



1 Corrado Cagli, Ruota della Fortuna, 1948.
Roma, collezione privata

CORRADO CAGLI E CHARLES OLSON LA RICERCA DI NUOVI LINGUAGGI TRA ESOTERISMO E GEOMETRIA NON EUCLIDEA

Carlotta Castellani

Durante un periodo di intenso scambio sul piano personale, l'artista italiano Corrado Cagli (1910–1976) e il poeta americano Charles Olson (1910–1970) realizzarono, nei primi anni del secondo dopoguerra, un cospicuo numero di opere pittoriche e di componimenti poetici ispirati alle figure dei tarocchi. Con il presente contributo si intende proporre una lettura comparata di questo nucleo di lavori, finora poco esplorati dalla critica, da cui emerge come il comune interesse per la cartomanzia e per la geometria non euclidea, oltre ad essere stato il filo conduttore di una singolare collaborazione tra i due artisti (fig. 2), abbia favorito l'elaborazione di un nuovo concetto di spazio, in senso pittorico e narrativo, determinante per il rinnovamento dei loro linguaggi artistici individuali.

I.

Nel valutare cosa abbia spinto i due personaggi ad avvicinarsi al mondo della divinazione non deve essere trascurato il fatto che, se oggi è noto che storicamente queste carte nacquero come gioco di corte nell'Italia settentrionale,¹ nella prima metà del Novecento esse erano conosciute principalmente per il loro significato esoterico, grazie a una tradizione interpretativa inaugurata dal testo di Antoine Court de Gébelin *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne* (1780). Intorno al 1910, in un momento di massima apertura dell'avanguardia artistica nei confronti delle tradizioni occulte,² sono pubblicati numerosi saggi su questo tema ad opera di studiosi quali il poeta inglese Arthur Edward Waite (*The Pictorial Key to the Tarot*, 1910) e il filosofo russo Pëtr Dem'janovič Uspenskij (*The Sym-*

¹ Per approfondimenti cfr. Giordano Berti, *Storia dei Tarocchi*, Milano 2007.

² Sul rapporto tra occultismo e avanguardia si veda *Okkultismus und*

Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915, cat. della mostra Francoforte s. Meno 1995/96, a cura di Veit Loers, Ostfildern 1995.

bolism of the Tarot, 1913), testi che, accanto a *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge* di Oswald Wirth (1924), diventano un punto di riferimento per gli innumerevoli artisti che si ispirano a questo mazzo per dare vita a creazioni originali. Secondo Mircea Eliade, il coinvolgimento dell'avanguardia del Novecento nelle scienze occulte rappresenterebbe anzitutto una critica nei confronti della cultura occidentale nel suo insieme, considerata come sinonimo d'inciviltà in quanto causa dello scoppio dei conflitti mondiali.³ Alla luce di una simile lettura, si può comprendere il motivo per cui alcuni artisti afferenti al surrealismo si siano dedicati, nel corso della seconda guerra mondiale, alla creazione di un nuovo mazzo di tarocchi. Tra il 1940 e il 1941 Jacques Hérold, Jacqueline Lamba, André Masson, Victor Brauner, Wifredo Lam, Oscar Domínguez e Max Ernst trovano rifugio a Marsiglia e, in attesa del visto per gli Stati Uniti, realizzano un intero mazzo dal titolo *Le Jeu de Marseille* su richiesta di André Breton.⁴ Quest'ultimo, durante il suo esilio americano (1941–1946), prosegue gli studi sulle carte,⁵ coinvolgendo i personaggi che gravitano attorno alla Julien Levy Gallery di New York, frequentata anche da Corrado Cagli, che nel 1940 aveva allestito in questa sede la sua prima mostra americana.⁶ Seppur non sia possibile documentare alcuna influenza diretta del teorico del surrealismo sull'artista italiano, è comunque interessante sottolineare come, nei primi anni quaranta, i tarocchi costituiscano un elemento ricorrente nei circoli di artisti della capitale statunitense più vicini al Surrealismo; lo stesso Charles Olson più

tardi affermerà, in una lettera scritta il 3 ottobre 1960 a Robert Kelly, di aver conosciuto André Breton “via the tarot card”.⁷

Da una prima disamina della corrispondenza relativa al periodo americano di Corrado Cagli (1940–1941; 1945–1948), conservata presso il suo archivio di Roma, si rilevano numerose testimonianze che attestano la sua abilità di cartomante e da cui si evince come egli abbia affinato la sua tecnica divinatoria negli anni trascorsi in America. Riferimenti ai tarocchi si trovano fin dal 1940, quando l'artista, dopo essere fuggito a Parigi in seguito ai primi attacchi antisemiti nei confronti della sua opera, raggiunge la sorella Ebe a New York e, nel mese di maggio, conosce Charles Olson, allora borsista della Guggenheim Foundation a Gloucester. Il poeta ricorda in questi termini il loro primo incontro: “Ist time, 3 days, Gloucester. He not knowing English, I not Italian (that emerson!⁸). 3 days, and all night long mostly. How? Don't know. Just did it, the two of us. Crazy, May, 1940.”⁹ Nonostante non parlino la stessa lingua, i due artisti possono comunicare attraverso un linguaggio di segni e di gesti che racchiude in sé qualcosa di primordiale, con l'ausilio di oggetti fortemente simbolici tra i quali figurano alcune pietre, una bacchetta, uno scoglio e una manciata di terra.¹⁰ È in tale frangente che sono menzionate per la prima volta le carte dei tarocchi, di cui Cagli si avvale per agevolare il loro dialogo, leggendo il destino dell'amico e prevedendo per lui un lungo periodo dedicato a qualcosa di indimenticabile.¹¹ È significativo che, nel dedicare alcuni versi della sua

³ Mircea Eliade, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, Chicago/Londra 1976, p. 53.

⁴ A questo proposito si veda *Le Jeu de Marseille: autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940–1941*, a cura di Danièle Giraudy, Marsiglia 2003.

⁵ Ricordiamo a tal proposito il breve romanzo dal titolo *Arcane 17* pubblicato nel 1944; per una traduzione italiana si veda André Breton, *Arcane 17*, trad. da Laura Xella, Napoli 1985.

⁶ Cfr. Fabio Benzi, in: *Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, cat. della mostra Pordenone 2010/11, a cura di *idem*/Gilberto Ganzler/Francesco Leone, Ginevra/Milano 2010, p. 37.

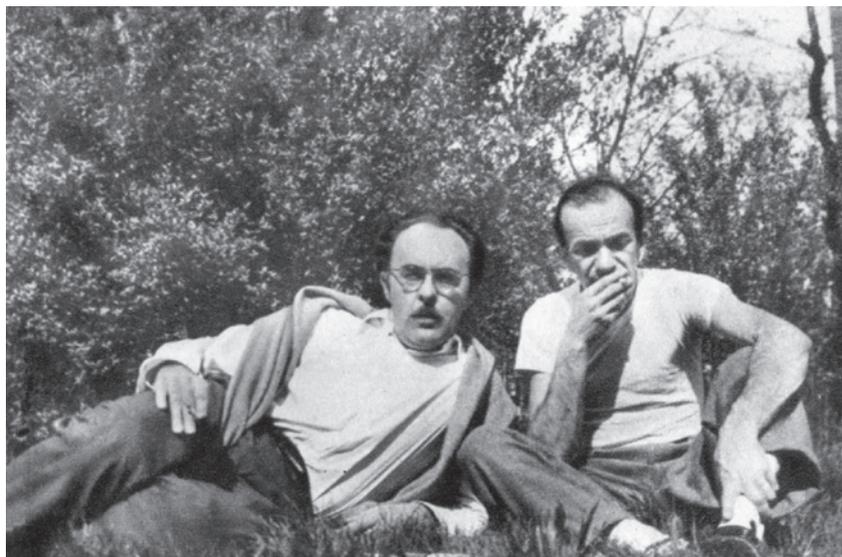
⁷ Cit. da: Ralph Maud, *Charles Olson's Reading: A Biography*, Carbondale 1996, p. 267.

