrare le valorose gesta della Commissione Pontificia; questo coincide con l'elementare sospetto che meglio sarebbe poter evitare il malgoverno prima che ricorrere a una eccellente Croce Rossa dopo.

Divulgare le cause e analizzare oggi soprattutto le conseguenze di un tale disastro non è compito del pittore e il linguaggio pittorico è per natura diverso da quello letterario e si presta ad altri scopi, ma è certo dovere del pittore giudicare il suo tempo come per esempio denunciare la immediata similitudine tra gli orrori della guerra e gli orrori del malgoverno. I grandi pittori senesi dipingevano sublimi alle-

gorie sul tema del buongoverno. Chi di noi se chiude gli occhi pensando a Siena non ritrova nel rovescio delle sue palpebre la Pace di Simone Martini? Ma tra noi e Siena c'è tanta storia e la peste. Anni fa ho dipinto un 'malgoverno' sia pure in forma sillabica e metafisica e la negativa del tema senese mi appassionò ogni più che allora. Taluni potrebbero supporre ch'io vada scrivendo queste note nella speranza segreta che qualche ente governativo mi chiami ad affrescare una vasta allegoria del malgoverno. Sarei felice di mettermi a questa impresa ma non ricorrei alle forme e ai modi che adoperavo per esprimermi nel '46 bensì scoprirei incidentalmente che gli argomenti sulla rotta del Po contenuti in questo quaderno mi sarebbero utili in tale occasione. Buoi che anagone travolti dalla alluvione, le acque del Po nelle case crollate, gente rifugiata sui tetti, derminerrebbero un pathos diametralmente opposto alla Pace e agli altri argomenti che descrivono secondo Simone Martini il buongoverno" (C. Cagli, *La rotta del Po*, in "L'Unità", 30 gennaio 1952).

Marzo. Partecipa alla V Mostra Annuale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dove espone tre opere.

Maggio. Realizza le scene e i costumi per *Tancredi* di Rossini al XV Maggio Fiorentino.

Giugno. Alla XXVI Biennale di Venezia espone *Trama e ardito, I sepolcri, Ai piedi del Parnaso, Scale cromatiche italiane, Invenzioni cromatiche con brio, e Motivo epico, Due modi in uno, Levata di studi*, opere del suo nuovo ciclo pittorico.

Luglio. Partecipa alla collettiva "Tre Pittori romani: Cagli, Guttuso, Mirko" alla Galleria Adel a La Spezia.

S.m. Partecipa alla collettiva "Il volto di Roma", I Mostra di Pittura a Roma; alla "Mostra di Fermo" a Fermo e ai premi III Premio Nazionale di Pittura "Città di Gallarate" e al Premio Bologna.

1953

Marzo. Partecipa alla "II Mostra degli Artisti" al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Tiene la personale "Cagli studi e diseg-

gni inediti" alla Galleria San Marco di Roma.

Aprile. Tiene una personale alla Galleria Montenapoleone di Milano e alla Galleria Lattes di Torino.

Su "Galleria di arti e lettere. Bimestrale della galleria d'arte Lattes di Torino", 3. maggio-giugno 1953, esce un saggio di G. Marchiori su Cagli.

Ottobre. Con Campigli e Guttuso alla Galleria Schneider di Roma espone quattordici opere (1949-1953).

Novembre. Partecipa alla collettiva "Disegni, Litografie e guazzi di maestri della pittura moderna e contemporanea" alla Galleria Schneider di Roma e alla "Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea Art Club" alla Galleria l'Orologio di Milano.

S.m. Realizza una parete a tempera di 200 metri quadri, *Il lavoro dei campi*, alla "Mostra Nazionale dell'Agricoltura" all'Eur, Roma.

1954

Febbraio. Alla Galleria il Pincio di Roma, partecipa a una personale con Muccini e Sughì dove espone otto opere. Scrive Maltese a proposito della mostra: "Tuttavia essi si sono qui incontrati, pur mantenendo le caratteristiche che li distinguono sul comune principio della trasfigurazione intellettuale della realtà. Il termine è abbozzato in via provvisoria e non dice tutto quello che occorre. Ma si guardi ad esempio, la madre che allatta dentro un'imbarcazione di Corrado Cagli: è un dipinto perfetto per armonia, ed equilibrio di toni, di disegno e di composizione, la visione che crea è come una visione-ricordo, un'immagine accarezzata dalla fantasia, non direttamente riflessa dalla realtà, e i suoi colori sono irrealistici, sviluppati su una gamma di bruni. Lo stesso potremmo dire degli altri dipinti: ritratti di cinesi o coreani, come trasognati, eppure dotati di un loro mordente (come la madre che allatta) per via di quel carattere popolare che il pittore non ha comunque mancato di afferrare" (C. Maltese, *Cagli, Muccini e Sughì al "Pincio"*, in "L'Unità" 20 febbraio 1954).

Maggio. Tiene la personale "Cagli" alla Galleria La Colonna di Milano, dove espone *La selva, La collina, Il lago nel bosco, Giovane della Cina popola-*

re, Senso del tempo, Ritratto di un amico, Laccusato, Il corrigendo, Paese umbro, Le case, Frontespizio a un Parnaso, Il dio Pan, Donna nel bosco, Apollo, Il Poeta alessandrino, Il Poeta lirico, Il Poeta epico, Il Poeta bacchico, Il Poeta biblico, L'albero.

Giugno. Partecipa alla XXVII Biennale di Venezia.

Agosto. Partecipa al IV Premio di Pittura e bianco e nero G.B. Salvi a Palazzo Merolli a Sassoferrato, dove espone *Donne di Ribolla, Paesaggio.*

Novembre. Tiene una personale assieme a Mirko alla Galleria delle Carrozze di Roma, dove espone *Apollo, Dafne, Il Poeta lirico, Il Poeta biblico, Il Poeta bacchico, La selva, La collina, Il bosco, Il lago, Ritratto di un amico.*

Partecipa al Premio Marzotto a Firenze. 1955

Gennaio. Partecipa a una collettiva di litografie e disegni alla Galleria L'Aureliana di Roma, dove espone una litografia.

Marzo. Tiene una personale alla Galleria Schneider di Roma, dove espone il ciclo delle *Tavolette: Discesa nello Scool, Scool, Lo straniero nello Scool, Navi solari, La settima generazione, Sicari a Baal Peor, La sposa Sefardita, Giuseppe e il faraone, Una luna, Apparire del Totem, Orrore del Tabu, Compianto su Bati-Batu, Lamento Kikuyu, Memorie dei Basket Makers, Invocando le piogge, Evocando il Nilo, Lodando il Sole, Augurando i buoni raccolti, Flotta Aurlunta, Tempo di guerra, Tempo di pace.*

Luglio. Partecipa alla "Exposition de pittura italiana contemporanea" alla Biennial Hispanoamericana de Arte Palació de La Virreina a Barcellona (poi al Palacio del Retiro, Madrid e a Solas Municipales de Arte, San Sebastian), con la presentazione di P. Bucarelli. Espone *Due modi in uno, Composizione, Invenzione cromatica con brio.*

Partecipa alla "Mostra Panoramica Nazionale di Pittura contemporanea" a L'Aquila.

Aprile. Alla Galleria dell'Asterisco di Roma espone i *Pastelli* e le *Cicute*, con un testo di Emilio Villa: "Noi abbiamo desiderato e deciso di raccogliere, per un'intima mitofonia, le operazioni più recenti, un tema straordinario della

sua epica mentale, un gesto moltiplicato in trama e ordito della grande scena che il pittore sta costruendo. Abbiamo scelto i "pastelli", emblemi di una forbita esecuzione, anzi segni di un solenne ministero di rappresentazioni civili e umane. I "pastelli" li abbiamo alternati con le cicute: così siamo felici di presentare per la prima volta questi musicali testimoni, esterrefatti custodi della immaginazione allo stato puro, grandi e misteriose persone di carne di cicuta, come ossa vegetanti, ordinate nell'armoniosa anatomia indispensabile per la giornata di Giosafat, pronta a chiarire tutti i "novissima nostra".

Ottobre. Tiene una personale alla Galleria Numero di Firenze. Espone il ciclo delle *Tavolette*. Fra le opere espone: *Discesa nello Scool, Scool, Lo straniero nello Scool, Navi solari, La settima generazione, Sicari a Baal Peor, La sposa sefardita, Giuseppe e il faraone, Una luna, Apparire del totem, Orrore del Tabu, Compianto su Bati-Batu, Lamento Kikuyu, Memorie dei Basket Makers, Invocando le piogge, Evocando il Nilo, Lodando il sole, Augurando i buoni raccolti, Flotta Aurlunta, Tempo di guerra, Tempo di pace.*

Partecipa alla collettiva "Exposition do acervo do museu de arte moderna de São Paulo" a San Paolo (Brasile). Espone tre opere: *Una natura morta, Paesaggio, Giocatori di carte.*

Novembre. Partecipa alla VII Quadriennale Nazionale di Roma.

Nella sala con Mirko espone *Altre stanze, Lo scacciapensieri, Ça ira, Dafne, La cinese.*

Espone con Fantuzzi alle Schettini Galleries di New York.

Dicembre. Partecipa alla "Contemporary Italian Art. Painting, Drawing, Sculpture" alla University Art Gallery, University of Minnesota, dove espone i due oli *Astrazione n. 1 e Astrazione n. 5*, un monotypo e due disegni, con un testo di W.E. Eisendath Jr.

1956

Marzo. Partecipa alla collettiva "Italian Art of the 20th Century" a Sidney, con un testo di E. Prampolini.

Aprile. Tiene una personale alla Galleria La Tartaruga di Roma, dove espone

ne gli *Arlecchini* con un testo di P. Bucarelli: "Si veda questa storia di Arlecchino: queste immagini di Arlecchino ricavate tagliando netto, con una tecnica sorprendente e prodigiosa mente abile come sempre, nel tessuto colorato, astratto apparentemente, ma già contenente in sé, nello stesso ordinamento dei tasselli variopinti, la predisposizione della forma già tutta nella mente dell'artista; con sovrapposizioni di zone e velatura egli cava da questa sua materia la forma come farebbe uno scultore dalla pietra. In quell'ordito multicolore e luminoso fino alla fosforescenza, già in sé simbolico di Arlecchino, il personaggio si forma e vive prima ancora di essere rivelato. Arlecchino catafratto come don Chisciotte, Arlecchino araldico come granduca, Arlecchino patetico come principe di Danimarca, Arlecchino elegante come attore drammatico, Arlecchino declamatorio come trovatore, Arlecchino romantico come innamorato, Arlecchino stregone come Bagatto: non è solo una nuova immagine di Arlecchino, puro capriccio della fantasia o gioco di abilità e compiacimento di sperimentar tecniche; è la storia di Arlecchino personaggio antico, radicato in una tradizione remota, magica e religiosa".

Giugno. Espone nella collettiva "Le Correnti Orfiche", al Circolo di cultura di Palermo.

Luglio. Si tiene una mostra di Cagli, Guttuso, Pirandello alla Galleria La Navicella di Viareggio.

Novembre. Realizza le scene e i costumi per *Bacco e Arianna* di Roussel con la messa in scena di A. Millos al Teatro dell'Opera di Roma.

1957

Gennaio. Partecipa alla collettiva "Arazzi moderni di Niki Berlinguer" alla Galleria San Marco di Roma con testi di A. Moravia e M. Innocenti.

Marzo. Partecipa al VII Premio Fiorino alla Galleria dell'Accademia di Firenze.

Aprile. Si tiene una mostra di opere di Cagli dal 1949 al 1957 alla Galleria Schneider di Roma, con presentazione di G. Carandente: "Non è cosa agevole ridurre alla scioltezza e alla icasticità di una nota introduttiva l'analisi dell'o-

pera multiforme di un artista qual è Cagli, e non di certo per la sua sensibilità e varietà, ma proprio invece per l'opposto, per la meditazione, cioè, attraverso la quale egli filtra la sua visione rigogliosa: né sarebbe possibile cavarsela citando i timbri, i colori, i ritmi, la saggezza, artigiana, la completezza formale, che pure sono doti rare oggigiorno e assai appropriate per lui. Bisognerebbe infatti far emergere, essenzialmente, quel fatto di cultura che è all'origine della sua creazione pittorica e quegli addentellati con il più squisito rigore formale e con il complesso di suggestioni barbariche che sono il contrasto su cui si fonda la ricerca astratta".

Maggio. Partecipa alla collettiva "Pittori Moderni della Collezione Cavellini" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con scritti di P. Bucarelli e G. Carandente.

Giugno. Partecipa alla collettiva "Arte Italiana dal 1910 ad oggi", alla Haus der Kunst di Monaco e alla "Grosse Kunstausstellung", Haus der Kunst, Monaco.

Agosto. Partecipa alla collettiva "Art Italien Contemporain" al Palais des Festivals a Cannes.

S.m. Partecipa alla collettiva "Painting in Postwar Italy, 1954-57" alla Columbia University di New York.

1958

Gennaio. Partecipa alla collettiva "Collection Cavellini" al Musée des Beaux-Arts a La Chaux-de-Fonds.

Marzo. Partecipa alla collettiva "Sammlung Cavellini. Moderne italienische Maler und Maler der Ecole de Paris" alla Kunsthalle di Basilea.

Aprile. Partecipa alla collettiva "Pittori tedeschi e italiani contemporanei" alla Galleria Nazionale d'Arte Contemporanea di Roma.

Maggio. Si inaugura la mostra "Corrado Cagli. Le 'Metamorfosi'" alla Galleria Schneider di Roma.

