

La magia del linguaggio: i tarocchi di Corrado Cagli e Charles Olson

Indice

1. Introduzione	p. 2
2. Olson e Cagli: il primo incontro	p. 4
3. Il secondo incontro e la stesura de <i>La Préface</i>	p. 6
4. I tarocchi nel XX secolo	p. 9
5. Il <i>Bagatto</i> e il progetto <i>American Tarot</i>	p. 12
6. Differenti gradi di astrazione nella serie dei tarocchi	p. 17
7. L'Imperatore, La Morte e La Ruota della Fortuna di Cagli	p. 18
8. Il Matto e l'Asso di bastoni di Olson	p. 20
9. Astrazione e geometria non euclidea	p. 23
10. L'applicazione della geometria nelle opere di Cagli	p. 27
11. L'applicazione della geometria nell'opera di Olson	p. 29
12. In Bianco e Nero: dalla geometria al segno	p. 33
13. La luna è il numero 18	p. 35

Apparati

I. <i>Poesie di Charles Olson:</i>	p. 37
<i>La Préface; Bagatto; Double, Double, root and branch;</i>	
<i>The Fool; The Moebius Strip; The Green Man;</i>	
<i>A Spring Song for Cagli; La Torre;</i>	
<i>The Moon Is the Number 18</i>	
II. <i>Documenti d'archivio e bibliografia di riferimento</i>	p. 48
III. <i>Elenco delle illustrazioni</i>	p. 51
IV. <i>Illustrazioni</i>	p. 52

1. Introduzione

Il seguente studio analizza i rapporti intercorsi tra Charles Olson e Corrado Cagli – l'uno poeta, l'altro pittore – partendo dal tema dei tarocchi, il primo interesse condiviso dai due. L'utilizzo delle carte come fonte d'ispirazione artistica coincise per entrambi con l'apertura verso "nuove dimensioni" ossia verso nuovi orizzonti di ricerca, rispettivamente in pittura e in poesia. Per questo motivo, attraverso lo studio del loro rapporto artistico, dei progetti di collaborazione e, più in generale, della loro reciproca influenza, può emergere un nuovo punto di vista su un periodo di grande sperimentazione che, soprattutto nel caso di Cagli, non è stato ancora sufficientemente trattato dalla critica.

Da una prima ricognizione degli studi pubblicati fino a oggi su questi due personaggi, sembra emergere infatti una profonda discrepanza tra l'ampio spazio dedicato alla figura di Corrado Cagli in relazione all'opera di Charles Olson¹ e l'assenza di riferimenti al poeta americano negli studi dedicati all'artista italiano². L'unico documento a venir spesso pubblicato nelle monografie su Cagli è la poesia *To Corrado Cagli*³ – successivamente ribattezzata *The Moebius Strip*⁴ -- che Olson aveva scritto per l'artista in occasione di una sua mostra a New York nel 1947. Per quanto riguarda il periodo americano di Cagli (1940; 1945-1948) sono stati ampiamente studiati i rapporti con altre figure che hanno certamente influenzato maggiormente l'artista italiano. Fabio Benzi, per citare lo studioso italiano che negli ultimi anni si è dedicato maggiormente all'opera di Cagli⁵, ha ricostruito perfettamente i soggiorni americani dell'artista elencando i nomi dei personaggi che influenzarono profondamente Cagli: Julien Levy, Eugène Berman, Pavel Tchelitchev, Igor Stravinskij, Giancarlo Menotti, Vittorio Rieti, George Balanchine; ma Charles Olson non viene mai nominato. D'altronde, lo stesso Enrico Crispolti,

¹ L'interesse degli studiosi di Olson per le collaborazioni tra il poeta e Cagli è culminato nel 1973 nella mostra *Charles Olson--Corrado Cagli* presso il William Benton Museum of Art sponsorizzata dalla University of Connecticut Library, Storrs, sede dell'archivio Charles Olson e curata da G. F. Butterick. Inoltre, l'influenza di Corrado Cagli sull'opera di Olson è ampiamente affrontata nei seguenti studi: R. von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art*, London 1978, pp. 1-15; R. Maud, *Charles Olson's reading: a biography*, Southern Illinois University 1996, pp. 70-78; T. F. Merrill, *The poetry of Charles Olson: a primer*, Delaware, 1982, pp. 15-38; *A Guide to The Maximus poems of Charles Olson*, a cura di G.F. Butterick, Berkeley-Los Angeles, 1978, pp. 623-625.

² Ricordiamo tra gli studi più significativi sull'opera di Cagli: E. Crispolti, G. Marchiori, *Corrado Cagli*, Torino 1964; R. De Grada, F. Russoli, *Cagli*, Milano 1967; *Corrado Cagli*, catalogo di mostra, a cura di G. Ungaretti, H. Burda, Goettingen 1970; F. Bellonzi, O. Savio, *La battaglia di San Martino*, Roma 1971; *Cagli la pittura e il teatro*, prefazione di C. L. Raghianti, Roma 1975; H. Wurm, C. Benincasa, *Corrado Cagli, la notte dei cristalli*, Roma 1975; *Corrado Cagli e la critica*, atti del convegno nazionale di studio, Ancona 1981; *I percorsi di Cagli*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Roma 1982; *Il Cagli romano, anni Venti e Trenta*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1985; *Corrado Cagli disegni per la libertà 1940-45*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli, Milano 1995; *Cagli*, a cura di F. Benzi, Ginevra 2006; *Il teatro di Cagli*, catalogo di mostra, a cura di F. Muzzi, Firenze 2009; *Corrado Cagli e il suo Magistero*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Milano 2010.

³ C. Olson, *To Corrado Cagli*, in *Corrado Cagli*, catalogo di mostra, New York 1947. Poesia pubblicata, ad esempio, in *L'opera di Corrado Cagli*, catalogo di mostra, a cura di C. L. Raghianti, Firenze 1972, p. 28.

⁴ Cfr. *infra* p. 40.

⁵ Oltre ai numerosi articoli dedicati a Cagli, Fabio Benzi ha curato le seguenti mostre sull'artista: *Corrado Cagli: gli anni della Scuola Romana, 1932-1938*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1999; *Cagli*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Milano 2006; *Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola romana all'astrattismo*, a cura di F. Benzi, Milano 2010.

massimo studioso italiano dell'opera di Corrado Cagli, non sembra essersi mai interessato al poeta americano, nonostante abbia dedicato una certa attenzione al tema dei tarocchi già nella sua monografia del 1964⁶. Indubbiamente tale disinteresse da parte della critica riflette il limitato arco di tempo in cui i due artisti si sono effettivamente frequentati e il numero circoscritto di opere per cui hanno collaborato. Inoltre, entrambi gli artisti persero interesse per le carte dei tarocchi poco tempo dopo la fine delle loro frequentazioni, motivo per cui neanche il tema delle carte in sé stesso è stato oggetto di ricerche specifiche. Gioia Mori ha recentemente approfondito l'importanza dell'esoterismo nella poetica di Cagli, dando molta importanza all'influenza esercitata sul giovane da Massimo Bontempelli⁷, del quale era nipote. Tuttavia, nessuno studioso ha approfondito il ruolo ricoperto dalle carte nella produzione dell'artista italiano, nonostante nell'archivio Cagli di Roma siano conservate le fotografie di una serie di 12 disegni su carta del tutto inediti, corrispondenti a 12 carte del mazzo dei tarocchi. Grazie alla disponibilità di Francesco Muzzi e di Francesco Briguglio, responsabili dell'archivio, è stato possibile prendere visione di questo materiale e dell'ampia corrispondenza tra Olson e Cagli ivi conservata⁸. Per completare il quadro dei loro rapporti, è stato fondamentale poter consultare anche le lettere conservate presso il Charles Olson Research Collection del Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries a Storrs: qui sono inoltre conservate importanti note autografe di Olson che ben illustrano la natura delle collaborazioni tra i due artisti⁹. Il reperimento di questa documentazione è stato possibile grazie all'interesse di Max Seidel, al quale sono particolarmente grata, il quale si sta occupando della più ampia problematica dei tarocchi come espressione artistica contemporanea.

⁶ E. Crispolti, *I Tarocchi*, in E. Crispolti, G. Marchiori, *Corrado Cagli*, op. cit., pp. 169-170.

⁷ “Cagli elabora (...) puntuali riferimenti ai testi dello zio determinati da un'adesione profonda a quei principi di spiritualità che vedono la vita percorsa da segni arcani, decifrabili solo da pochi iniziati. (...) entra qui in gioco il tema della divinazione, l'individuazione dei segni premonitori, il tentativo di leggere il destino dell'uomo secondo una mappa disegnata su un macrocosmo invisibile, una dimensione alla quale Cagli già allude con la Chiromante del 1935 e lo Zodiaco del 1934 (...) Al mondo della divinazione riconduce anche la riflessione sui tarocchi. (...) anche questa tematica riconduce a Bontempelli che se in *Le ali dell'ippogrifo* conclude che l'uomo non deve conoscere il proprio futuro (...) tuttavia in *Eva* ultima dà grande spazio alla divinazione della tricromante. (...) La dimensione esoterico spiritualista del suo lavoro si inserisce dunque in un contesto culturale ampio, che l'artista esplora con onnivora curiosità: l'eredità delle speculazioni teosofiche, le ricerche più avanzate degli antropologi, le letture dei testi di Jung (...) sono paralleli agli studi sulle figurazioni primitiviste delle civiltà extraeuropee. Cfr. G. Mori, *Le varianti di Cagli. Epica, lirica, esoterismo nei dipinti figurativi del secondo dopoguerra*”, cfr. *Cagli, L'opera 1931-1976*, a cura di A. Calabrese e R. De Cicco, Ginevra-Milano 2007, pp. 42-49. L'interesse di Cagli per l'esoterismo può essere ricollegato anche alle sue frequentazioni artistiche degli anni romani: possiamo ricordare, ad esempio, la passione per le dottrine alchemiche, esoteriche, antroposofiche di un artista come Scipione (*Asso di spade*, 1929) o Emanuele Cavalli, membro della organizzazione esoterica “Fratellanza di Miriam” e molto vicino a Cagli almeno fino al 1933. Proprio in due differenti opere di Cavalli degli anni Trenta si possono rintracciare riferimenti espliciti al mazzo dei tarocchi: *Il solitario* (1936) e *Il sogno* (1937). Per approfondimenti, cfr. F. Benzi, *Le “scuole romane” degli anni trenta: storia, microstoria, iconologia esoterica e poetica*, in Id., *Eccentricità, rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750-2000*, Milano 2004, pp. 145-173; R. Lucchese, *Prefazione*, in *Emanuele Cavalli*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1984, pp.

⁸ Per una lista completa della corrispondenza Olson – Cagli qui conservata, cfr. *infra* p. 48.

⁹ Per una lista completa del materiale consultato conservato presso questo archivio, cfr. *infra* p. 48.

2. Olson e Cagli: il primo incontro

Corrado Cagli nacque nel 1910 ad Ancona; nello stesso anno a Worcester (Stati Uniti) nacque Charles Olson. Questa strana coincidenza fu spesso ricordata dai due amici come un segno del destino, destino in cui entrambi credevano molto.

Il loro primo incontro avvenne nel 1940 a Gloucester. Nel 1938 Corrado Cagli, in seguito ai primi attacchi antisemiti nei confronti della sua persona e della sua opera¹⁰, fu costretto a lasciare l'Italia per trovare rifugio prima a Parigi e successivamente a New York, dove nel 1940 raggiunse la sorella Ebe. Nel mese di maggio di quello stesso anno, mentre la Germania stava occupando la Francia, Cagli incontrò Olson a Gloucester; al tempo il giovane intellettuale americano non era ancora diventato poeta. Nonostante la brevità di questo primo incontro, Olson fu rapito dal pittore italiano, come raccontò commosso in una lettera al poeta Robert Creeley dieci anni più tardi:

la prima volta, per tre giorni, a Gloucester. Lui non conosceva l'inglese né io l'italiano (quell'Emerson!). Tre giorni e tre notti intere. In che modo? Non so. Semplicemente ci riuscimmo, noi due. Pazzo Maggio 1940.¹¹

Il pittore italiano lasciò una profonda impressione su Olson. Per quanto fossero coetanei, i due giovani erano arrivati a un punto di maturità artistica differente. Già nel 1932 Gerardo Dottori aveva riconosciuto in Corrado Cagli “una maturità che in un giovanissimo è prodigiosa ma anche pericolosa¹²”; invitato a tutte le rassegne artistiche italiane più prestigiose (Biennale, Triennale e Quadriennale), tra il 1935 e il 1938 Cagli aveva già esposto nelle principali gallerie romane con grande successo di critica. Al contrario, nel 1940 Charles Olson stava ancora cercando di capire quale fosse la sua vera vocazione; dopo aver studiato letteratura americana in tre diverse università – Wesleyan, Yale e Harvard – aveva creduto di diventare scrittore e soltanto nel 1939, l'anno immediatamente precedente l'incontro con Cagli, il giovane americano aveva iniziato a comporre le sue prime poesie, rinunciando gradualmente alle iniziali ambizioni. “L'aver ascoltato, da ragazzo, le chiacchiere di un pescatore di Gloucester” l'aveva reso un poeta¹³. Ai tempi del suo incontro con Cagli, lo scrittore stava probabilmente attraversando un periodo di particolare apertura rispetto a tutte le sperimentazioni artistiche più all'avanguardia. Questo “pazzo” incontro fu rivelatore e diede la possibilità al futuro poeta

Dove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni sono a cura della scrivente.

¹⁰ Il direttore de “La difesa della razza”, Telesio Interlandi, accusa Cagli di rappresentare “le glorie della storia italica con i volti di uomini delle caverne o dei minorati psichici”; Cfr *Corrado Cagli e il suo Magistero*, op. cit., p.434.