⁸ Ralph Waldo Emerson (1803–1882), poeta e filosofo americano, considerato tra i massimi esponenti del ‘trascendentalismo americano’.

⁹ Charles Olson a Robert Creeley, lettera del 25 ottobre 1950, in: *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*, III, a cura di George F. Butterick, Santa Barbara 1981, p. 132.

¹⁰ *Idem*, “La Préface”, in: *The Collected Poems of Charles Olson*, a cura di George F. Butterick, Berkeley/Los Angeles/Londra 1997, p. 46.

¹¹ Si veda *idem*, *Notebook 4 December 1939 – Spring 1940* [1939–1940], CO, Box 62.



2 Charles Olson
e Corrado Cagli a
Washington DC,
1946

opera *Maximus to Gloucester, Letter #29* a Cagli, Olson ricorda l'amico come "teller of tarots", senza mancare di evidenziarne il profondo smarrimento dovuto alla sua condizione di esule:

With the first of daylight,
with rags, a finger, and brushes, I have watched him
work a monotype
he fingered the grass, his excessive arms, and
hands,
as his forearms are, enlarged, by standing veins
picked up anything, [...]
And sd (my cricket, of Ancona, painter, teller of tarots:
'I do not feel rest here. I cannot sit
on this grass as, anywhere else, I can
sit, as at home I can.'¹²

Il poeta, in un insieme di appunti confusi dal titolo *Cagli + I on Love* scritti nel 1940, insiste sull'importanza del suo incontro con l'artista italiano, in seguito al quale egli acquisisce nuova consapevolezza delle sue possibilità artistiche: "May IO ended a world and

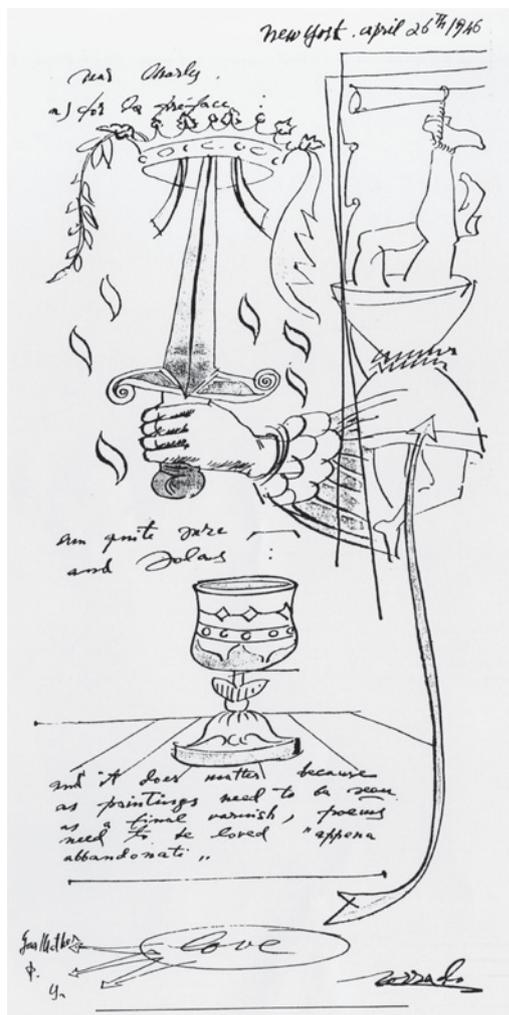
May 27 began the new [...]. I feel, after these two weeks, immeasurably older and infinitely freer, younger, surer. The future is now mine to make – before the past lamped us."¹³

2.

Se nel 1940 i riferimenti ai tarocchi sono ancora sporadici, nel 1946, quando Olson e Cagli riprendono le loro frequentazioni, la conoscenza di queste carte, unitamente allo studio delle geometrie non euclidee e delle teorie sulla quarta dimensione, costituisce il punto di partenza di una proficua collaborazione. Nel 1941 Cagli si era arruolato come volontario nell'esercito americano ed era partito per l'Europa, mentre Olson, pur non prendendo parte direttamente alla guerra, dal 1944 vi partecipa come corrispondente presso l'Office of War Information. Dopo aver assistito al conflitto e averne dato testimonianza in una serie di disegni dal titolo *Buchenwald*, nel 1945 Cagli torna a New York dove incontra nuovamente il poeta. Ha così inizio il momento di più intenso scambio tra i due artisti che vivono congiuntamente una fase

¹² *Idem*, "Maximus to Gloucester, Letter #29", in: *Olson: The Journal of the Charles Olson Archives*, VI (1976), p. 19.

¹³ *Idem*, *Cagli + I on Love* [1940], CO, Box 29, Folder 1507, Prose no. 183, p. [7].



3 Lettera di Corrado Cagli a Charles Olson del 26 aprile 1946. Roma, Archivio Cagli

4 Corrado Cagli, Bagatto, 1946. Ubicazione ignota

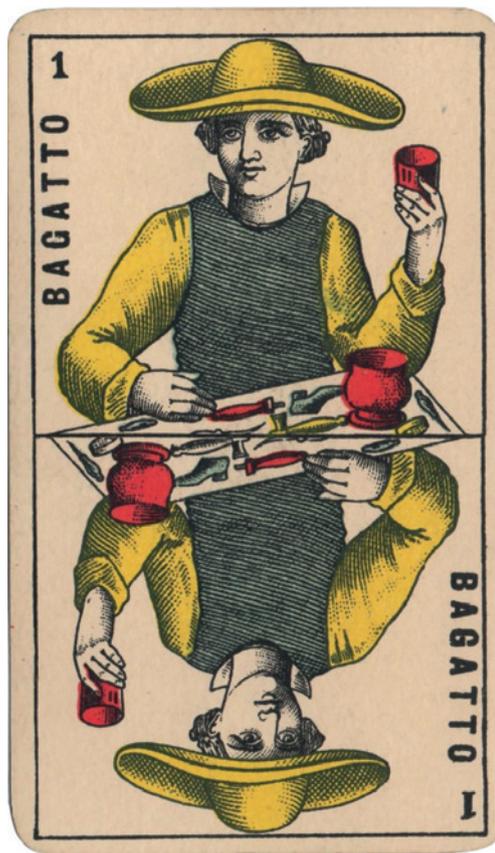
5 Bagatto, carta dei tarocchi piemontesi. Roma, Archivio Cagli

di crescita della quale si trovano le prime tracce nella poesia *La Préface* (*infra*, in appendice), composta da Olson nel maggio 1946 e definita dal poeta stesso come “the sib-sense of the two of us”.¹⁴

Considerata come la sua prima opera matura, *La Préface* costituisce una ‘prefazione’ ai disegni di guerra di Cagli,¹⁵ ma vi si trovano anche allusioni al rinnovamento auspicato dai due artisti. Sciogliendo l’enigmatica sintassi di Olson e parafrasandone i versi, emergono alcuni concetti chiave: la guerra e i campi di concentramento hanno lasciato come eredità soltanto ossa e macerie; tuttavia, i due artisti nati nel 1910 sono uomini nuovi, fiduciosi di poter redimere l’umanità dando un nuovo senso alla storia, attraverso la lezione impartita dai morti rimasti insepolti. Il concetto stesso di storia è ritenuto responsabile della barbarie della guerra; pertanto, a una interpretazione lineare del tempo, Olson contrappone la dimensione aperta dello spazio (“Put war away with time, come into space”), mentre Cagli inizia ad interessarsi alla geometria non euclidea e alla quarta dimensione come forme alternative di visione e di rappresentazione (“he, look, the lines! are polytopes”).¹⁶

Che tale componimento sia il risultato di una stretta collaborazione tra i due personaggi è attestato da una lettera di buon auspicio per la riuscita della poesia che Cagli scrive a Olson e che presenta, in luogo del corpo del testo, la raffigurazione schematica di alcune carte dei tarocchi (fig. 3).¹⁷ Come prima carta compare un asso di spade, corrispondente a un augurio di trionfo, alla quale segue il simbolo per eccellenza dell’amore, ossia un asso di coppe accompagnato dalla frase “and it does matter because as paintings need to be seen as a final varnish, poems need to be loved ‘appena abbandonati’ [sic]”; infine vi è l’imma-