Scriva Renato Guttuso in una recensione della mostra: "Cagli s'è passato il gusto di fare dei quadri non conformisti; s'è cresciuto questo bosco d'amore, ha tirato fuori dai suoi anni giovanili (diciotto? vent'anni?) i "cercatori di formiche" li ha trasformati nei personaggi dei miti cari a Ovidio, li ha

fatti emergere dalla nebbia mattutina, inseguendosi e insanguinandosi tra le umide foglie e bocheggiare esausti presso le sorgive. È entrato in un mondo a cui la pittura non guarda più, a miti che l'Arte romantica e l'avanguardia sembrava avessero confinato per sempre nel regno del passato. E questo è anche qualcosa di cui vale la pena di parlare. Voglio dire sulla possibilità di esprimere accenti di oggi, di "esser moderni" anche affrontando miti antichi, senza mascherarli con un linguaggio modernista, ma estruendo un sentimento moderno pur accettando canoni che apparentemente appartengono all'arte classica, o rinascimentale" (R. Guttuso, *I duemila anni di Ovidio nella classica attualità di Cagli*, in "Paese Sera", 1958). Se Guttuso poneva l'accento sull'attualità classica di Cagli nella serie delle *Metamorfosi*, opposta era l'opinione di Dino Micacchi che scriveva negli stessi giorni sull'"Unità": "Nei quadri di Cagli ci sono sembianze di eroi e di numi, di foreste e acque, di terre e cieli, ma tutto è inerte e freddo nella riesumazione: senza appassionato sentimento moderno della natura e idea schietta dell'uomo che diano un valore di contemporaneità a figure e immagini" (D. Micacchi, *Corrado Cagli alla galleria Schneider*, in "L'Unità", 22 maggio 1958). In contemporanea al ciclo figurativo della Galleria Schneider, tiene una personale alla Galleria San Marco di Roma, dove espone opere astratte. Scrive a questo proposito Palma Bucarelli: "[...] mi rendo conto che, chi non lo conosca bene e non lo abbia seguito dagli inizi, può essere rimasto perplesso al vedere le due mostre di Cagli che si sono susseguite, una alla Galleria Schneider e una ora aperta fino al 6 giugno alla Galleria del Babuino 61; quella tutta figurativa, questa tutta astratta. Ma non si sia tratti in inganno da queste definizioni: quei quadri "figurativi" non sono meno astratti di questi che usiamo chiamare astratti. A voler entrare nella questione, anzi, si potrebbero dire astratti piuttosto quelli che questi. Perché questi, pure costellati di forme inventate piene di sottintesi magici e simbolici è vero, ma comunque creazioni di

immagini non imitative della realtà visibile, sono un nuovo oggetto, concreto e perciò "reale" assai più di quelli, che in verità sono, degli oggetti naturali, la vera astrazione. Non vedo dunque perché i seguaci della tendenza neorealista, fautori di una rappresentazione realistica, obiettiva della natura e degli avvenimenti umani, debbano rallegrarsi, come hanno fatto, di quelle opere "figurative" dell'artista. Che rappresentino figure su sfondi baccarecci in atmosfere mitiche di ispirazione rinascimentale non toglie che tutto, colore, forma, tecnica sia puramente astratto, tanto lontano dalla realtà naturale quanto le opere che comunemente si chiamano astratte esposte nella attuale mostra. Ragione per cui, allora, io preferisco tra le diverse maniere dell'artista, quella in cui la sua immaginazione spazia nei mondi della pura magia delle forme alle quali le sue straordinarie, e qualche volta misteriose, risorse tecniche danno un valore che è solo suo, inconfondibile, di preziosa perfezione" (P. Bucarelli, *Corrado Cagli il multiforme*, in "La Sera", 4 giugno 1958).

Giugno. Partecipa alla collettiva "Italiensche und Deutsche Maler 1958" am Stadisches Museum Marshbroich a Leverkusen, con scritti di P. Bucarelli e C. Schweicher. Espone *La flotta Arunta, Eden, Discesa negli inferi*.
Novembre. Tiene una personale alla Galleria il Segno di Roma. Espone per la prima volta le *Carte*. Le opere in mostra sono: *Genesis, Il canto del gallo, L'angelo, Estro armonico, La tromba, Saint Guillaume de Machaut, Siccità, Oro incenso e mirra, Arsura, Spazio rubato, La regola, Concavo e convesso, Anabasi, La rupe gallina, Stanze, Gli anacoreti, Profilo del monte, Carta muta, Tebaide, Strumenti e utensili, Tornasole*.

Riportiamo il giudizio della scrittrice Elsa Morante: "Fra tutte le mostre di Cagli che ho visitato finora questa mi sembra, forse, la più bella. Cagli è di quei poeti per cui l'arte è un mezzo di sconfinata esplorazione, e possiede tutti i doni necessari per questa meravigliosa ricerca. Stavolta, egli sembra avere scoperto un nuovo regno della natura, una materia di qualità rara e

sconosciuta, che, pure, di volta in volta, sulle diverse tele, ci fa partecipi di una propria segreta parentela coi diversi elementi terrestri. Qui è minerale, ha i risalti delle pietre dure, o addirittura ripete i risultati della magia, quando il metallo, attraverso la serie dei colori, passa dal nero all'oro. Qui ha la scabrosità calda e drammatica di una scorza vegetale, altrove è trasparente, cangiante come l'aria. E spesso, poi, dentro la sua sostanza, come le venature sibilline delle foglie, porta scritte delle storie, delle figure o delle profezie. In ogni quadro si ritrova simile qualità di elemento unico, reale e naturale (e in tal senso, questa pittura mi sembra la meno astratta che esista), e ad ogni quadro, risponde l'emozione naturale, inespugnabile della vita e della poesia" (giudizio riportato nell'articolo di A. Chiesa, *Tutti toccano con le mani i quadri di Corrado Cagli*, in "Paese Sera", 15-16 dicembre 1958).
Sm. Partecipa al Premio Marzotto; alla Mostra Internazionale di Pittura Contemporanea a Milano, alla "Moderne Italiensk Maleri" a Copenaghen, alla "Pittsburgh International", Pittsburgh.

1959

Gennaio. Tiene una personale alla galleria La Loggia di Bologna, dove espone ventuno *Carte: Genesis, Il canto del gallo, L'angelo, Estro armonico, La tromba, Saint Guillaume de Machaut, Siccità, La spiga, Arsura, Spazio rubato, La regola, Concavo e convesso, Anabasi, La rupe gallina, Stanze, Gli anacoreti, Profilo del monte, Carta muta, Tebaide, Strumenti e utensili, Tornasole*.

Marzo. Tiene una personale alla Galleria Blu di Milano dove espone ventuno *Carte*.

Giugno. C. Maltese realizza un documentario cinematografico sull'opera recente di Cagli.

Luglio. Partecipa al Secondo Premio Morgan's Paint di Rimini, con Testi di F. Arcangeli e A. Emiliani.

Settembre. Partecipa alla Prima Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea, Gran Premio Venezia, Ca' Giustiniani, Venezia; alla Bienal do Musco de Arte Moderna de São Paulo, San Paolo (Brasile).

Realizza le scene e i costumi per *Mi-*

santropo di Menandro con la regia di L. Squarzina al Teatro Olimpico di Roma.
Ottobre. Tiene la personale "Disegni 1932-1959" alla Galleria del Disegno di Milano.

Partecipa alla collettiva "Obras de pintura italiana contemporanea" al Museo de Arte Italiana di Lima.

Novembre. Tiene una personale alla Galleria Calcutta di Torino, con un testo di L. Carluccio. Opere esposte: *Lo scolaro, La dama, Motivo per un murale, Il vescovo, La penitente, Preludio al Macbeth, Banquo, Lady Macbeth, Cloten, Saint Guillaume de Machaut, Tornasole, Macdfad, Lady Macdfad, Dulsinane, Il sole di pietra, Gheenna, Il re pastore, L'angelo, Achen nella memoria, Roma sparita, La nutrice, I servi d'amore, Venendo alla luce*.

Dicembre. Tiene una personale alla Galleria Nuova Pesa di Roma, dove espone: *Suonatore di flauto, Ritratto della Signora Carrelli, Le donne di Ribolla, Ritratto di Paola, Fiori, Gli evasi di Anchieta, San Giorgio, Bosco, Il lavoro nei campi, Apollo e Dafne, Narciso, Apollo, Dafne, Ritratto di Adolfo Klütsche, Poesaggio, La madre, I trionfi, Fiori, Collina, Apollo e Dafne, Cesto di fiori, Narciso, Ulisse e Aiace*.

Presentazione di G. Bellonci: "È il tempo delle Dafne, che sembra quasi create dalle fronde nelle quali si trasmuta e di molte opere dove appunto la materia pittorica si lascia intravedere forme divine o sataniche o mitologiche; ma è anche il tempo del San Giorgio, inserito con la solidità squamosa del suo scudo e pietrosa del suo corpo tra i volumi delle rocce ambientali e della ruvida pelle del drago. In quei paesaggi dove tronchi, rami, fronde si compongono in una naturale geometria architettonica, Cagli ci rappresenta vicende mitologiche e epiche (Apollo e Dafne, Narciso, Ulisse e Ajace ecc.) dando forza di volumi ai muscoli dei bei corpi nudi; e sarebbe interessante vedere in qual modo il michelangiolo-anatomico si sia ammodernato nella conoscenza della cultura più recente francese e italiana, e come abbia giovato alla invenzione di questo bel paesaggio il ricordo di Dossò Dossi [...] Fantasia e intelligenza pittorica si compenetrano in questi quadri, in

queste opere dove la realtà quotidiana si muta in realtà geologica, in tempo nella eternità. Si potrebbe dire in riferendosi ai suoi quadri mitologici, ma proprio alla sua arte, che egli è pittore in certo senso ovidiano poiché ha come pochi altri il senso della metamorfosi: metamorfosi di forme e di materie".

S.m. Partecipa alla VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e alla collettiva "Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945", dove espone *La battaglia di San Martino e Solfirino* (1936), con presentazione di G. Castellfranco e D. Durbè. In una sala personale espone: *Il flauto di canne, Il soldato, Il vescovo, Enigma solare, L'angelo, L'igniga del gallo, La nutrice, La testa del capo, La danza bassa*. Disegna i costumi del *Misantropo* di Menandro.

Espone alla Galleria Marguttiana di Roma, alla Trabrier's Gallery, New York, alla "The 5^a International Art Exhibition" di Tokyo.

Partecipa all'XI Premio Fissone e a una collettiva di opere a mosaico a Ravenna.

1960

Gennaio. Lavora alle scene e ai costumi per *Macbeth* di Bloch, con la regia di L. Squarzina al Teatro della Scala di Milano.

Nello stesso anno realizza le scene e i costumi per *Semiramide* con la regia di L. Squarzina, commissionato dal Teatro alla Scala di Milano (non realizzato sulla scena).

Luglio. Partecipa al Premio Ancona 1960.

Agosto. Partecipa al V Premio Termoli al Castello Svevo di Termoli. Espone, fuori concorso, *Il canto del gallo*.

Ottobre. Partecipa alla "I Mostra Nazionale di Pittura Città di Lucca" a Lucca.

Novembre. Tiene una personale alla Galleria Pagani del Grattacielo di Milano, con presentazione di G. Kaiserlian, dove espone *Le Carte*.

Dicembre. Partecipa alla VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Espone *Le Carte*. Vince *ex aequo* con Carlo Corsi il Premio del Parlamento. Presentazione di G. Marchiori.

S.m. Partecipa alla collettiva "Arte Italiana del XX secolo da collezioni ame-

ricane" al Palazzo Reale, Milano (poi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma) con un testo di J.Th. Soby; e alla Fiera di New York e alla "Mostra del Rinascimento dell'Arte in Italia dal 1930 al 1945" a Ferrara.

Cagli lavora a mosaico quattro pareti per due ambienti, casa d'abitazione in via Einstein, Roma.

Realizza per la motonave Leonardo da Vinci 140 metri di pittura plastificata con melanina.

Partecipa al concorso per gli arazzi per la sala delle feste della motonave Leonardo da Vinci. Il concorso viene vinto dall'Arzzeria di Ugo Scassa e per la parte progettuale da Cagli (che realizzerà sei arazzi), Capogrossi, Corpora, Santomaso, e Turcato. L'incontro fra Cagli e l'Arzzeria di Scassa darà origine a un sodalizio duraturo ed eccezionalmente fruttuoso.

1961

Marzo. Partecipa al Premio Biennale Giorgione-Poussin a Castellfranco Veneto. Tiene una personale alla Galleria La Giostra di Asti, dove espone opere del periodo neo-metafisico.

Aprile. Partecipa alla collettiva "Salute to Italy 100 years of Italian Art 1861-1961" al Wadsworth Atheneum di Hartford.

Maggio. Inaugura "Corrado Cagli. Le Metamorfosi" al Teatro Comunale di Sulmona. Le opere esposte sono: *Il mito di Narciso, La contesa per le armi di Achille, La favola di Filomene e Bauci, Apollo e Dafne, Ulisse e Aiace, Poesaggio con cascata, Ninfa agreste, Ninfa dei boschi, Il volto di Apollo, Perseo, Albero, Narciso, Dafne, Bozzetto per Apollo e Dafne, Bozzetto per Narciso, Volto di Apollo, Bacco, Enigma di Febo, Metamorfosi, Eco in pietra; gli arazzi Bosco e La favola di Orfeo e i mosaici Motivati orfici e il Folto di Apollo; sedici disegni per il "Foscolo"*.

Partecipa alla collettiva "Opposizione al nazismo" alla Galleria dell'Obelisco di Roma, dove espone il disegno *Büchervald*.

Partecipa al "Maggio di Bari", Bari. Scritto di Cagli sull'arte negra: C. Cagli, *Testimonianze sull'arte negra*, in Bollettino della Galleria "La Nuova Pesa". **Giugno.** Tiene una personale da Quadrante Studio d'Arte Contemporanea,

Firenze. Testi di A. Busignani e E. Migliorini.

Per la ricostruzione della fontana di piazza Tacito a Terni, distrutta durante la II guerra mondiale, Cagli reinterpreta liberamente il tema dei segni zodiacali realizzati venticinque anni prima. **Luglio.** Tiene una personale all'Istituto Italiano di Cultura in Atene. Espone: *La favola di Orfeo (arazzo), La favola di Acete (arazzo) Genesi, La quena, Carnavalito, Rape Gallina, Enigma del gallo, Demoni di primavera, L'Eden, La favola di Orfeo, Il mito di Narciso, La contesa per le armi di Achille, La favola di Filomene e Bauci, Apollo e Dafne, Ulisse e Aiace, Poesaggio con cascata, Ritratto di Paola, Il volto di Apollo, Dafne, Bacco, Il pescatore e la luna, Il matto dei Tarocchi, Il pastore, Diogene*, Illustrazioni per il "Foscolo" di Laterza, disegni.

Partecipa alla collettiva "Dieci artisti di Roma" al Centro d'arte La Baracca di Montecatini, con un testo di F. Bellonzi. Espone *La fuga del Dalai*.

Partecipa al III Premio Biennale Morgan's Paint al Palazzo dell'Arengo di Rimini, con testi di Z. Kršnjak, E. Arcangeli, E. Riccomini.

S.m. Partecipa alla "Mostra di scultura italiana d'oggi" a Copenaghen; al Premio Fiorino di Firenze; alla collettiva "Francia-Italia" a Torino, alla "Collettiva al Centro", il Centro, Napoli. Realizza il mosaico *Il lavoro nei Campi*, per I.N.A. Assicurazioni, Roma.

