

UN MESE DI LAVORO

di

Giuseppe Ungaretti

Un mese di lavoro di Giuseppe Ungaretti, tra Roma e Grottaferrata, tra metà febbraio e metà marzo di quest'anno, prima di un viaggio in Brasile. Scritti di occasione mandati avanti contemporaneamente: un ricordo di Apollinaire da leggersi in pubblico per una lapide messa a Roma in suo onore; ancora un ricordo di Breton poco dopo la sua scomparsa; uno scritto su Cagli ad introduzione del catalogo per la grande esposizione di Palermo; uno scritto su Vermeer per una prossima pubblicazione, in una collaudata collezione d'arte; e la revisione di un più vecchio scritto su Utrillo. Ed in quel mese, intanto — è notizia inedita —, qualche nuovo verso, poesie nuove, ancora segrete. Un mese di lavoro di Ungaretti ai suoi ottant'anni! Che dire? Auguri, auguri...

L. P.

André Breton

Verso la fine del 1918, l'avanguardia in Francia poteva sbandierare il nome già glorioso di Guillaume Apollinaire, quelli dei suoi amici Max Jacob e André Salmon, e, in disparte, volto a seguitare una sua propria strada, quello di Cendrars. Le cosiddette *petites revues* che si facevano allora e che s'ingegnavano, nel senso indicato dalle ricerche di poesia di Apollinaire, a contribuire al rinnovamento letterario, erano *Sic* di Birot e *Nord-Sud* alla quale collaborava Reverdy, che sarebbe stato poi uno dei pochissimi nomi di poeti rivelatisi in quegli anni, da ricordare.

Tornavo alla fine del '18 a Parigi dalla zona della Montagna di Reims dove stavano per combattersi le ultime battaglie, chiamatovi a collaborare alla redazione di un giornale destinato alle nostre truppe distaccate sul fronte francese. Il giorno dell'armistizio fu l'indomani, o un giorno successivo, e avevo deciso di portare ad Apollinaire quel giorno i sigari toscani che mi aveva chiesto. Per le strade, e sotto le finestre di Guillaume Apollinaire, in Saint-Germain-des-Prés, la gente scatenata gridava scandendo le sillabe: « à mort Guillaume », alludendo naturalmente al Kaiser.

Arrivato in casa di Apollinaire, le donne desolate, la moglie e la madre, m'introdussero nella sua camera, era disteso sul letto, il viso era coperto

da un panno nero perché già si corrompeva, il pacchetto di sigari mi cadde dalle mani, giù gridavano sempre: à mort Guillaume. Anche Apollinaire si chiamava Guillaume e l'equivoco del grido era atrocissimo. A capo al letto c'era attaccato il dipinto che poche settimane prima gli aveva dato, per regalo di nozze, Picasso.

Apollinaire era morto. Non era morta la sua poesia. Ma la poesia, le ricerche d'avanguardia dovevano prendere un corso diverso. Durante la guerra, verso la fine, terminata di stampare il 30 aprile 1917, vedeva la luce la *Jeune Parque*, ristampata poi nel 1921 nella collezione « Une œuvre et un portrait » con un ritratto dell'autore in litografia di Picasso. D'altra parte, durante il lungo silenzio di Valéry, la *Soirée avec M. Teste*, dal 1896, data nella quale ne apparvero i frammenti, ripubblicati poi nella rivista *Vers et Prose* di Paul Fort e Mercereau, non aveva cessato di balenare allo spirito dei rari che presagivano una nuova prosa che fosse insieme narrazione e soliloquio, rispecchiando la situazione dell'uomo d'oggi e l'animo inseguito della persona che nello scritto suo tentasse di vedersi dentro, e di definirsi in parola di poesia, sul suo variare.

Tutto questo preambolo ha un suo motivo: volevo asserire che per Breton, nei primi suoi incontri, in quegli incontri verso i quali era attratto direi per vocazione, il nome di Valéry ha un posto privilegiato. Lo so, presto getterà a mare Valéry, non la *Soirée avec M. Teste*, ma l'uomo della serie dei Teste, ma l'uomo che gli sembrava non fosse più quello del silenzio e della solitudine, ma invece com'era diventato, un mondano cui non era più indifferente essere sollecitato e sollecitato dalle soddisfazioni frivole.

Era tanta l'ammirazione del primo Breton per Valéry che al suo primo spozalizio lo volle suo testimonia. E sempre, nella sua arte, e nel suo comportamento, Monsieur Teste rimase, credo, anzi ne sono certo, uno dei suoi modelli non respinto mai. Al ritratto di Breton, alcune linee decisive sono anticipate da quello di Teste. Breton era un uomo malinconico, ma superbo al punto di non svelare volontariamente mai la sua malinconia nemmeno a se stesso, un uomo onesto fino all'assurdo, un uomo fedele alle sue convinzioni sino agli scatti d'ira — Teste invece li reprimeva o dissimulava — e sino all'intolleranza, un amante della perfezione della scrittura fino all'idola-

tria, un inquieto del mistero fino a farsene tortura e giuoco. A Teste il mistero non importava affatto, o l'avrebbe negato.

Le sue predilezioni, dopo l'incontro con Freud, di cui più in là avremo da discorrere, saranno, nel campo poetico, Lautréamont e Saint-Pol-Roux per l'assolutezza dell'immagine. Lautréamont anche per il contrasto derivato nell'espressione poetica, dall'allusione al tragico della realtà che racchiude in sé l'immagine e che *Poésies*, pubblicate da Lautréamont con il suo vero nome di Ducasse, avrebbero perentoriamente segnalato a chi avesse voluto correttamente interpretare *Les chants de Maldoror*.

In quegli anni, '19, '20, '21, strinsi amicizia con Breton. Non so come avvenne. Abitava allora l'Hôtel des Grands Hommes, un albergo per studenti in Place du Panthéon. Lo incontravo quasi ogni giorno nella sua cameretta, e un giorno ve lo incontrai che tentava di mettere insieme pezzettini di carta, e tutt'intorno c'era una grande confusione. Un'amica gelosa gli aveva, nella sua rabbia, strappato i disegni di Modigliani che, fissati accuratamente con chiodini alle pareti, gli avevano per tanto tempo tenuto compagnia. Ecco un'altra delle sue passioni, oltre all'amore della scrittura, l'amore per le arti figurative. Ci entrò dentro fino al collo, dette loro un nuovo sostegno teorico, e certo la corrente delle arti figurative, della quale fu sprone, guida e illustratore, è forse, e senza forse, tra le due guerre, la corrente più energica e quella che lascia il numero maggiore di opere valide.

In quegli anni, da Breton, alleatosi con Aragon e con Soupault, venne fondata *Littérature*, e fu la prima *petite revue*, dopo la morte di Apollinaire, che apparve avendo il significato che s'usa dare al vocabolo avanguardia, vocabolo in se stesso, nel caso delle arti, sempre sciocco e trovato male, e peggio che mai cadrebbe in acconcio del caso che ci riguarda.

Un bel giorno fra i giovani redattori di *Littérature* capitò Tristan Tzara, anche lui allora molto giovane, e vi portò i principi di negazione che aveva affermati a Zurigo durante la guerra, fondando Dada insieme a un gruppo di poeti e artisti suoi coetanei.

Littérature rimase una rivista dove la preoccupazione di scrivere bene permaneva, ma divenne insieme l'organo di Dada, e negò ogni importanza all'arte, e ogni ordine costituito considerò reo e assurdo, e si propose in

particolare, e da parte di Breton e di Aragon poteva sembrare un paradosso, di discreditare l'arte e di scoraggiare dall'arte. Sono note le manifestazioni Dada, manifestazioni clamorose, alle quali oggi, nel campo delle lettere e delle arti, qualcuno, nel nostro dopoguerra, torna in Europa o nelle Americhe a ispirarsi e a chiedere consiglio.

Un giorno ci fu la scissura con Tristan Tzara, e nacque il Surrealismo. Il Surrealismo non dimenticava di dichiararsi insofferente di quanto si conformava alla Società d'oggi; ma si rese conto che della negazione non poteva l'espressione poetica farsi l'unico proprio motivo d'essere. L'atteggiamento in sé paradossale di Breton dadaista si scioglieva e, senza negare l'apporto di Dada, la necessità della negazione diveniva dialettica, e rendeva positive le ricerche e le soluzioni del Surrealismo.