¹⁴ “I will read you my first expression of what you might call the sib-sense of the two of us. It is called LA PRÉFACE, + [sic] was meant to be just that, the preface to Cagli Ist show in New York + Chicago after his return to the States from 5 yrs [sic] in the American Army”; Charles Olson, *Notes for a Lecture on Corrado Cagli and the 4th Dimension* [1949], CO, Box 33, Folder I660, Prose no. 31, p. [6].



gine dell'Appeso che si riferisce a una possibilità di rinnovamento e di rinascita.¹⁸ Poche settimane dopo l'invio di questa lettera – il 12 maggio 1946 – Cagli scrive ancora ad Olson: “However I am glad I have been the indirect cause of the birth of *La Préface* because I am sure of the value of it but still if it was meant to be a mutual gesture, rather a mutual act, as such should continue to be handled by both of us. By ‘handling’ I am referring to ‘Swords’”.¹⁹ Cagli considera dunque *La Préface* come un doppio manifesto, valido tanto per il poeta quanto per il pittore, un “atto reci-

proco” e, in effetti, Olson nella poesia utilizza spesso il pronome “noi” (“we are the new born”; “we put our hands”; “he and I, two bodies”). Nella lettera di Cagli una frase rimanda nuovamente alla simbologia dei tarocchi e nello specifico al seme delle spade, descritto in una successiva poesia di Olson in questi termini: “Swords, the positive, what you profess. / As Swords your soul & goal [...]”.²⁰ Appare dunque evidente come i due artisti ricorrano all’immaginario simbolico attinto dal mazzo dei tarocchi per dichiarare allegoricamente i loro obiettivi futuri, attraverso un

¹⁵ *Ibidem*.

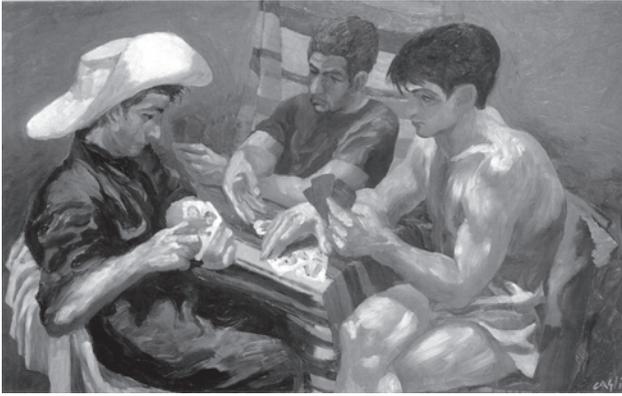
¹⁶ Per l’interpretazione di questa poesia si veda il saggio, tuttora valido, di Robert von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar’s Art*, Cambridge 1978, pp. 6–8.

¹⁷ Corrado Cagli a Charles Olson, lettera del 26 aprile 1946, Roma, Archivio Cagli, p. [1].

¹⁸ Per il significato di queste carte, cfr. Arthur Edward Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*, Londra 1910, pp. 54, 71 e 129.

¹⁹ Corrado Cagli a Charles Olson, lettera del 12 maggio 1946, CO, Box 135, Folder 02, p. [2].

²⁰ Charles Olson, “Double, double, root and branch”, in: *The Collected Poems* (nota 10), pp. 51sg.



6 Corrado Cagli, *Giocatori di carte*, 1937. Piacenza, collezione privata

vocabolario complesso ma immediatamente comprensibile da entrambi.

Nei mesi successivi i riferimenti a questo mazzo si moltiplicano e, da linguaggio con il quale esprimersi, esso diviene un tema ricorrente nella loro produzione. Nel settembre del 1946 Cagli realizza la sua prima rielaborazione della carta del Bagatto (fig. 4), che viene pubblicata sulle pagine della rivista americana *Harper's Bazaar* con una breve descrizione sull'origine del suo interesse per il mazzo: "In Umbria [...] he often watched the peasants playing their tarot cards [fig. 6]. The strange archaic figures exercised an extraordinary fascination on the young artist. Now, after five years in the U.S. Army [...] Cagli has began to paint his own interpretations of the mysterious symbols."²¹ Si può supporre che l'attenzione per questi "mysterious symbols" sia scaturita in Cagli dal suo ripiegamento su una dimensione interiore ma collettiva, ossia da uno scandaglio dell'inconscio che ha come esito l'ap-

profondimento delle teorie psicanalitiche di Jung, in particolare del saggio "Psicologia analitica e arte poetica" (1922).²² Il pittore inizia dunque a rivolgere la sua attenzione agli strati più profondi della psiche umana, alla ricerca di un vocabolario archetipico che sia espressione di ciò che egli definisce nei termini di "subconscio atavico" e "subconscio individuale".²³ È nei tarocchi che Cagli trova un repertorio di immagini antiche ma ancora valide per l'uomo contemporaneo, che gli permettono di "collegare la problematica culturale del nostro tempo a profondità di sedimentazioni remote ed ataviche, riscattate nella loro vitalità esaustiva e liberatoria più autentica".²⁴ Le ragioni per cui Cagli ha scelto il Bagatto come prima immagine cui dedicarsi sono chiarite da una lettera del dicembre 1946 indirizzata ad Olson, nella quale si legge che esso simboleggerebbe "the initial point, the beginning, the primordial way of thinking and feeling".²⁵ Si tratta dunque di una carta che riassume in sé quella poetica del "primordio" che costituisce la cifra più autentica dell'arte di Cagli, il quale, come scrive Enrico Crispolti, "mira a realizzare un primordio di natura interiore, una nuova nascita, un nuovo e quasi impregiudicato modo di porsi davanti alla realtà del proprio tempo".²⁶

Osservando il *Bagatto* dipinto da Cagli risulta evidente quanto fedelmente vi sia riprodotta l'iconografia dei tarocchi piemontesi utilizzati dall'artista (fig. 5):²⁷ il prestigiatore, dal cappello ad ampia tesa, si riflette nella metà inferiore della carta ed è colto nel momento in cui sta per tirare i dadi, di fronte a un tavolo sul quale sono disposti alcuni oggetti (una coppa, una scarpa, un punteruolo e un martello); tuttavia, rispetto alla carta originale, Cagli scompone la visione con uno

²¹ "The Mystery of the Tarot", in: *Harper's Bazaar*, settembre 1946, p. 217.

²² Cagli conosce le teorie di Jung almeno dal 1949, come attesta una lettera ad Olson; cfr. *infra*, nota 23. "Psicologia analitica e arte poetica" è citato dall'artista in più occasioni; cfr. Corrado Cagli, "Capogrossi", in: *I tempi di Cagli*, cat. della mostra, a cura di Enrico Crispolti/Manuela Crescentini, Ancona 1980, pp. 204sg.; *idem*, "Sironi", *ibidem*, pp. 210sg.

²³ Corrado Cagli a Charles Olson, lettera del 3 dicembre 1949, CO, Box 135, Folder 06, p. [3].

²⁴ Si veda il fondamentale saggio di Enrico Crispolti, "Il metodo di Cagli", in: *Corrado Cagli*, a cura di *idem*/Giuseppe Marchiori, Torino 1964, pp. 65–78: 71.

²⁵ Corrado Cagli a Charles Olson, lettera del 9 dicembre 1946, CO, Box 135, Folder 04, p. [2].

²⁶ Crispolti (nota 24), p. 67.

²⁷ La carta è tratta dal mazzo di tarocchi appartenuto a Cagli conservato presso il suo archivio di Roma.

stile post-cubista, che va ricondotto alla sua esperienza parigina del 1938. Sul piano esoterico, questa carta indica il punto di inizio di ogni attività, la capacità di creazione e di trasformazione, ed è dunque spesso associata alla figura dell'artista-demiurgo.²⁸ Cagli, che Olson chiama anche “Senor Bagatto”,²⁹ si riconosce a tal punto in questa immagine da considerarla una sorta di autoritratto, assecondando così il titolo di ‘mago’ che gli era stato attribuito a New York proprio in virtù del talento nella lettura dei tarocchi.³⁰ A conferma di tale identificazione possiamo ricordare anche un disegno a matita contenuto in una lettera destinata ad Olson dell'ottobre 1946, nel quale Cagli, volendo ritrarre se stesso in compagnia dell'amico (fig. 7), ricorre alla figura del Bagatto, riconoscibile dalla presenza del tipico cappello e dalla rappresentazione schematica di un tavolo con degli oggetti sparsi.