1962

Marzo. Tiene una personale incontrata prevalentemente sull'opera grafica a La Nuova Pesa di Roma, con testi di A. Trombadori e L. Bigiaretti. Scrive Trombadori: "Del modo come Cagli ha portato avanti, con l'arte del disegno, la sua sperimentazione della realtà, mi pare si debba avvertire in primo luogo e essenzialmente un fatto: che disegno per Cagli è innanzitutto scoperta della struttura e della spiritualità delle immagini così come si presentano al suo giudizio di artista; è in altri termini riferimento, a volte sintetico a volte moltiplicativo, a volte retrospettivo, del limite tra gli oggetti e lo spazio. Il disegno è, per lui, al servizio della realtà, mai la realtà al servizio del disegno, quasi pretesto di abilità

riproduttive, o, romantico motivo di variazioni" (A. Trombadori, *Sperimentalismo e coerenza di Corrado Cagli*, in "Notiziario della Galleria d'Arte La Nuova Pesa").

Aprile. Si tiene la personale "Corrado Cagli Sculture" alla Galleria dell'Obelisco di Roma, con presentazione di A. Palazzeschi: "Cagli è l'artista che meglio mi fa sentire, e con maggiore profondità, il dramma dell'arte figurativa contemporanea. E niente retorica, così facile e tentatrice in un'epoca di evoluzioni come la nostra. E se anche domani facesse retorica, e per retorica intendo soprattutto opera illustrativa, potrebbe anche farlo, sarebbe per rivelarne il segreto, liberandosi. È lui, e basta.

Giunto in piena maturità, pervenuto fuomo a una pacata serenità ed una dolcezza che per farmi intendere chiamerò Leopardiana, Corrado Cagli presenta oggi al pubblico per la prima volta la sua scultura che è frutto di non lieve e rapido pensiero, non può sfuggire a chi ha con le cose dell'arte qualche dimestichezza, con una tecnica e una materia che esprimono così bene, e al tempo stesso, quanto la forza dei secoli ha saputo accumulare nel campo della scultura e la malinconica precarietà e fragilità della nostra vita contemporanea".

L'artista espone: *Clarice, Madre senza figlio, Ranieri, Un busto al Pincio, Leontina, Eva Pizzardi Ba, Il Poeta, Capo Cheyenne, Rochelle, Il conte di Furfù, Maschera "per non vedere", Maschera "per non sentire".*

Giugno. Partecipa alla "Mostra degli Arazzi moderni" alla Pinacoteca Civica, Palazzo di Bellino di Asti, con testi di L. Carlucci e M. Innocenti. Espone sei arazzi.

Luglio. Partecipa a "Sculture nella casa" alla Knoll International Italy, Roma. Espone un bronzo.

Agosto. Espone alla Galleria Alfa di Venezia. Testi di E. Crispolti e A. Palazzeschi.

Partecipa alla collettiva di scultori italiani contemporanei "Italianische Plastikentien Heute" al Bauzentrum Esplanade di Amburgo (con un testo di U. Apollonio) e alla mostra "Junge Italienische Malerei" all'Istituto Italiano

di Cultura di Amburgo, dove espone la scultura *Ranieri*.

Dicembre. Partecipa alla collettiva "Il dopoguerra. La pittura italiana dal 1945 al 1955" al Castello Estense di Ferrara, con testi di R. De Grada, A. Del Guercio, F. Russoli, M. Valsecchi.

1963

Marzo. Tiene una personale alla Galleria Hausmann di Cortina D'Ampezzo. Espone opere della nuova serie pittorica *Le Siciliane (Semi a Muffarbi, Bacco a Giarre, Estro a Capo d'Orlando, Lo Scaccapensieri, Larve a Mazorò, Enigma a Naxos, Con amore, Tabernacolo a Cefalù, L'Addiminavinturi, Impeto a Letojanni, Memorie a Castelnuovo)* e otto disegni a penna su carta da riso del 1961 e 1962.

Presentazione di G. Marchiori: "Per ora conviene limitarsi alla nuova serie pittorica dalle "Siciliane" e ai disegni a penna su carta da riso, cioè alle opere più recenti, nelle quali la personalità di Cagli s'imprime e si rafforza con una sicurezza addirittura prestigiosa. Il colore ha una luce vivida, balenante, fissata attraverso una scelta dei mezzi e un procedimento del tutto inediti, e il colore è l'elemento fondamentale delle composizioni che sembrano alludere a una civiltà remotissima e sconosciuta. Sono le composizioni ritmate su un motivo d'ilarità grazia, su cadenze di una freschezza e di una purezza ben rare oggi. Sono le composizioni che riassumono, in una assoluta purezza di stile, le armoniose ondulazioni della fantasia, simili alla mobilità delle acque o al fremito delle foglie. È la fantasia "vegetale" di Cagli, iniziata in anni lontani con le arboree stampigliature, continuate con le mitiche metamorfosi, tratte in rasecanti disegni di rami frondosi. È sempre l'amore del silenzio e della solitudine; l'amore contemplativo dell'artista, che è dentro le selve della realtà e del ricordo, in quella sintesi di natura e cultura, resa, attraverso il suo sentimento poetico delle cose, avvincente e vibrante in ogni cellula colorata".

In un'altra recensione della mostra si può leggere: "Intitolando "Siciliane" questo gruppo di dipinti, Cagli sembra aver intenzionalmente posto l'accento su un denominatore tematico di

fondamentale importanza riguardo al gruppo stesso: e cioè appunto sulla sua rispondenza a un mito di solarità e di memorie tipicamente mediterranee, micenee, etrusche, fenici, di squallanti rituali cronacati, di continui richiami negativi d'ordine magico, d'accenno d'immagine emblematiche e quasi rituali (secondo riti della terra, delle stagioni e del lavoro, si potrebbe anche precisare)" (A. Rossi, *Corrado Cagli a Palermo*, in "Telestar", Palermo, 22 settembre 1965).

Aprile. Espone alla "IV Rassegna Arti figurative di Roma e del Lazio" a Roma.

Maggio. Partecipa alla XIV Mostra Nazionale Premio del Fiorino, Firenze.

Luglio. Espone novantadue opere dal 1944 al 1963 nella retrospettiva "Omaggio a Cagli", a cura di E. Crispolti, nell'ambito della rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura e grafica, "Aspetti dell'Arte Contemporanea", tenutosi nel luglio-ottobre all'Aquila. Si tratta della prima importante retrospettiva dedicata all'artista marchigiano, con fondamentale saggio di Crispolti.

Novembre. Espone ventinove disegni recenti alla Galleria la Cavourina di Torino. "I disegni aprono anche meglio la via alla comprensione di questo ispirato momento dell'arte di Cagli. Sono le prove più alte di un grafico, che ha ben pochi rivali nell'arte contemporanea. Si potrebbe pensare persino allo schema lineare dell'immagine dipinta, se invece i disegni non fossero autonomi, come strumenti di ricerca, ma soltanto nell'ambito caratteristico della grafica. La purezza dell'idea pittorica di Cagli è rivelata appunto dalla cristallina individualità della linea, carica di ogni potere espressivo. Cagli non sfugge alla tremenda responsabilità della linea, del tracciato lineare, senza trucchi o inserzioni di spuri elementi pittorici, come le macchine o gli spizzi. Il segno di Cagli è inesorabile e segue un ordito ben chiaro, la pura trama della fantasia" (G. Marchiori, *Cagli: magia e realtà*, catalogo della mostra, Galleria Hausmann, Cortina d'Ampezzo, 1963). Espone, assieme a Guttuso e Mirko all'Herbst-Salon 63 all'Haus der Kunst di Monaco. Le opere esposte sono: *Atlechino co-*

me granduca, Il sole di pietra, Demoni di primavera, Le mura di Gerico, Arlecchino come Orfeo e gli arazzi: Enigma del gallo, La quena, Salomé re, La favola d'Orfeo, La festa dell'infрасata.

Dicembre.

Espone trenta opere (dipinti, sculture, arazzi, scelti dal 1949 al 1963) nella mostra "La pittura di Cagli nell'arredamento moderno" al Centro per l'arredamento di Torino, a cura di E. Crispolti. Con Commenti critici di E. Crispolti e P. Portoghesi e altri testi di L. Carluccio, R. Carrieri, M. Innocenti, G. Marchiori, E. Migliorini, A. Palazzeschi.

Sm. G. Marchiori pubblica in "Civiltà delle macchine" il saggio *Magia di Cagli*: tiene una personale alla Galleria del Deposito di Genova, con un testo di G. Marchiori; partecipa alla "Collettiva di pittori contemporanei" al Centro culturale A. Gramsci di Teramo.

1964

Febbraio. Partecipa alla collettiva "Omaggio alla Resistenza" al Circolo d'Arte e Cultura la colonna Antonina di Roma.

Aprile. Espone nella collettiva "La Scuola Romana" alla Galleria La Baraccata di Roma la *Battaglia* (1935). Testo di R. Lucchese.

Maggio. Si inaugura la mostra "Corrado Cagli" allo Studio A di Roma. Antologica, con dipinti e disegni dal 1930 al 1964 realizzato in occasione della pubblicazione del volume *Cagli*, a cura di R. De Grada e F. Rusconi, il disegno moderno, Seda, Milano.

Partecipa al "Festival des arts plastiques de la Cité d'Azur", sezione *Peintres et Sculpteurs de Rome* al Salon de la Residence du Louvre di Mentone (organizzata dall'Art Club di Roma).

Partecipa alla mostra sugli arazzi della Manifattura Scassa di Asti, "Les Tapisseries d'Asti" all'Office National Italien du Tourisme di Parigi, con presentazione di F. Bellonzi.

Giugno.

Tiene una personale alla Galleria Alquilone di Firenze, dove espone venti opere inedite. Esce per l'occasione la monografia di C. Marchiori e E. Crispolti, *Corrado Cagli*, Edizioni d'arte Pozzo, Torino.

Esponde alla collettiva "Pittori italiani e

jugoslavi per la città di Skopje" alla Galleria Penelope di Roma.

Esponde alla "XV Fiera d'Arte di Via Margutta" a Roma.

Partecipa a una collettiva allo Studio d'Arte Margutta di Roma. Espone con Afro, Burri, Marcarelli, Shumacher, Alechinsky, Appel, Jens, Fontana, Geiger, Daic, Hundertwasser.

Partecipa alla XXXII Biennale di Venezia con una sala personale. Presentazione al catalogo generale di G.C. Argan, presentazione della sala personale di E. Crispolti.

Scoppia in questa occasione una violenta polemica a proposito degli artisti americani della pop art per la prima volta esposti in Italia. Riportiamo l'opinione di Cagli: "Non condivido le apprensioni dei miei colleghi per due motivi: primo perché la Pop Art a questa Biennale non si è presentata come testa di ponte o testa di ariete o avanguardia, ma come la forma di ufficialità del governo degli USA, come poi è stato dimostrato dal risultato finale. Non c'è da chiedersi dunque che cosa vogliono dire i Rauschenberg, ma piuttosto come mai l'ufficialità americana si sia voluta esprimere in quella forma. Secondo perché l'esperienza della cosiddetta Pop Art è stata qui da noi già sperimentata e consumata fino all'usura" (Berenice, *Scusi, qui c'è Pop Art?*, in "Paese Sera", 19 luglio 1964).

Scriva invece Raffaele Carrieri commentando le opere di Cagli in mostra: "Ho rivisto invece con molto piacere alcune delle grandi composizioni fantastiche - le originali carte marmoranti - di Corrado Cagli che furono esposte anni fa alla milanese Galleria del Grattacielo e delle quali parlai su queste colonne: *Discesa nello Scool, Tornasole, Cara muta, Genesi, Enigma di Febo*. La complessa opera di Cagli continua a sorprenderci: una sorpresa che dura da più di trent'anni. Talvolta mi domando se Cagli è uno o un'intera generazione di inquietissimi cercatori, rابدomanti e inventori. Una generazione senza pace, senza costrizioni, senza pregiudizi e in continuo fermento e sommosa. Una complessa e intricata generazione rappresentata da uno solo. E quell'uno più sottile d'un

fachiro si è caricato sulle spalle tutte le responsabilità, fuochi e chiodi, tutte le operazioni più rischiose, i giochi puri e impuri, il fanatismo di rimettere ogni forma e ogni radice di forma in un perenne stato di allarme" (R. Carrieri, *L'ultima Biennale: un monotono e scoraggiante giuoco*, in "Epoca", 5 luglio 1964).

Luglio. Espone alla mostra "Scultura Italiana" alla Walker Gallery di Liverpool. Presentazione di B. Robertson. Partecipa con *Clarice, Ranieri, Eva Pizzardi* in *Ba*.

Partecipa fuori concorso al I Premio Nazionale Italiana 44 alla Galleria Bandini di Cecina.

Partecipa alla mostra "Indicazione per una collezione d'oggi" alla Galleria La Medusa di Roma.

Partecipa alla collettiva di disegni alla Galleria Don Chisciotte di Roma.

Agosto. Partecipa a una collettiva alla Galleria Levante di Roma.

Partecipa al Premio Prato.

Settembre. Espone alla mostra "Posizioni nell'arte contemporanea" al Liceo Scientifico di Ancona. In occasione dell'VIII Premio Marche, partecipa fuori concorso.

Personale alla Aca Gallery di Roma, dove espone con Porzano.

Ottobre. Partecipa a una collettiva alla Galleria La Nuova Pesa di Roma. Espone insieme a Guttuso, Attardi, Mafai, Sironi, Quattrucci, Turchiaro, Guccione, Vespignani.

Partecipa alla mostra "Quattro secoli di natura morta" al Palazzo Reale di Napoli.

Novembre. Partecipa alla mostra itinerante della collezione di scultura italiana contemporanea, appartenente alla fondazione olandese Peter Stuyvesant (Le Havre, Grenoble).

Partecipa alle collettive alla Galleria Indipendenza di Firenze, dove espone con Guttuso, Cascinari, Levi, Mattioli, Treccani, Rossi; al Palace Hotel di Bari, a cura della Galleria Brera di Milano; alla Galleria Arte al Borgo di Palermo, dove espone *La mantide religiosa*.

Dicembre. Partecipa alla "Rassegna d'Arte Contemporanea" presso la Libreria Contini di Piombino con Guttuso, Zveri, Sironi, Dova, Vespignani,

Attardi, Sugh, Treccani, Farulli, Bandini, Schinosi.

Collettiva alla Galleria Centro Culturale Michelangelo di Roma con Birolli, Cola, Levi.