La pittura Metafisica di De Chirico, i quadri che dipinse De Chirico nei pochi anni che precedettero la prima guerra mondiale, durante la sua prima permanenza a Parigi, divennero allora per Breton un modello da studiare, da interpretare, un oggetto di contemplazione e di meditazione, una fonte segreta di poesia ininterrompibile. Nel medesimo tempo, Breton s'infatuava di Freud. Non so se nei quadri antichi di De Chirico sia, senza che De Chirico lo sapesse, presente per davvero Freud, non so se essi siano nati da un impulso sessuale ripulso nell'inconscio e portato a dichiararsi nella sublimazione del sogno; ma so che da tale convinzione nacquero *Le Surréalisme et la peinture*, *Nadja*, *L'Amour fou*, tanta poesia.

Nacquero anche le sedute sperimentali dette della scrittura automatica nelle quali Desnos, che conobbi ancora sbarbatello, e fui io a presentarlo a Breton, si manifestò medium senza rivali e poeta nello stato di trance d'immagini strabilianti. La scrittura automatica si proponeva di mettere a contatto diretto uno stato dell'inconscio con il sogno liberatore e sublimatore nella parola poetica, prima d'ogni contaminante intervento riflessivo.

Tutto questo si rammenta, per mostrare, e non ve ne sarebbe affatto bisogno, quanta importanza fosse data da Breton all'autenticità espressiva.

Vorrei ora mi si permettesse di evocare alcuni miei fatti personali.

Una volta che mi trovavo, molti anni fa, a Parigi, a compiervi una delle mie solite visite, incontrai, come usavo fare, Antonin Artaud. Breton aveva

pubblicato un manifesto contro Artaud, reprobato ai suoi occhi in seguito a non so più quale misfatto, e Artaud, che non era uomo di rancori, ma generoso, solo ricco di slanci di sentimento e di furiosa fantasia, mi chiese d'incontrarlo con me. Andammo dunque, a visitarlo a casa sua, quella notte. Breton era circondato dagli amici e fummo accolti da improperi, e non mancavano, a incitare gli urlatori a non smettere, strilli femminili assordanti. Fummo giudicati l'uno e l'altro rosi da una lebbra di colpe, e ci rassegnammo a scappare.

Non cessò quel giorno la mia amicizia con Breton. Continuammo a scambiarci i nostri libri. Continuò a scrivermi, e, di recente, poco prima della morte, mettendo insieme per un libro tascabile, uscito l'anno scorso presso Gallimard con il titolo già usato da lui di *Clair de Terre*, le sue poesie, eliminandone diverse dedicate, quella scritta per me lasciò com'era, con la sua dedica. In quella parte francese dell'*Allegria*, pubblicata da Vallecchi nel 1919, dove sono incluse poesie scritte nel 1918 e nel 1919, una, intitolata *Perfections du noir*, era da me offerta a André Breton. Nel *Clair de Terre*, la raccolta che recava questo titolo nel 1923, Breton rispose offrendomi *Cartes sur les dunes*, dove riprendeva con gentilezza e squisitezza d'intenzioni e d'immagini la mia ispirazione d'uomo nato in una città di mare dell'Africa settentrionale confinante col deserto.

André Breton, amico mio, ricorderò sempre con rispetto la tua volontà inflessibile, la tua esigenza morale che non tollerava il dubbio, il tuo ritenerti, forse con eccesso d'orgoglio, il detentore unico delle leggi della verità, come se sulla terra avesse il diritto d'esistere una giustizia infallibile. In direzioni fondamentali hai impresso una svolta nuova alle arti. Forse sei stato il rinnovatore e l'animatore delle arti più risoluto e più singolare degli ultimi cinquant'anni. La tua prosa è di tale perfezione di struttura e di tale qualità poetica che sarà sempre molto difficile arrivare a uguagliarne il valore. Rimarrai nel nostro ricordo come l'uomo che ha tentato di raggiungere in ogni suo atto espressivo vette sublimi, e sapevi bene che un simile amore esclude che non si abbia orrore e odio per quanto sembri possa incepparne gli slanci.

Non c'è atto della tua vita, sebbene ti dimostravi intollerante, che non sia stato dettato da un furioso proposito di liberare il sentimento e la fantasia. Salvo la poesia, nulla poteva esserci in anni come i nostri che non ti offendesse, che non facesse di te il perenne offeso, sempre pronto ad afferrare la frusta e colpire o a esaltare.

Intervento alla tavola rotonda organizzata dal Centre culturel français di Roma la sera del 16 febbraio 1967 in onore di André Breton

Guillaume Apollinaire

Per rendere solenne il gemellaggio di Parigi con Roma, nessun nome aveva più titoli di quello glorioso di Guillaume Apollinaire. Nessun altro poeta fu nell'ispirazione e nel canto più parigino di lui, più paesano di Parigi di lui; e nessun altro gustò la poesia di Roma meglio di lui che l'aveva persuasa a guidare segreta, i ritmi dell'onda della sua parola. Ne ripareremo qui, oggi stesso, prima d'arrivare al termine del mio discorso.

È molto onore per me, e commovente onore, essere stato chiamato a parlare qui di Apollinaire. Forse il motivo principale dell'invito, è che sono, e lo dico senza la minima pretesa di stabilire un presuntuoso paragone, parigino e romano anch'io, Ricordate?:

*Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto.*

Mio fiume anche tu, Tevere fatale

Risiedo da quasi mezzo secolo in Roma, e a Parigi, direi da più tempo: vi abitai alcuni anni prima della prima guerra e subito dopo, e nei quarant'anni successivi vi sono tornato più volte quasi ogni anno, per ritrovarvi gli amici, fra i più cari che potessi desiderare di avere. A Parigi incontrai

la persona che fu la compagna perfetta della mia vita. Era francese. Ci sposammo nel 1919, quarantotto anni fa.

Guglielmo - Alberto - Vladimiro - Alessandro - Apollinare Kostrowisky nacque in Roma il 26 agosto 1880, e ne fu registrata la nascita all'anagrafe in Campidoglio il 26 agosto 1880. Fu battezzato nella Chiesa di San Vito, parrocchia di Santa Maria Maggiore il 29 settembre, e fu dalla Chiesa chiamato Guillelmus, Apollinaris, Albertus de Kostrowisky.

Fu ommesso negli atti il nome del padre, reso noto al pubblico solo in anni recenti. Si chiamava Francesco Flugi d'Aspermont. Era allora capitano di stato maggiore di Ferdinando II, e proseguì la carriera militare fino al grado di generale nell'esercito borbonico. Vivono ancora in Roma suoi discendenti.

La madre Angelica Kostrowiska — strana donna, incurabile giuocatrice d'azzardo, che della poesia del figlio usava dire, ma credendo il contrario, per quella sua mania di contraddirsi e di contraddire che la distingueva: « Mon fils, un poète? Allons, Edmond Rostand est un poète » — era figlia di Michele Apollinare Kostrowisky, polacco d'origine, capitano russo in pensione, cameriere d'onore di cappa e spada di S.S. Pio IX, in seguito a biglietto papale del 17 agosto 1868.

Ad Apollinaire piaceva vantarsi di avere avuto un nonno materno, « generale » diceva. Suo padre credeva fosse un alto prelato forse perché un monsignore d'Aspermont, legato pontificio nel principato di Monaco, gli aveva pagato gli studi quando era convittore di un collegio di gesuiti a Montecarlo.

In quale casa nacque? Dicono in una qui vicino, oggi scomparsa. In ogni caso un segno pubblico doveva rimanere a ricordarlo in Roma.

Ora non mi rimarrebbe che da accennare in qualche modo ai nostri rapporti personali. Nacquero da amore di poesia, ma furono resi saldi perché amavamo Francia e Italia d'un uguale fortissimo slancio.

Tanti anni fa, ma non molti prima della prima guerra, Apollinaire ed io eravamo innamorati d'una medesima ragazza che aveva quindici anni

sì e no, e Apollinaire già più di 30 e io meno di 23. Apollinaire con Picasso e Soffici attraversavano tutte le notti, a una certa ora, quella strada che si allunga tra il cimitero di Montparnasse e quel gruppo di casamenti che, dall'altro lato, dà sul Boulevard Raspail. Li chiamavano, allora erano inseparabili, i tre moschettieri.

A quell'ora, di solito, avevamo cenato nella casa, al Boulevard Raspail, di una signora di squisita cultura, e, con me, gli altri ospiti erano Brancusi, Modigliani, Mercereau, e non ricordo più chi ancora. Conversavamo quando, una volta, affacciatisi alla finestra, la signora vide che stavano per passare i tre. Corse a prendere un secchio d'acqua, ma lo rovesciò troppo tardi, e Apollinaire continuò indenne la sua strada. La signora era la sorella della fanciulla che corteggiavo e che anche Apollinaire corteggiava, ma senza che lo sapessi, e non lo seppi che dopo qualche anno, per confidenza della fanciulla stessa durante i funerali del nostro amato poeta.