¹¹ “1st time, 3 days, Gloucester. He not knowing English, I not Italian (that emerson!). 3 days, and all night long mostly. How? Don't know. Just did it, the two of us. Crazy, May, 1940”. Lettera di Charles Olson a Robert Creeley, datata 25 ottobre 1950, in *Charles Olson and Robert Creeley, The complete correspondence*, Santa Barbara 1981, vol. 3, p. 132.

¹² G. Dottori, *A. Pincherli e C. Cagli*, in “L'Impero”, 17 aprile 1932, trascritto in *Il Cagli Romano, anni Venti e Trenta*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1985, p. 79.

¹³ Cfr. G.F. Butterick, *Introduction*, in *The collected poems of Charles Olson*, a cura di G.F. Butterick, Berkley-Los Angeles, 1997, p. XIX.

di confrontarsi per la prima volta con un modo di comunicare diverso da quello linguistico al quale era avvezzo, una comunicazione fatta di gesti che racchiudeva in sé qualcosa di primordiale e di magico. È così che nel 1946 il poeta ripercorse questo primo incontro in una poesia dal titolo enigmatico de *La Préface*:

Era maggio, la data precisa, il 1940. Avevo aria che i miei polmoni potevano respirare
Lui parlava con delle pietre, una bacchetta, scogli, una manciata di terra...¹⁴

La loro comunicazione viene ricordata dal poeta come una forma di magia, una stregoneria, composta di pochi oggetti elementari: pietre, rocce e terra. Durante questi tre giorni, Cagli ebbe modo di iniziare Olson all'uso divinatorio delle carte dei tarocchi che per i dieci anni successivi il poeta utilizzò incessantemente. Sembra infatti che Cagli conoscesse perfettamente il significato divinatorio di queste carte e ne facesse grande uso, insegnando a consultarle a chiunque fosse interessato. Nei suoi appunti personali, Olson ricorda che il pittore gli lesse le carte e prevede per lui “un lungo periodo dedicato a qualcosa di indimenticabile¹⁵”. L'entusiasmo di Olson per il pittore portò anche alla stesura di un manoscritto inedito dal titolo molto chiaro *Cagli + I on Love*: il testo si conclude con una importante frase relativa al loro incontro:

Il 10 maggio si è concluso un mondo e il 27 maggio ne è iniziato uno nuovo (..) dopo queste due settimane mi sento già più vecchio e infinitamente più libero, più giovane, più sicuro. Adesso sta a me creare il futuro, prima che il passato ci trascini via.¹⁶

Olson descrisse il suo incontro come un cambiamento profondo, che lo rese finalmente libero e capace di essere il vero artefice del suo futuro. Nel mese di maggio conobbe anche la futura moglie, Constance Wilcock, circostanza che rese questo periodo ancora più significativo. Ma il testo più commovente scritto dal poeta in ricordo dell'amico si trova in *Maximus to Gloucester, Letter #29* (1953):

Con la prima luce del giorno
con stracci, dita e pennelli, l'ho osservato
lavorare a un monotipo
toccava l'erba, le sue braccia grandi
mani
come i suoi avambracci, dalle vene sporgenti
prendevo tutto (...)
E disse (il mio grillo, di Ancona, pittore, lettore di Tarocchi
“Non posso riposarmi qui. Non posso sedere
su questa erba, come in nessun altro posto, come posso
sedere, come posso, a casa.”

¹⁴ “It was may, precise date, 1940. I had air my lungs could breath. He talked, via stones a stick sea rock a hand of earth”, C. Olson, *La Préface* (1946), in *The collected poems of Charles Olson*, op. cit., pp. 46-47.

¹⁵ Cfr. Id., *Notebook 3 December 1939 – Spring 1940*, Box 62, Filed with a typed transcription. No. 48. Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

¹⁶ Id., *Cagli + I on Love* (1940), Box 29, Folder 1507, prosa n. 183. Manoscritto di 13 pagine, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

La diaspora
è polis. E posto
non è più lecito
fuori. Heimat
non è
ruh
né a casa né all'estero
è dove ognuno di noi, di Ancona
né io,
siamo¹⁷.

Questa poesia, oltre a rievocare il pittore al lavoro (le sue grandi mani che si posano sull'erba e sui pennelli), introduce anche il loro successivo incontro alla fine della seconda guerra mondiale, momento in cui i due giovani condivisero un profondo senso di spaesamento. Il pittore di Ancona viene qui descritto come un esule cacciato dal suo paese e quindi senza riposo; ma la sua condizione è condivisa da tutti coloro che, in seguito agli eventi disumani della guerra, non potevano più darsi pace - né *Ruh*, né *Heimat* - né all'estero né nelle proprie case.

3. Il secondo incontro e la stesura de *La Préface*

Lo scoppio della seconda guerra mondiale intervenne in effetti a dividere i destini di Cagli e Olson. Immediatamente dopo il loro primo incontro, l'artista italiano decise di arruolarsi come volontario nell'esercito americano per poter partecipare alla liberazione dell'Europa dal nazismo. Tra il '40 e il '45 fu inviato in Inghilterra e poté partecipare a importanti eventi come lo sbarco in Normandia, l'ingresso a Parigi e il passaggio sul Reno. L'11 aprile del 1945 Cagli fece parte della divisione di soldati alleati che liberò il campo di concentramento di Buchenwald: le lugubri immagini dei prigionieri ridotti pelle e ossa accanto ai cadaveri ammassati colpirono profondamente l'artista, come testimonia la serie di disegni dal titolo *Buchenwald 1945*.

Tornato a New York nello stesso anno, Cagli riprese le sue precedenti frequentazioni e riallacciò i contatti anche con Charles Olson. Per l'attività di Olson gli anni tra il 1940 e il 1945 furono fondamentali: dopo aver terminato un dottorato in cultura americana presso l'università di Harvard, la sua attività di scrittore aveva avuto inizio con un commento a *Moby Dick* di Melville¹⁸. Il poeta non aveva partecipato direttamente agli eventi bellici ma era stato impegnato dal 1944 come corrispondente nell'Ufficio informazioni di guerra.

¹⁷ "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, as he consistently plucks, (...) 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 as, I can / sit, as at home I can." / The diaspora / Is polis. And place / is not longer allowably / outside. Heimat / is not / ruh / Neither home nor abroad / is where any of us, Anconan / nor I, / are." Id., *Maximus to Gloucester, Letter #29* (1953) in *A Guide to The Maximus poems of Charles Olson*, op. cit., pp. 623-625.

¹⁸ Id., *Call me Ishmael*, New York 1947.

Quando, nel 1945, Olson incontrò nuovamente l'affascinante pittore italiano segnato dagli orrori del conflitto mondiale, rimase talmente colpito dai suoi racconti e dai disegni dedicati a Buchenwald da dedicargli una poesia, *La Préface*, che inizialmente doveva essere pubblicata proprio come introduzione ai disegni di guerra di Cagli¹⁹. Questo componimento segnava un nuovo periodo artistico per entrambi i giovani: oltre ai riferimenti al loro rinnovato incontro (*It is now, precise, repeat*), vi si leggevano le loro nuove ambizioni artistiche²⁰. La poesia costituiva una profonda critica contro la storia recente: la guerra, l'antisemitismo e i campi di concentramento (*"My name is NO RACE" address / Buchenwald new Altamira cave / with a nail they drew the object of the hunt*) avevano lasciato al poeta soltanto un mucchio di ossa (*and among the DPs – deathhead / at the apex / of the pyramid*). Tuttavia egli riusciva a intravedere anche una nuova speranza: i due artisti nati nel 1910 erano uomini nuovi (*Draw it thus: 1910 / We are the new born, and there are no flowers*), fiduciosi di dare un nuovo senso alla vita (*in vita nuova*), senso che nasceva proprio dai morti rimasti insepolti a Buchenwald, e non da quelli che avevano trovato una degna sepoltura entrando legittimamente a far parte della storia (*We are born not of the buried but these unburied dead*). I due giovani erano pronti a iniziare la loro impresa artistica rivoluzionaria, pronti a combattere contro il metaforico *Asso di bastoni*²¹, simbolo negativo per eccellenza (*Birth in the house is the One of Sticks, cunnus in the crotch*), partendo da nuove radici, imparando da queste morti (*It is not obscure. It is the radical, the root, he and I, two bodies / We put our hands to these dead*) per costruire una nuova tradizione, rifacendosi a culture vicine e lontane, nel tempo e nello spazio, persino occulte (*Open, the figure stands at the door, horror his / And gone, possessed, o new Osiris, Odysseus ship*). Il concetto tradizionale di storia era ritenuto responsabile delle barbarie e della tragedia della guerra; a questa dimensione storica, fondata su una interpretazione del tempo lineare, Olson contrapponeva adesso un nuovo senso della vita, basato sulla dimensione aperta dello spazio (*put war away with time come into space*). Proprio in questi stessi mesi, Cagli stava iniziando a interessarsi alla geometria non euclidea (*he, look, the lines! Are polytopes*), credendo profondamente nelle sue possibilità di rigenerazione per l'umanità.

La poesia fu terminata nel maggio del 1946. Il 26 aprile – quando ancora non era conclusa – Cagli inviò una lettera di "buon auspicio" all'amico sapendo che era impegnato nella stesura di un'opera direttamente collegata alla sua attività pittorica²². Questa lettera si apriva con la dedica "per *La Préface*" alla quale facevano seguito poche frasi intervallate dallo schizzo di tre carte dei tarocchi²³ (fig. 1). Come

¹⁹ Cfr. Id, *The drawings of Cagli*, Box 30, Folder 1539 Prose No. 21, 1948, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut, Storrs. Negli appunti Olson chiama questa poesia "the first expression of the sib-sense of the two of us", intendendo il legame di sangue che i due avevano stretto.

²⁰ Un'analisi approfondita di questa poesia si trova in: R. von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art*, op. cit., pp. 5-10.

²¹ Per una interpretazione più dettagliata di questa carta, cfr. *infra* p. 19.

²² Lettera di C. Cagli a C. Olson, datata 26 aprile 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut, Storrs.

²³ I tarocchi sono un mazzo costituito da settantotto carte che si suddividono in due gruppi: ventidue carte rappresentano i cosiddetti trionfi (o arcani maggiori), mentre le restanti cinquantasei rappresentano le carte dei quattro semi – chiamati spade, bastoni, coppe e denari. L'origine di questo mazzo risale almeno al XV secolo quando il suo gioco era molto praticato nelle principali corti italiane ed europee. Successivamente, grazie all'invenzione della stampa, il mazzo ha goduto di una

prima carta compariva un *Asso di spade*, sinonimo di trionfo²⁴: il pittore alludeva probabilmente al buon esito della poesia. Seguiva poi l'immagine di un *Asso di coppe*, simbolo dell'amore²⁵, accompagnato dalla frase "ed è importante perché come per i dipinti l'ultima verniciatura è data dall'essere guardati, così le poesie 'appena abbandonate' (in italiano nel testo) devono essere amate²⁶". Chiudeva la lettera l'immagine dell'*Appeso* (o *Penduto*), un chiaro augurio all'ambizione di rinascita che i due condividevano²⁷. Questa lettera è particolarmente interessante perché mette in luce quanto le carte dei tarocchi facessero parte di un sistema linguistico condiviso dai due artisti. La semplice successione di tre carte costituiva per Cagli un messaggio chiaro, immediatamente comprensibile da parte dell'amico. Questi schizzi sono anche indicativi della tipologia di mazzo che l'artista italiano era solito usare. Si tratta del cosiddetto "tarocco piemontese", un modello che, come scrive Giordano Berti, non si differenzia molto dai "tarocchi di Marsiglia", ossia dalla tipologia di tarocchi diffusa in Francia a partire dal XVII secolo. La principale caratteristica che contraddistingue questo mazzo è costituita dall'uso della figura doppia: ogni immagine vi appare come specchiata, duplicata nella metà superiore e nella metà inferiore²⁸, come si vede bene nel dettaglio dell'*Appeso* inserito nella lettera di Cagli.

Poche settimane dopo l'invio di questa lettera, il 12 maggio 1946, Cagli scrisse ancora a Olson:

Sono felice di essere stato la causa indiretta per la nascita de *La Préface* perché sono certo del suo valore. Ma adesso, se questa poesia è veramente intesa come un gesto reciproco, anzi un atto reciproco, allora deve continuare ad essere trattata come tale da entrambi. Con il termine 'trattare' mi riferisco al seme delle 'spade'²⁹.

Cagli si riferiva quindi alla poesia come a un "doppio" manifesto valido tanto per il poeta quanto per il pittore, un "atto reciproco"³⁰. In effetti nella sua poesia Olson aveva utilizzato quasi sempre il pronome

divulgazione più ampia e dalla fine del XVIII secolo il mazzo è associato alle arti divinatorie della cartomanzia. Per approfondimenti, cfr. G. Berti, *Storia dei Tarocchi*, Milano 2007.

²⁴ Nell'interpretazione delle carte dei tarocchi, non sapendo quali siano stati i testi consultati da Corrado Cagli, saranno presi in considerazione i due testi più noti della prima metà del Novecento: A. E. Rider-Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*, con illustrazioni di Pamela Colman Smith, Londra 1911; O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Parigi 1924. Secondo A. E. Rider-Waite, l'Asso di spade significherebbe "Triumph, the excessive degree in everything, conquest, triumph of force. It is a card of great force, in love as well as in hatred", cfr. A. E. Waite, op. cit., p. 54.

²⁵ Secondo A. E. Rider-Waite, l'Asso di coppe significherebbe "House of the true heart, joy, content, abode, nourishment, abundance, fertility; Holy Table, felicity hereof", *ibid.*, p. 129.

²⁶ "and it does matter because as paintings need to be seen as a final varnish, poems need to be loved 'appena abbandonati'", da una lettera di Corrado Cagli a Charles Olson, datata 26 aprile 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

²⁷ Secondo A.E. Rider-Waite, questa carta significherebbe "I will say very simply on my own part that it expresses the relation, in one of its aspects, between the Divine and the Universe. He who can understand that the story of his higher nature is imbedded in this symbolism will receive intimations concerning a great awakening that is possible", A.E. Rider-Waite, op. cit., p. 71.