Ed è infatti “à Corrado” che Olson dedica la sua poesia *Bagatto* (*infra*, in appendice), anch'essa composta nel settembre del 1946, dopo essersi cimentato nello studio della storia del mazzo e della sua simbologia, consultando numerosi testi sui significati esoterici delle carte, tra i quali figurano il *Manuel synthétique et pratique du Tarot* di Eudes Picard (1909), *Le Tarot égyptien* di Gervais-Anet Bouchet (1922), *Le Tarot* di Jean-Gaston Bourgeat (1906) e *The Book of Thoth* di Aleister Crowley (1944).³¹ Confrontando questa poesia con l'immagine realizzata da Cagli, si possono notare evidenti corrispondenze sia nella figura che si duplica nel suo riflesso, con la mano sinistra sollevata nel gesto di tirare i dadi, sia negli utensili disposti sul tavolo (“a cup, a shoe, an awl, and a hammer”). Lo stile narrativo che vi si riscontra è inusuale per un poeta come Olson, generalmente più ermetico, ma la spiegazione è fornita



—
7 Lettera di Corrado Cagli a Charles Olson del 16 ottobre 1946. Storrs, Charles Olson Research Collection, Archives and Special Collections, University of Connecticut Libraries, Box 135, Folder 03

da una lettera che egli scrive nel 1948 alla principale società produttrice di carte da gioco degli Stati Uniti – la Western Playing Card Company –, dalla quale si apprende che, tra il 1946 e il 1948, Cagli e Olson avevano deciso di collaborare nella realizzazione di un mazzo di tarocchi, per il quale l'artista si sarebbe dovuto occupare della parte grafica e il poeta dei testi di accompagnamento:

For some years Cagli and I have been collaborating in the use of the Tarot Pack for painting and writing as well as projects in the field of music and dance. [...] We have, therefore, blocked out a project which we should like you to be the first American playing card manufacturer to consider. It is the design of a new pack of 78 cards, an

²⁸ A tal proposito ricordiamo, ad esempio, l'opera *Le surréaliste* di Victor Brauner (1947, Fondazione Solomon R. Guggenheim, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia), interpretata come un autoritratto simbolico dell'artista. Si veda Elena Calas/Nicolas Calas, *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*, New York 1966, pp. 123sg.

²⁹ Si veda a tal proposito Ralph Maud, *What Does Not Change: The Significance of Charles Olson's "The Kingfishers"*, Madison/Londra 1998, p. 14.

³⁰ A tal proposito si rimanda alla corrispondenza relativa al periodo americano conservata presso l'Archivio Cagli di Roma nella quale l'artista viene spesso interpellato dai colleghi statunitensi per la sua abilità di cartomante.

³¹ Cfr. Maud (nota 7), p. 267; Charles Olson, “From the Old Discourse to the New”, in: *Collected Prose*, a cura di Donald Allen/Benjamin Friedlander, Berkeley/Los Angeles/Londra 1997, p. 188.



AMERICAN TAROT, the face designs in color by Cagli and the translations, interpretations etc. by Olson.³²

Con ogni probabilità la poesia *Bagatto* nasce come spiegazione in versi dell'immagine di Cagli³³ e il suo stile narrativo può essere dovuto a tale impiego. Sepur il progetto per l'American Tarot' non sia andato a buon fine, tra il 1946 e il 1951 i due artisti realizzano un consistente numero di tele e di poesie dedicate ai tarocchi, attraverso le quali sviluppano una ricerca

³² Charles Olson a W. R. Wadewitz, lettera del 7 luglio 1948, in: *Charles Olson: Selected Letters*, a cura di Ralph Maud, Berkeley/Los Angeles/Londra 2000, pp. 81sg.

³³ Questa interpretazione è fornita da George F. Butterick, "Introduction", in: *Charles Olson and Corrado Cagli*, brochure della mostra, a cura di *idem*, Storrs 1973.

³⁴ Per approfondimenti sulla fortuna di queste teorie nella New York degli anni quaranta, in particolare in relazione al cubismo, si veda: Linda Dalrymple Henderson, "Four-Dimensional Space or Space-Time? The Emergence of

che dall'area dell'archetipo si muove verso l'esplorazione della geometria non euclidea e della quarta dimensione.³⁴

3.

Per quanto riguarda Cagli, dobbiamo ricordare che nel 1948 l'artista apre presso la galleria Il Milione di Milano una mostra dal titolo *Arcaici Maggiori dei Tarocchi*, nella quale è presentato un nucleo di opere da riferirsi al citato progetto di mazzo.³⁵ Osservando l'insieme di tele realizzate dall'artista su questo tema, appare evidente come alcune di esse siano molto fedeli alle immagini tradizionali, come nel caso del già discusso *Bagatto*, della *Morte* o dell'*Imperatore*, mentre altre presentano un maggiore grado di astrazione. La *Ruota della Fortuna* (1948), ad esempio, consiste in una rilettura libera dell'iconografia del mazzo di Marsiglia (figg. 8, 9),³⁶ con la rappresentazione di una ruota di legno attorno alla quale sono disposte tre creature immaginarie: una sfinge che brandisce una spada e due figure dai tratti ferini di cui la prima, bendata, cerca di raggiungere la parte più alta della ruota, mentre la seconda precipita verso il basso. Ne risulta un'immagine in cui i riferimenti magici sono presentati con sottile ironia, attraverso uno stile che oscilla tra "post-cubismo" e "neo-metafisica".³⁷ Il passaggio da questo linguaggio figurativo a uno più astratto può essere osservato confrontando tale opera con una sua reinterpretazione dello stesso anno (fig. I), nella quale le tre creature non sono più riconoscibili e lo spazio pittorico intorno alla ruota è restituito da un complesso intreccio di linee e di piani colorati. Il differente grado di astrazione non deve essere inteso in senso di evoluzio-

the Cubism-Relativity Myth in New York in the 1940s", in: *The Visual Mind II*, a cura di Michele Emmer, Cambridge, Mass./Londra 2005, pp. 349-397.

³⁵ La mostra fu presentata, nella stessa città, anche presso la Galleria del Cammino; non fu pubblicato un catalogo. Secondo Francesco Muzzi, responsabile dell'Archivio Cagli, tutte le opere presentate a Milano furono vendute in mostra, circostanza che rende oggi particolarmente difficile ricostruirne il nucleo.

³⁶ Per approfondimenti su questa iconografia, cfr. Berti (nota I), pp. 68sg.

³⁷ Enrico Crispolti, "Nascita, Malgoverno, e altre prove neometafisiche - 1947", in *Corrado Cagli* (nota 24), p. 16.



8 Jean Tissot, La Roue de Fortune, ca. 1750.
Leinfelden-Echterdingen, Deutsches
Spielkartenmuseum, inv. B876

9 Corrado Cagli, Ruota della
Fortuna, 1948. New York,
collezione privata

10 Corrado Cagli, Bagatto,
1947. New York, collezione
privata



ne artistica, ma piuttosto come risposta a una diversa problematica, in quanto, secondo Cagli, il ricorso a un linguaggio artistico figurativo può avvenire parallelamente all'adozione di soluzioni astratte perché "come l'arte poetica ha i suoi generi (lirica, epica, idillica) così la pittorica ha i suoi che non sono paesaggio, figura e natura morta, ma sono l'astratto e il formale".³⁸

Si può dunque ipotizzare che sotto il segno dei tarocchi si prospettino per Cagli più indagini congiunte: da una parte, come già sottolineato, attraverso il significato esoterico delle carte l'artista indaga i nuclei dinamici della psiche in senso junghiano, ricercando le immagini archetipiche più potenti; contestualmente, egli inizia ad interessarsi alle possibili rappresentazioni di spazio e di tempo prefigurate dai risultati della geometria non euclidea e dallo spazio n-dimensionale.

