

# Lo sguardo trafiggente di Cagnaccio di San Pietro

Arte. L'esposizione tenuta in Palazzo Martinengo

per «Brescia mostre Grandi eventi». L'incontro con le voci di altri artisti

## di Elvira Cassa Salvi

Dopo il rapido e limitato nostro incontro del 1971, a Milano e a Brescia, con Cagnaccio di San Pietro, ci viene offerto ora, da "Brescia mostre Grandi eventi", un incontro ricco di tutto ciò che Cagnaccio merita, sia per il complesso delle opere esposte, come per la felice scelta dei punti di riferimento che illuminano ulteriormente la fisionomia e la posizione storica dell'artista veneto-lombardo. Con ottime scelte, gli allestitori di questa luminosa ed esauriente mostra bresciana, hanno dunque privilegiato alcune tangenze significative con alcune voci di artisti italiani attivi negli anni stessi dell'attività di Cagnaccio.

Val la pena di citarli come per tracciare una specie di perimetro degli accenti che conviene tenere in conto nel tentativo di circoscrivere una prima area di indirizzi utili per la lettura dell'opera di Cagnaccio.

Gli allestitori della mostra (appena conclusa in via Musei, in Palazzo Martinengo) hanno potuto contare sulla collaborazione insostituibile di Claudia Gian Ferrari, ed hanno raccolto questi nomi sotto la ragionevole dicitura di "realismo magico"; eccoli dunque: Donghi, Trombadori, Edita e Mario Broglio, Marussig, Guidi, Oppi, Casorati, Funi, Dudreville,

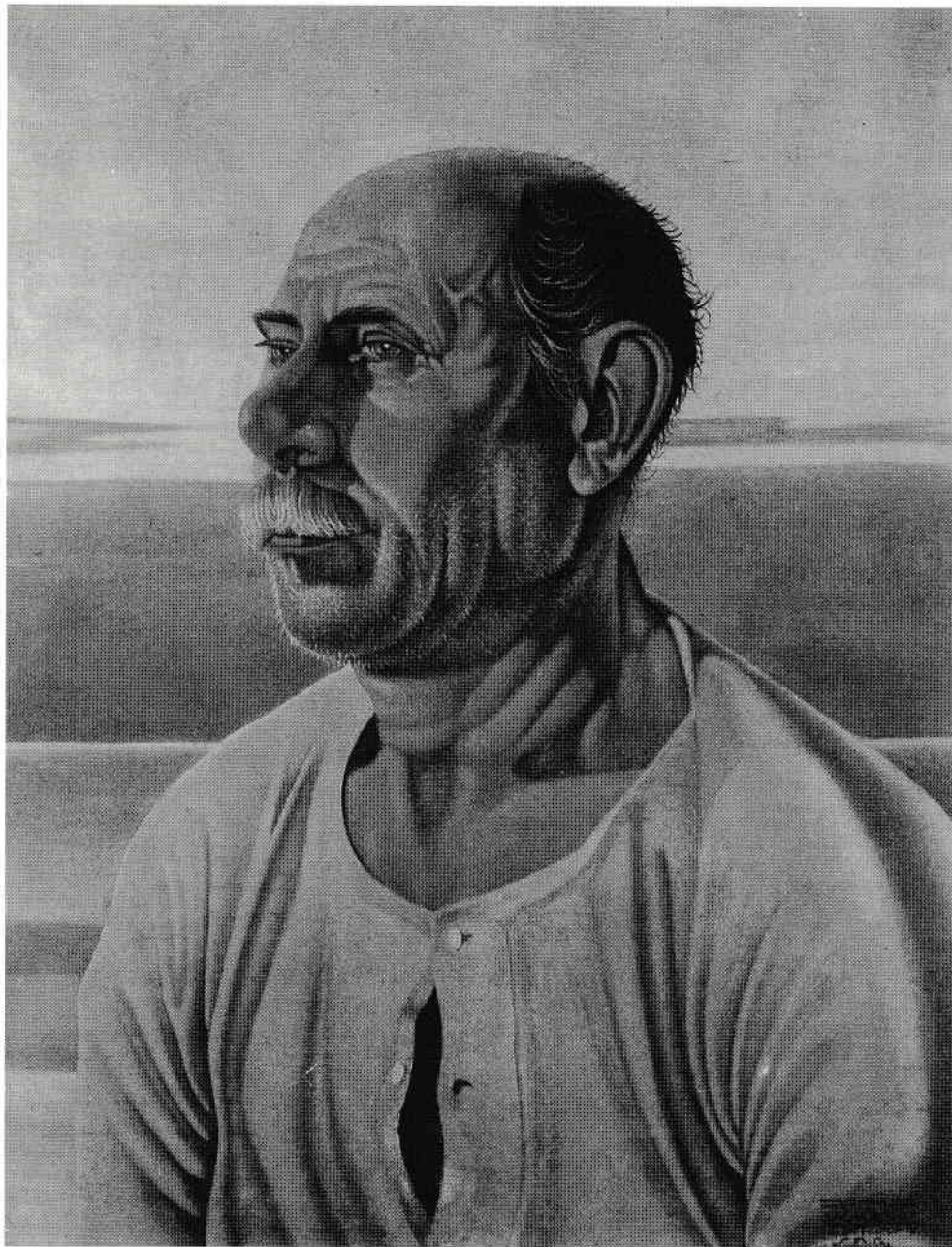
Alberto Martini, Gigliotti Zanini, e De Maria.