²⁸ Cfr. G. Berti, op. cit., pp. 68-69.

²⁹ Da una lettera di Corrado Cagli a Charles Olson, datata 12 maggio 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

³⁰ Qualche anno più tardi, in una lettera indirizzata a Cagli, Olson definiva questa poesia come "la tua poesia", sottolineando nuovamente come nella sua stesura il poeta fosse stato influenzato dalle idee e dalle immagini di Cagli. Cfr. C. Olson, lettera a Corrado Cagli, datata 20 ottobre 1949, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

“noi”: *we are the new born; we put our hands; he and I, two bodies*. Cagli scrisse anche una frase enigmatica riferita al seme delle spade. Per decifrarne il significato è necessario ricorrere alle interpretazioni comunemente diffuse sulle carte ricordando come a ogni segno dei tarocchi – coppe, spade, denari e bastoni – sia generalmente attribuito un significato particolare; nel caso specifico delle spade, questo seme indicherebbe un’intensa attività nella sfera razionale e intellettuale. Lo stesso Olson in una poesia del ’46 definì dettagliatamente le spade come: *Swords, the positive, what you profess. / As swords your soul and goal ... Born of this need ... you take the sword, fight, retreat, / return, strike out again, bit back the stick / and in the winning of the field declare your fortune / and you fate.*³¹ In questo momento i due artisti condividevano un ricco vocabolario di immagini attinte direttamente dal mazzo dei tarocchi, carte alle quali riconoscevano un potere “magico”. La magia dei loro incontri fu rievocata da Cagli quando, nell’agosto del ’46 invitò l’amico a fargli visita in una casa di villeggiatura sull’oceano: “Se tu venissi qua, be’ sai quel che succederebbe se tu venissi, l’orologio si fermerebbe e noi due gireremmo intorno al tempo, te come una lancetta dei minuti ed io come una lancetta delle ore, potremo parlare di così tante cose”³².

4. I tarocchi nel XX secolo

L’utilizzo dei tarocchi come strumento di divinazione affonda le sue radici nel XVIII secolo. Ripercorrendo brevemente la storia di questo mazzo, possiamo ricordare che nel Seicento la pratica della cartomanzia era già diffusa, ma soltanto a partire dalla fine del XVIII secolo essa fu associata in modo esclusivo al mazzo dei tarocchi. Antoine de G ebelin (1719-1784), antropologo e massone francese, pubblicò un lavoro enciclopedico dal titolo *Le Monde primitif, analys e et compar e avec le monde moderne* (Parigi, 1780), un primo studio antropologico nel quale l’autore paragonava tra loro la cultura contemporanea e le culture antiche. Assecondando l’ambizione massonica di ritrovare una lingua e una cultura che fossero all’origine di tutte le successive diramazioni, G ebelin sostenne che le carte dei tarocchi fossero l’unica forma in cui l’antico libro di Thot³³, libro sacro degli Egizi, si fosse conservato: da qui il potere divinatorio di queste carte. Nel corso dell’Ottocento questa teoria continuò ad essere condivisa e la pratica della cartomanzia trovò un numero sempre maggiore di adepti. Con il Novecento si poté assistere in Europa a un crescente interesse nei confronti di tutte le tradizioni esoteriche e intorno al 1910 l’apertura nei confronti dell’occultismo affascinò un’intera generazione di artisti che si affidò a questa nuova forma di misticismo credendo di trovarvi una nuova “chiave” di lettura della

³¹ C. Olson, *Double, double, root and branch*, in *The collected poems of Charles Olson*, op. cit., pp. 51-52.

³² C. Cagli, lettera a Charles Olson, datata 8 agosto 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

³³ Thot fin dall’epoca ellenistica era stato associato al suo omologo greco Hermes – Mercurio – inventore della scrittura e patrono delle arti magiche

realtà, rappresentata artisticamente dalla diffusione dell'astrattismo.³⁴ Il fascino per l'occulto generò anche un crescente interesse per i tarocchi che, come già ricordato, erano considerati il linguaggio esoterico per eccellenza. Intorno al 1910 furono pubblicati numerosi saggi su questo tema ad opera di studiosi come il filosofo russo P. D. Ouspensky – *The symbolism of the tarot*, 1913 – o il massone inglese Arthur Edward Waite – *The Pictorial Key to the Tarot*, 1910 – che dimostrano come l'interesse per le filosofie esoteriche fosse diffuso soprattutto all'interno di circoli d'élite, come le logge massoniche o i circoli teosofici. Qui i tarocchi erano interpretati come una metafora del viaggio iniziatico affrontato dai neofiti per raggiungere la “conoscenza”. Tra lo scoppio della seconda guerra mondiale e l'immediato dopo guerra avvenne invece una diffusione a livello popolare della magia e dell'occultismo. Questo interesse portò anche a dure condanne, come ricorda la voce di Theodor Adorno nelle sue “Tesi contro l'occulto” (1946-47):

La moda dello spiritismo è il segno di una regressione della coscienza che ha perduto la forza di pensare l'incondizionato e di sopportare il condizionato. (...) Quando la realtà oggettiva appare ai vivi più sorda e insensibile di quanto non lo sia mai stata, questi cercano di ottenere un qualche significato attraverso un abracadabra. (...) Il lato razionale di ciò che è reale, non convincendo più, viene rimpiazzato da tavoli che ballano.³⁵

Questo fenomeno venne registrato da noti artisti come il fotografo Irvin Penn – *The Tarot Reader* del 1949 (fig.2) – o l'artista italiana Carol Rama – *Tarocchi* del 1948 (fig.3) – e portò nel 1944 alla pubblicazione del libro *Book of Thoth* di Aleister Crowley³⁶, un testo che Charles Olson studiò accuratamente.

Negli anni Quaranta la passione per i tarocchi non era quindi confinata ai due amici Olson e Cagli: in molte occasioni noti personaggi, soprattutto artisti afferenti al surrealismo, si avvicinarono a questo mazzo confidando nei suoi poteri magici. D'altronde, se oggi è noto che il mazzo dei tarocchi nacque inizialmente come gioco di corte nell'Italia settentrionale³⁷, ai tempi di Corrado Cagli e di Charles Olson i primi studi filologici sull'origine di questo mazzo non erano ancora stati pubblicati: nessuna voce autorevole si era levata a sostenere la falsità delle teorie esoteriche³⁸; l'origine ludica dei tarocchi era totalmente offuscata dalla sovrabbondanza di pubblicazioni che ne attestavano invece il significato

³⁴ Per approfondimenti, Cfr. T. Harrison, *1910 - The emancipation of Dissonance*, Los Angeles 1996; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915*, catalogo della mostra a cura di V. Loers, Francoforte 1995.

³⁵ T. W. Adorno, *Tesi contro l'occultismo* (1946-1947), in *Minima Moralia – meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Torino 1954, p. 291-294.

³⁶ Aleister Crowley, *The Book of Thoth*, London 1944.

³⁷ Alla corte dei Visconti in Lombardia sono registrati alcuni mazzi di carte già intorno al 1408 tra i quali le Carte dei VI Dei che sembrano avere particolari affinità con le immagini dei tarocchi. Per approfondimenti, cfr. G. Berti, op.cit.

³⁸ Nel 1947 fu pubblicato il primo studio su questo mazzo in cui se ne rintracciava l'origine cortigiana e ludica. L'opera in questione, *Le tarot. Histoire, iconographie, ésotérisme* (Lyon, 1947) era stata scritta da un esoterista olandese, Gerard van Rijnberk, motivo per il quale non ebbe particolare risonanza tra gli storici dell'arte. Soltanto nel 1966 Gertrude Moakley scrisse un fondamentale testo sul mazzo Visconti Sforza di Bonifacio Bembo (G. Moakley, *The Tarot Cards Painted By Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family*, New York 1966) dando così inizio agli studi scientifici su questa tipologia di manufatto artistico.

occulto³⁹. Secondo Mircea Eliade, il coinvolgimento dell'avanguardia artistica del Novecento nelle scienze occulte rappresenterebbe innanzitutto una critica contro la cultura occidentale nel suo insieme, interpretata come sinonimo di inciviltà in quanto causa dello scoppio dei conflitti mondiali.⁴⁰ Si può comprendere quindi come mai un gruppo di artisti surrealisti, proprio nel momento di massima tensione durante la seconda guerra mondiale, abbia creato un nuovo mazzo di tarocchi. Tra il 1940 e 1941 Jacques Harold, Jacqueline Lamba, André Masson, Victor Brauner, Wifredo Lam, Oscar Domiguez e Max Ernst avevano trovato rifugio a Marsiglia in attesa del visto per gli Stati Uniti. André Breton, che aveva studiato l'origine dei tarocchi⁴¹, convinse questi artisti a realizzare un nuovo mazzo che riflettesse gli ideali del gruppo: quest'opera prese il nome di *Jeu de Marseille*⁴² (fig. 4). Tale interesse generò anche numerosi studi sulle origini e sulla storia delle tradizioni magiche: André Breton iniziò a raccogliere materiale per il suo *Arte e Magia* (pubblicato nel 1957), mentre nel 1948 usciva *The Mirror of Magic* (1948) dello scrittore surrealista Kurt Seligmann. Entrambe le opere affrontavano il fenomeno della magia da un punto di vista storico, non mancando di mettere in luce l'affascinante ruolo dei tarocchi all'interno di questa tradizione:

L'intera teoria magica (dei Tarocchi) si fonda sulla credenza che nella natura non v'è casualità – e che ogni evento dell'universo sia determinato da una legge prestabilita. L'evento più insignificante è assoggettato a questa regola fondamentale: le carte mescolate a casaccio danno non risultati fortuiti, ma un seguito di figure legate magicamente all'individuo e al soggetto.⁴³

Nel 1947 l'esoterista olandese Gerard von Rijnberk pubblicava il primo studio iconografico approfondito sui tarocchi, una pubblicazione che tuttavia non incontrò una larga divulgazione a causa dell'appartenenza del suo autore a un circolo esoterico⁴⁴.

³⁹Tuttavia il collegamento tra il mazzo dei tarocchi e la cartomanzia non sembra essere sussistito: non ne fa parola, infatti, nessuno dei testi principali dedicati alla magia del rinascimento come *De occulta philosophia* di Agrippa di Nettesheim (Colonia, 1533) o Philip von Hohenheim alias Paracelso che nei suoi viaggi raccolse molte informazioni sulle tecniche di divinazione popolare.

⁴⁰ M. Eliade, *The Occult and the Modern World*, in *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, Chicago-Londra 1976, p. 53.

⁴¹ Anche successivamente Breton proseguì il suo interesse per queste carte, studiò attentamente i testi di Court de Gébelin e nel '44 pubblicò un breve romanzo dal titolo *Arcane 17* (A. Breton, *Arcano17*, trad. it. a cura di L. Xella, Napoli 1985). Nel titolo Breton si riferiva alla carta numero XVII denominata "La Stella". Per approfondimenti, cfr. M. Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge 1995, p. 357.

⁴² Per questo mazzo decisero di sostituire i tradizionali semi dei tarocchi con segni d'invenzione: fiamme (amore), stella nera (sogno), ruota (rivoluzione), chiave (conoscenza). Le figure delle carte erano invece impersonificate dai personaggi più significativi per il Surrealismo: Hegel e Helene Smith (dipinti da Victor Brauner), Paracelsus (realizzato da Breton), Pancho Villa (realizzato da Ernst), Sade e Lamiel (opere di Hérolde), infine Novalis e Baudelaire (creati da Masson), e figure fantastiche come Freud, Alice, e Lautréamont frutto della collaborazione tra Dominguez e Lam. Per approfondimenti, cfr. *Le Jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Ed. D. Giraudy, Marsiglia 2003.

⁴³ K. Seligmann, *Storia della magia*, trad. it. di G. Iannuzzi, Bologna 2010, p. 339.

⁴⁴ Inoltre, nel 1949 Paul Marteau, il proprietario della ditta produttrice di tarocchi Grimaud, pubblicò un saggio sui tarocchi di Marsiglia – *Le Tarot de Marseille*, Parigi 1949 – nel quale l'autore sostenne che questo particolare mazzo fosse da considerarsi come il mazzo originario e diede pertanto una interpretazione esoterica a ogni particolare della sua antica iconografia. fu fondamentale per l'interpretazione di queste carte a partire dallo studio di ogni dettaglio.