S.m. Partecipa alle collettive "Mostra Mercato d'Arte Contemporanea" a Palazzo Strozzi, Firenze; "Pittori della Collezione Cavellini" alla Galleria d'Arte Moderna di Brescia; al Museo del Sannio di Benevento; alla Bottega d'Arte di Chieti; alla Galleria d'Arte Laurina di Macerata.

Collabora alle sequenze sceniche de *L'albero del Bene e del Male* e della *Torre di Babele* per il film *La Bibbia* di John Houston.

1965

Febbraio. Si inaugura alla Galleria Il Carpino di Roma una mostra dedicata agli Arazzi di Asti realizzati dalla Scuola Artigiana di Ugo Scassa sotto la direzione di Cagli, Arazzi di Cagli, Avenali, Clerici, Guttuso, Mirko, Muzzi, Sironi e Spazzapan. Presentazione di F. Bellonzi. In occasione della mostra è esposta anche un'antologica di oli e di disegni di Cagli, allestita per la presentazione al pubblico e alla critica della monografia a cura di E. Crispolti e G. Marchiori, *Corrado Cagli*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1964.

Partecipa alla collettiva "Incanto di Roma" alla Galleria Piazza di Spagna di Roma, con presentazione di R.H. De Angelis.

Lavora alle scene e ai costumi per l'opera *Le miniere di zolfo* di R.R. Bennet, regia di J. Houston, Teatro alla Scala, Milano.

Marzo. Partecipa alla collettiva di disegni, Sala d'esposizione (Cetis), Ispra (Varese) a cura del Comitato Culturale dell'Euratom.

Partecipa al Premio Fiorino, Firenze.

Partecipa a una collettiva di arazzi su cartoni eseguiti da Scassa agli Ex Uffici Postali Vaticani di Bari.

Aprile. Partecipa a una collettiva alla Galleria d'Arte Verrocchio di Pescara.

Partecipa alla mostra di artisti italiani "Omaggio a Dante" ad Algeri.

Partecipa a una collettiva alla Galleria l'"Elefante" di Roma.

In occasione del ciclo di conferenze *Parliamo di pittura* espone una col-

lettiva al Circolo di Cultura Pantheon a Roma.

Partecipa alla collettiva all'Hotel Jolly di Matera, promossa dalla Galleria La Barcaccia di Napoli. Sono espone opere di maestri contemporanei e di artisti dell'Ottocento; alla "V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio" al Palazzo delle Esposizioni di Roma; alla IX Quadriennale al Palazzo delle Esposizioni di Roma; alla "VI Biennale dell'Incisione italiana contemporanea" alla Galleria Bevilacqua-La Masa di Venezia; alla collettiva "Quindici pittori contemporanei" allo Studio Margutta di Roma; alla mostra "Arte e Resistenza in Europa" al Museo Civico di Bologna (poi Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino).

Maggio. Espone alla "Mostra-Mercato Via dei Coronari" a Roma.

Luglio. Partecipa alle collettive al Palazzo Collicola di Spoleto; al Residence Garden di Roma (mostra realizzata in collaborazione con la compagnia dei Vagoni letto), dove espone con Guttuso, Levi, Mafai, Rosai, Tamburi, Treccani, Vespignani e altri.

Partecipa alla mostra "Omaggio a Dante degli artisti italiani d'oggi" alla Biblioteca Benedetto Croce di Buenos Aires, dove espone opere grafiche; alla mostra "Mosaici Moderni" a Bruxelles, in cui sono espone opere ricavate da cartoni di artisti.

Partecipa alla mostra di "Mosaici moderni" al museo di Prinzenhof a Delft. Espongono fra gli altri anche Capogrossi, Chagall, Gentilini, Guttuso, Mirko.

Agosto. Si inaugura "Omaggio a Cagli", in *Alternative Attuali 2*, Torre Pellice, L'Aquila.

Partecipa a una collettiva alla Galleria 3 di Pescara, a cura di F. Scroppa. Espone con Mafai, Tamburi, Guttuso, Treccani, Rosai, Vespignani, Levi ed altri.

Settembre. Partecipa a una collettiva alla Sede dell'Ambasciata Nazionale di Macedonia, Skopje.

Partecipa alla collettiva "Biennale Internazionale di Scultura" a Carrara; alla mostra "Maestri della pittura italiana del Novecento" alla Galleria 3 di Pescara; a una collettiva alla Galleria Torbandena di Trieste. Sono espone opere da gallerie private.

Partecipa alla mostra in occasione del Premio Raffaele De Grada, a San Gimignano; alla XXIV Biennale Nazionale d'Arte città di Milano al Palazzo delle Permanente di Milano.

Ottobre. Espone nella collettiva "La Scuola Romana" alla Galleria La Barcaccia di Roma la *Battaglia* (1935).

Partecipa a una collettiva alla Galleria La Rota di Bari; alla mostra "Scultura contemporanea", a cura della Quadriennale di Roma, Art Gallery, Auckland, Nuova Zelanda (poi Wellington, Christchurch, Dunedine).

Partecipa alla mostra "Sculture di artisti italiani all'aperto" a Madurodam (Olanda).

Novembre. Partecipa alla IX Quadriennale Nazionale d'Arte al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Si inaugura al Civico Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano l'antologica "Cagli", imponente rassegna di 250 opere, fra pitture, sculture disegni ed arazzi, dal 1931 in poi.

Partecipa a una collettiva di nature morte a La Vetra di Roma.

Partecipa alla mostra "Omaggio a Dante" a Palazzo Venezia di Roma (poi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara).

Dicembre. Partecipa a una collettiva al Circolo Posillipo di Napoli; alla mostra "Astrattisti 1950-1960" alla Galleria Il Carpino di Roma. Espone assieme ad Accardi, Afro, Birolli, Brunori, Carmassi, Cassinari, Corpora, Dorazio, La Regina, Moreni.

S.m. Partecipa alla collettiva "Pittori d'oggi" alla Galleria Ghelfi di Verona.

1966

Gennaio. Espone alla Galleria La Rosta di Bari con Guttuso, Attardi, Viviani, Zveri (poi alla Galleria il Sedi- le, Lecce).

Partecipa alla mostra "Trenta pittori e scultori e Morello Morellini" alla Galleria del Levante di Roma. Introduzione al catalogo di Corrado Cagli.

Febbraio. Partecipa alla collettiva "Pittori di Roma" al Circolo La Scaletta di Matera (in collaborazione con la Galleria La Barcaccia).

Partecipa alla mostra "Pittori italiani di oggi" a Teheran (curata dalla Quadriennale di Roma) e a una collettiva alla Galleria La Fontanella di Roma.

Marzo. Partecipa alla collettiva alla Galleria dei Due Mondi di Roma e alla mostra "Grafica del 1945-1965" ad Arzignano.

Aprile. Partecipa alla "Mostra Asta" alla Galleria Brera di Milano (poi al Circolo Artistico, Catania), con presentazione di G. Freca.

Partecipa alla mostra "Immagini degli anni '60: poesia e verità" al Ridotto del Teatro Regio di Parma (poi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara e alla Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pretorio, Prato).

Partecipa alla collettiva "Arte Italiana contemporanea" in Messico (promossa dalla Quadriennale di Roma) con presentazione di F. Bellonzi.

Maggio. Si inaugura un'antologica del disegno di Cagli alla Galleria Don Chisciotte di Roma, con testo di C.L. Ragghianti. Espone trentadue disegni dal 1941 al 1966: "Si guardino con calma questi fogli: ciascuno suggerisce una relazione, è uno scatto di invenzione in una direzione che poi subito è abbandonata in un altro foglio. Quanto a nativa forza di invenzione e a curiosità per il mondo, io credo che Cagli sia pari a Max Ernst, soltanto che egli ha un modo di formare 'mediterraneo', senza mistero, un modo di raffigurare frontale come in una rinnovantesi apparizione di korai [...]. Un altro elemento di interesse di questi fogli sta nel carattere del segno di Cagli che è di una qualità astratta, nel senso di una generalizzazione del significato, carattere che impone la scelta d'una tecnica invece di un'altra e che risponde tanto all'idea che del segno avevano gli antichi (come disegno, come progetto, tanto valido per la pittura quanto per la scultura e l'architettura) quanto all'idea che ne aveva un Klee, che il segno fosse il più possibile smaterializzato, sicché disegnare fosse come scrivere" (D. Micacchi, *Classicità di Corrado Cagli*, in "L'Unità", 24 maggio 1966). Scrive invece Lorenzo Trucchi: "Ho sempre preferito il Cagli grafico al Cagli pittore, proprio perché lo "scorrevole eclettismo" dell'artista trova nel disegno la ragione prima della sua consapevole ed 'inesausta ricerca". Una ricerca, che pur nella varietà delle sue espressioni non ha per

scopo che se stessa e cioè l'infaticabile piacere o l'infaticabile travaglio del fare. Nel suo continuo oscillare tra esperienze figurative ed esperienze astratte, Cagli non agisce certo in superficie e cioè spinge a fondo ciascuna di queste esperienze e tuttavia lo scopo finale è sempre altamente estetico, quello cioè di una pura e indefessa ricerca formale e tecnica [...] In Cagli, sotto la sua pelle sensibilissima di artigiano sublime e di culto manierista, ribolle una demonica commistione di umori e di istinti, che quasi suo malgrado commuove e rinsanguina continuamente questa professione estetica, sino a fare di lui un artista non solo fuori classe, ma non facile da classificare. Ed è questo il punto cruciale del mistero o, se si preferisce, del "caso" Cagli, quello che dà sapore a tutta la sua opera: ma è un po' un ritornere il problema su se stesso che il manierismo - al quale non voglio dare qui alcun senso negativo - ha rappresentato appunto un consapevole, culminante momento per nascondere o camuffare la crisi di un'epoca, e che oggi definiamo meglio come la nevrosi profonda di una società, sotto l'apparente chiarezza e la difettosa bellezza di un estremo culto estetico" (L. Trucchi, *Cagli alla Don Chisciotte*, in "Momento Sera", 22 maggio 1966). Si inaugura la mostra "Corrado Cagli" alla Galleria La Nuova Pesa di Roma con presentazione di E. Crispolti.

Partecipa al "Premio sul gatto", Piazza di Spagna, Roma; alle collettive alla Galleria La Baraccaccia di Napoli; alla Galleria Taras di Taranto; "Gli arazzi di Asti" all'Antica Certosa di Valmanera, con presentazione di M. Innocenti e M. Viale Ferrero.

Luglio. Partecipa alla collettiva per il "Concorso Miss Lido Azzurro", Lido Azzurro di Torre Annunziata, Napoli. Espone con Attardi, De Chirico, Guttuso, Mafai, Sironi, Ziveri e altri.

Si tiene una personale alla Galleria 88 di Roma, dove sono esposti dipinti, disegni e arazzi inediti di Asti.

Agosto. Partecipa alla "I Fiera Nazionale delle Arti Figurative" a Bari; alla collettiva "Maestri del disegno moderno", a cura di E. Dall'Oglio al Casinò di Cura di Merano.

Settembre. Espone a una collettiva a Palazzo Strozzi a Firenze.

Ottobre. Partecipa alla "I rassegna di Arti figurative" al Centro Studi Leonardo da Vinci a Roma;

Espone opere di grafica in una collettiva a Stoccolma, promossa dall'Istituto Italiano di Cultura e dalla rivista *Civiltà delle Macchine*; assieme a Guttuso e Maccari alla Galleria La Fontanella di Roma.

Novembre. Galleria Barchetta, espone con Guttuso, Mirko, Pirandello, Ziveri. Partecipa alla collettiva alla Galleria l'Astrolabio di Roma, con presentazione di C. Giacomazzi e alla collettiva a Me Quarries, Sidney.

Dicembre. Partecipa a una collettiva "Arte Contemporanea" alla Galleria Zen di Brescia.

1967

Gennaio. La Galleria Flaccovio di Palermo inaugura una mostra di artisti contemporanei fra cui Cagli.

Il Premio Italia-Mec 1966 riservato "al pittore italiano che meglio di ogni altro ha saputo - nel corso del corrente anno - conferire alla propria opera ed alla propria attività artistica una dimensione autenticamente europea" è attribuito a Cagli.

Partecipa al "Festival Italiano, Pittura Italiana Moderna e Contemporanea" a Sidney.

Espone nella collettiva "Proposte per la vostra collezione" alla Galleria La Fontanella di Roma.

Febbraio. Partecipa alla collettiva "I romani contemporanei", con presentazione di G. Notari e L. Mariani.

Partecipa a una collettiva a cura di C.L. Ragghianti a Palazzo Strozzi, Firenze. Sono esposte anche opere di Balla, Boccioni, De Chirico, Morandi, Savinio e altri.

Marzo. Espone alla "Fiera del disegno" alla Galleria Garofalo di Rovigo.

Partecipa alla "Collettiva di 17 pittori" alla Biblioteca Universitaria di Oslo.

Alla Civica Galleria d'Arte Moderna E. Restivo di Palermo è inaugurata un'importante antologica dedicata a Cagli. Oltre 300 opere, fra dipinti, disegni, incisioni, arazzi e sculture, che rappresentano i momenti capitali dell'opera dell'artista, dal 1931 in poi, con, in chiusura, le illustrazioni per il "Fosco-

lo", per *L'elogio della pazzia* di Erasmo, per *La Bibbia*, e il ciclo delle *Siciliane*. La presentazione è di Ungaretti. Per l'occasione sono esposte anche le incisioni e gli scritti autografi del poeta spagnolo Rafael Alberti per il suo libro dedicato a Cagli: "Doveva pur avvenire, dopo il tanto parlare che s'è fatto il confronto tra la poesia e pittura di Corrado Cagli. La Galleria d'Arte Moderna di Palermo ospiterà dal 25 marzo al 25 aprile la mostra antologica di Cagli dedicata al rapporto poesia-pittura. Il pittore, liberato dai critici e dalla loro mania di catalogazione, viene affidato ai poeti per rivelare una comune anima ed offrire al popolo, nella diversità dei segni grafici e poetici, un linguaggio che lo aiuti a riscoprire la sua matrice di civiltà. Corrado Cagli così è presentato da tre poeti, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto, Raphael Alberti." (L. Corrao, *Incontro tra pittura (Cagli) e poesia (Ungaretti, Gatto, R. Alberti)*, in "Paese Sera", 3 marzo 1967).

Come appendice dell'antologica viene inaugurata al Palazzo Comitini di Palermo una mostra di otto arazzi su cartoni di Cagli, realizzati nelle Arazzerie Scassa di Asti: *Viaggi* (1960), *Elen* (1961), *La festa dell'infascata* (1961), *La quena* (1961), *Apostolo* (1961), *Salomone re* (1962), *Nazareno* (1966), *De Cummings* (1967, eseguito da N. Berlinger).