Apollinaire ebbe poi altri capricci, non cessando però mai allora di rimanere fedele alla passione per Marie Laurencin, io, lontano dalla famiglia che viveva in Egitto, sconvolto dal temere che stesse avvicinandosi un disastro senza precedenti, non sapevo più pensare che alle probabili prossime sofferenze terribili nelle quali sarebbe stata travolta l'umanità. Con Apollinaire eravamo già amici, ma in quei mesi eravamo più legati che mai. Pensavamo, l'uno e l'altro, per motivi diversi che, se fosse successa la sciagura, Francia e Italia non dovevano separarsi.

Apollinaire non aveva mai dimenticato, anche se non lo proclamava, che era nato a Roma, che era d'origine italiana. Gli piaceva leggere l'italiano, e lo conosceva bene, a fondo; gli piaceva, anche se erano, quelli che sceglieva, scrittori un po' speciali, di linguaggio un po' grasso, ma senza dubbio scrittori molto originali, tradurre dall'italiano nostri classici, e legarsi a scrittori e artisti nostri suoi contemporanei, e aderire a movimenti nostri di quegli anni come quello futurista, e collaborare a riviste italiane come *Lacerba* e *La Voce*, e essere tra i primi sulle riviste francesi a salutare un poeta italiano, come fece più volte, senza che forse ne avessi minimamente merito, per me, nel 1917, segnalando il mio primo libro di poesia, *Il Porto Sepolto*.

È sua, del 1915, quell'ardente poesia che invoca l'unione di Francia e Italia nell'ora tragica:

*Italie
Toi notre mère et notre fille quelque
chose comme une sœur.*

L'Italia può gloriarsi di potere in qualche modo considerare suoi figli, i due maggiori poeti di Francia degli ultimi cinquant'anni: Paul Valéry e Guillaume Apollinaire.

Guillaume Apollinaire pareva un antico romano, con la sua scultorea testa, la corpulenza gagliarda, la maestà bonaria del portamento.

Nella poesia, l'accennavamo principiando il nostro discorso, poesia che sa liberarsi d'ogni peso per acquistare profondità e altezza, poesia spontanea, vivace, sottile, giocosa, un po' libertina, ma tutta percorsa da sfumature lievi d'una malinconia a volte evidente, ma anche allora senza mai trasgredire i suggerimenti di chi sa vivere, in una poesia simile non si può non osservare ch'essa anzitutto è più parigina, e si è già detto da principio, che francese; è anche una poesia sorta da tristezza distratta, come quella degli elegiaci erotici e degli idilliaci satirici, poeti più che latini, di Roma, anche se romani non erano sempre di nascita, poeti solo capaci di sviluppo in uno speciale clima di Roma, cosmopolita, esperti di tutte le raffinatezze, foresti e rionali.

Dando il braccio alla cara fanciulla che, con molta innocenza, ci amò tutti e due, lo accompagnai morto al *Père Lachaise*. In quell'occasione, tornato all'albergo, tracciai pochi versi in sua memoria. Li leggo per dichiarargli di nuovo oggi, che la sua poesia continua a vivere viva nel cuore degli italiani:

Pour Guillaume Apollinaire
*en souvenir de la mort que nous avons accompagnée
en nous elle bondit hurle
et retombe en souvenir des fleurs interrées*

Amava l'Italia, la Francia, la Polonia, ma se amava tanta civiltà, la civiltà, non poteva essere, non era un nazionalista.

Non era nemmeno un uomo di parte né un uomo di classe. Era, Guillaume Apollinaire, un partigiano della libertà, nutriva il sogno che sulla terra potesse avvenire un giorno l'ora di tutte libere, le persone umane.

Utopia. Ma i poeti non possono essere se non utopisti, poiché sono il sale della terra.

Discorso tenuto il 25 febbraio 1967 in occasione del gemellaggio Parigi-Roma, per lo scoprimento della lapide sulla casa romana vicino a quella ora distrutta dove risulterebbe sia nato il poeta

Maurice Utrillo

Non conosco pittura che alla pari di quella di Utrillo possa dirsi frutto della grazia; eppure nessun'altra è venuta alla luce in mezzo a circostanze più mostruose e come se fosse conseguenza di maledizione.

Non voglio ingombrare d'aneddoti un'arte che seppe salire sino alle cime essenziali della poesia, ma avere assistito al lavoro di Utrillo è caso straordinario, credo, e merita si racconti.

Era subito dopo l'altra guerra, abitavamo allora mia moglie ed io, giovani sposi, in uno degli studi di Rue Campagne Première e nella trattoria italiana della Mère Rosalie situata nella stessa strada, consumavamo i pasti sedendo alla medesima tavola con Soutine, con Modigliani e la sua amica, figurina di cavalletta lapislazzuli, quasi una bimba che pochi mesi dopo, in seguito alla morte di lui, si buttò dalla finestra, sfracellandosi giù con la creatura di cui era gravida.

Un giorno la sora Rosalia, insolitamente impaziente, non la smetteva più d'andare in su e giù; e dentro il locale dove insieme a lei eravamo rimasti solo noi, mia moglie ed io, irruppe un uomo che non parlava, grugniva. La sora Rosalia posò in fretta per terra una fila di barattoli e pennelli ed alcune cartoline con vedute, se ricordo bene, di Montmartre, e portò da bere.

Sentii la sora Rosalia nominare l'uomo, e seppi che era Utrillo, ed egli bevve e tornò a bere.

Ogni tanto sbirciava una cartolina e di qualche cosa si rammentava, e finalmente si vedeva che la vedeva chiudendo gli occhi, poi tuffava il pennello nell'uno e l'altro barattolo e spiccando un salto dietro l'altro si mise a coprire di colori le pareti.

Tra il bere e l'avventarsi contro le pareti, spada puntata il pennello, presto invasero la stanza cieli, prati, case, un cantare si alzò dove scienza ed innocenza fondendosi davano la misura vera della poesia. In quel punto comparve strillando sulla porta la madre del pittore; la seguivano infermieri della casa di cura dalla quale Utrillo se l'era svignata per avere da bere: da bere! La sora Rosalia con l'alcool sparì in cucina, e Utrillo che s'era fatto subito piccolino, afferrato da madre ed infermieri, fu buttato nell'autoambulanza e via.

Un anno dopo quei muri furono fatti segare e ne ha oggi il possesso non so quale fortunato mortale d'America.

Da L'Approdo radiofonico del 23 gennaio 1956, radiotrasmeso nel numero commemorativo della milleunesima trasmissione, ma qui nella stesura recentemente riveduta.

Jan Vermeer

La sorte di Vermeer è tra le più straordinarie non tanto per la sua tarda comparsa nel campo della fama, quanto per la luce di gloria definitiva che gli è venuta dall'elogio di Marcel Proust. È noto che fino al 1866, fino alla segnalazione fattane sulla *Gazette des Beaux-Arts* alla fine di quell'anno, da Théophile Thore chiamato di solito Bürger, pseudonimo con il quale aveva firmato il saggio su Vermeer, l'opera di Vermeer era passata, anche da vivo, quasi inosservata. Anche come uomo è straordinario che si fosse ingegnato a non lasciare di sé alle cronache altra traccia salvo quella derivata dal proseguimento con semplicità delle peripezie d'una vita di buon padre di famiglia e di modesto cittadino di Delft. Il fatto più saliente accadutogli fu d'essere stato scelto dai suoi colleghi della Ghilda a esercitare durante un anno le funzioni di decano. Era cattolico e, in quegli anni, poteva in Olanda non essere sempre facile tirare avanti con tranquillità a chi lo fosse: ma non trapela affatto, dalla sua pittura né dalla sua biografia, che gli fosse difficile, e nemmeno che problemi religiosi potessero inquietarlo.

Ma la sua pittura si manifesta come insolita ai suoi tempi e prima, insolita nei Paesi Bassi, e anche altrove. Dei pittori che in Europa lo precedettero o furono suoi contemporanei, solo un dipinto gli si può avvicinare. Si tratta della *Madonna col Bambino* di Piero della Francesca. Me ne resi conto sorpreso, tornando a visitare, alcuni mesi fa a Urbino, la Galleria di Palazzo Ducale. Ora, leggendo, per dovere d'informazione, gli ultimi libri apparsi su Vermeer, m'accorgo che, sino dal lontano primo saggio dedicato a Piero, Roberto Longhi aveva visto e segnalato quella precedenza, e, senza dubbio, per guardare pittura, nessuno ha occhi migliori.