5. Il *Bagatto* e il progetto *American Tarot*

Se nella poesia *La Préface* Olson si era riferito a una carta del mazzo dei tarocchi – ovvero all'*Asso di bastoni* – per esprimere la sua nuova impresa artistica, nell'estate del 1946 nacque l'idea di pubblicare un vero e proprio studio iconografico sull'intero mazzo, nel quale affrontare sia il problema connesso alle origini che all'uso divinatorio di queste carte. Il '46 fu un anno fondamentale per Charles Olson: oltre a pubblicare le sue prime poesie, il poeta conobbe Ezra Pound⁴⁵ che considerò suo maestro. Pound mise Olson in contatto con importanti editori come Caresse Crosby⁴⁶ e James Laughlin ai quali il giovane poeta iniziò a proporre delle pubblicazioni, molte delle quali vedevano la diretta collaborazione di Cagli come quella che riguardava lo studio dei tarocchi. Fin dal 1940 Olson aveva iniziato a utilizzare questo mazzo diventando molto esperto nella cartomanzia ma senza mai interessarsi alla storia di queste carte. Durante l'estate del '46, il poeta approfondì questo argomento recandosi spesso alla Library of Congress di Washington per consultare alcuni volumi tra i quali *Manuel Synthétique and Pratique du Tarot* di Etudes Picard (1909), *Le Tarot Egyptien* di Gervais Bouchet (1922), *Le Tarot* di J.B. Bougeat (1923)⁴⁷ e il libro di Aleister Crowley *The Book of Thoth* (1944)⁴⁸. Nel frattempo anche Cagli si stava dedicando ai tarocchi. Fu così che nel settembre del 1946 venne pubblicata una sua opera sulla rivista americana *Harper's Bazaar*⁴⁹. Si trattava della prima tela realizzata sul tema dei tarocchi che rappresentava la carta del *Bagatto* (fig. 5). Nel breve articolo di accompagnamento, veniva descritta l'origine dell'interesse dell'italiano per queste carte: “quando era ancora in Umbria, Corrado Cagli osservava spesso i contadini

⁴⁵ Ezra Pound (Halley, Idaho, 1885 – Venezia 1972). Poeta statunitense (...) L'opera di Pound è vasta, multiforme e complessa. La sua attiva partecipazione ai movimenti letterari del tempo, in particolare l'imaginismo e il vorticismo (...) Strinse rapporti con i maggiori poeti e scrittori anglosassoni contemporanei: da Yeats a Joyce, da Cummings a W.C. Williams, da Hemingway a Eliot. (...) I *Cantos*, il libro con il quale l'attività poetica di P. si è progressivamente identificata nella stagione finale della sua esistenza, è una sorta di ambiziosissima storia dell'umanità in cui le epoche e le civiltà più remote si sovrappongono e si intrecciano (...). Sicuramente l'impasto di lingue e stili diversi, l'intreccio di toni lirici e toni saggistici, il balenare di immagini pure e definitive in un apparente accumulo di dati materici, che caratterizzano i *Cantos* hanno avuto un influsso determinante non solo sulla poesia contemporanea di lingua inglese ma su quasi tutti gli sperimentismi poetici del Novecento. Cfr. voce “Ezra Pound”, in *La Nuova Enciclopedia della Letteratura*, Milano 1987, pp. 768-769. Per approfondimenti sulla influenza esercitata da Pound su Olson, cfr. R. van Hallberg, op. cit., pp. 5-44.

⁴⁶ Il primo di questi progetti proposto a Caresse Crosby fu una serie di “pamphlet da due penny di un pittore e un poeta di oggi: in ogni numero una poesia e un disegno, o una riproduzione: Eluard-Picasso, Pound-Cagli, De Chirico-Olson, St Perse-?, Montale-Morandi, etc. etc” (*tuppenny pamphlets of painter-poet now: each issue a poem and drawing or repro: Eluard-Picasso, Pound-Cagli, De Chirico-Olson, St Perse-?, Montale-Morandi, etc. etc.*). Questa proposta vedeva associati due personaggi considerati da Olson come punti di riferimento, Pound e Cagli; si può supporre che per Olson le loro ricerche fossero quindi assimilabili. Cfr. Lettera di Charles Olson a Caresse Crosby del 23 luglio 1948, pubblicata in *Charles Olson Selected Letters*, a cura di R. Maud, Berkley-Los Angeles 2001, p. 267.

⁴⁷ “Olson's notebook for the summer of 1946 indicates that he read in the Library of Congress at least the following: Gervais Bouchet, *Le Tarot Egyptien* (Vichy: Bouchet-Dreyfus, 1922); J.B. Bougeat, *Le Tarot*, 4th ed. (Paris, Chacornac Freres, 1923); Etudes Picard, *Manuel Synthétique and Pratique du Tarot*, (Paris, H. Daragon, 1909)”, R. Maud, *Charles Olson's reading*, op. cit., p. 267.

⁴⁸ Il volume di Crowley deve essere stato particolarmente stimato dal momento che compare anche in una lista stilata da Olson nel 1961 insieme ad altri testi ritenuti fondamentali: “Man worth anyone's study: (...) Aleister Crowley: (? Particularly his book on the Tarot (...))”, in C. Olson, *From the Old discourse to the New* (1961), in *Collected Prose*, a cura di D. Allen, Berkley-Los Angeles 1997, p. 188.

⁴⁹ Questo numero della rivista è conservato presso l'archivio Cagli di Roma dove è stato possibile consultarlo.

mentre giocavano ai tarocchi⁵⁰.” Questo interesse folkloristico ci è testimoniato anche dall’opera *I Giocatori di carte* del 1935 (fig. 6). Ma l’articolo proseguiva poi sottolineando come, dopo cinque anni trascorsi in guerra, l’artista si fosse aperto ai significati esoterici di queste carte al punto da produrne una sua personale versione. Si apprende quindi che Cagli nel 1946 era occupato nella reinterpretazione dell’intero mazzo dei Tarocchi. Il suo interesse per le carte era in linea con i suoi studi sui linguaggi primordiali: se in Italia la sua ricerca si era limitata a immagini mitiche dal gusto neo-metafisico, proprio tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta l’artista era alla ricerca di nuovi linguaggi simbolici che fossero espressione di un subconscio collettivo. Proprio nei tarocchi, Cagli poteva trovare un repertorio di immagini sedimentate ancora valide per l’uomo contemporaneo, immagini antiche che gli permettevano di “collegare la problematica culturale del nostro tempo a profondità di sedimentazioni remote ed ataviche, riscattate nella loro vitalità esaustiva e liberatoria più autentica.”⁵¹

È interessante notare come, accanto all’immagine del *Bagatto*, nella rivista sia stato riprodotto uno schema di “lettura” dei tarocchi con il quale veniva predetto il futuro a un famoso attore del tempo, Paul Douglas⁵²: se persino una star del cinema si era prestata alla lettura dei tarocchi, è chiaro quanto fosse capillare la diffusione di questa tecnica divinatoria. Il mazzo era quello piemontese – lo stesso che avevamo già visto essere utilizzato da Cagli – e le carte erano state disposte a formare una piramide capovolta (fig. 7). Tuttavia, dalla didascalia che accompagna l’immagine si apprende che questa lettura delle carte non era opera dell’artista Cagli ma del famoso gallerista di New York, Julien Levy⁵³, perfettamente capace di leggere i tarocchi.⁵⁴ Sembra quindi che a New York, città in cui era approdato anche un cospicuo numero di artisti surrealisti in fuga dall’Europa, nei circoli più all’avanguardia la lettura dei tarocchi fosse una pratica molto diffusa.

⁵⁰ *The Mystery of the Tarot*, in “Harper’s Bazaar”, senza autore, settembre 1946, p. 217. Riguardo a questa osservazione, è importante ricordare che le carte dei tarocchi, accanto al loro uso divinatorio, hanno mantenuto anche la loro funzione di carte da gioco. Il gioco dei tarocchi è praticato soprattutto in Germania e Austria mentre, in Italia, una versione di questo mazzo - senza le 22 carte degli arcani maggiori e di una delle quattro figure - viene abitualmente usato come mazzo di carte regolare. Per approfondimenti, cfr. M. Dummett, *The Game of Tarot*, Londra 1980.

⁵¹ E. Crispolti, *Il metodo di Cagli*, in E. Crispolti, G. Marchiori, op. cit., p. 67.

⁵² Paul Douglas (Philadelphia, 1907-1959) Attore americano. Dopo il debutto a Broadway nel 1936, lavorò sia per la televisione che per il cinema. Tra i suoi film ricordiamo: Lettera a tre mogli (1949), 14ma ora (1951), Matrimoni a Sorpresa (1951), Eternamente femmina (1953), Una Cardillac tutta d’oro (1956). Per M. Schlossheimer, *Gunmen and Gangsters: Profiles of Nine Actors Who Portrayed Memorable Screen Tough Guys*, New York 2002, pp. 189-216.

⁵³ Julien Levy (1906-1981). Gallerista americano. Julien Levy aveva stretto i suoi primi legami con Marcel Duchamp durante i suoi studi presso Harvard. Nel 1927 l’artista gli propose di seguirlo a Parigi, dove Levy conobbe direttamente il gruppo dei Surrealisti. Grazie a Berenice Abbott, Levy entrò in possesso dell’archivio fotografico di Eugene Atget quando ancora il fotografo era del tutto sconosciuto, se non per l’interesse del gruppo dei Surrealisti. Nel 1931 Levy, di ritorno negli USA, aprì la sua galleria a New York che presto divenne molto nota per le numerose esposizioni dedicate al gruppo dei Surrealisti. La galleria continuò la sua attività fino al 1945 con l’importante mostra dedicata a Arshile Gorky. Il gallerista era solito leggere i tarocchi anche ai suoi amici. Per approfondimenti cfr.: <http://www.theartstory.org/gallery-levy-julien.htm>

⁵⁴ Questa particolare disposizione delle carte era sicuramente usata anche da Cagli: la troviamo descritta in una lettera ricevuta da Cagli nel 1946 (senza data), ricevuta da parte dell’amico e artista americano Thomas Prentiss. Questa lettera è oggi conservata presso l’Archivio Cagli di Roma all’interno del tomo in cui sono raccolte tutte le lettere ricevute da Corrado Cagli nel 1946.

Osservando il *Bagatto* dipinto da Cagli vediamo che riproduce fedelmente lo schema dei tarocchi piemontesi (fig. 8): anche qui il “prestigiatore”, che si riflette nella metà inferiore della carta, è descritto nel momento di tirare i dadi; indossa un cappello ad ampia tesa a forma di otto capovolto e i colori delle vesti alternano giallo e rosso. Rispetto alla carta originale, Cagli si limita a scomporre la visione con uno stile post-cubista, da collegare probabilmente alla sua esperienza parigina del 1938⁵⁵. Da un confronto con le opere del periodo italiano anteriore al '38, risulta evidente quanto lo stile di Cagli si fosse aperto nei confronti di nuove sperimentazioni: se in Italia la sua opera era caratterizzata da una ricerca nel campo del mito attraverso uno stile figurativo di derivazione rinascimentale (da Paolo Uccello a Piero della Francesca), adesso i nuovi contatti internazionali portavano Cagli sulla strada della scomposizione spaziale. In particolare, nel 1940 tale sperimentazione si poteva già definire cubista se si pensa ad opere come *Hocs racconta* (fig. 9) o *Collage* (fig. 10). Come scrive Enrico Crispolti: “si corrompe la precedente sicurezza” per giungere a uno stile che si fa al contempo cubista ed espressionista; “in mezzo non c'è stata la ricerca di uno stile, ma il passaggio dalla solitudine dolorosa all'ira e al dramma⁵⁶”. La frammentazione dello spazio presente nel *Bagatto* risulta molto composta, soltanto il volto del personaggio viene moltiplicato più volte, come se numerosi punti di vista fossero riassunti in un'unica immagine. Per il resto, Cagli mantiene un forte simbolismo, attraverso un linguaggio figurativo descrittivo molto legato alla tradizione. Nel tavolo di fronte al prestigiatore sono infatti disposti vari utensili, tutti perfettamente riconoscibili: dei dadi, un martello, un punteruolo, una scarpa.

In una lettera di Cagli scritta a Olson nel dicembre del '46 troviamo una indicazione sul significato di questa particolare carta che l'artista collega alla sua attività creativa: il *Bagatto* raffigurerebbe “un punto d'inizio, l'origine, il modo primordiale di pensare e di sentire⁵⁷”. L'interpretazione fornita dal testo di Oswald Wirth – uno dei testi più noti ai tempi di Cagli sull'interpretazione esoterica delle carte - ne evidenzia invece il significato di principio attivo: “La Causa Prima è dunque un prestigiatore: ma poiché essa si ripercuote su tutto ciò che è attivo, il personaggio iniziale dei Tarocchi corrisponde, in generale, a ogni principio di attività⁵⁸.” Attraverso queste definizioni è possibile risalire alla consonanza tra il significato della carta e i nuovi obiettivi dell'attività di Cagli e di Olson nell'immediato dopoguerra: come già ricordato, i due amici vedevano la loro pratica artistica come una possibilità di rigenerazione, un nuovo punto di partenza, una nuova origine per fondare una “vita nova”. Cagli stesso in questi anni produsse una serie di tele in cui questo significato veniva ribadito in vario modo, tra le quali la più indicativa è certamente l'opera dal titolo *Nascita* (fig. 11) del 1947. Non stupisce quindi che i due

⁵⁵ Per approfondimenti sull'apporto del cubismo nell'opera di Corrado Cagli, cfr. E. Crispolti, *Cagli da New York a Roma*, in *Corrado Cagli e la critica*, atti del convegno, Palazzo degli anziani, 26-27 settembre 1980, Ancona 1980, pp. 51-65.

⁵⁶ E. Crispolti 1964, op. cit., p. 134.

⁵⁷ C. Cagli, Lettera a Charles Olson datata 9 dicembre 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

⁵⁸ O. Wirth, op. cit., p. 122.

fossero stati particolarmente colpiti dal significato esoterico di questa carta nella quale rispecchiarono le loro comuni ambizioni.

La carta del *Bagatto*, definita dalla tradizione esoterica anche con l'affascinante titolo di *Mago*, ha ispirato l'opera di numerosi artisti⁵⁹. Nella tela di Victor Brauner *Il Surrealista* (fig. 12) troviamo proprio il prestigiatore con il cappello a forma di otto alle prese con i suoi attrezzi magici, un chiaro riferimento al *Bagatto*. Riguardo a questa particolare tela, è interessante notare come Cinthia Goodman, in virtù dell'importanza ricoperta da questa carta per i Surrealisti, abbia proposto che si tratti di un autoritratto dell'artista, per quanto irrealistico⁶⁰; questa stessa supposizione potrebbe forse essere valida anche per l'opera di Cagli: ricordiamo che in questo momento l'artista italiano, così abile nella lettura dei tarocchi, era visto dagli amici di New York come un mago, un "travestimento" che potrebbe aver assecondato lui stesso. L'importanza di questa carta è anche attestata dal fatto che Cagli stesso ne fu ossessionato, producendo almeno sei opere distinte dallo stesso titolo. A suffragare questa ipotesi possiamo citare anche uno schizzo (fig. 13) concepito come doppio ritratto di Cagli e Olson: due mezzi busti che si tengono per mano mentre la loro immagine viene riflessa nella metà in basso, come nelle carte. Intorno vi si riconoscono i principali simboli dei tarocchi: un bastone, una coppa, una spada, un denaro. Nella figura di destra, il riferimento al *Bagatto* è evidente: il personaggio raffigurato presenta infatti il tipico cappello a forma di "otto" orizzontale e di fronte a lui si trova il tavolo del prestigiatore. È probabile quindi che Cagli stesso si riconoscesse in questa carta, il cui significato era molto vicino alle sue ambizioni artistiche.