In occasione della mostra, F. Russoli pubblica lo scritto *Cagli in Sicilia* in "Rivista Pirelli", 2, aprile 1967.

Maggio. In occasione del ventesimo anniversario dell'eccidio di Portella della Ginestra, Cagli crea diciotto monotypi a olio intitolati *La pietra di Barabato*, riprodotti nella edizione "Il Nuovo Sud" e riuniti in cartella con una presentazione di Danilo Dolci.

Giugno. Espone alla Galleria Don Chisciotte di Roma i monotypi ispirati alla strage di Portella della Ginestra, con presentazione di C. Bernari. Duilio Morosini li analizza così: "Le grandi mostre antologiche di Cagli a Milano e Palermo rendono superflua una diffusa analisi dell'articolazione espressiva di questi disegni. Diciamo semplicemente che essi sono lontani dai fogli ispirati, a suo tempo, ai "naufraghi" del Polesine (dove è

tratteggiato di luce ed ombra risucchiava nel vuoto le vittime dell'alluvione); che essi invece oscillano fra il tratto sottile, vibrante e discontinuo, dei mitici disegni giovanili di Cagli e le sue recenti, incisive illustrazioni per il "Foscolo", in una trama che coinvolge e travalica gli avvenimenti. Una trama che ci restituisce le mani, gli occhi, le povere cose (e le illusioni che aiutano a sopravvivere) come testimoni di un dolore che ancora scotta. Il segno, febbrile e spezzato, fragile e tenace - che va e viene dal Manierismo, ai romantici, a noi - penetra (nelle composizioni aperte a più significati) dentro le vicende di queste ed altre sconfitte, di questi ed altri riscatti. È così che, in *Portella delle Ginestre*, confluisce l'impeto di Delacroix e di Rude. È così che nella *Pietra di Barabato* ritorna sopra un'altra, aspra scorza terrestre, l'olocausto dei fucilati di Goya. È così che nel *Paparo*, il teatrino delle armi ed emblemi dei Paladini di lotta e panno sovrasta la tragedia in carne ed ossa del contadino proditoriamente ucciso" (D. Morosini, *Trenta monotypi di Cagli: Giuliano, la mafia, il popolo*, in "Paese Sera", 12 luglio 1967).

Aprile. Partecipa a una collettiva alla Galleria d'Arte Moderna di Tokio e alla mostra "Incisioni italiane" all'Istituto Italiano di Cultura di Dublino.

Maggio. Si inaugura la mostra "Cagli" alla Galleria Don Chisciotte, Roma, con presentazione di C. Bernari.

Partecipa alla collettiva "Omaggio a Portella" a Piana dei Greci; alla mostra "Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti. Sei pittori dagli anni '40 ad oggi" alla Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Arezzo, a cura di E. Crispoli e A. Del Guercio (poi Istituto Italo-Latino-Americano).

Partecipa alla mostra "La grafica della collezione Cavellini" alla Galleria d'Arte Moderna di Brescia, con presentazione di M. Valsecchi.

Giugno. Partecipa a una collettiva alla Galleria L. Maitani di Orvieto.

Luglio. Partecipa a una collettiva alla Galleria d'Arte R. Rotta di Genova.

Ottobre. Partecipa a una collettiva di opere grafiche alla Stamperia Romero di Roma.

Si tiene una personale di Cagli alla Libreria Rizzoli di Roma (poi alla Libreria

Rizzoli, Milano e New York). Espone venti dipinti della serie dei *Labirinti*, eseguiti nel periodo 1961-1965 e realizzati con l'uso di pastelli a olio su carta vellutata nera. Presentazione in catalogo di G. Ungaretti

Partecipa alla "Mostra di mosaici di artisti contemporanei" al Museo del Sannio di Benevento.

Novembre. Partecipa alla III Biennale dell'Arazzo di Losanna.

Partecipa a una collettiva all'Escuela Nacional de Bellas Artes di Managua; a una collettiva alla Galleria Margutta di Roma.

Espone opere di grafica in una collettiva alla Biblioteca di Livorno, con presentazione di L. Bertolucci.

Partecipa alla "Mostra di 29 disegni di artisti italiani" a Helsinki.

Dicembre. Tiene una personale al Ridotto del Teatro Regio di Parma, con presentazione di A. Gatto. Espone le *Illustrazioni per il Foscolo di Italo* (1960), le *Illustrazioni per "L'elogio della pazzia di Erasmo"* (1964), monotypi ispirati alla strage di Portella della Ginestra, l'arazzo *Apollo e Dafne*, e alcune opere degli anni cinquanta.

Partecipa a una collettiva al Palazzo Re Enzo a Bologna e alla Galleria dell'Inchiesta di Milano.

Lavora alle scene e ai costumi per *Jeux* di Debussy per la messa in scena di A. Millos al Teatro dell'Opera di Roma. 1968

Febbraio. Si tiene la personale "22 inediti con 22 moduli", allo Studio d'Arte Condotti di Roma, dove espone ventidue opere inedite del periodo 1949-1959. La rivista "Carte segrete" pubblica per l'occasione un volumetto catalogo con testo di E. Crispoli.

Partecipa alla "Mostra di Arte Italiana Contemporanea" all'Istituto Italo-Latino-Americano di Roma (poi in Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica).

Marzo. Espone opere recenti di pittura e grafica alla Galleria Rizzoli di New York, con presentazione di G. Ungaretti.

Partecipa alla mostra di mosaici di artisti contemporanei nella cattedrale di San Matteo a Salerno e alla VI Biennale d'Arte Romana al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Aprile. Partecipa alla mostra "L'Arazzeria Scassa di Asti", alla XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato di Firenze. Scritti di F. Bellonzi e V. Miraglio.

Maggio. Espone cinque acquaforti (*Bambar, A Flavia, Bambara, Le angosce di Novak*) alla mostra sull'opera della Grafica Romero di Roma, alla Galleria d'arte di San Carlo di Napoli.

Luglio. Lavora alle scene e ai costumi per *Estri* di Petrassi, messa in scena di A. Millos, Festival dei Due Mondi, Spoleto (poi riproposto dal Teatro La Fenice, Venezia, e dal Teatro alla Scala, Milano).

Agosto. Partecipa a una collettiva *Selezione 1968* alla Galleria R. Rotta di Genova.

Settembre. Vince il I premio al "I Concorso d'Arte Contemporanea Città di Crotona".

Ottobre. Si inaugura una personale di opere grafiche alla Galleria d'arte di San Carlo di Napoli: litografie, serigrafie e acquaforti dal 1957 al 1968 (poi alla galleria Incontro Sud di Reggio Calabria), con presentazione di I. Mussa.

Dicembre. Si tiene la mostra antologica "Cagli opera grafica" alla Galleria Libreria Rizzoli di Milano con presentazione di A. Gatto: "Questo è da leggere in ogni disegno di Cagli: la lotta, nel finito, di ogni anticipo intuitivo che non può mai realizzare l'idea e non vuole allucinarla, ma contenderla e riportarla all'atto della manualità e dell'esecuzione. Il disegno di Cagli è cioè una partitura, la strumentazione di un concerto grafico che va eseguito. La musica dell'ideazione va suonata. L'organico di tutte le arti (e non solo dell'avversera pittura) gli dà sistema e corpo, naturalezza. Cagli disegna, dirigendo gli incontri, gli scontri, gli incidenti e l'energia della sua linea, ne esalta il cromatismo, ne valorizza le interferenze e ne aspetta la convinzione a essere. Ogni partito di velleità, di approssimazione e di ricordo, e l'inerzia del trasporto impulsivo e manuale, si contesono nell'organico della pronuncia. La parola grafica è configurata dalla propria voce, ch'è la perenne disponibilità della lingua a parlare: ma il lascito della per-

suasione (il disegno) è anche il suggello della sua autorità esemplare, del suo potere di "legge".

All'ingresso della Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano l'architetto Gardella inserisce *La battaglia di San Martino e Solferino*.

Ottobre. Si inaugura alla Galleria La Robinia di Palermo l'antologica "Cagli opere dal 1938 al '68", con testi di V. Fagone e A. Gatto.

Si tiene alla Galleria Il Catalogo di Salerno la mostra "I disegni di Cagli".

Novembre. Partecipa a una collettiva di opere grafiche e disegni alla Galleria del Forziere a Ferrara e alla collettiva "Testimonianze 1950-58" alla Galleria Numero di Firenze.

Dicembre. Partecipa a una collettiva di opere grafiche alla III Mostra di Arte Contemporanea, a Palazzo Strozzi, Firenze.

Espone alla collettiva "Proposte per una collezione" alla Galleria Nuovo Carpino di Roma e partecipa alla collettiva promossa dalla Galleria La Barcaccia di Roma, all'Hotel Savoia Excelsior di Trieste.

S.m. Esegue il medaglione bronzo di Enrico Fermi per l'Accademia dei Lincei a Roma.

1969

Marzo. Lavora alle scene e ai costumi per *Marsia* di Dallapiccola, messa in scena di A. Millos, Teatro dell'Opera, Roma.

Aprile. Si inaugura una personale a La Rosta 2, Bari. Sono esposti oli e disegni del 1967-1968, con un testo di M. Innocenti.

Maggio. Si inaugura una mostra alla Galleria La Nuova Pesa dal titolo "Mutazioni modulari e loro variazioni cromatiche": settanta disegni e serigrafie della serie "variazioni modulari" degli anni 1967-1969. Per l'occasione viene pubblicato il volume *Mutazioni modulari e loro variazioni cromatiche di Corrado Cagli*, con uno scritto di Enrico Crispolti (Edizioni Aldina, Roma).

Scriva a proposito di queste opere recenti Giorgio Di Genova: "Per questo gruppo di opere esiste più di un precedente nella produzione di Cagli ed è ragione Enrico Crispolti, nel suo scritto di presentazione, richiamava non solo le Siciliane e i 22 moduli, già

esposti a Roma l'anno scorso, ma anche la scultura cagliessa che per più di un verso sviluppa intuizioni spaziali già insite nei "disegni di quarta dimensione" realizzati da Cagli nel '48 e '49. In realtà alla base di tutta questa straordinaria serie di prove del segno c'è una visione spaziale di grande articolazione, perché nel momento in cui Cagli declina i suoi moduli lineari è lo spazio ad essere declinato nei modi più diversi.

L'analisi della struttura del segno creatore di immagini, Cagli la compie sempre fondendo i due momenti della ragione e della fantasia. È tramite la fusione di questi due momenti che il processo operativo, in pratica analitico, sfocia in risultati di originale sintesi. La reiterazione degli elementi base del modulo, la moltiplicazione dei piani d'immagine, la dilatazione delle strutture segniche dal concentrato al diradato, l'incastro in certi casi addirittura plastico di talune immagini, tanto per indicare alcuni dei molteplici effetti di queste opere di Cagli, sono tutti momenti essenziali d'un linguaggio che certo si basa sull'automatismo psichico, ma che può usufruire di tale automatismo per un sottile autocontrollo aprioristico, reso possibile dalla straordinaria cultura figurativa di Cagli, la quale gli permette di calcolare il risultato già prima della realizzazione. Ed è proprio per questa sua cultura che Cagli non si perde nei meandri dei suoi discorsi lineari, ma anzi riesce a dare ordine e chiarezza a questa sorta di labirinti modulari. A prima vista sembrerebbe di trovarci di fronte ad una operazione astratta sul linguaggio scenico, invece in tutte queste opere urge la realtà; ed una delle loro maggiori suggestioni risiede proprio nel sapientissimo connubio tra osservazione realistica e immaginazione astrattiva. La capacità di saper cogliere lo stile della natura o dalla tessitura delle cose è una delle più alte prerogative che Cagli esplica in queste opere e, laddove il richiamo associativo-mentale è vegetale, non si può prescindere dall'umano, tant'è vero che molte di queste opere risultano piante-teste" (G. Di Genova, *Invenzione e armonia*, in "Mondo Nuovo", 22 giugno 1969).

Scrive invece S. Giannattasio: "Di recente ha avuto luogo alla Galleria La Nuova Pesa, una mostra di una settantina di opere - tra sculture e serigrafie modulari - di Corrado Cagli. Le serigrafie rappresentano forme di concrezioni modulari e fantastiche ritmicamente composte nell'armonia formale che rende l'immagine come di grossi arbusti di alghe marine. Si tratta di pezzi unici, svolti in bicromia nero-bianco su fondo colorato in viola, arancione, giallo, azzurro, ecc. La varietà delle modificazioni è qui compresa nella sintesi uniforme delle sagome che danno luogo a contorni di escrescenze geometriche, componendo in altissima fantasia l'algebra dei rapporti interni e le loro variazioni costanti. Si tratta di una meravigliosa fusione di astrazione e armonia, variazione e simbolo, in una elevata concordanza del fenomeno esistenziale (che comprende la variazione) e di quello intellettuale e poetico (che razionalizza in una sorta di percezione metafisica le forme naturalistiche). Cagli ci appare attraverso queste opere, ancora una volta come uno straordinario personaggio del nostro tempo, in cui trasferisce il peso concreto di una caratterizzazione antichissima nel senso dell'individualismo, o meglio del razionalismo individuale caro ai Rinascimenti, esistendo senza soluzioni di continuità nell'attualità immanente." (S. Giannattasio, *Mostre Romane*, in "Arte e poesia" n. 2-3, marzo-aprile-maggio-giugno 1969).

Mostra antologica della grafica di Cagli dal 1931 al 1967 al Circolo livornese della Casa della Cultura, con presentazione in catalogo di A. Gatto.

Vince il Premio del Fiorino per la pittura, XIX Biennale, Firenze.

Agosto. Partecipa alla Triennale dell'Adriatico, Palazzo delle Esposizioni, Civitanova Marche.

Dicembre. Partecipa alla collettiva "I pittori italiani dopo il Novecento" nel Palazzo Scuola Media Curtatone e Montanara a Pontedera.

S.m. Si inaugura una personale al 2 di Roma. Sono esposte le opere serigrafiche *Mutazioni modulari e loro variazioni*. Testi di A. Bovi e I. Mussa. Partecipa alla mostra "Cento opere

d'arte italiana dal futurismo ad oggi" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; partecipa alla Triennale dell'incisione italiana al Palazzo della Permanente di Milano; alla mostra "Proposte per una collezione", Galleria il Carpino, Roma e a "Scultura italiana", Stratford Gallery, Ontario (Canada).