L'impianto delle figure di Piero, in quel dipinto come altrove sempre, è oltremodo compatto e saldo, e, in ciascuna, nella concretezza del volume corporale, domina la maestà che le fa più alte delle loro condizioni di persone umane. A destra di chi guardi, da una porta aperta, sono intravviste in un'altra stanza, due finestre accanto, illuminate insieme, la cui luce, sulla parete dirimpetto riflessa, adagio, nel riflesso appare fettina di luce con la stessa virtù dell'ombra, la virtù d'essere d'una labilità inverosimile. Prima che arrivi la labile verticalità, il manto scuro sulla spalla destra della Madonna, la recide e la nasconde. In quel dipinto di Piero, si scorge persino, all'estremità del lato opposto della stanza principale, al lato sinistro, in disparte, al disopra della testa di uno dei due angeli, un canestro di frutta su una scansia. Sopra, dovebb'esserci, quasi invisibile, una seconda scansia. Inoltre i rapporti delle tonalità sono ottenuti ricorrendo a tinte chiare come se il vigore netto dell'espressione non potesse concederselo se non a patto e a furia d'essersi dato prova di possedere quella tenuità di tatto che esige continuo addestramento della sensibilità. Ne risulta un ambiente chiuso, d'un raccoglimento al colmo del silenzio. Tutti elementi che Vermeer non dimenticherà.

In Vermeer le figure non hanno né pretendono di avere maestà. Sono persone che per abitudine non escono da quei limiti prefissi a un vivere di medio ceto, e, tutt'al più, potrebbero arrivare a eleggersi quei limiti ambiti da chi sia molto semplice in tutto, e lo sia quindi anche nel sentire e nell'immaginare. Ciò non toglie nulla alla profondità, può dare anzi all'espressione una giusta profondità, la giusta misura della profondità, quella misura

che è indispensabile aiuto nel raggiungimento di un vero che non superi le misure della persona umana, che anzi si trovi, nei limiti stessi della persona umana, presente, ad affermare l'indeterminatezza della poesia persuadendola ad emergere. È un lato da esaminare meglio, quello dal quale Vermeer vede e attesta, tra l'imperversare del verismo degli altri *Piccoli maestri olandesi*, la negazione di quel loro verismo, e d'ogni altro verismo, rimanendo fedele al vero.

Un'osservazione mi viene in questo momento in mente, e la noto subito in margine. A volte, i visi delle figure di Vermeer quasi s'imbambolano, ma dev'essere successo in seguito allo scempio compiuto da restauratori privi d'ogni riguardo verso inermi velature. Posso dirlo. Ho visitato più volte, a distanza di anni, mostre di Vermeer e i musei d'Olanda e, purtroppo, mi è stato facile rilevare con amarezza, nella recente di Parigi, quanto alcuni dipinti fossero stati menomati, ridotti a non apparire se non in un'incertezza dove una volta il colore, prima che lo spellassero, era colore, quel trionfo del colore che Vermeer, nell'opera sua, non ha mai trascurato né cessato di conseguire. La parentesi è chiusa.

Subito Vermeer appare come un antagonista dei *Piccoli maestri*. Un antagonista forse inconsapevole. Esporre visibili alla gente che passava, dai vetri dell'ampia finestra che dava sulla strada, stoviglie di rame lustro appese alle pareti, coperte di cuoi cordovani, sedili accuratamente scolpiti nelle loro parti di legno raro, mobili e ogni altro oggetto, specie se esotico o prezioso, era uso in Olanda, rimasto vivo, per ostentazione del proprio benessere. Compito del *Piccolo maestro* era di dipingere, come se fosse un passante, quell'ambiente chiuso solo dai vetri, eppure impenetrabile se non dagli occhi, a chi non fosse della stessa casta o della medesima setta. Il *Piccolo maestro* dipingeva con una meticolosità e un tormento da bigotto, con non altro in testa se non di fare somigliante, di fare meglio di come farebbe oggi la fotografia, ma con la speranza di non fare più di quanto avrebbe più tardi fatto la fotografia.

Anche se dei *Piccoli maestri* Vermeer adotta lo scopo principale che è quello di dedicarsi agli interni, alla cosiddetta pittura di genere, in effetti cerca altro.

Lo dicono il pittore della luce. Dicono che cercasse la luce.

Difatti cercava la luce. Si veda com'essa vibri, per lui, dai vetri, come essa muova l'ombra, ombra della luce, ombra quasi impalpabile di ciglia mentre lo sguardo amato si socchiude, sguardo quasi, nel suo protrarsi nella memoria e nel desiderio, imitasse il segno dell'ombra. Bisogna però stare attenti nel parlare di luce. Forse, cercando la luce, Vermeer trovava altro, forse la meraviglia sublime della sua pittura è nell'aver trovato altro.

Tanti pittori hanno cercato di fermare la luce.

Caravaggio impone alla luce di sconquassare e di ridurre in pezzetti il vero, per servirsi poi di quei pezzi luminosi, con pazze rabbia e gioia dei sensi, ad erigere un'architettura di un vero diverso.

Rembrandt dà ad intendere d'aver ottenuto il privilegio di disporre a suo talento della pietra filosofale, può invocare una luce d'alchimia, colta quando il sole colpisce vetri e mattoni delle case con una stanchezza inverosimile, eppure in segreto oltremisura brutale. Il piombo allora si squaglia, e l'ora scoppia e divora come una lebbra.

Poussin e Corot hanno perpetuato in diverso modo, ma l'uno e l'altro attoniti e rapiti, l'esatta restituzione in dipinti, dei boschi albanici popolosi di fauni e di ninfe, coperti da un cielo d'un azzurro illibato, che staccia e va diffondendo, sotto, la sua luce giusta di paradiso non ancora perduto. Cézanne considerava la luce in modo drammatico. Ha cercato di affermare, a dispetto e con rispetto della luce, il volume degli oggetti, gli sviluppi volumetrici che l'intelletto e la fantasia d'un pittore possono farsi suggerire dagli oggetti.

Seurat costruisce il poderoso volume di una figura puramente scomponendo la luce che avvolge la figura, in minuscoli punti di colori complementari dell'iride.

In verità, salvo Seurat, tutti i pittori che abbiamo citato, trovavano altro, non più la luce, anche se la luce era stata d'aiuto indispensabile nel trovare altro.

Potremmo andare avanti sino alla consumazione dei secoli in quest'elenco di pittori che si siano avvalsi delle risorse ad essi offerte dalla luce. In fondo in fondo, senza la luce non ci sarebbero oggetti, non essendo stato

possibile identificarli e nominarli prima che una persona umana li avesse visti, con i suoi occhi visti.

Vermeer più che la luce ha trovato altro, ha trovato il colore, un colore vero, dato nella sua assolutezza di colore. Se in Vermeer la luce conta, è perché anche la luce ha un colore, il colore di luce, e quel colore lo vede come un colore per se stesso, come luce, e ne vede, e ne isola, anche, se è vista, l'ombra, vincolo indissolubile della luce. Nemmeno i volumi contano per lui, intrisi di luce, macerati dalla luce, balzati in avanti, protesi ventri gravidi, con tanto pudore, con tanta ansia, con tanto dolce trepidare da lui ritratti. Conta il colore. Sono dunque fantasmi quelle persone, la moglie, o una figlia, o lui stesso, quelle persone familiari ritratte, quegli oggetti consueti, evocati? È possibile. Il vero resta nella giusta sua misura, pure scappandone e divenendo metafisico, facendosi idea, forma immutabile, per non divenire alla fine se non puro colore, o meglio, accorta, misurata distribuzione di puri colori, l'uno nell'altro compenetrandosi, l'uno dall'altro isolandosi.

Una volta, portato a ragionare del rapporto dell'arte con la natura, mi era venuto di chiamare in ballo Giovanni Van Eyck. Capisco si tratti di un pittore che ha lavorato circa due secoli prima di Vermeer, e si tratti d'un pittore fiammingo. I secoli valgono fino ad un certo punto per quello che sto per dire. Le Fiandre sono certo diverse dall'Olanda; ma cugini, Olandesi e Fiamminghi, almeno lo sono. Eccovi, nel museo di Bruggia, la *Madonna del Canonico Giorgio Van der Paele*. Sono cinque figure, quattro — un vescovo, un guerriero, la Madonna col Bambino — restano nel quadro volutamente immaginarie.

Quando per esempio, Piero della Francesca pensa a un Santo non dimentica mai che, per giustificarlo nel sentimento umano, dovrà trovare, dipingendolo, un rapporto fra l'idea di santità e una persona vera, di carne ed ossa.