L'urgenza che spinge Cagli a rivolgersi a questi studi matematici è di natura epistemologica, in quanto l'artista è in cerca di un modello che sia coerente con la sua visione dell'universo come sistema aperto, al cui interno l'uomo è comprensibile unicamente come forma stratificata di linguaggi. Grazie al ricorso alla geometria non euclidea "le teorie matematiche vengono ad assumere la veste di linguaggi [...]. La nuova impostazione è possibile perché le regole logiche con cui si conducono le dimostrazioni fanno riferimento alla forma delle proposizioni e non ai loro contenuti."³⁹

Ripercorrendo brevemente la storia della geometria non euclidea, è necessario ricordare come essa abbia avuto origine dalla negazione del quinto postulato degli *Elementi* di Euclide, considerato controverso sin dall'antichità, secondo il quale per un punto esterno a

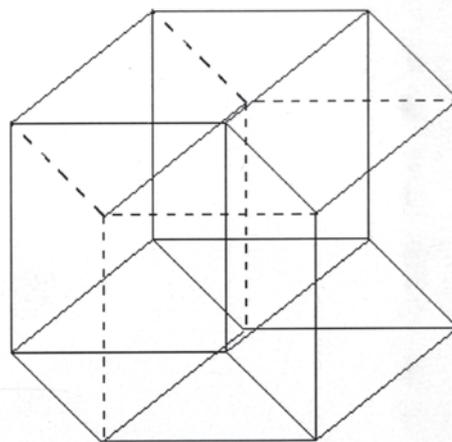
³⁸ Corrado Cagli, "Corsivo n. 12", in: *Quadrante*, I (1933), 2, p. 30.

³⁹ Dario e Claudia Palladino, *Le geometrie non euclidee*, Roma 2008, p. 132.

una linea retta è possibile tracciare una e una sola retta parallela alla prima. Nel corso dell'Ottocento, dopo secoli di vani tentativi di dimostrazione di questo postulato, si è giunti a fondare nuovi tipi di geometrie dalla sua negazione – ad esempio la geometria ellittica o quella iperbolica che risultano essere in sé coerenti. La validità di tali modelli matematici, dei quali si è avvalso anche Einstein per la formulazione della teoria della relatività, porta ad escludere che soltanto un tipo di geometria possa essere definito 'vero': gli assiomi euclidei non sono più considerati, secondo la tradizione kantiana, come giudizi sintetici a priori, ma ritenuti postulati di natura convenzionale. Le geometrie non euclidee portano dunque a separare il concetto di 'vero' da quello di 'reale' per identificarlo con l'idea di 'coerente', legata a un sistema non contraddittorio di proposizioni. Tali geometrie, insieme all'ipotesi dell'esistenza di spazi a più dimensioni – la cosiddetta 'quarta dimensione' –, diventano sin dal primo Novecento “a symbol of liberation for artists”, come scrive Linda Dalrymple Henderson: “Thus, even artists who concentrated on the fourth dimension alone owed something to the non-Euclidean geometries that had prepared the way for the acceptance of alternative kinds of space.”⁴⁰

Nel caso di Cagli, il suo interesse è rivolto tanto alla geometria non euclidea quanto alle ipotesi di spazi n-dimensionali; ma se dalla rivoluzione non euclidea egli trae un insegnamento essenzialmente teoretico, trovando in essa una conferma rispetto alle proprie convinzioni filosofiche, lo studio della “quarta dimensione” diviene l'occasione per sondare nuove possibilità di rappresentazione, come risulta fin dalla seconda versione del *Bagatto*, del 1947 (fig. 10).

Nella metà inferiore di tale opera, infatti, la frammentazione spaziale diviene più diffusa e, confrontando la forma cubica del dado a destra con il suo riflesso



11 Rappresentazione geometrica di un ipercubo. Schema dell'autrice

sottostante (in basso a sinistra), risulta evidente come quest'ultimo costituisca la rappresentazione grafica di un ipercubo (fig. 11) in quanto, come spiega Cagli, “in modo elementare, quanto appare cubico in uno spazio tridimensionale apparirà in forma di ipercubo in uno spazio di quarta dimensione”.⁴¹ Ma è soprattutto nelle versioni del *Bagatto* realizzate tra il 1948 e il 1949 (figg. 12–14) che i modelli geometrici di quarta dimensione diventano il vero soggetto della rappresentazione. Nella prima di tali opere (fig. 12), l'immagine infrange ogni regola prospettica per risolversi in una fitta trama di linee, all'interno della quale frammenti di piani bidimensionali si alternano a piani tridimensionali o a parti lasciate in nero, quasi a suggerire l'abisso che si apre nel concepire ulteriori dimensioni spaziali. Il modello di riferimento è costituito dai solidi del matematico Paul Samuel Donchian (1895–1967), sculture tridimensionali che rappresentavano figure di quarta dimensione di cui Cagli viene a

⁴⁰ Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge/Londra 2011, p. 492, a cui si rimanda per una ricostruzione dettagliata delle interpretazioni dei concetti di geometria non euclidea e di quarta dimensione da parte dell'avanguardia artistica del Novecento. Sull'interpretazione di tali questioni matematiche da parte di Cagli e di

Olson si segnala il recente contributo di Davide Colombo, “Geometria non-euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli”, in: *Uomo nero*, X (2013), pp. 167–197.

⁴¹ *Idem*, “Proiettiva e disegno di quarta dimensione”, in: *Corrado Cagli*, cat. della mostra, Roma 1949, p. 2.



12 Corrado Cagli, Bagatto,
1948. Roma, collezione
privata



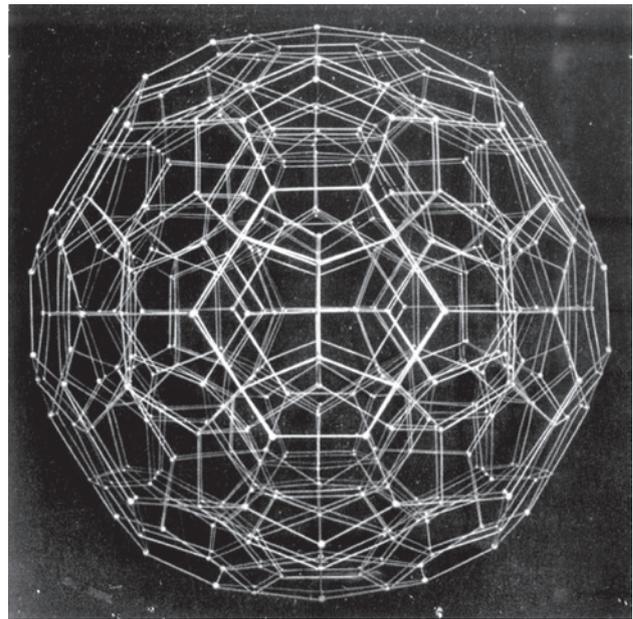
13 Corrado Cagli, Bagatto,
1948. Roma, collezione
privata



14 Corrado Cagli, Bagatto,
1949. Ubicazione ignota

conoscenza grazie al cognato Oscar Zariski (fig. 15).⁴² Se in tali modelli la quarta dimensione è immaginata all'interno di una struttura tridimensionale, Cagli ottiene questa stessa rappresentazione nello spazio bidimensionale della tela con l'ausilio di segmenti direzionati concepiti come veri e propri vettori geometrici. Nelle ultime opere dedicate al *Bagatto* (figg. 13, 14), lo spazio è definito dall'alternarsi di vuoti e di pieni, resi attraverso linee nere su campo bianco, forze in tensione che traducono perfettamente i citati solidi di Donchian.⁴³