1970

Febbraio. Si inaugura la personale "Corrado Cagli" alla Gallery 5 east, East Hartford (USA), dove sono esposti disegni e serigrafie della serie *Variazioni modulari*, con un testo di E. Crispolti.

Aprile. La Galleria Schettini di Milano espone le *Mutazioni modulari e loro variazioni cromatiche*, con presentazione di F. Passoni.

Maggio. Si inaugura un'antologica di Cagli alla Göttingen Kunstverein di Göttinga; sculture, oli, opera grafica e arazzi a partire dagli anni trenta, con scritti di G. Ungaretti e H. Burda.

Monumento memoriale in ricordo della "Notte dei Cristalli" e delle persecuzioni razziali nella Germania nazista, eretto a Göttinga sul luogo stesso dove sorgeva la sinagoga distrutta dalle S.S. Si tiene una personale alla Galleria del Corso di Latina, con presentazione di A. Gatto.

Maggio. Lavora alle scene e ai costumi per *Perséphone*, per la messa in scena di A. Millos, al XXXIII Maggio Musicale Fiorentino.

Ottobre. Si tiene una personale alla Galleria d'Arte Ottocentodiciotto di Pescara e una alla Galleria Lo Spazio di Roma (introduzione al catalogo di S. Giannattasio).

Novembre. Si inaugura la mostra "Corrado Cagli 'Unici'" alla Galleria La Robinia di Palermo, dove sono esposte venticinque *Variazioni modulari* inedite.

Dicembre. Alla Galleria La Canesi di Roma sono esposti trentasei dipinti e dieci disegni dal 1953 al 1970 appartenenti al ciclo delle *Metamorfosi*, con uno scritto di L. Piccioni.

S.m. Espone alla mostra "Scelta di disegni dalla collezione Cavellini", nel Palazzo degli Uffizi di Breno.

1971

Maggio. Mostra retrospettiva della pittura di Cagli nell'ambito della Bienna-

le Internazionale del Premio del Fiorino a Firenze: dipinti dal 1946 al 1970.

Si tiene una personale di disegni recenti alla Galleria Idea di Firenze, con presentazione di A. Gatto; a una personale alla Galleria Lombardi di Napoli, dove vengono esposti trenta oli e disegni dell'ultima produzione, con presentazione di G. Di Genova.

Lavora alle scene e ai costumi per il balletto *Fantasia indiana* di Busoni, per la messa in scena di A. Millos al Teatro alla Pergola di Firenze, in occasione del XXXIV Maggio Musicale Fiorentino.

Partecipa alla collettiva "Il lato fantastico" all'Hotel Ritz di Roma, con presentazione di G.P. Cuneo.

Giugno. Si tiene una personale di disegni alla Galleria Bellini di Firenze. Giugno. Espone in una personale a "La Seggiola" di Salerno.

Partecipa alla "Mostra di artisti-marchigiani".

Luglio. Si tiene una mostra antologica dell'opera grafica di Cagli nelle Sale dell'Opera Sila a Loricca, dove sono esposti 200 disegni dal 1934 al 1971, con presentazione di A. Gatto.

Settembre. Partecipa alla mostra "Aspetti della grafica europea" al Museo d'arte moderna Ca' Pesaro di Venezia.

Ottobre. Si inaugura la personale "Corrado Cagli 'Disegni di guerra'", alla Galleria dei Due Pini di Roma, con presentazione di C. Cremona e G. Vigorelli. In concomitanza della mostra viene pubblicato il volume di S. Giannelli e P. Macchi, *Cagli: Disegni di guerra*, Silvana editoriale, Milano.

Novembre. Si inaugura la mostra "L'Etna di Corrado Cagli" nel Palazzo del Turismo di Palermo. L'artista espone trentaquattro opere sul tema "Etna 71", una serie di visioni della recente eruzione del vulcano siciliano. Presentazione di U. Attardi.

Dicembre. Si inaugura la personale "Opere grafiche dal 1957 al 1971" alla Galleria Aldina di Roma, con presentazione di E. Crispolti.

S.m. Partecipa alla mostra "Scultura italiana degli ultimi cento anni" nella Sala delle Carriate di Palazzo Reale di Milano.

1972

Gennaio. Si inaugura a Firenze, Palazzo Strozzi, l'antologica "L'opera di Corrado Cagli", con presentazione di C.L. Raggiamenti. La mostra, a cura dell'Università Internazionale dell'Arte e de "La Strozzina", espone 700 opere tra pitture, sculture, disegni e arazzi. Trenta opere vengono donate dall'artista al Comune di Firenze.

Febbraio. Si tiene una personale alla Galleria Poliantea di Terni.

Marzo. Lavora alle scene e ai costumi per *Inno ai tempi di Milhaud*, per la messa in scena di A. Millos, allo Staatstheater di Vienna, e alle scene e costumi per *Wandlungen* di Schönberg, per la messa in scena di A. Millos, anch'esso per lo Staatstheater.

Maggio. Partecipa alla III Biennale Internazionale della Grafica d'Arte 12 nella sezione storica *Grafica 1940-1960: resistenza e lotta per la libertà*, a Palazzo Strozzi, Firenze, con testi di M. De Micheli, E. Paolucci, M. Venturoli.

Giugno. Vince il LHI premio Tormar-gana.

Agosto. Si inaugura nel Palazzo Pubblico di Siena un'importante antologica dei disegni di Cagli, comprendente il periodo dal 1932 al 1972. Presentazione di R. Barzanti.

Realizza il "drappellone" per il Palio di agosto.

Novembre. Si inaugura una personale alla Galleria d'Arte Bocuzzi di Firenze, dove sono esposti trenta dipinti dal 1951 al 1971, con presentazione di C.L. Raggiamenti.

Si inaugura alla Galleria Ca' D'Oro di Roma la mostra "Cagli: cinquanta dipinti", opere grafiche dal 1968 al 1972, con un testo di A. Porcella. Partecipa alla collettiva "Grandi firme contemporanee" alla Galleria La Giara di Roma.

Partecipa alla mostra "Aspetti dell'arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche ed immagine", alla X Quadrennale d'Arte, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Esponde alla Galleria "Arte-Cortina di Cortina d'Ampezzo.

S.m. Tiene una personale alla Galleria "Arte-Cortina", Cortina d'Ampezzo; alla Galleria di Bianchi a Palazzo Vecchio, Firenze.

1973

Febbraio. Tiene una personale al Centro d'Arte Sciamannici di Terni, con presentazione di E. Villa.

Maggio. Partecipa a una collettiva all'Istituto Italo-Africano di Torino.

Giugno. Partecipa alla mostra "Collezione di Arte Religiosa Moderna" ai Musei Vaticani, Roma, dove espone un arazzo; a una collettiva alla Galleria Barbaroux di Milano e a una alla Galleria Flegias di Roma.

Luglio. Per la trasmissione televisiva *Il c...* illustra *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello.

Ottobre. Si inaugura alla Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Arezzo una mostra antologica di Cagli dal 1960 in poi: dipinti, disegni, sculture, arazzi.

Nell'ambito del II Premio Lubiam, il concorso nazionale per studenti delle Accademie di Belle Arti, a Palazzo Te, Mantova, viene presentata una rassegna di opere di Cagli dal 1947 al 1953, con testo di R. Margonari.

Per il Museo Monumentale al Deportato Politico e Razziale nei Campi di Sterminio Nazisti, castelli del Pio, a Carpi, esegue i bozzetti preparatori per graffiti murali.

Novembre. Partecipa alla IX Rassegna Internazionale del Bronzetto, Sala della Ragione, Padova.

S.m. Partecipa alla collettiva "Segni e colori", Gold Square, Torino; alla "Seconda rassegna di opere scelte dei pittori degli anni Cinquanta" alla Galleria Schettini Uno di Milano.

Partecipa alla mostra "Astrattismo classico 1947-50" alla Galleria Nativi di Firenze; al Premio Polifemo d'Argento a Zafferana Etnea.

Crea le litografie che illustrano il saggio *Campiello*.

1974

Marzo. Si inaugurano al mausoleo delle Fosse Ardeatine tre pannelli di Corrado Cagli, Renato Guttuso, Carlo Levi. Nella composizione di Cagli, che tratta il tema dell'"Oppressione", il nudo scheletrico bocconi del deportato affiancato a una seconda figura - riversa sul dorso, avvolta in uno scuro cappotto - prende lo spunto dal ciclo dei disegni di testimonianze dedicati dall'autore, nel 1945 agli orrori del

campo di concentramento di Buchenwald.

Aprile. Si tiene una mostra di litografie di Cagli alla Galleria Il Mandraccio di San Benedetto del Tronto.

Maggio. Lavora alle scene e ai costumi per l'*Agnese di Hohenstaufen* di Spontini, con la regia di F. Enriquez, per il XXXVII Maggio Musicale Fiorentino.

Agosto. Partecipa alla Biennale Nazionale di Grafica "Silarte" a Pedace (Cosenza).

Settembre. Partecipa alla rassegna di maestri marchigiani "Marche-Arte 74: consuntivi e proposte" al Palazzo Pianetti-Tesei di Jesi; partecipa al AUREA, biennale fiorentina di arte orafa, Palazzo Strozzi, Firenze. Realizza il bozzetto della medaglia dell'Unicef.

Si tiene la personale "Corrado Cagli", Assessorato per il Turismo della Regione Campania, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, Positano.

Ottobre. Si tiene una personale di grafica dal 1949 in poi alla Galleria d'Arte Corsia Studios di Trieste; una personale alla Galleria La Gradiva di Firenze, in cui espone disegni. La presentazione è di F. Bellonzi: "Nondimeno, per differenti che siano i disegni nei risultati, è pur sempre identico a sé lo spirito dell'artista che li crea in un'assidua sperimentazione, a dirrettrici plurime, desideroso di sempre nuovi spunti emotivi e di nuovi traguardi, razionali e fantastici ad un tempo, suggeriti dalla memoria, dal gusto, dalla fertilità inventiva, dalla padronanza eccezionale degli strumenti del mestiere, in una mescolanza affascinante di razionalità e di istinto, di perfezione tecnica e di impetuoso abbandono. E in ciò mi pare che si possa cogliere, insieme con l'*esprit de recherche*, così vivace e inquieto nel nostro tempo, un carattere tipico della civiltà italiana, se è lecito, come credo, parlarne: pertinente alla grande tradizione umanistica italiana in un grado forse più alto che non alle civiltà di altri popoli, se scienza e fantasia, qui, in Italia, si constatano sempre congiunte nelle menti maggiori (basti pensare a Leonardo e al Bruno), l'*Esprit de recherche* del reale portando sempre la mano alle audacie della speculazione e viceversa".

Novembre. Espone a "Tessoutono" a Palazzo Strozzi di Firenze tre arazzi: *La caccia* (1968), *Belfagor* (1974) e *La danza bassa* (1974).

Alla Galleria Le Muse di Bari espone disegni dal 1972 al 1974.

Partecipa alla mostra "Omaggio alla Resistenza" a Palazzo Medici-Riccardi di Firenze.

Ripartiamo una rievocazione rilasciata in quell'occasione da Cagli sul tempo della Resistenza: "Anzitutto vogliamo sapere se lui [Cagli] è d'accordo su ciò che diceva Orlando e che cioè i pittori hanno prodotto molto durante la resistenza. Io sono il meno adatto per testimoniare su questo" - risponde Cagli - perché ero in guerra. E in guerra il tempo per dipingere non c'era. Riuscii soltanto a fare qualche disegno in Normandia. Poi metteste i tuoi disegni su un camion, e i tedeschi bombardavano il camion. Quando, con la prima armata americana, arrivai a Bichenwald e ci mobilitammo per l'evacuazione dei campi, i miei compagni si misero a scattare fotografie. Io non ero fotografo e così ritrassi quei cadaveri, quegli scheletri, quelle larve divorate dalla denutrizione, disegnandoli. Sono i disegni che, riprodotti in serigrafie, hai visto in questa mostra" (R. Nicolai, *Gli artisti e la Resistenza*, in "Paese Sera", 28 novembre 1974).

Dicembre. A Villa Pignatelli a Napoli espone i *Pulcinella*, ispirati all'opera di Luigi Compagnone, *Ballata e morte di un capitano del popolo*.

I ventitré *Pulcinella* vengono pubblicati in volume con testo di L. Compagnone (Marotta, Napoli): "Cagli, affascinato dal Pulcinella descritto da Luigi Compagnone nel suo ultimo lavoro 'Ballata e morte di un capitano del popolo' affronta la popolare maschera napoletana, la sfronda dalle contaminazioni di Petito e di Scarpetta, e come il restauro di un antico tempio, lo scrosta dalle impurità stilistiche; lo rimodella per restituirlo pregno dei suoi peculiari caratteri che lo avvicinano agli archetipi delle falloforie, delle farse fiacchiche, del 'mimus albus', epigono di Rintone, l'ilaro-tragedia di Siracusa. È in questi ventitré disegni, raccolti in volume dall'Editore Marotta di Napoli, che si dispiega esemplare l'elleni-

simo, talvolta sereno, spesso divertito, non di rado 'tragico' della produzione grafica di Cagli, in cui si affermano costantemente i valori della cultura classica e la consonanza dei significati formali che fecero grande l'arte degli antichi" (F. Portone, *Cagli e Pulcinella*, in "Shaker Club", n. 163-164, luglio-agosto, 1975).

Si inaugura una personale alla Galleria Ca' d'Oro di Roma.

E. Crispolti presenta la monografia *Le Tavolete*.

S.m. Partecipa a una collettiva al Centro Iniziative Culturali, disegni e grafiche. Avezzano; si inaugura una personale alla Fondazione Agnelli, Torino. Espone le incisioni per il *Focolo*.

Partecipa all'"Omaggio a Petrarca al Palazzo Pretorio di Arezzo; alla collettiva "Grafica '74" nelle Sale del Comune di Anagni.

Partecipa al Trofeo Città di Lecce.

Partecipa a una collettiva di grafica italiana nella Sede dell'Unione dei Pittori dell'URSS, Mosca ed Everane alla collettiva "Noi e il Cile" alla Galleria Paviarte di Pavia.

1975

Marzo. Lavora alle scene e ai costumi per il *Filottete* di Sofocle, con musiche di L. Berio e regia di G. Mauri al Teatro Argentina di Roma.

Aprile. Espone i ventitré disegni ispirati al tema di *Pulcinella* alla Galleria della Torretta di Roma.

Viene inaugurata, al Centro "Allende" di La Spezia, la mostra "Cagli dalla guerra alla Resistenza", 100 disegni di guerra, cinque sculture e cinque arazzi.