Nel caso del Canonico, Van Eyck non si cura invece che del contrasto fra vero e fantasia; ma non raggiunge nessun contrasto, le due parti del quadro essendo in tutti i sensi inconciliabili fra loro, essendoci assoluta incompatibilità e nemmeno la minima parcella di dramma. È il tipico caso dell'incomunicabilità. La fantasia non sa minimamente moderarla, raggiunge

risultati di somma finezza, ma tale che non pare abbia più rapporto con l'essere umano, e che, se soggioga chi guarda, per virtuosismo e trasporto mistico, non riesce umanamente a toccarlo e a persuaderlo. In quanto al vero è come se quel tanto assurdo spreco di fantasia che dedica alle prime quattro figure, lo dicevo un minuto fa, non fosse lì, proprio davanti agli occhi del Canonico che a dirgli ch'era insensata illusione crederci.

La figura del Canonico, il donatore, il quinto personaggio, è invece di fatto così esterna al dipinto che sembra esserne stata inevitabilmente espulsa. Niente affatto pia, in ginocchioni di lato, quasi a livello dell'impiantito dov'è collocata, è poderosa, compatta, prepotente, stentorea tra il via vai dei visitatori: difatti il suo altolà è tale che ci paralizza. Lasciamo andare gli occhiali e il breviario e tutta la congerie delle minutaglie non di pertinenza organica della figura, e osserviamo la faccia, che è dipinta, all'opposto delle altre, con uno spasmodico scrupolo diagnostico: ogni ruga le è imposta con spietata sicurezza, come a una terra restia, il solco dell'aratro. Il pittore poi si tratterrà a lungo, come se non potesse staccarsene, dietro gli intrecci delle vene della fronte. (Soffriva d'arteriosclerosi il Canonico?). Il pittore è ormai arrivato attorno agli occhi e vi tormenta (si vede bene che è per lui una delizia) zampe d'oca e borse.

Ecco, tormentare, scrutare, tormentare quella povera carne finché, avendoci voluto mettere tanta natura, non gli rimanga altro, a Van Eyck, se non una rete farraginosa di segni dove l'uomo s'impigli come una mosca.

Saranno i *Piccoli maestri* partiti da questo vero, o da questa « natura » di Van Eyck? Natura e vero sono due vocaboli per dire la stessa cosa. In ogni caso, i contrasti tra vero e idea non li cercano nemmeno, nemmeno ne fanno nulla, dipingono solo il vero, e fanno bene, il vero essendo inseparabile dall'idea, e mancando l'idea è meglio non fare, come aveva fatto Van Eyck quella volta, connubi mostruosi.

Per farmi meglio intendere dirò che nella *Lezione d'anatomia* di Rembrandt, l'idea (la morte) e la natura (il cadavere frugato dai medici) sono insuperabilmente, indissolubilmente unite nella medesima persona, e anche, a quella morte s'unisce l'idea di lotta (vana) dell'uomo (il suo sapere in progresso incessante) contro la morte. Altrove, nella *Fidanzata ebrea*, ci sarà la natura,

in quella prosperosa fanciulla degli abbagli, e l'idea dell'effimero, reso tanto sensibile nella caducità del bel corpo avvolto in uno sfavillio trionfale, ma non più durevole d'un attimo.

L'equilibrio in Vermeer è costante, è raggiunto senza alcuna fatica, senza alcuna stanchezza, d'acchito, spontaneamente, per semplice, immediata congiunzione dell'ispirazione alla forma, d'un lampo immedesimata nella forma.

La Merlettaia è china sul suo lavoro. È sguardo che si concentra, è assenza da tutto il rimanente che non sia quel lavoro, quel moto di dita che i fili annodano in trame leggiadre? Dita e sguardo non cesseranno mai di muoversi, di quel loro moto che si muove fermo per sempre. L'idea dell'infinità, d'una familiarità con il silenzio, solita, indissolubile e infrangibile; l'idea d'un'esistenza immutabilmente, felicemente quotidiana, semplicemente semplice; l'idea d'una solitudine tutta sola, e tutto il resto muto; questa è l'idea. Può darsi che non sia della stessa proporzione, alla sua altezza, alla stessa profondità, allo stesso livello, dello stesso segreto della pittura che la manifesta? No, nessuno lo potrebbe dire, nessuno. Alcuni esempi?: *Donna che scrive una lettera*. Che cosa mai avrà da raccontare? La fronte spaziosa s'è volta un po' di lato, china verso gli occhi riflessivi. Cerca di connettere. Le si affollano in mente in troppi, i pensieri. Le dita si affusolano intanto mostrando la grazia delle mani carezzevoli che posano, un pochino grassottelle, una in abbandono sul foglio, l'altra trattenendo la penna impaziente di tornare a vergare care frasi.

Come sarebbe meglio possibile di arrestare per sempre l'idea dell'assenza? Non un'idea angosciosa. Un'idea d'infinita tenerezza. Con appena un soffio di malinconia. È la ricchezza della solitudine d'una giovine persona umana femminile, d'una giovine donna che guarda senza alcuna fissità né fissazione; ma con un dolce slancio salito dall'anima, l'assente persona, invocandola, senza disturbare il silenzio, accrescendolo all'infinito.

Forma e contenuto hanno mai assimilato, fondendosi, una maggiore giustezza di metro umano?

Se dovessi ricapitolare ciò che, alla buona, sino qui ho detto di Vermeer, direi che potremmo avere già qualche nozione sui motivi che lo separano

dai *Piccoli maestri*, suoi contemporanei; sull'importanza che la luce ha per lui, considerandola a sé, come essa stessa un colore, e reputandola, lo provano i suoi dipinti, anima d'ogni colore; sull'equilibrio e l'immedesimazione che sempre raggiunge nei suoi dipinti, tra arte, idea e natura, rispettando nel vedere, sentire e fantasticare, le persone e gli oggetti secondo le naturali apparenze del loro vero.

Occorrerà ch'io riprenda a discorrere del colore. Proust non era forse un impeccabile uomo di gusto, agli occhi nostri. Viveva nei dintorni di Montesquiou, andava matto per i vetri di Gallé, era fautore del liberty fino alla nausea, fino ad esserne ossesso, e riferiva di musica come uno che oggi lapideremmo. Ma, ai suoi tempi, la bruttissima belle époque, aveva indubbiamente più gusto di tutti gli altri. Cito alcuni passi di Proust: «Avete visto certi quadri di Vermeer, vi rendete conto che sono i frammenti d'un medesimo mondo, che è sempre, quale sia il genio che li ha rimessi al mondo, la stessa tavola, lo stesso tappeto, la stessa donna, la stessa nuova e unica bellezza, enigma, a quell'epoca dove nulla le somiglia né la spiega, se non si cerchi di apparentarla ricorrendo ai soggetti, ma di svincolarne invece l'effetto particolare che il colore produce».

« Un critico avendo scritto che nella *Veduta di Delft*, quadro che Bergotte prediligeva e credeva di conoscere benissimo, che un brano di muro giallo (non se ne ricordava) era dipinto tanto bene, che era, se lo si guardava da solo, d'una bellezza che bastava a se stessa...

« Si ripeteva [l'agonizzante Bergotte]: brandello di muro giallo con una tettoia sotto, brandello di muro giallo ».

Il sommo pittore Vermeer era scoperto, il precursore, quello che stava aspettando la pittura informale, quello che doveva avere pazienza sino alla seconda metà del Novecento per essere capito e seguito dai pittori.

Come avrà fatto Proust ad avere intuizione e maggior gusto, non dico solo dei suoi contemporanei, ma anche di quasi tutti noi che viviamo quasi mezzo secolo dopo la sua morte?

Guardate *La viottola*, o *La stradina* se così vi piaccia di chiamarla. Quella sua fattura a piatto piatta, con le lastre che si sovrappongono di granato e grigio, ed è solo nella diversità tonale l'indicazione della loro ora, il loro

stato, l'apparenza, fattasi immutabile per mano dell'arte, in quel momento effimero di quel giorno. Bellezza nuova e terribile d'una casa.

Nel *Concerto* è l'apparizione del giallo. La fanciulla è alla spinetta. Il giallo lo modulano le pieghe del vestito. C'è il dorso di cuoio d'una sedia, rossastro cuoio, è un'isolata absolutezza di colore come nel famoso giallo del brandello di muro. Per l'absolutezza del colore, si osservi anche l'andirivieni, l'annuvolarsi, l'abbuiarsi delle lastre bianche e nere del pavimento, nello stesso dipinto. Le direi lastre di marmo; ma la memoria potrebbe questa volta, e chissà quante altre volte è avvenuto e avverrà, non essermi fedele.

Dovrò citare il giallo, il sulfureo giallo del giaccone della *Donna che scrive una lettera*, dipinto già nel presente scritto da me citato e si tratta di giallo invadente, di prepotenza del giallo. Lo stesso giallo e con lo stesso giaccone si ripete nella *Donna e la sua servente*, e ancora il medesimo giaccone appare nella *Collana di perle*.