Proprio nel '46 anche Olson iniziò a comporre una poesia dal titolo *Bagatto*. La poesia si apre con la dedica "à Corado", ulteriore conferma dell'identificazione della carta con l'amico, seguita dai versi "*double, double, twice the face*" che sembrerebbero descrivere l'immagine realizzata da Cagli. Per poter contestualizzare la poesia di Olson, può essere utile ricordare che le carte dei tarocchi erano state fonte d'ispirazione letteraria fin dalla loro origine. Alcuni componimenti poetici sulle carte iniziarono a comparire agli inizi del XVI secolo tra i quali il più noto è forse l'opera dello scrittore toscano Pietro Aretino dal titolo *Le carte parlanti* (Venezia, 1543). Spesso le carte diventarono protagoniste di motti scherzosi e fonte d'ispirazione poetica al punto da avviare un genere di componimento a parte, definito "tarocchi appropriati", poesie nelle quali singole carte dei trionfi erano associate a persone realmente esistenti. Nell'Ottocento, in seguito alla diffusione del significato esoterico attribuito a queste carte, si moltiplicarono le opere letterarie sul tema dei tarocchi sia in Francia (Paul Christian, Villiers del'Isle-Adam, Anne Osmond) che in Inghilterra (Thomas Stearns Eliot, William Butler Yeats, ecc.). Per quanto

⁵⁹ Ricordiamo che anche l'artista surrealista Leonora Carrington (Lancaster, 1917- Città del Messico, 2011) realizzò una tela ispirandosi alla stessa carta, *El Juglar* (1954). Inoltre, nel mazzo realizzato da Salvador Dalí tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, la carta del *Mago* è una delle poche carte in cui compare il suo autoritratto. Per approfondimenti sul mazzo di Dalí, cfr. M. Poltronieri, *La magia di Salvador Dalí*, Riola 2004.

⁶⁰ Nella scheda di E. Calas (pubblicata in N.e E. Calas, *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*, New York 1966, pp. 123-24) viene citata un'analisi iconografica di questa opera, rimasta inedita, a cura di Cinthia Goodman.

riguarda il Novecento, si può ricordare come André Breton avesse tratto ispirazione dai tarocchi nella stesura del suo romanzo *Arcane 17*, ma anche Antonine Artaud venne affascinato dal mazzo al quale si riferì nel comporre alcune sue opere.⁶¹

Quello che stupisce della poesia di Olson rispetto alle opere letterarie precedentemente dedicate ai tarocchi è la sua fedele corrispondenza all'immagine di Cagli pubblicata nelle pagine dell'*Harper's Bazaar*. La poesia di Olson suggeriva in modo didascalico il significato della carta: dopo aver elencato una serie di attributi del *Bagatto* (*The Man of Magic, beginning, prime Number I, major arcana, master of rime, causer of terror, maker of sense*), il poeta proseguiva con una descrizione accurata dell'attività di questo "mago" che usa i suoi utensili (*a cup, a shoe and awl and a hammer*) come un artigiano (*he perfected his craft in a workmanlike manner*) per leggere il futuro tirando i dadi (*He'll read you the answer ... he raises his left hand to throw down the dice*), misurando il destino attraverso regole che infrange liberamente (*Observing the structures but breaking the rules*). La sua abilità viene descritta come una capacità di riflettere quello che vede: come carta indicherebbe un potere in potenza (*he will will you you power, refract you your light*) che può essere afferrato soltanto da colui che riesce a lasciare indietro le proprie insicurezze (*out of unsure man ... if you'll mount the tower and not dread the height*) in modo da vedere oltre la superficie delle cose, dove viene svelato il suo gemello (*for beneath the surface his twin is reveal*) e la sua risposta (*together the key to what is concealed*). Confrontando la poesia con l'immagine di Cagli notiamo che le corrispondenze sono molto esplicite: il cappello a forma di nimbo, la figura che si moltiplica svelando il suo gemello, gli utensili sul tavolo e l'alzare la mano sinistra per tirare i dadi. Lo stile narrativo che si riscontra nel componimento è inusuale per un poeta come Olson, generalmente più ermetico. Una spiegazione ci viene data da una lettera che il poeta scrisse nel 1948 alla principale società produttrice di carte da gioco, la Western Playing Card Company, con una particolare proposta:

Da diversi anni io e Corrado Cagli stiamo collaborando nell'uso dei tarocchi per dipingere e per scrivere, ma anche per progetti nel campo della musica e della danza. (...) l'interesse dimostrato da diverse riviste per questo mazzo – che certamente avrà notato anche lei – è soltanto un segno della crescente curiosità da parte degli americani per il più emozionante e misterioso di tutti i mazzi di carte. (...) siamo convinti che in questo momento gli americani vorrebbero saperne di più del mazzo dei tarocchi e poter usare un mazzo loro stessi. (...) per quanto ne sappiamo non esiste un mazzo in inglese e nessuna industria di carte ne sta traendo alcun vantaggio (...). Per questo avremmo pensato a un progetto che abbiamo deciso di sottoporre alla sua attenzione. Si tratterebbe di creare un nuovo mazzo di TAROCCHI AMERICANI con la grafica a colori creata da Corrado Cagli e la sua traduzione, interpretazione ecc. a cura di Olson. Questo progetto è triplice. Offre immediatamente (1) una nuova serie completa di disegni da poter usare singolarmente come espedienti per riviste e pubblicità di carte da gioco e, non appena le 78 carte saranno completate, (2) un nuovo prestigioso mazzo per la sua compagnia, immediatamente acquistabile dai cartomanti e come futuro nuovo gioco americano; (3) un libretto insolito e

⁶¹ Per un approfondimento sul rapporto tra i tarocchi e la letteratura, cfr. L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura fra Quattrocento e Ottocento*, Lucca 1997; G. Berti, op. cit., pp. 165-190.

sorprendente (composto dal materiale interpretativo di ogni carta) sul mistero e sulla storia dei tarocchi come mazzo più antico, che potrà servire sia come testo informativo per i cartomanti che come introduzione ai nuovi TAROCCHI AMERICANI⁶².

Dalla lettera si apprende quindi che i due giovani avevano iniziato a collaborare nella realizzazione di un nuovo mazzo di tarocchi americani per il quale Cagli si stava occupando della grafica e Olson di un testo di accompagnamento. In questo senso si comprende lo stile così insolito della poesia *Bagatto* che era sicuramente nata come una forma di “spiegazione” in versi dell’immagine di Cagli. Come tale, doveva introdurre al significato divinatorio della carta soffermandosi sui particolari rappresentati: un tipo di composizione finalizzato all’immediata comprensione da parte del lettore. Dalla lettera alla compagnia di carte si evince anche che i due giovani avevano utilizzato i tarocchi nella creazione delle più varie espressioni artistiche, anche nel campo della musica e della danza. Questa particolarità non deve sorprendere: Cagli era infatti in contatto con l’avanguardia di New York ed era stato tra i soci fondatori di *The Ballet Society* nel luglio del ’46, lavorando come coreografo in molti spettacoli. È così che l’artista, non appena ricevuta da Olson una poesia dedicata ai tarocchi, propose al musicista John Colman⁶³ di accompagnare questa poesia con della musica⁶⁴. Né il progetto di mazzo né la musica di Coleman andarono a buon fine, ma dimostrano chiaramente il crescente interesse dei due amici nei confronti di questo mazzo.

6. Differenti gradi di astrazione nella serie dei tarocchi

Accanto al *Bagatto*, Cagli e Olson realizzarono altre opere che furono probabilmente pensate per questo progetto di mazzo. Il numero cospicuo di tele e di poesie che dedicarono ai tarocchi tra 1946 e 1950 ca. può dare la misura dell’importanza di questo tema nella loro produzione. Tuttavia, queste opere non presentano grande omogeneità tra loro ma al contrario vi si alternano stili e risultati molto differenti. Da questa constatazione è possibile dedurre che soltanto alcune di queste opere siano state pensate per un’ampia divulgazione, mentre, in molti altri casi, il tema delle carte sembrerebbe diventare una sorta di pretesto attraverso il quale accedere ad altre questioni artistiche.

⁶² Lettera di Charles Olson a Corrado Cagli, datata 7 luglio 1948, in R. Maud 2001, op. cit., p. 81.

⁶³ John Colman è stato un pianista noto per aver composto musica sperimentale di accompagnamento per molti balletti occupandosi delle relazioni esistenti tra musica, euritmia e danza. Dopo aver conseguito il suo diploma, ancora ragazzo studiò con Paul Boepple l’euritmia Dalcroze presso la New York School. A questo proposito è interessante ricordare che l’euritmia era una disciplina molto studiata anche da Rudolf Steiner, fondatore dell’antroposofia, secondo il quale essa unisce l’uomo al mondo soprasensoriale, cfr. F. Benzi, *La quarta dimensione*, in “Art e dossier”, n. 236, settembre 2007, pp. 23-24. Colman lavorò con Doris Humphrey, Kurt Jooss, George Balanchine, Erick Hawkins, Hanya Holm e molti altri. Per informazioni, cfr. l’archivio dedicato al compositore presso The Jerome Lawrence and Robert E. Lee Theatre Research Institute (TRI) of The Ohio State University: <http://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/personal-papers-and-special-collections/john-colman-papers/>

⁶⁴ “I asked John Colman (who liked the poem as much as I did) to write the music for it, so it could be song in form of Canon by a tenor and a baritone.” C. Cagli a C. Olson, lettera del 16 ottobre 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

Per quanto riguarda Cagli, dobbiamo ricordare che nel 1948 l'artista tenne una mostra presso la Galleria il Milione di Milano dal titolo gli *Arcani Maggiori dei Tarocchi*⁶⁵ nella quale, con ogni probabilità, fu presentato un nucleo di opere da riferirsi al progetto di mazzo. Tuttavia, in tale occasione non venne pubblicato alcun catalogo e non uscì neppure il bollettino della galleria. Secondo Francesco Muzzi, responsabile dell'archivio Cagli a Roma, tutte le opere presentate a Milano furono vendute in mostra, circostanza che rende oggi particolarmente difficile rintracciare questo nucleo originario. Osservando le opere realizzate da Cagli sul tema dei tarocchi, risultano evidenti alcune differenze stilistiche, in particolare riguardo al differente grado di astrazione delle immagini. Alcune di esse, infatti, sono particolarmente vicine all'immagine tradizionale del mazzo – come nel caso già discusso del *Bagatto* – mentre altre sembrano diventare più astratte. Una considerazione analoga può essere valida per le poesie di Olson che talvolta abbandonano quello stile fortemente descrittivo, la musicalità e persino la rima riscontrate nel *Bagatto*. È già stato ricordato come, proprio in questi anni, i due artisti stessero attraversando un periodo di crescita molto rapida, maturando un profondo interesse per la geometria non euclidea. Proprio i loro studi matematici possono considerarsi alla base delle radicali trasformazioni che avvennero nelle composizioni dedicate ai tarocchi. Ma, procedendo con ordine, prima saranno passate in rassegna le opere che riflettono ancora uno stile descrittivo e simbolico, per poi introdurre il significato della geometria non euclidea e analizzarne il particolare rapporto con le opere dedicate ai tarocchi.

7. L'Imperatore, La Morte e La Ruota della Fortuna di Cagli

Tra le opere che più si avvicinano stilisticamente al *Bagatto* del 1946 troviamo l'*Imperatore* (fig. 14), la quarta carta degli arcani maggiori. Nell'immagine possiamo vedere una figura di profilo, coronata, che si riflette nella metà inferiore della carta, rispondendo ancora una volta al modello piemontese. Quanto agli attributi imperiali, è chiaro come lo scettro e il globo con la croce siano un'eredità dell'iconografia classica dell'imperatore. Anche i colori degli abiti sono tradizionali, giallo, rosso e blu. Tuttavia, si notano anche numerose aggiunte che Cagli ha sovrapposto al modello piemontese: il particolare più evidente riguarda l'aver sostituito la testa dell'imperatore con un globo terrestre sottolineando come la regalità sia da intendersi nel "mondo", significato da sempre presente nella iconografia dell'imperatore. Rispetto alla realizzazione del *Bagatto*, vediamo che in questa seconda carta Cagli non restituisce la scomposizione spaziale cubista. La figura sembra stagliarsi contro un "non-spazio", un fondo bianco attraversato da strane ellissi che non rispettano nessuna geometria, rimanendo aperte. Sembrano delle parabole, le stesse che circondano la testa dell'*Apprendista* (fig. 15). All'interno di queste ellissi sono

⁶⁵ Questa mostra è ricordata nelle principali biografie dell'artista, cfr. E. Crispolti, G. Marchiori 1964, p. 169. Secondo le monografie più recenti, questa serie fu esposta nello stesso anno anche presso la Galleria della Vigna di Firenze e la Galleria di Genova di Genova; cfr. Cagli, *L'opera 1931-1976*, op. cit., p. 255.

riconoscibili alcuni piccoli simboli che ricordano degli ideogrammi, o forse stilizzazioni di simboli zodiacali⁶⁶, una forma di linguaggio quasi archetipico⁶⁷. Le due metà della carta non si corrispondono perfettamente: in un angolo della metà inferiore si può notare lo scorcio prospettico di un pavimento di legno attraversato da una cellula primordiale, simbolo della vita in potenza. La presenza di questa cellula è difficile da interpretare senza ricorrere a quanto scritto da Oswald Wirth in relazione a questa carta, cioè: “il Principe di questo mondo: regna sul concreto, su ciò che è corporizzato (...) egli rappresenta perfettamente il principio di fissità che entra in attività nel germe per costruire l’organismo.”⁶⁸ Se nella metà superiore, oltre allo scettro con il globo e la croce, Cagli sottolinea la regalità dell’immagine rappresentando un secondo scettro con un’aquila, questo stesso elemento, riflettendosi nella metà inferiore, diventa una mano dorata nell’atto di indicare la strana cellula primordiale, ribadendo forse la centralità di questo elemento all’interno dell’immagine.