È necessario sottolineare come, anche nei casi in cui l'artista si allontana maggiormente da ogni figuratività, l'interesse nei confronti dei linguaggi archetipici e del funzionamento della vita psichica risulti essere parte integrante della sua ricerca perché, nelle parole di Sergio Troisi, “Non si tratta di una trasposizione sul piano figurativo dell'enunciato scientifico, ma piuttosto di verificare attraverso il nuovo modello concettuale il principio fondamentale della vita psichica, ossia la metamorfosi”.⁴⁴ Per comprendere il legame tra modello geometrico e attività psichica è utile soffermarsi su uno schema che Cagli elabora nel 1949, in chiusura di una lettera indirizzata ad Olson (fig. 16).⁴⁵ Sotto il titolo di “Poesia orfica” si trovano tre definizioni relative a tre differenti scelte stilistiche: “graphic automatism”, “geometry” e un ironico “Amaro Stil novo”; ognuna di esse si congiunge a un diverso grado di coscienza nella cosiddetta “aula della memoria secondo sant'Agostino and Jung”, ossia, rispettivamente, al “subconscio atavico”, al “subconscio individuale” e alla “coscienza primordiale”. Da questo schema si evince come anche la geometria sia funzionale al sondaggio dell'attività psichica ai suoi diversi



15 Paul Samuel Donchian, modello di politopo quadridimensionale, ca. 1934

livelli: se i tarocchi aiutano Cagli ad approfondire la sfera dell'archetipo, è solo attraverso il ricorso alla geometria che egli raggiungerà una effettiva “liberazione espressiva del segno”⁴⁶ in grado di esprimere gli strati più profondi della coscienza.

4.

Cagli procede in modo analogo anche in un gruppo di opere in cui i riferimenti ai tarocchi vengono meno: si tratta della serie dal titolo *Disegni di quarta dimensione* (1949) che Olson descrive in questi termini: “What Cagli has done is to move in that direction by a process of analogy. By contemplating the analogy

⁴² Per approfondimenti sui rapporti tra Cagli e questo gruppo di matematici, cfr. Luciano Caramel, “Cagli ‘astratto’”, in: *Cagli*, cat. della mostra, a cura di Fabio Benzi, Milano 2006, pp. 45–51.

⁴³ Si noti la vicinanza stilistica di queste opere ad alcuni disegni della serie *Y & X*, disegni completamente astratti nel cui titolo l'inversione delle coordinate allude al necessario stravolgimento della rappresentazione attraverso l'ausilio di sistemi matematici non tradizionali. Cinque di essi sono pub-

blicati all'interno di *Y & X: Drawings by Corrado Cagli, Poems by Charles Olson*, Washington 1948.

⁴⁴ Sergio Troisi, “I percorsi del mito”, in: *Corrado Cagli: i percorsi del mito*, cat. della mostra, a cura di *idem*, Milano 1999, p. 24.

⁴⁵ Corrado Cagli a Charles Olson (nota 23), p. [3].

⁴⁶ Enrico Crispolti, “Nel segno di Cagli, e proprio sul suo segno”, in: *Corrado Cagli e il suo magistero* (nota 6), pp. 247–257: 249.

between one + 2 dimensions, then two + three, we can consider the analogy between 3 + 4. It is, simply, intuitive and it is accepted as such by the geometers themselves.”⁴⁷ Anche rispetto allo studio della geometria non euclidea le ricerche di Olson e di Cagli si svolgono parallelamente, e se l’artista italiano cerca di sviluppare graficamente le possibilità della quarta dimensione, Olson inizia a concepire la propria poesia come un sistema di forze all’interno del campo aperto della pagina (*open field*). Come riferisce Ralph Maud, è Cagli ad avviare Olson a questi studi, suggerendogli la lettura di testi quali *La geometria non euclidea* di Roberto Bonola (1906) e *Regular Polytopes* di Harold Scott MacDonald Coxeter (1948).⁴⁸ Già nel libro di appunti *Verse and Geometry* (1946)⁴⁹ Olson aveva formulato le sue prime idee sulla possibile applicazione di queste nuove teorie geometriche in poesia, ma è in uno scritto inedito dal titolo *The Drawings of Cagli* (1948) che il poeta chiarisce con maggior precisione il significato di queste speculazioni in ambito letterario: “Is not men’s pursuit of the fourth dimension at heart a hunger to flee from time, and himself as subject, and get back to space and himself as object? [...] From Dante to Pound it has been problems of time, which troubled the artist and concepts of time which governed men. It is no longer so. [...] It happens when man, by its own defeats, is reminded of his place in nature. [...] Under the eye of nature he is, as animal, an object. [...] [Cagli] sees man as the eye of nature sees him, as object, with space around him. It is a tremendous gain.”⁵⁰

Accettare la quarta dimensione e le geometrie non euclidee come modelli validi non significa né per Olson né per Cagli chiudersi in una teoria matemati-

ca, ma al contrario dimostrare come la realtà sfugga a un sistema monologico per aprirsi a una molteplicità di ipotesi. In luogo di una rappresentazione del reale stabile, descrivibile attraverso i postulati della geometria euclidea e analizzabile come fenomeno storico, entrambi gli artisti concepiscono una serie di sistemi aperti, soggetti a continue metamorfosi che ne rendono impossibile un’analisi e una comprensione univoca. Per Olson, la conseguenza filosofica più importante è che l’uomo non possa più essere considerato come misura di tutte le cose: “The emphasis has shifted from man as subject to man as object as profoundly as modern physics has shifted the emphasis from time to space. Man as object, which is man in space.”⁵¹ Nel ricostruire che cosa abbia portato l’amico pittore a occuparsi della nuova geometria, egli considera all’origine di questo interesse una esperienza estranea a queste problematiche, vissuta da Cagli ai tempi del servizio militare. Durante un’esercitazione, essendo costretto a rimanere prono a terra per una giornata intera, Cagli aveva iniziato a sentirsi fondere con il paesaggio, arrivando a provare un sentimento di sincero amore panico.⁵² Era grazie a questo tipo di esperienze che, secondo Olson, l’uomo poteva finalmente vedere se stesso come un oggetto nello spazio, abbandonando la prospettiva antropocentrica che ne faceva invece il soggetto privilegiato della storia nella dimensione del tempo. Il poeta riconosce nell’arte di Cagli la sperimentazione più avanzata in questa direzione e ne dichiara il valore morale affermando che “a new conception of space [...] leads toward a new art and this toward a redefinition of man in a moral sense, a new *humanitas*”.⁵³

⁴⁷ Olson (nota 14), p. [9].

⁴⁸ Cfr. Maud (nota 7), p. 71. Tra gli altri protagonisti della geometria non euclidea citati da Olson, ricordiamo Georg Friedrich Bernhard Riemann, Nikolaj Ivanovič Lobačevskij e János Bolyai. Cfr. Charles Olson a Robert Creeley, lettera del 7 aprile 1951, cit. in: Joshua S. Hoeyneck, *Poetic Cosmologies: Black Mountain Poetry and Process Philosophy*, Washington 2008, p. 62.

⁴⁹ Charles Olson, *Verse and Geometry Plus E.P., Washington* [1946], CO, Box 49, no. 37. Per approfondimenti sull’uso della geometria non euclidea da parte di Olson si veda Douglas Duhaime, “Charles Olson and the Quest

for a Quantum Poetics”, in: *The Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, III (2011), I, pp. 121–139.

⁵⁰ Charles Olson, *The Drawings of Cagli* [1948], CO, Box 30, Folder 1539, Prose no. 21, pp. [7, 8, 9].

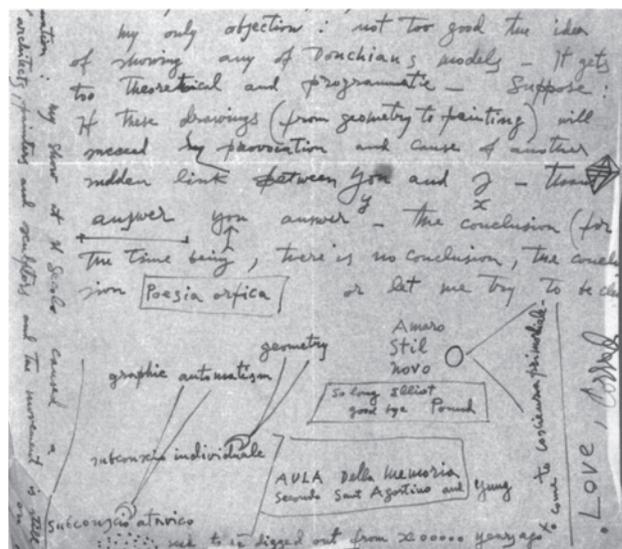
⁵¹ *Idem*, *The Search in Art, or Notes on the New Dimension* [1948], CO, Box 35, Folder 08, p. [10].