Ci sarebbe da parlare anche dell'azzurro, di svariate intensità, un colore non meno importante del giallo nella tavolozza di Vermeer.

E che cosa può dirsi del rosso? Per esempio di quel rosso della *Dama dal cappello rosso*? È un rosso scarlatto, un rosso sangue, un rosso fuoco. Sono piume, lievi, furenti, piume che s'inquietano e s'agitano al minimo soffio, e quale splendore invade, per loro virtù, il dipinto.

Un ventaglio di rossi vivi, un ventaglio di azzurri vivi, un ventaglio di gialli vivi, e, quando occorra, nel vivo insinuazione di grigio o di marrone. Vermeer è tutto qui. L'inventore della pittura più valida d'oggi è tutto qui. Ma mi pare che quel « qui » sia una vastità.

Prefazione a « Vermeer » edito da Rizzoli

Corrado Cagli

Ho conosciuto Cagli molto presto, quando era ancora un ragazzetto, e ne spiego subito il perché: perché Bontempelli, l'indimenticabile scrittore, astratto e arguto, tutto sottile perizia nel rigore e nella levità della sua prosa, era zio di Cagli e mio caro amico.

Cagli era allora d'aspetto quasi com'è oggi, gli anni passano certo anche per lui, ma lasciandogli quasi invisibile la traccia dei loro guasti.

Somiglia a Voltaire, come uno ha detto? Aveva già lo sguardo pensoso, pieno di memorie, introspettivo all'eccesso come uno dalla già lunga esperienza? A vent'anni era com'è oggi, antico e giovanissimo, così nel fisico come nell'animo. Ci sorprende di continuo, di continuo si rinnova, e, nella sua arte, per esempio, sempre rimane quello che sino dal primo momento s'era proposto d'essere, un precursore che, per riconoscersi, per capirsi, fruga nella tradizione, in qualsiasi tradizione, la nostra, quella d'altri popoli, quella di gente barbara o civile, quella della preistoria.

L'ho visto sempre tutto nodi, nodoso il viso, nodose le mani, un po' curvo perché flessibile di corporatura e scattante come un giunco.

Parla a voce sommessa, come borbottando d'essere condannato a dipanare le intuizioni e le riflessioni sul suo lavoro da proseguire, che sono tante, troppe, che non cessano di accavallarsi e d'intrecciarsi nella sua mente, e non si muove quasi, nemmeno muove le mani, mentre nel modo che s'è detto, e non parla mai in diverso modo, parla a uno.

Le prime pitture di Cagli sono del '27. Aveva diciassette anni. La prima che mi sembri molto singolare, *Le Formiche*, del 1932, olio su tela, raffigura un ragazzo, con le gambe allungate, il busto drizzato, la testa poggiata sulla mano, nudo, in una solitudine, mentre osserva il viavai sul terreno di formiche. Dietro, s'alza uno scoglio che fa, con la spalla alzata del ragazzo, simmetria, rendendo precipitoso un orizzonte di mare. Credo che il primo Cagli, il primo sbalorditivo Cagli — ma quando cesserà di sbalordire? — sia già qui.

Piero della Francesca, Paolo Uccello, chi avrebbe osato sceglierseli a maestri? Di più, chi li avrebbe eletti propri rivali, traendo dal loro insegnamento l'attualità vivissima della propria pittura?

Cagli ha la temerarietà d'intraprendere fatiche d'Ercole. Ecco, gli si sono spianati i nodi, non borbotta più accigliato, accompagnando il meditato sillabare da quel suo sorrisetto che non s'interrompe mai di girottolare dal naso alla bocca, quando egli riposa, ecco gestisce finalmente, ha gesti impetuosi, è un uomo d'un'energia che non si era mai vista, ecco affronta

l'affresco come se non fosse nulla, quell'uomo tutto nervi e che pare a starci insieme tutto calma.

Cagli può ricorrere, ha fatto ricorso, a tutte le tecniche, e ne inventa, anche in questo trova più di chiunque, e nel colore è difficile stargli a paragone.

Per i temi, mentre altri ricerca nel riprodurre, certo con somma ispirazione e arte, la polvere sulle bottiglie, Cagli si cimenta nella *Caccia* a fissare la visionaria corsa d'un giovane militare shiita lanciato all'inseguimento, stupendamente agitato a cavallo, vestito di squame che ne fanno trapelare il nudo, in mezzo a meraviglie d'azzurro, di bianco, di giallo, di rosso, d'acqua celeste. È il periodo, in quanto a tecnica, della tempera encaustica su tavola.

La *Corsa dei Barberi*, opera distrutta, era stata dipinta a Castel dei Cesari, alle pareti, su marmorino romano a tempera all'uovo...

Nel mio discorso mi limiterò alla descrizione di alcune opere per indicare le varie tappe sino ad oggi percorse dall'artista. Mi lusingo che basteranno a dare qualche idea di quanto sia pittore grande Cagli.

La *Battaglia di San Martino*, un capolavoro, nasce nell'aria d'un paese lombardo. Il frastaglio ricciuto delle foglie di felce che si riflette e si smorza nell'acqua tenue, il largo distendersi, sotto una listina di cielo un pochino cupo, usato nel paesaggio, nella parte superiore del dipinto, e giù il caleidoscopico fratturarsi dei colori, azzurri, rossi, marroni, gialli, nei quali si manifesta, in mezzo al verde, lo scontro dei guerrieri a cavallo: il dipinto è tutto qui. Ma uno come potrebbe fare a stancarsi di guardarlo?

Per la *Battaglia di San Martino* i fondi glieli aveva suggeriti Cavallasca, dipingendone un anno prima, nel 1935, a varie riprese, il *Paesaggio*.

Saltiamo qualche anno, saltiamo tante opere degne d'essere guardate e studiate e da tenere sempre presenti nell'occhio, nel sentimento e nella fantasia; ma il mio discorso non può varcare i limiti che gli sono stati imposti.

Siamo negli anni 1940-45, Cagli si è arruolato nell'esercito americano, presta servizio di guerra in artiglieria nel Nord-Europa fino all'arrivo a Lipsia, dove nel 1945 avviene l'incontro con gli Americani dei Russi.

Di questo periodo, esiste uno strepitoso *collage*, che appartiene a Bruno Zevi. È stato dipinto nel 1940, poco prima dell'arruolamento. Spiragli

d'azzurro, di azzurro fondo marino e di porpora e di rozzo violaceo e di nero e di bianco e di strisce di giornale, ogni moto conservandosi verticale salvo qualche momento d'azzurro o di nubi, orizzontali in cima.

Il 1940 è un anno fertile, produce un disegno in matita copiativa, *Cecilia*, che preannunzia i grovigli labirintici, lo smarrimento nell'imo del segreto di sé.

Del 1945 è quel *Ragazzo nel lager*, monotipo a olio su carta intelata, l'unico documento ch'io conosca, di forza veramente tragica che, denunciando la nefandezza nazista, raggiunga, per qualità espressiva, senza alcuna rettorica, l'altezza sublime della poesia. Con estrema emozione pudica sono rintracciati i lineamenti del bambino martire da una mano sorvegliata, quasi trattenuta, dal timore di aggiungere altro male a quello inflittogli dai carnefici. Bisognerebbe anche parlare dei *Disegni di Buchenwald*, disegni tracciati con penna di feltro e inchiostro. Sono altrettanto tragici, ma forse la poesia non vi raggiunge quell'acuminatezza espressiva e desolante per sempre del *Ragazzo nel lager*.

Di questo periodo, è da segnalarsi almeno anche *Madre e bambino a Saint Lo*, olio su carta del 1944. È d'uno sgomento che colma la strada vuota per farla rintronare solo del rumore dei passi di quei due poverini.

Dal 1946 al 1948 Cagli si ferma a New York. È tutt'altro che un suo periodo trascurabile. È anche il periodo, nel 1946 e 1947, durante il quale collabora con Balanchine al Ballet-Society.