Per l'occasione è pubblicato il volume *Cagli, disegni di guerra*, con testi di S. Giannelli e P. Macchi (Silvana editoriale, Milano).

Maggio. Si inaugura la personale "Opere grafiche di Corrado Cagli" al Palazzo Corvaja di Taormina, con presentazione di R. Margonari.

Giugno. Partecipa al "Giugno teramano", Teramo.

Ottobre. Si inaugura una personale alla Galleria d'Arte n. 1 di Rieti, dove sono esposte venti serigrafie, con presentazione di E. Mercuri. Lavora alle scene e ai costumi per la *Missa Brevis* di Stravinskij, rappresentato per la prima volta al Teatro Olimpico di Roma.

Dicembre. La Galleria Ca' d'Oro di Roma espone cinquanta disegni dal 1971 al 1974 e la scultura a elmo laminato in peltro dal *Cloridano* di Cagli. Presentazione di G. Di Genova.

S.m. Personale alla Galleria L'Incontro, Ostiglia.

S.m. Si tengono due personali: una nel Salone del Palazzo della Sanità di Teramo e l'altra alla Galleria Fontanella Borghese di Roma.

1976

Partecipa alla I Mostra Collettiva d'Arte Grafica alla Corsia Studion di Trieste.

Partecipa alla mostra "Disegni italiani del XX secolo" alla Galleria d'Arte La Torretta di Roma; alla mostra di artisti italiani sul Vangelo al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Febbraio. Nel trentennale della Liberazione si inaugura all'Accademia dei Concordi di Rovigo la personale "Corrado Cagli disegni per la libertà".

Marzo. Partecipa alla mostra "Immagini" alla Galleria di F. Riccio di Torino con presentazione di L. Riccio.

Espone in una collettiva al Centro d'Arte 73 e in una collettiva al Centro d'Arte Altair di Frascati.

Il 28 marzo Cagli muore improvvisamente per un edema polmonare nella sua casa romana all'Aventino. La salma viene traslata nel cimitero ebraico della capitale.

Bibliografia

a cura di Héloïse Romani

Per una bibliografia completa relativa all'opera di Cagli si rimanda all'accuratissimo apparato bibliografico all'interno della monografia a opera di E. Crispolti, G. Marchiori, Corrado Cagli, Edizioni d'arte Pozzo, Torino 1964, aggiornata nel catalogo della mostra, I percorsi di Cagli, a cura di E. Crispolti, (Napoli, Castel dell'Ovo), Napoli 1982, e ripresa dalla maggior parte delle pubblicazioni successive fino ai cataloghi più recenti. Per il periodo degli anni venti e trenta si rimanda invece alla bibliografia, a cura di E. Crispolti, M. Crescentini, nel catalogo della mostra Il Cagli romano. Anni Venti/Trenta (Siena, Palazzo Pubblico - Magazzini del Sale), Siena 1985.

Ultima fondamentale retrospettiva dedicata a Corrado Cagli è la mostra "Cagli" (Mole Vanvitelliana, Ancona, 12 febbraio - 4 giugno 2006), a cura di Fabio Benzi, in cui l'intera opera del maestro marchigiano (i dipinti, i disegni, la ceramica, la scultura, le opere per il teatro e gli arazzi) viene riesaminata approfonditamente e reinterpretata in maniera estremamente innovativa in una serie di saggi esaurienti. Molto accurati gli apparati bio-bibliografici.

Monografie generali e relative alla pittura

Bellonzi 1971

F. Bellonzi, *Cagli: Battaglia di San Martino*, "Opere Uniche", Accademia Editrice, Roma 1971 (con antologia della critica specifica).

Bontempelli 1947

M. Bontempelli, *Corrado Cagli*, Studio d'Arte Palma, Roma 1947 (con bibl. prec.).

Cagli 2006

Cagli, catalogo della mostra (Ancona, 12 febbraio - 4 giugno 2006), a cura di F. Benzi, Ancona 2006

Cagli a Palermo, 1967

Cagli a Palermo, numero speciale di "Palermo", rassegna mensile della Provincia, dedicato a Corrado Cagli, 5, 48, marzo 1967.

Cagli, Giunta 1980

C. Cagli, F. Giunta, *Opere di Cagli per Arezzo*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo 1980.

Cagli Seidenberg 1980

E. Cagli Seidenberg, *Il tempo dei Discuri*, Edizioni Ca' d'Oro, Roma 1980.

Corrado Cagli e la critica, 1980

Corrado Cagli e la critica, con interventi di A. Trifogli, G. Manina, C.L. Bagghianti, F. Bellonzi, V. Fagnone, E. Crispolti, F. Pirelli, G. di Genova, P. Argento, A. Galvano, M. Venturoli, M. Penelope, G. Mascherpa, F. Maurizi, L. Caramel, G. Marchiori, Atti del Convegno (Ancona, Palazzo degli Anziani, 26-27 settembre 1980).

Crispolti 1963

E. Crispolti, *Omaggio a Cagli*, in *Aspetti dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello cinquecentesco, 28 luglio - 6 ottobre 1963), Ed. dell'Ateneo, Roma 1963 pp. 13-54 (con bibl. prec. e un'antologia di scritti di Cagli e della critica).

Crispolti 1968

E. Crispolti, *22 inediti con 22 moduli di Cagli*, Ed. Carte Segrete, Roma 1968.

Crispolti 1969

E. Crispolti, *Mutazioni modulari e loro variazioni cromatiche di Corrado Cagli*, Edizioni Aldina, Roma 1969.

Crispolti 1970a

E. Crispolti, *Considerazioni sugli "anici" di Cagli*, Edizioni Aldina, Roma 1970.

Crispolti 1970b

E. Crispolti, *Due asterischi per Cagli*, Edizioni Aldina, Roma 1970.

Crispolti, Marchiori 1964

E. Crispolti, G. Marchiori, *Cagli*, ed. Fratelli Pozzo, Torino 1964 (con bibl.).

De Grada, Russoli 1964

R. De Grada, F. Russoli, *Cagli, il Disegno Moderno*, Seda, Milano 1964 (con bibl.).

De Grada, Russoli 1967

R. De Grada, F. Russoli, *Cagli, i Classici della Pittura*, ed. Il Torchietto, Milano 1967.

Omaggio a Cagli... 1977

Omaggio a Cagli: disegni-pittura, sculture-arazzi, CIDAC, Roma 1977.

Vigorelli (1974)

C. Vigorelli, *Cagli: le tavolette e loro variazioni 1954-1974*, INEL, Formigine (Modena), s.a. (1974).

Monografie relative al disegno

20 disegni di Cagli presentati da Raffaele Carrieri, Editori Riuniti - La Nuova Pesa, Roma 1961.

P.M. Bardi, *Disegni di Cagli*, Studio d'Arte Palma, Roma 1946.

C. Cagli, *Trenta Disegni, Arizona 1944, Normandia 1945*, Studio d'Arte Palma, Ed. d'Arte Amilcare Pizzi, Milano 1945.

Cagli, dieci disegni e uno scritto su La rotta del Pa, IV Quaderno del Disegno Popolare, Ed. di Cultura Sociale, Roma 1951.

I. Compagnoni, *I Palcinella di Corrado Cagli*, Alberto Marotta Ed. Napoli 1974.

S. Giannelli, P. Marchi, *Cagli disegni di guerra*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1971.

I. Reale, *Cagli: immaginare La Libertà*, Ed. Il Fiorino, Firenze 1989.

L. Tallarico, A. Gatto, *Cagli: Disegni 1932-1976*, Ed. Il Fiorino, Firenze 1987.

Umanità e religiosità di Cagli: cento disegni, presentazione di F. Bellonzi, a cura di M. Forzazza, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1978.

Monografie relative alla grafica

F. Bellonzi, E. Crispolti, *Opere grafiche di Corrado Cagli*, a cura del Circolo di Cultura Lorenzo Milani, Edigrafica Aldina, Roma 1979.

Cagli: opera grafica, con un testo di A. Gatto, Rizzoli, Milano 1968.

Cagli. Opera Grafica, a cura del Comune di Nizza di Sicilia, Edigrafica Il Fiorino, Firenze 1988.

Marucci, Grassi, *Opere Grafiche di Corrado Cagli*, Edigrafica Aldina, Roma 1977.

Opere grafiche di Cagli, a cura del Comune di Colle Val D'Elsa, Edigrafica Aldina, Roma 1980.

Opere grafiche di Cagli, a cura del Comune di Lerici, Edigrafica Aldina, Roma 1981.

L. Piccioni, H. Wurm, *Omaggio a Cagli. Opera Grafica 1956-1976*, Edigrafica Aldina, Roma 1980.

F. Portone, M.N. Varga, *Opere Grafiche di Corrado Cagli*, Edigrafica Aldina, Roma 1977.

Monografie relative alla scultura

H. Wurm, C. Beninasa, *Corrado Cagli: la notte dei cristalli*, Ed. Magna, Bologna 1975.

Monografie relative al teatro e alla scenografia

Cagli, la pittura e il teatro, prefazione di C.L. Ragghianti, testi di G. Carandente, G. Tani, A.M. Milloss, F. Siciliani, M. Verdone, M. Bogianckino, G. Pettrasi, R. Vlad, G. Mauri, Editori Riuniti, Roma 1975.

Cagli: scene e costumi 1952/1972, Tipografia Nazionale, Firenze 1974.

Monografie relative agli arazzi

M. Bernardi, *gli arazzi di Cagli*, Editrice Tevere, Roma 1971.

E. Mercuri, *Cagli. Dalla pittura all'arazzo*, Savelli Editore, Roma 1973.

Illustrazioni

Corrado Cagli ha eseguito le illustrazioni per U. Foscolo, *Opere*, a cura di L. Baldacci (con sedici disegni), Editori Laterza, Bari 1962.

E. da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, Curcio Editore, Roma 1964.

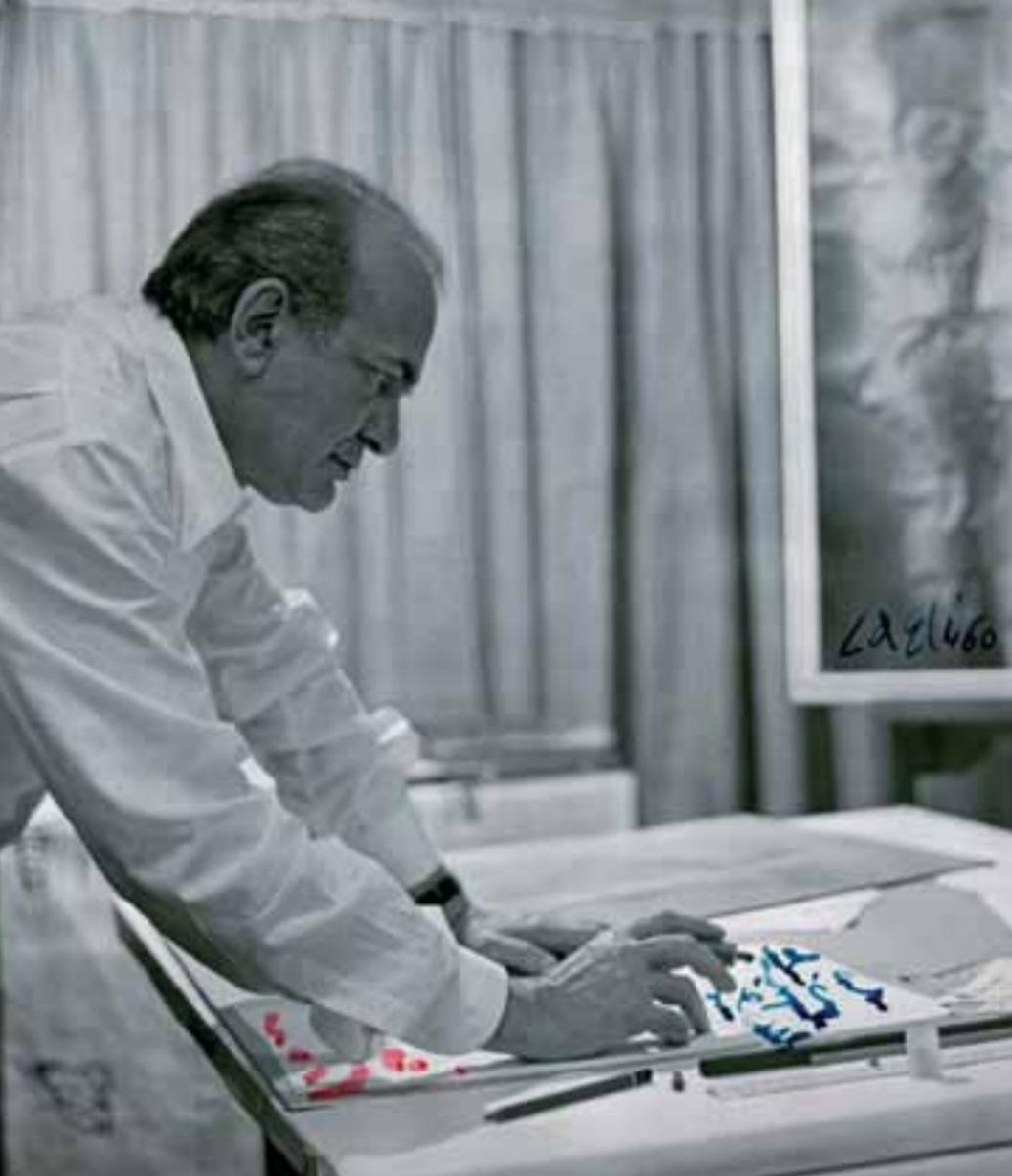
Articoli specifici e recensioni

- di monografie e mostre
- A.R., *Cagli...*, in "La Stampa", Torino, 10 dicembre 1950.
- A.R. (Rossi), *Cagli*, in "La Stampa", Torino, 19 aprile 1953.
- Al. Pal., *Cagli americano*, in "Cosmopolita", 37, 20 settembre 1945.
- A. Amaducci, *La molla diabolica*, in "Mimuti Menarini", 36, marzo 1961.
- A. Bagnolo, *Figliola della Capitale*, in "Sicilia del Popolo", Palermo, 30 giugno 1949.
- G. Bardi, *Anti-fascisti painting can be seen again. Justice Smiles On GI Artist*, in "The Stars and Stripes", 25 agosto 1945.
- P.M. Bardi, *Cagli, Cavalli e Capogrossi in un'esposizione a Roma*, in "L'Ambrosiano", Milano, 13 dicembre 1932.
- P.M. Bardi, *Tre pittori romani*, in "L'Ambrosiano", Milano, 22 febbraio 1933.
- P.M. Bardi, in "Quadrante", Roma, maggio 1933.
- P.M. Bardi, *Nota a una "Lettera di Cagli"*, in "Quadrante", Roma, luglio 1933.
- S. Barofoni, *Cagli*, in "San Francisco Chronicle", 30 giugno 1946.
- Berenice, *Corrado Cagli, inventore di forme e di artisti*, in "Paese Sera", Roma, 23 giugno 1974.
- M. Biancale, *Mostre romane d'arte*, in "Popolo di Roma", 15 dicembre 1932.
- M. Biancale, *Cagli alla "San Marco"* in "Momento Sera", Roma, 4-6 giugno 1958.