Si comprende quali difficoltà sarebbero insorte per gli allestitori di questa mostra se, oltre all'area italiana, avessero tentato di accennare ad alcuni utili punti di riferimento dell'area tedesca, e della *Neue Sachlichkeit*.

Val la pena di accennare ai motivi per i quali occorre almeno citare questo perimetro più vasto, spettante alla definizione degli accenti più tipici dell'opera di Cagnaccio.

Nel '71, a Milano, nella ancor quasi nuova "Galleria del Levante", ebbe subito rilievo il fascino della prima mostra dedicata a Cagnaccio, dopo il 1945, anno della morte del pittore; anno cui era seguito uno strano periodo di silenzio e di distratta attenzione.

La mostra, promossa dall'impareggiabile patron della "Galleria del Levante" Emilio Bertonati, era stata affidata alla presentazione affascinata e affascinante di Giovanni Testori. Già qui s'imponesse il tema del rapporto prevalente – conscio o inconscio – non solo, con il Novecento italiano e con talune sue mal sofferte radici futuriste, ma anche con la *Neue Sachlichkeit* tedesca e con certe sue radici espressioniste, più o meno serrate in una



Cagnaccio di San Pietro, *Mio Padre*, 1945, olio su tavola, cm 54x41,5, collezione privata

oggettiva fissità, tuttavia veemente, affascinata, persino crudele lucidità lenticolare.

La "Galleria del Levante" d'altronde, fin dagli ultimi anni Sessanta, s'era fatta tempio elettivo della cultura artistica che va dall'ultimo simbolismo alle piú fredde, e tacite, immagini della Oggettività tedesca, paghe appunto del loro dire, con la limpidezza cristallina della luce e con il duro, aggressivo imporsi della figura, ora artefice, ed ora, piú spesso, vittima d'una insostenibile, straziante violenza, intima piú che fisica. Cosí facendo, la galleria di via della Spiga veniva ad arricchire e integrare la lunga, tenace, incomparabile testimonianza che la "Galleria Gian Ferrari", di piú antiche date, aveva reso e rendeva alla luminosità e tangibilità e trasparenza, come di sogno, delle pietre, dei mari, degli alberi e dei silenziosi, quasi sacerdotali loro abitanti. Per dir della varietà di voci e di silenzi che il Novecento, caro alla raffinata e tenacissima sensibilità artistica di Ettore Gian Ferrari, in sé volgeva e metteva se stessa in qualche contraddizione, basterebbe riandare un attimo – se il lettore lo consente – a quel che di recente dedicammo a Casorati e a Morandi. Ma proprio perché cosí ricca e pregna d'umore era la messe di acini che il grand'Ettore andava raccogliendo nei suoi tini, proprio perciò venne a scatenare una miriade di assonanze dissonanti e una serie ineguagliabile di contraddizioni. Allo stesso livello, con un simile intento riposto, si misero a correre attorno, per mostre e per consulti, le ferrigne diacce o infiammate immagini di Christian Schad – (che aveva passato in Italia un quinquennio, dal '920 al '25) –, di Mense, di Hubbuch, di Radziwill, di Schlichter...; ma non voglio proseguire in noiosi elenchi di nomi, ormai notissimi e mai esauriti.