Il 1949 dà principio a una fase dell'arte di Cagli che è, nel senso dell'assoluta ricerca, la principale. Si tratta dei *Disegni di quarta dimensione* e dei *Motivi cellulari*. Il punto di suggerimento risiede forse nel letterismo di Hartung, o in un informale che specie per le *Impronte* del 1949-50, potrebbe farsi risalire in qualche modo a Fautrier. Si tratta probabilmente di esperimenti che non hanno bisogno ci si chieda da chi provengano, tanto hanno avuto subito una così speciale loro qualità d'eloquio e una folgorante loro particolarissima funzione. Ma chi voglia rendersi conto degli sviluppi del nostro infaticabile operaio e della ripartizione che farà in seguito dell'attività del colore nei dipinti futuri, compresi quelli recentissimi, dovrà avvicinare, per una fusione di sintesi, alle sopraddette sue nuove ricerche che chiama *Disegni*, opere come *Il Bagatto* del 1947, tempera a olio su carta intelata,



Corrado Cagli: *Tripudio* (1967)

I Tarocchi come, ad esempio, *L'Imperatore* del 1948, tempera intelata, *La Ruota della Fortuna* del 1948, olio su tempera su carta intelata. Anche *La Ruota della Fortuna* del 1946, tempera encaustica su masonite, ha importanza, nel caso in esame, e rispetto agli altri dipinti ora citati, e ne diventa una sorta di capostipite.

Sono i *Disegni di quarta dimensione* un modo di approfondire con maggiore attenzione analitica la disposizione degli elementi sul piano pittorico che era stata, come poco fa si diceva, conquista dei *Tarocchi*, preannunziata dalla prima *Ruota della Fortuna*.

Qui s'entra in un discorso molto difficile, e Cagliari vorrà permettermi di citarlo: « In modo elementare, quanto appare cubico in uno spazio tridimensionale apparirà in forma di ipercubo in uno spazio di quarta dimensione. Prendendo coscienza dei significati spaziali antitetici di questi due solidi, potremmo suggerirli come metri di due diversi ordini pittorici: il cubo come legge e misura di tutta la pittura di tre dimensioni e l'ipercubo come legge e misura della pittura di quattro dimensioni.

« Naturalmente come il pittore adoperava due dimensioni per poterne rappresentare una terza, il Donchian ha dovuto ricorrere alle tre dimensioni per rappresentarne una quarta. L'intera serie dei solidi di quarta dimensione (fatta eccezione per la sfera e il cilindro) nella sua casa in Hartford, propongono all'occhio d'un pittore un'ottica nuova e un principio di compenetrazione degli spazi per la prima volta manifesto.

« Ma il pittore che si arricchisce di questi nuovi principi proiettivi e intende quindi portarli nel suo campo di attività come nuove leggi e nuove funzioni, si troverà poi di fronte al fatto di non poter *disegnare* in quarta dimensione se non adoperando il filo di ferro anziché il tratto e invadendo lo spazio tridimensionale anziché il foglio.

« Sulle due dimensioni della pagina il disegno di quarta dimensione assume la forza allusiva, non rappresentativa, e mi preoccupa il sospetto che non ci si possa avventurare nei campi poco esplorati delle dimensioni *n* senza dover rinunciare al telaio e alla tela. Appunto perché al nostro telaio bidimensionale dovremmo preferire un telaio diversamente concepito, come un piano continuo sì, ma in tre dimensioni.

«Io, nei limiti della mia ricerca, ho fatto esperimento tentando di adoperare l'anello di Moebus che, ottenuto da un rettangolo di proporzione 1 : 5 tra i lati o 1 : 6, offre una forma pura e una superficie continua, non meno suggestiva del cerchio, non meno impressionante della sfera».

Così nasce l'applicazione nell'arte del disegno e in pittura dei risultati d'una proiettiva di quarta dimensione che formeranno quell'intersecazione di canaletti e di circoscritti laghini, in un rincorrersi aggrovigliato di spazi dedalei come derivassero l'uno dall'altro, si compenetrassero l'uno nell'altro, si attorcigliassero l'uno attratto dall'altro e finissero coll'offrire una nitida figura grafica come sono, per esempio, *Il fringuello* del 1949, penna e inchiostro su bristol, *La gabbia* del 1949, penna e inchiostro su bristol.

I *Motivi cellulari* sono una semplificazione, diciamo meglio una frammentazione a un certo punto d'una gabbia centrale di quarta dimensione, per imprimere al segmento-segno ricorrendo al colore un arco di libera corsa. Pensate a una vetrata di cattedrale gotica che si volti, e si stravolti e si rivolti, impazzita. Ritengo che con questi esperimenti, Cagli abbia fatto compiere, anche per le migliori opere ch'egli eseguirà dopo e sino ad oggi, un passo avanti da gigante all'arte contemporanea.

Vorrei, prima di affrontare le opere eseguite in Sicilia e che rappresentano la fatica e il prodigio più recenti di Cagli, segnalare la *Rotta del Po* del 1951, monotipo a olio su carta, che è un ritorno felicissimo al figurativo. La disperazione delle teste, di bovi che stanno, emergenti dal subbuglio delle acque, per annegare, con quegli occhi loro imploranti invano, reca un dolore insopportabile a chi guarda.

Anadiomai del 1961, penna e inchiostro su bristol, è come un correre di fiamme a modo di masse di capelli che l'una nell'altra vadano a intrecciarsi, fino ad arrivare in cima, tra ciuffi di fiamme o capelli, all'ovale dove si fissano due macchioline tonde d'occhi. A questo punto, i ciuffi rappresentano una testa di gatto su un corpo di gatto? O si tratta di un barboncino. Cagli mi dice che si tratta d'una persona.

Adamo del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Si tratta di segni concentrici che partono dal midollo dell'albero, e dell'albero indicano il numero degli anni. Alla fine, in cima, gli anni delineano come un viso di persona

umana che si moltiplica. È il peccato nel Paradiso terrestre? È il castigo dopo la cacciata dall'Eden, che consisterà nell'unica possibilità di vincere la morte nel trascorrere dei secoli, moltiplicando le generazioni?

Infine, quel disegno che si chiama *Il sonno* e che è del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Il sonno nasce da un punto e finisce a un punto. Non ho a disposizione Arianna per insegnarmi a inoltrarmi in tanto serpeggiare filamentoso di canali e uscirne, e ci rinuncio, ma questo è proprio il sonno, senza via d'entrata, senza via d'uscita, se non nel sogno, che sempre si porrà come segreto indecifrabile.

Credo che siamo avviati a capire Cagli, il figurativo Cagli e l'astratto Cagli. Spero che riuscirò ad avviarmi e ad avviarvi insieme con me a capire l'ultimo Cagli, quello dove le due tendenze fondendosi e assommando l'intero travaglio espressivo di tutta una vita, presentano un impeto nuovo, una elementarizzazione per fomentare meglio di prima quell'esplosione lirica e tragica dalla quale assumono vita le forme. Il Fauno nella forza degli anni ha preso lo zufolo, lo porta alle labbra, è sul colle seduto, ascolta l'aria, con il soffio suo più suo la imita sullo zufolo, quell'aria insuperabilmente melodiosa, ora che, ardendola il sole, essa è già carne di luce del declinante mezzogiorno. Il Fauno semita, italico, greco, canta in Sicilia, è finalmente approdato alla sua vera terra, il Fauno, già saggio, Cagli che ha già fatto tesoro di tutto, che non ignora nessun pericolo corso e vinto dall'arte in ogni secolo, in ogni dove, che sa già come affrontare e vincerlo, rivestito come egli è della corazza magica dei millenni umani, l'incognito pericolo di questi giorni nostri della stratosfera.

Ora, per farne agli altri dono come è usanza dei poeti, il Fauno conoscerà il dono di sintesi, ne entrerà in possesso, di quel dono supremo dell'espressione poetica che non sa svelarsi se non per frammenti.

L'oggetto di quarta dimensione che la soluzione d'un calcolo elettronico ha fatto intuire all'algebro affinché Cagli se ne potesse ispirare e lo potesse in suoi dipinti erigere di filo di ferro o che ne so di quale altra materia, dura e affinata; i bussolotti detti *motivi cellulari*, in cataste barcollanti sotto apparenze di torri e di castelli; la cabala; la ragione sorpresa nella demenza del ragionare; i tarocchi, montagne di carte alle quali il vento sibillino ha impresso

volò e dispersione dalla Ruota della Fortuna; gli episodi autobiografici; la realtà orribile di fatti feroci in una cronaca recente, esposti e denunziati mostrando con crudo realismo e somma pietà inermi vittime; pratica esoterica da grande iniziato; peccaminoso sillogizzare impeccabile; inferno e paradiso; tortura e felicità e mistero, e inesausta sete di conoscenza, e tutto; la matassa sgrovigliata del filo d'Arianna, e tutto; tutto è crollato, si è ammucchiato, si è imbrogliato e appiattito, e alla fine ha pure dovuto decidersi e rassegnarsi a incasellarsi, a carcerarsi; e tutto, nella luce finale del merigiare di Sicilia, si è carcerato e incasellato per risorgere libero a brani, al balenare di trionfali colori, da quei testamenti di rovina dei quali la memoria è custodia. Non è altro che testimonianza di rovine, la memoria, sebbene la poesia non disponga, nel farsi feconda di profezie, d'altro seme.