Anche nella carta della *Morte* (fig. 16) i riferimenti tradizionali sono numerosi. A differenza delle precedenti immagini, qui lo scheletro con la sua falce – iconografia tradizionale della morte – non viene riflesso nella parte inferiore, ma la carta risulta comunque suddivisa in due metà. Nella parte superiore, in un fondo bianco, si legge il numero romano “XIII” – numero di questa carta – accostato ad alcuni simboli indecifrabili di un linguaggio primordiale, simile al geroglifico. Sulla sinistra si apre un portale che suggerisce un passaggio, forse l’ingresso in altri mondi o in altre dimensioni, elemento iconografico che non si riscontra nelle carte tradizionali. La metà inferiore della carta è più lugubre: la falce della morte sta smembrando dei corpi di cui si riconoscono alcune parti sparse a terra – due teste, una gamba, una mano - disposte disordinatamente su di un prato. Questa carta non è accompagnata dal suo titolo, forse Cagli ha seguito quanto scritto da Oswald Wirth: “soltanto l’arcano XIII rimane intenzionalmente muto⁶⁹”. Nella tradizione esoterica, questa carta perde il suo carattere di “fine” diventando sinonimo di “rinascita”, significato che certamente colpì Cagli: “il profano deve morire per rinascere alla vita superiore conferita dall’Iniziazione⁷⁰”. Forse è a questa rinascita che allude Cagli nel dipingere il portale sulla sinistra, un passaggio verso una “vita nova”.

L’ultima carta a rientrare in questo primo nucleo di opere dedicate ai tarocchi è la *Ruota della fortuna* (fig. 17). In questo caso, vediamo che l’immagine rispecchia fedelmente il mazzo di Marsiglia (fig. 18):

⁶⁶ Queste complesse simbologie erano state studiate in modo accurato da Cagli già nel 1934 quando gli era stata affidata la realizzazione dei mosaici per la fontana di Terni con la rappresentazione dei simboli dello Zodiaco. Per approfondimenti, cfr. F. Benzi, *Gli anni della scuola romana*, in *Cagli* a cura di F. Benzi, Milano 2006, p. 28.

⁶⁷ Secondo Giancarlo Vigorelli, questo linguaggio costituirebbe il “palinsesto” di quella serie molto più copiosa definita dallo stesso autore “Tavolette” che ha inizio nel 1948 – con *L’imperatore* e *La morte* – e che Cagli prosegue “seguendo corsi e ricorsi” fino alla sua morte. Scrive Vigorelli “Leggere? (...) Le tavolette oltre che viste vanno interpretate, e perciò lette. A colpo d’occhio le tavolette di Cagli sono già esse stesse una serie di stratificate e affiorate letture. Tentare di interpretarle, quindi, è come predisporci di fatto a una lettura sulla lettura. (...) A riprova che, in ognuna, la pittura e il simbolo inseparatamente insorgono ed agiscono dentro di noi, preservando un quantum di mistero insondabile ed anzi illeggibile”. G. Vigorelli, *L’attualità profetica della pittura di Cagli*, in Id., *Le Tavolette e le loro variazioni*, Formigine 1976?, p. 8.

⁶⁸ Cfr. O. Wirth, op. cit. p. 138-139.

⁶⁹ Ibid., p. 196.

⁷⁰ Ibid.

intorno a una ruota di legno si distribuiscono tre figure che sembrano essere degli strani mostri o animali. Il significato della sua iconografia consiste sin dal Medioevo nella precarietà della fortuna e nel costante mutare della sorte. Tali idee sono ben espresse dagli attributi delle figure: in alto, come in trono, troviamo una sfinge incoronata e alata che bandisce una spada; alla sua destra, si trova una creatura bendata che cerca di raggiungere l'estremità con tutta la sua forza, mentre, sulla sinistra, una terza figura cade senza controllo verso il basso, verso la cattiva sorte. I colori della carta sono quelli tradizionali, mentre, come nella *Morte*, anche in questo caso Cagli ha preferito non riflettere l'immagine nella metà inferiore. Rispetto alle carte precedentemente analizzate, la *Ruota della fortuna* presenta una sottile ironia - l'ironia della sorte - che si nota negli atteggiamenti dei personaggi descritti intorno alla ruota: la figura in alto, sembra annoiata dalla sua buona sorte, quella di destra si muove di soppiatto, in punta di piedi, come un ladro; mentre l'espressione della figura che precipita sulla sinistra sembra quasi una caricatura. Lo spazio circostante non rispetta alcuna regola prospettica, difficilmente possiamo pensare che la struttura di legno sostenga la ruota, ma forse la sua instabilità rientra ancora nel significato di questa carta. Nel loro insieme queste immagini rispondono a un linguaggio che Enrico Crispolti ha definito "neo-metafisico": immagini di forte valore simbolico bloccate in uno spazio senza regole prospettiche, esempi di figurazione in equilibrio tra allusioni psichiche e riferimenti magici.

8. Il Matto e l'Asso di bastoni di Olson

Nel 1946 Olson dedicò svariate poesie ai tarocchi, la maggior parte delle quali, tuttavia, furono pubblicate soltanto diversi anni più tardi. Tra queste, la poesia *The Fool* presenta una struttura narrativa molto simile al *Bagatto*, motivo per cui si può ritenere che sia stata pensata anch'essa per il progetto *American Tarot*. Olson introduce subito il tema dei tarocchi riferendosi al numero della carta generalmente attribuita al Matto (*His number is zero, or twenty-one*) e alla magia sottesa al mazzo (*precedes the magick, or ends its run*). A queste brevi connotazioni fa seguito una lunga descrizione dell'immagine (*Beggar he is, and blessed with the mask: he wears his arrogance, addressed to his task*) e dell'azione esercitata dalla carta (*he walks free, by field, or precipice, by swamp / to catch the light, or pain, and mock at pomp... but what he follows he intends to find / be it locked in other men, or in the wind*). La follia è vista dal poeta in una luce positiva e l'immagine del folle viene collegata ad altre figure tradizionali come il Green Man, l'Arlecchino o il Pantaleone (*The green man they called him, in another time ... Pantaloon ... our Clown and Harlequin*) per dimostrare come questa follia sia presente da sempre nelle più svariate tradizioni: soltanto i tempi moderni, con la loro malattia intrinseca, non riescono più ad afferrarne il senso (*And if the sense of this man is lost / it's due to the sickness with which we are crossed*). La poesia si conclude quindi con un invito a riavvicinarsi alla follia del Matto per uscire dalla "impasse" contemporanea con un po' di "santa" follia (*so come, great fool, all in your season / and spice ourselves with your unreason / for we are in our own impasse / and need your holy foolishness!*). L'aver rintracciato la figura del Matto all'interno di tradizioni diverse da quella

dei tarocchi introduce un nuovo aspetto caratteristico della poetica di Olson e di Cagli. Come già ricordato, l'interesse dei due amici era rivolto alla creazione di una nuova umanità che non fosse etnocentrica ma che affondasse le sue radici in un insieme di riferimenti culturali trasversali, generalmente non inseriti nella storia della cultura. È così che il critico Paul Christensen ha potuto individuare in Olson i riferimenti più svariati:

Hopi language, Mayan statuary, non-Euclidean geometry, Melville's fiction, the austere thought structures in Whitehead's philosophy, the fragmentary remains of the Sumerian and Hittite civilizations, Norse, Greek, and Egyptian mythology, numerology and the Tarot, the history of human migration, naval and economic history, the etymology of common words, pre-Socratic philosophy, the historical origins of the New England colonies, the development of the fishing industry off the coast of Massachusetts, accounts of the conquest of Mexico, the collapse of the Aztec and Mayan civilizations⁷¹.

In questo senso, le ricerche di Olson e di Cagli sembrano molto vicine agli studi svolti dall'antropologia culturale: non sorprende quindi se lo stesso Cagli, alcuni anni più tardi, nel 1956, intitolò un'opera *Arlecchino come Bagatto*, considerandola una rappresentazione delle possibili associazioni di senso che si possono tessere all'interno di tradizioni diverse. Per i due artisti, questa apertura a tradizioni diverse non era un semplice studio antropologico, ma era finalizzata alla rifondazione dell'uomo su valori "sani": in questo senso la "follia" di cui parla questa poesia, presente con nomi diversi nelle tradizioni più disparate, viene descritta positivamente come qualcosa da recuperare. I tarocchi, grazie alla loro storia secolare, sembrano offrire ai due artisti un canale privilegiato di riscoperta di questi valori.

Se Cagli fu ossessionato dalla figura del *Bagatto* alla quale dedicò almeno sei diverse opere – tra le quali *Arlecchino come Bagatto* è la più tarda – e nella quale probabilmente rivide la propria immagine di artista, Olson dedicò invece svariate poesie al *Matto*⁷². A riprova del suo interesse per questa figura possiamo ricordare un secondo componimento composto nel '46, *The Green Man*, in cui Olson dialogava con il Matto ("Vai, Matto, e cova il tuo uovo blu dall'aria ... Segui il tuo bastone⁷³") e parallelamente con un altro personaggio, un "tu" generico, al quale raccomandava di seguire l'esempio del primo ("E te? Puoi appendere il tuo aratro ... e seguirlo? Corrigli alle calcagna come il suo cane, davanti, di lato e sempre al seguito, sii pieno di risate fragorose.⁷⁴") Anche dopo il 1950, quando ormai aveva abbandonato completamente l'uso delle carte, Olson riutilizzò questa immagine che gli servì per rappresentare metaforicamente l'attività poetica in generale, come si può leggere nel testo dal titolo *A foot is to kick with* (1956):

⁷¹ P. Christensen, *Charles Olson: Call Him Ishmael*. Austin 1975, pp. 5-6.

⁷² Ricordiamo accanto alla poesia *The Fool*, la poesia *The Green Man* e il testo *A foot is to kick with*.

⁷³ "Go, fool, and hatch of the air / a blue egg. / (...) Follow, fool, your stick", C. Olson, *The Green Man* in *The collected poems of Charles Olson*, op. cit., p. 57.

⁷⁴ "And you? Can hang your plough? / ... go as the dog goes at his heels / ahead, aside and always after / be full of loud laughter", Ibid.

– chi lo sa come una poesia
dovrebbe suonare? Finché non è lì? E come fa a essere lì se non con
te che la crei – te e nessun altro (chi è un poeta?)
Che cosa è,
una poesia?
Non è sognata finché non cammina, finché non parla, finché non diffonde la sua verde *barrazza*
Ascoltate bene, gente, questa poesia giunge a voi grazie all'intervento del suo Green man irlandese *bazoo*
La prendete da qui
Pensate a quel che è possibile – non a quel che è nuovo, ma a quel che riguarda che cosa
Riguarda tutto quel che è una poesia. Pensaci. Butti giù una parola:
come butti giù l'ultima parola. Come fai ad avere l'ultima parola?
Wow. Sì Signore. L'ultima parola. Quel che interviene è la cosa più semplice Ma –
Fai un cenno alla prima parola. E tutto il resto segue. Ma –
Tu la segui. Con un cane alle calcagna, un cocodrillo che sta per mangiarti alla
fine, e te con la bisaccia sulle spalle mentre cerchi di catturare una farfalla⁷⁵.

Il testo, per quanto di difficile traduzione, sembra riferirsi al modo in cui il poeta componeva le sue poesie dal primo verso fino all'ultimo. Il riferimento alla figura del Matto diventa molto complesso: Olson, che nel 1956 aveva ormai raggiunto la sua maturità poetica giungendo a scardinare la costruzione tradizionale del linguaggio, non considerava più la poesia come una successione di frasi in un preciso ordine di tempo o di senso. La poesia era diventata, grazie al supporto della geometria non euclidea che sarà analizzato più avanti, un campo aperto (*open field*) nel quale tutti i versi erano considerati equivalenti, il primo come l'ultimo. Olson, sapendo che la figura del matto poteva essere inserita all'interno del mazzo sia come prima carta che come ultima, indistintamente (“precede la magia, o finisce il suo corso⁷⁶”), associava l'azione del Matto alla creazione poetica (*You put down a word: / how do you put down the last word. How do you have the last word?*): nel momento di comporre il poeta si sente come il Matto dei Tarocchi (fig. 19), teso in un precario equilibrio tra il verso che ha appena ultimato (il cane alle calcagna) e il verso che si appresta a scrivere (la farfalla) e con il costante rischio di fallire (il cocodrillo). L'immagine del Matto diventava quindi una felice rappresentazione della nuova poesia: attraverso il richiamo a questa figura, il poeta alludeva per analogia a un flusso di parole libero, senza gerarchia, a un movimento continuo da una parola all'altra dal quale era possibile far scaturire lo “spazio” poetico, a discapito della sua dimensione temporale.

A differenza del poeta, tra il 1946 e il 1948 Corrado Cagli non sembra essersi interessato a questa particolare carta. Soltanto nel 1950 l'artista creò un'opera dal titolo *Il Matto dei tarocchi* (fig. 20) che si

⁷⁵ “It's as though you were hearing for the first time--who knows what a poem / ought to sound like? until it's thar? And how do you get it thar except as /you do--you, and nobody else (who's a poet? / What's, /a poem? /It ain't dreamt until it walks It talks It spreads its green barrazza / Listen closely, folks, this poem comes to you by benefit of its own Irish green / bazoo. You take it, from here. / Think of what's possible--not what's new, but what it's all about what /about it's all what all of a poem is. You think of it. You put down a word: /how do you put down the last word. How do you have the last word? /Wow. Yes sir. The last word. What intervenes, is the simplest But-- / You wave the first word. And the whole thing follows. But / You follow it. With a dog at your heels, a crocodile about to eat you at the / end, and you with your pack on your back trying to catch a butterfly.”, C. Olson, *A foot is to kick with* (1956), in *Collected Proses*, op. cit., p. 269.