Il campo tedesco, diciamolo il "Nove-

cento tedesco", aveva in sé un qualcosa di tragicamente risentito per le delusioni che la Rivoluzione francese aveva promesso, per poi tradire quelle promesse con la realtà ripugnante della repubblica borghese, fosse essa napoleonica o democratica.

Il Novecento tedesco portava in sé la ripetuta tragedia di speranze note e poi crudelmente deluse (non per nulla, per dirne una, gli incantevoli "cantori" romantici non avevano piú nulla in comune, travolti dalla piú profonda e struggente malinconia, con i "Maestri cantori" di Norimberga). E dopotutto arcigni e squisiti pittori della Nuova oggettività, cosa vedevano venire innanzi, profeti come un po' son sempre gli artisti, sul suolo tedesco? "Ferro e fuoco" avanzavano a passi duri d'acciaio incontro alla loro già esasperata tragedia.

Nel bel mezzo di queste elette battaglie d'arte e di questi orribili scontri d'armi politiche, stette e operò quell'italico personaggio che già conoscemmo in anni ormai lontani e che rivediamo ora nella cospicua schiera di quadri, di cui abbiamo fatto sopra cenno.

Cosa accadde infine, per dirla in breve, a seguito di questi incontri e scontri? Accadde che il nostro Cagnaccio avvertí, da un lato, la spietatezza dei gesti e degli sguardi d'oltr'Alpe, ma d'altro lato sentí in sé piú acuto il bisogno di ritrarre lo sguardo dalle infamie degli adulti e dei loro orrendi festini, per posarlo con piú pace e con struggente tenerezza, sulle testoline dei bimbi e dentro l'indicibile trasparenza dei loro occhi.

Cosí, insomma, accadde al nostro Cagnaccio di dover riandare con l'animo e la mente a figure, a immagini, a sentimenti ch'eran già stati, in altro tono, dell'area simbolista. Ma, piú profondamente, par qui che il nostro pittore lombardo-veneto si sentisse invitato a rinnova-

re la prova difficile e ardita di antichi pittori che amavano accarezzare da piú lati, e con diverse fonti di luce, l'oggetto d'amore che loro si imponeva. E cosa s'imponeva ora al nostro Cagnaccio, con piú struggente e doloroso sentimento di tutta una vita, di quanto gli capitasse di conoscere davanti al corpo cereo di un pescatore vinto dal mare? Cagnaccio ben sapeva che, nel suo tempo ancora, quello era il destino di piú d'uno degli amici suoi, pescatori. Ed eccolo che, davanti a quel corpo spento, gli amici che l'hanno tratto in salvo, il giovane pescatore, vogliono accarezzarlo con la luce delle loro lampade e con le lacrime dei loro occhi. E non è dunque questa – *I naufraghi* – l'opera che è davvero il capolavoro, grazie al quale Cagnaccio rovescia il senso e l'e-

mozione espressa in *Dopo l'orgia?*

A questa immagine d'un naufrago guardano con la luce struggente dei loro occhi tanti bambini, tanti adulti e vecchi che attendono con trepidazione un qualche ritorno, un dono inesprimibile di vita santa e gloriosa. Cito per tutti le due figure dell'*Attesa* e quella di *La tempesta*.

La tempesta, la donna che aspetta dal mare il ritorno dei suoi cari, si trasforma, in venticinque anni di vita – dal 1920 al '25 – in *La furia*: nell'immagine, fatta simbolo, dell'attesa e del furore che in sé assomma tutte le attese dolenti e disperate di cui è testimone Cagnaccio: e con piú ragione e autorità il viso di *Mio padre*, con gli occhi non ancora stanchi di scrutare il mare e l'orizzonte caldo della sera.