In Sicilia Cagli ha scoperto come poteva, aprendosi altre strade, riassumere in sintesi stupefacente, quarant'anni di ricerca espressiva faticosa e arditissima.

Le *Siciliane* sono un gruppo di opere dipinte dal 1961 al 1965, dove il colore si fa forsennato quantunque ricorra a un metro segreto di mitica saggezza.

Balena la luce, l'occhio prismatico del Fauno l'ha subito ripartita in scala cromatica e ci giuoca: rosso, giallo oltremare, bianco, i loro incroci.

Seduzione di luce spietata, o come agnellina, mite. Luce di Sicilia.

1) A ERASMO. Ora predomina un colore di sangue in viva carne pettinata a sangue. Porge un cuore, in pietra filosofale di questi tempi nucleari sfaccettata dalle sue multiple temerarie dimensioni. Circuiscono il dipinto e l'attorniano ragnatele. Se esse all'interno avanzano, si convertono in nidi, subito risale su una nassa, messa in fuga dai denti del pettine.

2) TOTEM E FALÒ. Una febbre contagiosa; una febrilità di dentro, soffocata. Focolai sono al centro, due, a lato, uno. Ardore famelico che ardore nutre. Personaggi instancabili rincorrono il *totem*. È elce, indovini. Corna o vanghe? Avviene tra piani d'isolamento. Rigature o sponde?

3) CON AMORE. Prevalenti colori di fosforescenza luciferina. Balza su, tondo un tavolo. Lo reggono strisce longitudinali di risoluti colori. In mezzo al tavolo, un pomo si offre, e dai tempi dell'Eden altro non è che un cuore. La prepotenza della luce diviene tale che riduce tutto a nulla per non essere più altro se non la furia rossa della luce.

4) MEMORIE DI CASTELMOLA. Insegna araldica sarà? Sono lingue, forse lance, saranno fiamme, chele attanaglianti, oppure gli zoccoli sono del fauno che fa capolino dai volumi roteanti?

5) LARVE A MAZZARÒ. Sentimento di liberazione, quantunque di sé facciano troppa mostra le vestimenta araldiche: cimiero, celata, barbata, cordigli. Se non fosse quel giallo da girasole, somiglierebbe a *Con amore*.

6) BATU BATU. Tatuaggio. Dell'eroico Kikuyu, si narra, ucciso dagli Inglesi. Quando l'ago punge al cuore l'immagine, offuscamento che dà i brividi.

7) J.B.K. Un militare si celebra degli Stati Uniti, morto in guerra. Discorso cifrato. Da lettere e numeri risuonanze cromatiche continue in continuo alternarsi.

I *Labirinti* sono le opere di Cagli più recenti, dipinti dal 1966 ad oggi. Non ancora chiamate per nome. Il battesimo di Palermo imporrà a ciascuna il suo.

8) Una rosa? Un rosa? Predomina il fiore? Vegetazione subacquea di torrido mare? Di lato e negli interstizi, su, l'azzurro cobalto di farfalle voletta; sotto, un ramarro, evoca braccia, gambe, secco intrico di rami, da un gorgo rasenta il fiore assiepatato.

9) Altrove, occhi orbatì. Smorzature dagli occhi altrui li aliena. Occhi volti in dentro, contro i malocchi. Tradizione apotropaica dal tempo dei tempi, li affigge alle prue.

10) *Ex voto*; icona da anacoreti venerata in cima a ripida montagna; ora desertica, scocca quando le pare, dall'eterno. In alto e in basso dove si scrutano, opposti, due angoli, sosta la vertigine dello spazio. Gita, perdizione cromatica.

11) Giostre, altre attrazioni, altri divertimenti, molte avventure promesse, smarrimento d'un ragazzo. Con le stesse immagini, nel medesimo tempo, si suggeriscono geroglifici, e lettere, segni, simboli, comunicazioni di un alfabeto estraneo, perso. Scacchiera dell'ocra d'oro, del viola, di quei bianchi che mettono gli altri vani cromatici a registro.

12) Il Capocomico. Quanto inventa, è tutto qui. Insorge la testa del serpente dal basso, demone contemporaneamente di primavera, e Arlecchino, con dietro alla maschera, occhi fissi. Ricorre tutto in cadenza ionica, a chiocciole, a cernecchi. Tutti i cobalti s'intrecciano, serpeggiano, inseguiti, affiancati, a gara dal giallo di Napoli, dal rosso di cadmio, dal verde smeraldo, da altri colori.

13) Gemello del *Labirinto* nel luna-park. Reminiscenza di carnevale peruviano, subito invece, di tripudio africano e, subito di nuovo mutando, di baldoria di medioevo senese.

14) Mascherone totemico spicca al centro? O il Minotauro spasimando d'amore? Sarà approdo d'Argonauti? Comanda il colore l'ics rosso, rosso rosso di cadmio. Dai loculi degli occhi fa trovare fuori, campo all'immagine per dilatarsi. La testa, sotto e sopra l'ics, impone, per salti cromatici, la presenza del salire felpato d'un succedersi d'angoli.

Perdono per quest'ultima parte del mio discorso. Mi sono ostinato in descrizioni minute, persino sono stato pedante. Era utile, ne avrei fatto a meno volentieri altrimenti. Ciascuno dei dipinti che a Cagli ha ispirato la Sicilia, è un alveare che in ogni suo favo contiene, e ne fornisce, un diverso miele. Le api scelgono i fiori da cui suggerire il nettare e non si curano di lontananze, non le temono, e per analogia, fiore non esiste della terra e delle ere che non si possa invocare, gustandone l'essenza, per lodare questo paese del fuoco, questo paese dell'aurora più rosa, dei tramonti più rossi. E come potremmo dimenticare che viviamo in un secolo durante il quale, in moltitudini mai prima adunate in tanto numero, l'essere umano è stato condotto al macello più, infinitamente più che in qualsiasi altro momento della storia? Secolo di tramonto e di aurora, secolo mattutino e serale, e secolo di sangue, di sangue a torrenti, di un mare di sangue.

Il giallo dello zolfo e il rosso del sangue, il rosso dell'aurora e quello del tramonto, il giallo risplendente e il rosso incendiario non escludono che esista anche il rosso d'amore. E non è gialla la parte più ardente e più arsa della fiamma? Cagli, andando dal *totem* al falò, ha compiuto per conseguire la carta del privilegio d'amore verso la Sicilia, un pellegrinaggio favoloso nel sacro e nel profano. Vetusta è la Sicilia. Un arcaico, un paese antichissimo, una terra che l'arte della parola insegna dai primordi del balbettare umano, e ha proseguito, e non s'è mai arresa, coraggiosa e ambiziosa sino al punto di giungere a promuovere la propria parlata a lingua, quella lingua nostra che diverrà il più insigne idioma di poesia.

Quelle apparizioni inserite nei favi, etichette tracciate con tatto tanto delicato, come da zampe villose di api, illustrano dunque l'età infinita della Sicilia. Siano loro rese grazie.

Mi correrebbe ora l'obbligo di parlare di tecnica, meglio che nei brevi miei cenni, qui e là, del mio discorso. Cagli non cessa d'inventarne, di tecniche, ne ha inventato mille varietà. Ogni problema espressivo esige, se uno è davvero un audace, una tecnica che lo risolva in tutta la sua verità sacra e profana. Ma la tecnica è problema individuale dell'artista, dei risultati espressivi ottenuti in seguito al rinnovamento tecnico, solo i risultati sono problemi universali del pubblico. Non può avere altro problema il pubblico, se non quello di farsi possessore di possibilità d'ammirare, in un'opera, la poesia. Per questo, gli è necessario, prima di tutto, di trascurare, e di dimenticare se in qualche modo lo sapesse, le soluzioni tecniche mediante le quali l'artista è arrivato a queste o a quelle parole di poesia.

Caro Cagli, ho elaborato con te questo scritto nel tuo studio, in via Fonte del Fauno. Eri predestinato ad essere un leggendario Fauno. Da quelle parti, da quanti mai anni abiti? Sono sempre, da tanti anni, venuto a trovarti da quelle parti, le più suggestive di Roma. Vi ho abitato tanti anni anch'io.

Caro Cagli, sono contento di questo incontro che ha offerto alla nostra lunga amicizia una solenne occasione di solenne dichiarazione. Sono contento che avvenga in Palermo, nel fuoco, nella luce strepitosa, in mezzo alla vivente verità senza sosta irrompente dal glorioso segreto di Sicilia.

Prefazione al catalogo per l'esposizione dell'opera del pittore avvenuta dal 25 marzo al 25 aprile 1967 presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo su iniziativa della Regione Siciliana