⁷⁶ “Precedes the magick, or ends its run”, Id., *The Fool*, op. cit.

discostava molto dalle precedenti realizzazioni: “grazie a giochi di aerografo⁷⁷” la figura onirica sembra apparire per un istante, quasi una traccia lasciata da un’impronta di luce⁷⁸. Il corpo del Matto è frammentato in infinite tracce di luce tra le quali tuttavia sono facilmente riconoscibili un occhio, il numero zero, una mano e un retino per la caccia alle farfalle. Di fronte al personaggio vediamo anche una farfalla stilizzata, tutti particolari che ci riportano sia al testo di Olson che all’iconografia tradizionale.

Accanto alla poesia *The Fool* è possibile individuare almeno un’altra poesia che probabilmente fu scritta da Olson in previsione del progetto di mazzo in collaborazione con Cagli. In una lettera di quest’ultimo scritta nell’ottobre 1946, l’artista si congratulava con l’amico per la sua ultima versione della poesia *Asso di bastoni*⁷⁹. Tuttavia, non esiste alcuna poesia di Olson che abbia questo titolo. Da quanto apprendiamo dallo studioso George Butterick, Olson cambiava spesso i titoli delle sue poesie ed è pertanto molto probabile che in questo caso il titolo sia diventato *Double, double, root and branch*... Il testo in questione descrive infatti il seme dei bastoni, alludendo inizialmente proprio all’asso. La struttura della poesia procede in modo didascalico, per cui è possibile ipotizzare che facesse parte del materiale raccolto per il progetto *American Tarot*. I primi versi descrivono la carta (fig. 21) che è da intendersi come radice e ramo (*Double, double, root and branch*), tagliati da a un albero verde scuro (*gashed of a dark green tree*). Nella carta il bastone è tenuto in mano da un braccio che spunta lateralmente (*Held in the hand: the lengthened arm of power*) da cui si deduce il potere di questa carta come possibilità di azione sugli oggetti (*power of sway achieved, by act on object*). La poesia prosegue definendo meglio il significato esoterico dell’intero seme dei bastoni che viene considerato negativo, significando proprio ostacoli, sfortuna, perdita e malattia (*obstacles, misfortune, sickness, loss*), al contrario del seme delle spade definito come segno positivo, strumento indispensabile per sconfiggere i bastoni.

9. Astrazione e geometria non euclidea

Se le carte e le poesie analizzate finora hanno un carattere fortemente descrittivo, seppur a tratti surreale e neo-metafisico, un altro nucleo di immagini e di composizioni poetiche presenta al contrario

⁷⁷ F. Benzi, *Corrado Cagli: un profilo artistico*, in *Corrado Cagli e il suo magistero*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Milano 2010, p. 42.

⁷⁸ Riguardo a questa particolare tecnica, Crispolti ha scritto: “Le impronte indirette non hanno più un’intenzione euristica nelle loro ipoteticità automatiche ma un preciso valore strutturale costruttivo in vista di una particolare immagine che sia consistente come concreta materia, e impalpabile, al tempo stesso, come esplicito episodio immaginativo. In queste nuove e più complesse impronte Cagli usa il polverizzatore, appunto per polverizzare il colore e renderlo del tutto sensibile ad aderire alle particolarità dell’oggetto o del frammento del quale dunque il colore intende esporre l’immagine, sì negativa, ma estremamente precisa”, E. Crispolti, *22 inediti con 22 moduli di Cagli*, Roma 1968, p. 32.

⁷⁹ C. Cagli, lettera datata ottobre 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

caratteristiche diverse. Per quanto riguarda Cagli, si tratta di immagini dal carattere completamente astratto. Tale cambiamento di registro non sorprende nella produzione dell'artista:

Ci sono pittori e scultori apparentemente illogici nel loro manifestarsi. La realtà è che in arte una sola logica è dannosa; perciò pittori e scultori, che sieno grandi, hanno una seconda logica della quale non fanno mai a meno, senza per questo fare a meno della prima. (...) 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. Superato il dissidio tra i due generi (si può fare epica e lirica senza mutare anima) si riscatta l'astrattismo dalla polemica per portarlo nell'arte⁸⁰.

L'artista, che è stato spesso criticato per il suo eclettismo, era convinto che soltanto da un'interpretazione univoca del mondo potesse nascere uno stile artisticamente fisso e omogeneo. Al contrario, la sua lettura della realtà come processo in divenire corrispondeva artisticamente a una continua esplorazione tecnica e stilistica. Nei suoi tarocchi, il passaggio da un linguaggio figurativo a un linguaggio astratto non deve quindi essere inteso in senso di evoluzione artistica, ma piuttosto come risposta a una nuova problematica. L'artista Renato Guttuso notava proprio come Cagli fosse sempre molto coraggioso nell'affrontare ogni problema artistico senza sottostare ad alcun stile precostituito⁸¹, ma al contrario – come nota anche Enrico Crispolti – dimostrando un'incredibile apertura rispetto alle “possibilità fenomenologiche dell'intervento pittorico⁸²”. La domanda lecita da farsi riguarda piuttosto quali siano stati i “problemi artistici” che hanno portato Cagli a questo cambiamento stilistico. Con ogni probabilità alcune questioni geometriche, di cui l'artista si stava interessando da diversi anni, assunsero sempre maggiore importanza. Tali questioni riguardavano in particolare l'applicazione della geometria non euclidea al linguaggio pittorico. Sotto il segno dei tarocchi si iniziarono a divaricare per Cagli due ricerche parallele, ugualmente valide: da una parte, attraverso il significato esoterico delle carte, l'artista si era spinto a indagare i movimenti psichici dell'uomo in senso junghiano, ricercando quindi immagini archetipiche; dall'altra, l'artista iniziava ad interessarsi ai ritmi più intimi dell'universo che rappresentava in chiave geometrica e astrattiva. Se le immagini dei tarocchi del '46-47 erano state sviluppate in senso archetipico, adesso il suo interesse si spostava verso la rappresentazione geometrica delle carte.

Come è noto, grazie alla teoria della relatività di Einstein, i modelli geometrici euclidei utilizzati sin dai tempi di Platone furono considerati insufficienti: l'universo non poteva essere compreso attraverso l'uso della geometria euclidea, ma iniziavano a farsi strada modelli differenti come quello dello spazio iperbolico o non-euclideo⁸³. Nel 1912 Guillaume Apollinaire fu tra i primi ad incoraggiare una

⁸⁰ C. Cagli, *Corsivo n. 12*, in “Quadrante”, 1933, cit. in E. Crispolti, G. Marchiori, op. cit., p. 65.

⁸¹ “è un uomo coraggioso e leale in pittura; è un uomo capace di andare fino in fondo alle proprie convinzioni (...) capace di contraddirsi senza rispetti umani (...) il suo lavoro procede a cicli, entro ciascuno dei quali egli sviscera spietatamente il problema che di volta in volta si è posto”, R. Guttuso, *Cagli*, aprile 1951, cit. in 1933, cit. in E. Crispolti, G. Marchiori, op. cit., p. 60.

⁸² E. Crispolti, in E. Crispolti, G. Marchiori, op. cit., p. 66.

⁸³ Per un approfondimento sul significato di geometria non euclidea, cfr. D. e C. Palladino, *Le geometrie non euclidee*, Roma 2008.

esplorazione dello spazio non euclideo da parte degli artisti⁸⁴, mentre in Italia furono alcuni futuristi a interessarsi per primi a queste ricerche⁸⁵. già il gruppo dei futuristi si avvicinò a Questo tipo di geometria, accanto all'antropologia, ai tarocchi e alla psicologia, sembrava aiutare Cagli e Olson a sviluppare un nuovo modo di vedere la realtà nel suo insieme: al posto di una realtà stabile, facilmente spiegabile attraverso la geometria euclidea oppure analizzabile come fenomeno storico, i due giovani vedevano la realtà come una serie di sistemi aperti, soggetti a continue metamorfosi che ne rendevano impossibile un'analisi e una comprensione con gli strumenti classici del pensiero. Nel 1946 – lo stesso anno in cui iniziarono a comparire le prime opere sui tarocchi – sia Olson che Cagli si avvicinarono alle teorie della geometria non euclidea. Nella poesia *La Préface* si trovava già un verso che preannunciava questa loro comune direzione, ovvero il graduale abbandono della dimensione del tempo a favore di una nuova rappresentazione dello spazio⁸⁶ (*put war away with time come into space*⁸⁷). Anche nel 1948 le ricerche di Olson e di Cagli correvano parallele: Cagli cercò di sviluppare graficamente una grammatica che esprimesse le infinite possibilità della quarta dimensione, mentre Olson iniziò a concepire la propria poesia come un campo di forze spaziali. Accettare la quarta dimensione come ipotesi valida non significava né per Cagli né per Olson chiudersi in una teoria matematica, ma al contrario dimostrare come la realtà sfuggisse a un unico sistema per aprirsi a una molteplicità di ipotesi, massimo raggiungimento della consapevolezza moderna: l'uomo non era più misura di tutte le cose. Cagli era stato avviato a questi studi da suo cognato, un noto professore di matematica di Harvard, Oscar Zariski⁸⁸, che gli aveva fatto conoscere i modelli del matematico Paul Samuel Donchian (1895-1967), rappresentazioni di solidi di quarta dimensione. Ma l'urgenza che spinse Cagli a rivolgersi a questi studi matematici fu di natura metafisica: l'artista era in cerca di un modello che rappresentasse la sua visione dell'universo come un complesso sistema di forze. Al suo interno, l'uomo era comprensibile unicamente come forma stratificata di linguaggi archetipici. Quando Olson, nei suoi appunti del '49, cercò di spiegare che cosa avesse portato l'amico Cagli a occuparsi della nuova geometria, considerò

⁸⁴ “Ebbene, oggi gli scienziati non si limitano più alle tre dimensioni della geometria euclidea. I pittori sono stati indotti del tutto naturalmente e, per così dire, intuitivamente, a preoccuparsi di nuove possibili misurazioni della dimensione, che nel gergo dei moderni studi di pittura venivano complessivamente e brevemente definite col termine di quarta dimensione. La quarta dimensione si presenta allo spirito dal punto di vista plastico come generata dalle tre misure conosciute: essa rappresenta l'immensità dello spazio che, in un momento determinato si eternizza in tutte le direzioni. Essa è lo spazio stesso, la dimensione dell'infinito; è essa che carica di plasticità gli oggetti.” G. Apollinaire, *La peinture nouvelle. Notes d'art* (1912) in “Soirées de Paris”, 3 aprile 1912, cit. in F. Benzi, *La quarta dimensione*, op. cit., p. 22.

⁸⁵ L'interesse di Balla per la quarta dimensione deve essere collegato alla sua apertura verso la teosofia e la sua frequentazione di Carlo Ballatore a Roma. Lo stesso artista scrisse infatti riferendosi a uno dei fondatori della teosofia, Leadbeater: “fra i più dotti e coscienti chiaroveggenti (...) le sue cognizioni sulla quarta dimensione attingono non solo dallo studio, ma sibbene dall'esperienza, ch'egli può fare trasportandosi cosciente in quello spazio”, G. Balla, cit. in F. Benzi, *La quarta dimensione*, op. cit., p. 27.

⁸⁶ “I take SPACE to be central fact to man born in America, from Folsom Cave to now. I spell it large, because it comes large here. Large and without mercy. It is geography at bottom, a hell of wide land from the beginning.” C. Olson, *Call me Ishmael*, op. cit., p. 11.

⁸⁷ C. Olson, *La Préface*, in *The Collected Poems of Charles Olson*, op. cit., pp. 46-47.

⁸⁸ Per approfondimenti sui rapporti tra Cagli e questo gruppo di matematici, cfr. L. Caramel, *Cagli “astratto”*, in *Cagli* a cura di F. Benzi, op. cit., pp. 45-51.

come origine primaria di questo interesse una esperienza vissuta dall'artista ai tempi del servizio militare. Durante un'esercitazione, dovendo restare sdraiato a terra in un campo per una giornata intera, Cagli aveva iniziato a sentirsi fondere nel paesaggio, arrivando a provare un sentimento di sincero amore panico per l'albero che gli si trovava accanto⁸⁹. Era da questo tipo di esperienze e dall'umiltà che ne derivava che, secondo Olson, l'uomo poteva finalmente vedersi come un semplice oggetto nello spazio, abbandonando le idee antropocentriche che ne facevano invece il soggetto privilegiato della storia, nella dimensione del tempo. La nuova geometria doveva servire sia a Cagli che a Olson per approfondire la consapevolezza di questa coscienza primordiale, di natura orfica, aiutati dalle nuove scoperte scientifiche che permettevano di vedere l'uomo al di fuori della sua centralità.

Per approfondire le affinità della loro ricerca può essere utile citare la poesia *A Spring Song for Cagli* (1947) in cui il poeta alludeva chiaramente alla rigenerazione "primaverile" che stava vivendo grazie agli insegnamenti geometrici dell'artista. Infatti fu proprio Cagli a introdurre Olson in questi studi geometrici, come emerge anche dal loro scambio epistolare⁹⁰. In questa poesia, Olson parla di forza di gravità, di rapporto tra movimento e gravità, di possibilità di moto della luce: tutte le principali questioni discusse da Einstein e dagli altri matematici occupati nella realizzazione di un modello di quarta dimensione. Tali nuove possibilità sembravano permettere al poeta una nuova immagine dell'universo e dell'uomo, del tutto "al rovescio". Cagli e Olson, che avevano creduto di poter accedere a un'altra dimensione del reale attraverso la semplice lettura dei tarocchi dove ogni figura si presentava "duplicata" nella metà inferiore (*See, man, yourself turned inside out*⁹¹; *for beneath the surface (...) is reveal (...) the key of what is concealed*⁹²), adesso associavano questo tipo di indagine alle nuove geometrie. La possibilità di una rappresentazione diversa della realtà attraverso soluzioni matematiche era anche il senso del titolo *Y & X* (1948)⁹³ che i due scelsero per la loro prima pubblicazione nel 1948: l'inversione delle coordinate era un modo per rappresentare con un'immagine matematica una realtà speculare a quella conosciuta nella quale, secondo la teoria dei tarocchi, era possibile trovare "la chiave di quel che è nascosto".