⁵² *Idem* (nota 14), p. [2]. Riferimenti a tale aneddoto si trovano già nel 1940; cfr. *idem* (nota 13), p. [1].

⁵³ *Ibidem*, p. [6].

Per riuscire ad esprimere, attraverso i suoi componimenti, una realtà pluridimensionale e di complessa simultaneità, Olson intraprende una rivoluzione radicale nella sua scrittura, stravolgendo la composizione del verso e l'organizzazione del linguaggio. Il primo tentativo di rendere la sua poesia un campo spaziale si riscontra in *The Moebius Strip*,⁵⁴ scritta nel novembre del 1946 ma pubblicata come introduzione al catalogo di Cagli in occasione della sua mostra presso la Knoedler Gallery di New York nel marzo del 1947. In tale componimento, ispirato a un disegno di Cagli dallo stesso titolo, Olson traduce le distorsioni in atto al momento di proiettare il linguaggio su un ipotetico nastro di Moebius: "the distortions + mouvements are intended to force language to do a like job in its dimensions as a painter would operating on a strip".⁵⁵ Frank Moore ricorda l'incessante interesse che anche Cagli aveva nutrito per questa forma geometrica: "Cagli was obsessed with the enigmatic shape which had only one side and one edge and yet occupied physical space. He wanted to make painting on it. [...] Cagli made drawings for Olson's words, Olson wrote words for Cagli's drawings. The poem about Moebius strip was one."⁵⁶ L'equivalenza tra la poesia di Olson e il disegno di Cagli è riconosciuta dal pittore stesso che afferma, riferendosi al componimento di Olson: "It seems to me that there is something very mysterious going on if, in the field of dimensions, drawings turn out to be poems and poems blow back sudden changes to the source of the drawings."⁵⁷

È soprattutto in alcune poesie dedicate ai tarocchi che Olson, abbandonato l'iniziale stile descrittivo, teorizza e applica le sue nuove sperimentazioni compositive e linguistiche. In primo luogo è interessante considerare come la lettura dei tarocchi possa averlo incoraggiato nella scelta di determinate soluzioni poe-



16 Lettera di Corrado Cagli a Charles Olson del 3 dicembre 1949. Storrs, Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections, University of Connecticut Libraries, Box 135, Folder 06

tiche. In essa si nasconde infatti un potenziale metodo di narrazione, frammentario e geometrico, basato sulla combinazione casuale di singoli elementi (le carte) all'interno del campo narrativo.⁵⁸ L'intento principale è quello di creare uno spazio autonomo, capace di imporsi non come racconto ma come realtà a sé stante. La direzione intrapresa da Olson nella sua evoluzione poetica ha molti punti in comune con questo metodo: il poeta elimina gradualmente ogni struttura lineare di narrazione, appropriandosi dello spazio/tempo narrato, e istituisce una nuova geometria compositiva nella quale uno 'spazio non euclideo' sembra curvare intorno ad alcuni frammenti di narrazione, come se sussistessero molteplici centri di gravità. Il poema costituisce quindi una totalità non più leggibile in termini di sviluppo narrativo (da un inizio a una fine), ma

⁵⁴ Charles Olson, "The Moebius Strip", in: *The Collected Poems* (nota 10), pp. 54sg.

⁵⁵ Olson (nota 14), p. [4]. Per una analisi della poesia si veda Lynda D. McNeil, *Recreating the World/Word: The Mythic Mode as Symbolic Discourse*, New York 1995, pp. 225-228.

⁵⁶ Frank Moore, "As I Recall: Charles Olson & Ezra Pound", in: *Minutes of the Charles Olson Society*, 10 (1995), p. 7.

⁵⁷ Corrado Cagli a Charles Olson (nota 25), p. [1].

⁵⁸ Sul rapporto tra i tarocchi e la letteratura cfr. Berti (nota 1), pp. 165-190.

solo come complesso sistema di forze contrapposte. Come affermerà chiaramente nel suo manifesto *Projective Verse* (1950),⁵⁹ all'interno di questo reticolo animato (spazio poetico), il verso è il vettore ossia il veicolo di scarico e di guida dell'energia racchiusa nel poema.

Nella poesia *La Torre*,⁶⁰ ispirata alla sedicesima carta dei tarocchi, Olson si esprime proprio in termini di decostruzione e ricostruzione di questo spazio poetico. L'autore descrive la torre "spezzata" come nell'iconografia tradizionale del mazzo, ma questa rottura diviene metafora della liberazione dell'uomo dalla sua centralità all'interno della natura. In questo senso, nei primi versi del componimento, gli enigmatici riferimenti alle "mani" e alla "testa" costituiscono la rappresentazione dell'uomo come essere razionale (*head*) e come artefice (*hands*), caratteristiche che lo separano dal resto dell'universo.⁶¹ L'assunto antropologico secondo il quale l'uomo è la misura di tutte le cose deve essere invertito a favore della sua fisicità, che si impone con la forza di un dogma: l'uomo è solo una entità che, come le altre, partecipa a quel processo che è il reale. Ma la torre simboleggia anche la struttura opprimente del linguaggio che viene spezzata lasciando filtrare nuova luce, perché la distruzione porta con sé un nuovo inizio. Il risultato di questa rivoluzione in termini di composizione è stato perfettamente descritto dallo scrittore Chad Walsh il quale osserva: "I found myself vainly trying to discover a topic sentence somewhere, or discern the connection of anything to anything [...]. I suspect that Olson was already living in the world of complex simultaneity."⁶² Ormai Olson ha raggiunto la maturità poetica e dunque la sua attenzione non è più rivolta al verso inteso come unità ritmica, ma alla sua funzione vettoriale nel campo della pagina. In questa fitta rete di collegamenti spaziali tra le parole, è evi-



17 Jean Tissot, L'estoille, ca. 1750. Leinfelden-Echterdingen, Deutsches Spielkartenmuseum, inv. B876

dente che i versi possono essere interpretati come una soluzione analoga a quella mappatura di linee di forza compiuta da Cagli nelle sue tele.

5.

In seguito al rientro definitivo di Cagli in Italia, nel 1948, i suoi rapporti con Olson si allentano; tuttavia, nel 1949, egli ritorna sul tema dei tarocchi realizzando dodici disegni su carta pensati con ogni probabilità per un nuovo progetto di mazzo.⁶³ Rispetto alle ultime rap-

⁵⁹ Charles Olson, "Projective Verse", in: *Collected Prose* (nota 31), pp. 239–249.

⁶⁰ *Idem*, "La Torre", in: *The Collected Poems* (nota 10), pp. 189sg.

⁶¹ Per l'interpretazione di questa poesia si veda Thomas F. Merrill, *The Poetry of Charles Olson: A Primer*, East Brunswick, N.J., 1982, pp. 41–45.

⁶² Chad Walsh, "Introduction", in: Charles Olson, *Poetry and Truth: The*

Beloit Lectures and Poems, a cura di George F. Butterick, San Francisco 1971, pp. 1–7: 6.

⁶³ I dodici disegni comprendono: *Bagatto*, *Cavallo di spade*, *Asso di bastoni*, *Cinque di coppe*, *Il Diavolo*, *L'Eremita*, *Fante di coppe*, *La Stella*, *Il Mondo*, *Nove di denari*, *La Papessa*, *Re di Coppe*. La documentazione fotografica di questi disegni, quasi tutti inediti, è conservata presso l'Archivio Cagli di Roma.