- R. Birolli, *Lettera per Anticipi sulla scuola di Roma*, in "Quadrante", I, 7, Milano, novembre 1933, pp. 46-47.
- A. Bonardi, *Cagli, Capogrossi, Cavalli*, in "La Sera", Milano, 3 marzo 1933.
- M. Bontempelli, *Corrado Cagli pittore*, in "La Fiera Letteraria", Roma, 6 novembre 1947.
- M. Bontempelli, *Quarto Regno di Cagli*, in *Appassionata incompetenza*, Neri Pozza, Venezia 1950.
- Cagli a "L'Isola"*, in "L'Unità", Genova, 12 marzo 1949.
- Cagli al "Quadrante"*, in "L'Unità", Roma, 15 giugno 1961.
- Cagli alla Galleria della Colonna*, in "Milano-Sera", Milano, 26 maggio 1954.
- Cagli paintings will be shown at art exhibit*, "Tacoma", in "New Tribune", 11 febbraio 1943.
- Cagli*, in "L'Unità", Milano, 17 novembre 1950.
- Cagli*, in "Il Mattino dell'Italia Centrale", Firenze, 29 giugno 1951.
- Cagli*, in "L'Uomo Qualunque", Roma, 23 dicembre 1959.
- Cagli*, in "Il Paese", Roma, 25 giugno 1961.
- Cagli*, in "Linea", Milano, febbraio 1966.
- Cagli, Milano*, in "Numero", II, 4, Firenze, 30 novembre 1950, pp. 6-7.
- S. Capano, *Cagli a San Marino un bluff troppo scoperto*, in "Sud Donani", Roma, 31 maggio 1960.
- N. Carosio, *Anche fra i quadri dialogo di calcio*, in "Asvenire", Milano, 3 ottobre 1971.
- C. Carrà, *Tre pittori romani alla galleria del Milione*, in "L'Ambrosiano", Milano, 2 marzo 1933.
- C. Carrà, *Lettera per Muri ai pittori*, in "Quadrante", I, 2, Milano, giugno 1933, pp. 31-32.
- R. Carrieri, *Le tre dimensioni di Corrado Cagli*, in "Epoca", Milano, 13 novembre, 1960.
- L. Cascioli, *Il pittore dello sport: Incontro con Corrado Cagli*, in "La Gazzetta dello Sport", Milano, 5 dicembre 1974.
- N. Ciarella, *Mostra di Cagli alla Palma*, in "Espresso", Roma, 7 novembre 1947.
- Corrado Cagli alla "Bussola"*, in "Il Popolo Nuovo", Torino, 13 dicembre 1950.
- Corrado Cagli, "Preparativi per la Guerra", pittura murale alla V Triennale*, in "Quadrante", I, 3, Milano, luglio 1933, p. 43.
- Corrado Cagli: una mostra a Palermo*, in "Palermo", 5, n. 48, Palermo, marzo 1967.
- V. Costantini, *Avanguardia*, in "Emporium", LXXVII, 459, marzo 1933, pp. 175-176.
- V. Costantini, *Esperanto nordamericano*, in "La Bussola", Milano, 14 giugno 1948.
- A. Crespi, *Note d'Arte*, in "Parola Nuova", 1 giugno 1947.

- E. Crispolti, *Logiche multiple di Cagli*, in "Civiltà delle Macchine", Roma, novembre 1965.
- E. Crispolti, *Difficoltà della critica per Cagli*, in "Platona", Roma, 23 aprile 1969, pp. 21-24.
- R. Cristofanelli, *Corrado Cagli personaggio "severo"*, in "Paese Sera", Roma, 25-26 febbraio 1959.
- L. De Libero, *Mostre Romane*, in "Italia Letteraria", Roma, 1 dicembre 1933.
- P. Della Pergola, *Ricchezza di fantasia nell'arte coerente di Cagli*, in "Paese Sera", Roma, 15 maggio 1964.
- G. di Genova, *Mutazioni e variazioni di Corrado Cagli: Libri d'Arte*, in "Paese Sera", Roma, 13 febbraio 1970.
- G. di Genova, *La "Battaglia" di Cagli*, in "Paese Sera" (sup. Libri), Roma, 24 marzo 1972.
- Disegni di Cagli*, in "Quadrante", I, Milano, maggio 1933.
- Disegni di Corrado Cagli a Londra*, in "Il Mess", Londra, luglio 1944.
- Disegni di Corrado Cagli*, in "Gazzetta Ticinese", Lugano, 10 novembre 1959.
- Dizionario degli Artisti*, in "Corriere di Sicilia", Catania, 2 novembre 1953.
- Documents and Memories, Hugo Gallery*, in "Art Digest", febbraio 1946.
- E.F., *Nel campo di Agramento*, in "Il Popolo", Roma, 19 novembre 1947.
- E.Z., *Visura e disegno di Corrado Cagli*, in "Il Corriere del Popolo", Genova, 6 marzo 1949.
- Editors guest book*, in "Harper's Bazaar", settembre 1946.
- G. Eina, *Mostre a Roma*, in "Il Giornale del Mezzogiorno", Roma, 29 novembre 1954.
- A. Eina, *Dalle fantasie di Cagli alle danzatrici d'Alice Braun*, in "Il Giornale del Mezzogiorno", Roma, 2-9 maggio 1957.
- La fontana ornamentale di Piazza Tacito*, in "Rassegna del Comune di Terni", III, 7-8, luglio-agosto 1936, pp. 12-40.
- R. Franchi, *Esposizioni*, in "Emporium", LXXXVIII, luglio 1938, p. 59.
- A. Francini, *A La Cometa*, in "Emporium", LXXXVI, 1, Bergamo, settembre 1936.
- Franco, *Conclusa la mostra di Cagli con una conferenza di Pomilio*, in "Il Tempo", Roma, 24 maggio 1961 (ed. locale).
- A. Frankenstein, *Cagli*, in "San Francisco Chronicle", 1 febbraio 1942.
- G.P., *Cagli alla "Schneider"*, in "La Voce Repubblicana", Roma, 13 marzo 1955.
- Galleria di Roma: Pinchler e Cagli*, in "La Tribuna", Roma, 13 aprile 1932.
- S. Gaudio, *Al pittore Corrado Cagli il premio "Tor Margano"*, in "Il Mattino" Napoli, 13 giugno 1972.
- S. Gelmi, *Il pittore inafferrabile: Lopera di*

- Corrado Cagli, in "Espresso Sera", Catania, 6 agosto 1970.
- M. Gendel, Cagli, in "Art News", New York, gennaio, 1959.
- Gioh., *Mostre d'Arte*, in "La Nazione", Firenze, 19 giugno 1949.
- E.A. Lewel, Cagli, in "New York Times", 13 aprile 1947.
- M. Innocenti, *Galleria degli Artisti Italiani*, Corrado Cagli, in "La Fiera Letteraria", Roma, 2 settembre 1956.
- Intermezzo sportivo alla Galleria Palma*, in "Il Tempo", Roma, 2 novembre 1947.
- Interview: "Cagli thinks surrealism dead"*, in "San Francisco News", 25 gennaio 1941.
- A. Lauricella, *Mostra di Cagli*, in "Il Baraglio", Firenze, 29 maggio 1938.
- A. Loucheim, *Corrado Cagli*, in "Art News", New York, aprile 1947.
- N. Longo Gargone, *Saggi Artistici*, in "Gazzetta di Modena", Modena, 29 gennaio 1972.
- G.L. Luzzatto, *Artisti ebrei, Corrado Cagli*, in "Bollettino della Comunità Israelita", Milano, giugno-luglio 1953.
- M.L., *Cagli alla Galleria della Colonna*, in "Milano-Sera", Milano, 26 maggio 1954.
- A. Maltese, *Corrado Cagli all'Obelisco*, in "L'Unità", Roma, 19 febbraio 1952.
- A. Maltese, *Studi e disegni di Corrado Cagli*, in "L'Unità", Roma, 14 marzo 1953.
- G. Marchiori, *Corrado Cagli*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della nostra, Alfieri Editore, Venezia 1952, pp. 120-121.
- G. Marchiori, *Corrado Cagli*, in "Galleria di Arti e Lettere", 3, Torino, maggio-giugno 1953.
- G. Marchiori, *Corrado Cagli fino al 1953*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", Laurae F. Stelè septuagenario oblatæ, Ljubljana 1959, pp. 565-580.
- G. Marchiori, *Corrado Cagli*, in *VIII Quadriennale Nazionale d'arte di Roma*, dicembre 1959 - aprile 1960, De Luca Ed., pp. 200-201.
- E. Mastroianni, *Nota su Cagli*, in "Arte Contemporanea", Roma, ottobre 1949.
- P. Meli, *L'arte, difficile, di saper dipingere*, in "Lo Specchio", Roma, 8 gennaio 1967.
- R. Meli, *Corrado Cagli*, in "Quadrivio", Roma, 22 febbraio 1936.
- A. Micacchi, *Corrado Cagli e le "Meta-morfosi" di Ovidio*, in "L'Unità", Roma, 19 maggio 1961.
- Un monotypo di Cagli*, in "Il Giornale d'Italia", Roma, 4 marzo 1933.
- Le mostre d'arte a Milano*, in "Corriere della Sera", Milano, 26 febbraio 1933.
- Murals and Drawings from the day room at Camp San Louis Obispo*, in "Architect and Engineer", 148, febbraio 1942, p. 6.
- G. Nasillo, *Attualità di Corrado Cagli*, in "Il Narciso", Torino, giugno 1975.
- R. Neuhaus, *Murals at Camps San Louis Obispo*, in "Pacific Art Review", 1, 3-4, 1941, pp. 31-34.
- A. Neppi, *Tre pittori alla galleria di Roma*, in "La Tribuna", Roma, 13 dicembre 1932.
- G. Nicco Fasola, *Mostre Fiorentine*, in "La Fiera Letteraria", Roma, 19 dicembre 1948.
- R. Nicolai, *E utile dipingere? Cagli risponde*, in "Paese Sera", Roma, 2 agosto 1974.
- C.E. Oppo, *Inaugurazione della "Cometa"*, in "La Tribuna", Roma, 1 aprile 1935.
- C.E. Oppo, *Pitture di Cagli alla "Cometa"*, in "La Tribuna", Roma, 15 febbraio 1936.
- P.M.B. (Bardi), *Nota alla lettera di Cagli*, in "Quadrante", 1, 2, Milano, luglio 1933, p. 47.
- F. Passoni, *Libri d'arte*, in "Avanti!", Milano, 10 dicembre 1970.
- A. Pav., *Mostre Romane*, in "Il Tevere", Roma, 16 aprile 1932.
- A. Perilli, in "La Fiera Letteraria", Roma, 13 novembre 1947.
- G. Petroni, *Cagli, Campigli, Guttuso, alla Galleria Schneider*, in "Giovvedì", Roma, 22 ottobre 1953.
- Una pittura di Corrado Cagli*, in "L'Italia Letteraria", Roma, 28 giugno 1936.
- A. Porcella, *Gli arazzi di Cagli*, in "Arti vivive", Roma, aprile-giugno 1973, pp. 17-28.
- A. Povolodo, *Cagli Corrado*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Roma 1954, p. 1467.
- J. Prevost, *Un jeune peintre*, in "Beaux Arts", 1 juin 1934, p.6.
- P. Rizzo, *Due pittori: Cagli e Campigli*, in "L'Ora", Palermo, 5 luglio 1936.
- E.N. Rogers, *Cagli*, in "Italia Letteraria", Roma, 2 aprile 1933.
- F. Russoli, *Cagli in Sicilia*, in "Pirelli", XX, 2, Milano, marzo-aprile 1967, pp. 80-85.
- S.T., *Cagli ultimissimo*, in "Emporium", CVII, 80, febbraio 1948.
- N. Savarese, *A proposito di un affresco*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 30 luglio 1937.
- T. Scajola, *Corrado Cagli*, in "Mercurio", Roma, novembre 1945.
- G. Silvestri, *Falsità dell'arte*, in "Il giornale di Vicenza", Vicenza, 22 novembre 1971.
- A. Spaini, *Nota a "Mari ai pittori" di Cagli*, in "Quadrante", Roma, maggio 1933.
- A. Spaini, *Nota a "Mari ai pittori"*, in "Quadrante", 1, 1, Milano, maggio 1933, pp. 19-20.
- C. Stull, *Around the Galleries*, in "San Francisco Chronicle", 26 gennaio 1941.
- A. Trombadori, *Cagli e Mirko alla "Zodiaco"*, in "L'Unità", Roma, 28 giugno 1945.
- A. Trombadori, *Corrado Cagli, dalla cro-naca al mito*, in "L'Unità", Roma, 10 maggio 1964.
- C. Ungaretti, *La tarolacca del fauno*, in "L'Europeo", Milano, 13 aprile 1967.
- C. Urbani, *La cultura di Cagli*, in "Il Punto", Roma, 28 marzo 1962.
- V.G. (Guzzi), *Corrado Cagli al "Secolo"*, in "Il Tempo", Roma, 25 giugno 1950.
- M. Venturoli, *L'ultimo Cagli alla Galleria San Marco*, in "Paese Sera", Roma, 8 aprile 1951.
- M. Venturoli, *La miseria di Cagli non viene in barca*, in "Paese Sera", Roma, 29 febbraio 1952.
- A. Venturoli, *Gli Arlecchini di Cagli*, in "Paese Sera", Milano, 17 aprile 1956.
- M. Venturoli, *Le Metamorfosi di Ovidio nei dipinti di Cagli*, in "Paese Sera", Roma, 9-10 maggio 1961.
- E. Villa, *Cagli Corrado*, in *Enciclopedia Italiana*, Appendici II, Roma, 1948, p. 476.
- E. Villa, *Il referto sull'Eina di Corrado Cagli*, in "Il Margutta", Roma, gennaio-feb-braio 1972, pp. 2-10.



La el 60