18 Corrado Cagli,
Le Stelle, 1949.
Ubicazione ignota

20 Corrado Cagli,
Diogene, 1949. Roma,
collezione privata

19 Corrado Cagli,
Eremita, 1949. Roma,
collezione De Antonis

presentazioni del *Bagatto* (figg. 12–14), sembra che l'artista, dopo aver utilizzato la struttura più elementare (la linea) per rappresentare concetti astratti (la geometria non euclidea), decida di ricorrere nuovamente all'area dell'archetipo, procedendo attraverso quel doppio movimento che lo contraddistingue, in orizzontale (strutture elementari e universali) e in profondità (immagini archetipiche). Cagli concepisce così dei disegni in bianco e nero in cui, con pochi tratti di penna, è in grado di realizzare immagini di grande carica espressiva. Nelle *Stelle*, ad esempio, la composizione, seppur complicata da un fitto gioco di linee, riflette la struttura tradizionale della carta (figg. 17, 18), nella quale, sotto una grande stella circondata da astri più piccoli, si colloca una immagine femminile davanti alla sponda di un fiume. Anche l'*Eremita* (fig. 19) presenta numerose affinità con l'immagine tradizionale, ed è interessante notare come Cagli decida di ripetere l'iconografia di questa carta anche in una seconda opera dello stesso anno, il *Diogene* (fig. 20), nella quale l'intricata successione di linee diventa morbida ed espressiva, introducendo alle successive esplorazioni dell'artista. Egli si sta rivolgendo a profondità maggiori grazie a quella liberazione espressiva del segno che Enrico Crispolti ha indicato essere la massima conquista del periodo americano e che mette in relazione la sua opera con le soluzioni dell'informale italiano.

A differenza di Cagli, che nel corso degli anni cinquanta torna sul tema dei tarocchi con singole opere quali il *Matto dei Tarocchi* (1951), il *Bagatto* (1952) o la *Ruota della Fortuna* (1959), nel 1951 Olson compone il suo ultimo lavoro ispirato a questo mazzo, la poesia *The Moon Is the Number 18* (*infra*, in appendice), scritta poche settimane dopo la scomparsa della madre.⁶⁴ Come nel caso de *La Torre*, questa poesia sembra pensata come un componimento libero che, pur prendendo spunto dai riferimenti alla carta, si sviluppa indipendentemen-

te da essa manifestando i nuovi risultati stilistici del suo autore. Il critico Thomas F. Merrill ha notato come la poesia trasmetta in primo luogo il dolore del poeta, pur non contenendo alcun riferimento esplicito alla morte della madre.⁶⁵ Olson si lascia trasportare dall'immagine della carta, per cui il grande cerchio centrale diventa un ostensorio (“a monstrance”) dai numerosi raggi di rugiada e sangue che se ne dipartono (“dew / or blood”). La sensazione è di perdita; il figlio, seduto, si sta lamentando mentre i cani abbaiano (“the blue dogs bay, / and the son sits / grieving”). Ma non c'è niente che egli possa fare, se non osservare il fuoco e l'acqua (“and there is nothing he can do but [...] watch / the face of water, and fire”). Nei versi centrali, Olson si tradisce con parole che, per quanto in terza persona, restituiscono pienamente l'impressione del suo dolore: “The blue dogs rue, / as he does, as he would howl, confronting / the wind which rocks what was her, while prayers / striate the snow, words blow / as questions cross fast, fast / as flames, as flames form, melt / along any darkness [...] / In the red tower / in that tower where she also sat / in that particular tower where watching & moving are, / there, / there where what triumph there is, is: there / is all substance, all creature / all there is against the dirty moon, against / number, image, sortilege”.⁶⁶ All'interno di una pagina organizzata in modo da innescare un continuo processo di destrutturazione sintattica del linguaggio, le associazioni libere dell'autore sono filtrate da uno stile rituale che trasmette al lettore tutta l'energia di un dolore assoluto, accentuato dagli enigmatici riferimenti al mondo della magia. Il poeta è ormai in grado di evocare quel linguaggio di segni e gesti che tanto lo aveva legato a Cagli fin dal primo incontro e, in questo senso, non dovrà più ricorrere al mondo magico e straniante dei tarocchi.

⁶⁴ Secondo George F. Butterick la poesia fu composta tra settembre e novembre 1946 ma rielaborata in seguito l'8 gennaio del 1951. Pubblicata per la prima volta nelle pagine della rivista *Origin* (1951), I, era accompagnata dalla riproduzione della diciottesima carta dei tarocchi, la Luna. A seguito di un'analisi stilistica, essa risulta difficilmente attribuibile a Corrado Cagli.

Cfr. Charles Olson, “The Moon Is the Number 18”, in: *The Collected Poems* (nota 10), pp. 201sg.

⁶⁵ Merrill (nota 61), p. 109.

⁶⁶ Charles Olson, “The Moon Is the Number 18”, in: *The Collected Poems* (nota 10), pp. 201sg.

Bagatto⁶⁸

à Corrado

Double, double, twice the face
Tarot pool and tarot race

The MAN of MAGIC, beginning, prime
Number I, major arcana, master of rime

Causer of terror, maker of sense
He'll read you the answer, whatever the tense

He sits at his table with crossed legs and tools
Observing the structures but, breaking the rules

He perfected his craft in a workmanlike manner:
a cup, a shoe, an awl, and a hammer

He raises his left hand to throw down the dice
The measure of fate: the event, and the price

His eye is green, his sleeve is red
He comes out of humus, of leaf and, the dead

His hat is a nimbus, infinity
Out of unsure man, by authority

He will will you your power, refract you your light
If you'll mount the tower, and not dread the height

For beneath the surface his twin is revealed
Together the key to what is concealed

Trouble, trouble, face to face
Tarot race in watery place

The Moon Is the Number 18⁶⁹

is a monstrance,
the blue dogs bay,
and the son sits,
grieving

is a grinning god, is
the mouth of, is
the dripping moon

while in the tower the cat
preens
and all motion
is a crab

and there is nothing he can do but what they do, watch
the face of waters, and fire

The blue dogs paw,
lick the droppings, dew
or blood, whatever
results are. And night,
the crab, rays round
attentive as the cat to catch
human sound

The blue dogs rue,
as he does, as he would howl, confronting
the wind which rocks what was her, while prayers
striate the snow, words blow
as questions cross fast, fast
as flames, as flames form, melt
along any darkness

Birth is an instance as is a host, namely, death

The moon has no air

In the red tower
in that tower where she also sat
in that particular tower where watching & moving are,
there,
there where what triumph there is, is: there
is all substance, all creature
all there is against the dirty moon, against
number, image, sortilege –

alone with cat & crab,
and sound is, is, his
conjecture

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 50sg.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 201sg.

CO: Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs

Abstract

A comparative analysis of the pictorial works and poetic compositions inspired by the tarot deck produced by the Italian artist Corrado Cagli (1910–1976) and the American poet Charles Olson (1910–1970) between 1946 and 1951, shows how the interest in these cards, together with studies in the field of non-Euclidean geometry and n-dimensional space, not only formed the basis for some collaborative projects, but also played a decisive role in the renewal of their artistic production. This hypothesis is well documented by the correspondence between the two figures and by some unpublished texts by Charles Olson, conserved at the Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs, and at the Cagli Archive in Rome.

Referenze fotografiche

Archivio Cagli, Roma: figg. 1, 3, 5, 9, 12-14, 19. – Da Crispolti/Marchiori (nota 24): figg. 2, 10. – Da Harper's Bazaar (nota 21): fig. 4. – Da Benzi (nota 42): figg. 6, 20. – Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections, University of Connecticut Libraries, Storrs (Works by Charles Olson are copyright of the University of Connecticut Libraries. Used with permission): figg. 7, 16. – Da Tarot-Tarock-Tarocchi, a cura di Detlef Hoffmann/Margot Dietrich, Leinfelden-Echterdingen 1988: figg. 8, 17. – Autrice: fig. 11. – Da H. S. M. Coxeter, Regular Polytopes, London 1963: fig. 15. – Archivio Cagli (Oscar Savio), Roma: fig. 18.