⁸⁹ Cfr. C. Olson, *Notes for a lecture on Corrado Cagli and the 4th Dimension*. Prose No. 31. Box 33, Typescript. 5p. ca. December 15, 1949, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs. A questo stesso avvenimento giovanile Cagli si riferisce anche in una lettera all'artista Emanuele Cavalli in cui scrive "Ho dipinto una decina di quadri, vari come argomenti e ricerca. Gli ultimi quattro sono dedicati all'amor che porto a un albero." Da una lettera di Corrado Cagli a Emanuele Cavalli, datata 29 agosto 1936, pubblicata in *Emanuele Cavalli*, op. cit., p. 149.

⁹⁰ Cagli accenna ai suoi studi geometrici sia in una lettera a Olson del 12 maggio 1946 che in una lettera del 9 dicembre dello stesso anno, entrambe conservate nei Charles Olson Papers, The University of Connecticut Library.

⁹¹ C. Olson, *A Spring Song for Cagli*, in *The Collected Poems of Charles Olson*, op. cit., pp. p. 62.

⁹² C. Olson, *Bagatto* (1946) op. cit.

⁹³ C. Olson, C. Cagli, *Y & X drawings by Corrado Cagli, Poems by Charles Olson* Washington 1948. Questa pubblicazione era costituita da una serie di 5 poesie di Olson e 5 disegni di Cagli e fu pubblicata attraverso Caresse Crosby –che Olson aveva conosciuto grazie a Ezra Pound nel 1946 – editrice della Black Sun Press.

10. L'applicazione della geometria nelle opere di Cagli

Gradualmente, tra 1946 e 1948, Cagli approfondì le sue conoscenze geometriche e, a partire dal 1947, poté raffigurare la sua apertura a nuove dimensioni non più con la semplice “metafora” straniante dello specchio, che tanto lo aveva colpito nei tarocchi, ma con immagini geometriche sempre più complesse. È così che nella seconda versione realizzata da Cagli per il *Bagatto* (fig. 22) del 1947, se l'immagine sembra essere identica a quella precedente (fig. 5), in realtà alcune differenze possono indicare come l'artista si fosse concentrato proprio nello studio della geometria non euclidea. Osservando l'immagine riflessa nella metà in basso vediamo che la frammentazione spaziale è molto diffusa, i piani iniziano a sovrapporsi gli uni negli altri. Il riflesso del dado nella metà inferiore è irriconoscibile, è diventato infatti la rappresentazione grafica di un ipercubo (fig. 23). Lo stesso Cagli nel 1949 spiegò:

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.⁹⁴

Appare chiaro, quindi, come per l'artista le carte fossero diventate un pretesto per rappresentare la quarta dimensione. Gradualmente Cagli applicò queste nuove concezioni geometriche, in particolare nella terza versione del *Bagatto* e nella *Ruota della fortuna*, entrambe del 1948. Può essere interessante ricordare che l'applicazione della geometria proiettiva alle carte dei tarocchi non fu tentata soltanto da Cagli: già nel 1944 l'artista inglese Frieda Harris nella sua interpretazione dei tarocchi commissionata dall'esoterista Aleister Crowley⁹⁵ aveva applicato schemi proiettivi per alludere a un'altra dimensione. Anche lo scrittore surrealista Marcel Lacomte aveva legato i tarocchi a più ampi misteri matematici:

Quando le lame dei tarocchi formano lo schema di un destino personale, secondo me queste lame si immettono nel reale come una sorta di griglia, nell'estrema complessità del Reale. Il reale reagisce, risponde alla segreta misura del disegno della griglia.⁹⁶

Tornando alle immagini di Cagli, vediamo come nel *Bagatto* (fig. 24) la figura del prestigiatore sia ormai risolta unicamente da un intricato sistema di linee di colore blu. La prospettiva si frammenta e si

⁹⁴ C. Cagli, *Proiettiva e disegno di quarta dimensione*, Roma 1949.

⁹⁵ Per approfondimenti, cfr. A. Crowley, *The Book of Thoth*, Londra 1944.

⁹⁶ “Lorsque des lames de tarot forment le schème d'un destin personnel, elles sont pour moi comme une sorte de grille posée sur le Réel, sur toute l'extrême complexité du Réel. Ce Réel réagit, répond à la provocation des lames dans la secrète mesure du dessin de la grille.” M. Lecomte, *Le Sens de Tarots*, in “Synthèses”, vol. 7 (1952), n. 71-79, p. 248. Lacomte ha dedicato altre opere ai tarocchi come *Le Carnet et Les instants* (1964) e *Connaissance des degrés* (1986). Per approfondimenti su queste opere, cfr. L. Somville, *Marcel Lecomte, Connaissance des degrés*, in “Mélusine, Cahiers du Centres de Recherches sur le surréalisme”, n. 12 (1991), pp. 145-156.

moltiplica rendendo particolarmente difficile riconoscere l'immagine raffigurata. Quel che aiuta la comprensione dell'immagine sono gli utensili che si riconoscono in basso a sinistra (delle forbici e un punteruolo), la mano schematizzata a destra e il cappello della figura in alto. Per il resto, l'immagine sovrappone piani bidimensionali, colorati uniformemente, a piani tridimensionali, tratteggiati in modo da alludere a una qualche profondità, mentre le parti lasciate in nero sembrano spazi vuoti attraverso i quali intravedere ulteriori dimensioni. Dal momento che la pluridimensionalità dell'immagine viene resa attraverso una precisa scomposizione geometrica e alternanza di piani, la figura del bagatto non viene rappresentata più riflessa nella metà inferiore. Anche l'immagine della *Ruota della Fortuna* (fig. 25) presenta caratteristiche analoghe. Ormai i tre personaggi che la circondavano nella sua prima versione sono irriconoscibili, risolti come solidi geometrici percorsi da fasce di linee colorate. Il centro dell'immagine è comunque occupato dalla grande ruota raggiata, composta da linee rosse spezzate che non cedono mai all'andamento curvo del cerchio. Anche in questa seconda immagine quel che colpisce è la complessa intersezione di piani bidimensionali - di colore blu, rosso e verde - con piani tridimensionali, restituiti da un tratteggio rosso, celeste e bianco. Partendo dal presupposto che sia quasi impossibile per chiunque - scienziato o artista - riuscire a visualizzare la quarta dimensione⁹⁷, Olson descrisse perfettamente il modo di procedere di Cagli: "quello che Cagli fa è muoversi per analogia. Una volta compresa l'analogia tra unidimensionalità e bidimensionalità, tra bidimensionalità e tridimensionalità, è possibile considerare l'analogia tra la tridimensionalità e la quadridimensionalità⁹⁸". L'immagine che ne risulta sembra descrivere un campo di forze contrapposto in continua tensione, qualcosa di simile a quello che nel frattempo stava cercando di restituire attraverso la parola Charles Olson. Che queste riflessioni fossero al centro dell'attività del pittore italiano è indicato anche dalle opere presentate l'anno successivo nella sua mostra personale a Roma, presso la Galleria del Secolo, dal titolo eloquente di *Disegni di quarta dimensione*⁹⁹. Come raccontava lui stesso nel suo saggio in catalogo *Proiettiva e disegno di quarta dimensione* (1949), per la creazione di queste opere l'artista si era ispirato ai solidi di quarta dimensione del matematico Samuel Donchian che aveva potuto vedere ad Hartford (fig. 26). Come lo scienziato aveva restituito attraverso una forma di scultura aperta l'idea della quarta

⁹⁷ Per approfondimenti sui tentativi di tale visualizzazione che si sono succeduti nel corso degli ultimi due secoli, cfr. R. Rucker, *La quarta dimensione*, Milano 1994.

⁹⁸ C. Olson, Box 33, *Notes for a lecture on Corrado Cagli and the 4th Dimension*. Prose No. 31. Typescript. 5p. ca. December 15, 1949.

⁹⁹ Riguardo a questa serie, Carlo Ludovico Ragghianti ha scritto: "La prospettiva (...) aveva introdotto nelle due dimensioni estese nella superficie euclidea la terza dimensione, in virtù della scoperta (...) di un principio unitario di collimazione. (...) Ne emergeva una cosmogonia tutta solidale e di suprema intangibile ragione: ma con un carattere immutabile (...) Dove però non trovavano collocazione possibile il dubbio, l'inquietudine, il problema, l'ansia moderna di un'esplorazione incondizionata della coscienza e della stessa natura, che in fisica si definivano come geometrie a 4 o ad n dimensioni coi loro caratteri di probabilità e di variante (...) Così Cagli (...) nell'interrogarsi sul suo modo di concepire il mondo e di farne avere una visione non categorica, ma di costruzione "aperta", in formazione anche imprevedibile e indeterministica, fu attratto con forza dall'analitica delle nuove geometrie, e saggì la proiettiva come costruzione sul piano di forme tridimensionali (...) integrate nello sviluppo dalla funzione tempo". C. L. Ragghianti, *Prefazione in Cagli La pittura e il teatro*, Roma 1975, pp. X-XI.

dimensione, allo stesso modo l'artista cercava di raggiungere questa rappresentazione per analogia nello spazio bidimensionale della tela.

11. L'applicazione della geometria nelle poesie di Olson

Come riporta Ralph Maud, Cagli fece conoscere a Olson vari studi sulla geometria non euclidea, primo fra tutti *La Geometria non euclidea* di Roberto Bonola (1906) e, successivamente, *Regular Polytopes* di H.S.M. Coxeter (1948)¹⁰⁰. È così che nel 1946 il poeta americano formulò le sue prime idee sulla possibile applicazione delle nuove teorie matematiche alla poesia in *Verse and Geometry*¹⁰¹, un libro di appunti inediti in cui si trovano riferimenti alla geometria proiettiva, la soluzione che permise a Olson di scrivere il suo manifesto poetico *Projective Verse* nel 1950¹⁰². Tale modello geometrico offre la possibilità di inserire un oggetto appartenente a uno spazio euclideo in uno spazio non euclideo: ad esempio, si può immettere un triangolo in uno schermo a forma sferica costringendo il triangolo a perdere le sue proprietà euclidee. È difficile comprendere esattamente che cosa significhi in termini di linguaggio l'applicazione di queste regole geometriche. Il poeta stesso, in occasione di un breve scritto sui disegni di Cagli del '48, affermò:

Non sono un pittore, maneggio lo spazio attraverso la parola, senza fare uso di quelle antiche regole e misteri ai quali il pittore e lo scultore obbediscono: la prospettiva, l'ottica, la tensione, la massa. Immagino che queste conoscenze siano estremamente utili oggi per capire quel che sta succedendo. Uno scrittore, avendo a che fare con i suoni e con i loro intervalli, che sono, come la luce, legati al tempo, è meno preparato a vedere (...). L'antropologia e la geografia sono stati i miei principali aiuti (...).

Ma non è lo spazio il regno inabitato al quale stiamo ritornando? La ricerca della quarta dimensione alla fine non è dettata dalla brama di fuggire dal tempo, e da se stessi come soggetti, per tornare allo spazio e a noi stessi come oggetti? (...) Da Dante a Pound sono sempre stati i problemi legati alla dimensione del tempo ad aver angustiato gli artisti e l'idea del tempo ha governato l'uomo. Non è più così. (...) molti di noi sanno che i nostri padri e la nostra fede sono da un'altra parte e che lo studio delle dimensioni è un sentiero per arrivarci. Cagli è andato più lontano di chiunque altro in questo sentiero.(...) Cagli, fin dall'inizio, ha concepito la cosa umana come una forza, una forza nuda, non ornata da un passato e un futuro artificiali, come qualcosa di più diretto ma anche più complesso di un uomo bloccato nel tempo. Improvvisamente questo spostamento mette l'uomo in giustapposizione con le altre forze della terra e dell'universo, mostra un'energia della quale non era al corrente. Questo succede quando l'uomo, per sua stessa sconfitta, si ricorda del

¹⁰⁰ Cfr. R. Maud 1996, op. cit., p. 71. Tra gli altri testi citati da Olson compaiono tutti i principali scritti sulla geometria non euclidea, come i testi di Georg Friedrich Bernhard Riemann, Nikolaj Ivanovič Lobachevsky e Farkas Bolyai: "WHAT YOU SHALL WANT TO READ (it is not the physicists, but the GEOMETERS of the 19th century) (...) Riemann, Lobachevsky e Farkas Bolyai". Charles Olson in una lettera a Robert Creeley, cit. in J. Hoeynck, *Poetic cosmologies: Black Mountain poetry and process philosophy*, Washington 2008, p. 62.

¹⁰¹ C. Olson, Box 49, *Verse and Geometry plus E.P.*, Washington, No. 37. November 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.

¹⁰² Per approfondimenti sull'uso della geometria non euclidea da parte di Olson, cfr. D. Duhaime, *Charles Olson and the Quest for a Quantum Poetics*, in "Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities", Vol 3, No 1, 2011.

suo posto nella natura. (...) sotto gli occhi della natura, l'uomo è un animale, un oggetto visto in un posto accanto a molti altri oggetti, (...) come forza l'uomo trova il suo posto, ed è un miracolo. Perché è in contatto con tutta la vita, invece che solo con se stesso (...) in questo senso intendo dire di guardare all'uomo come a un "oggetto", l'uomo visto come lo vedrebbe la natura¹⁰³.

Olson riconosceva nell'arte dell'amico la sperimentazione più avanzata verso la quarta dimensione che, come già osservato, costituiva la premessa necessaria per scardinare la dimensione del tempo e rendere finalmente l'uomo un oggetto tra gli oggetti. Nel definire la nuova idea di spazio, Olson dichiarava anche il senso "etico" che assumevano per lui queste esplorazioni: "la nuova concezione di spazio (...) va verso una nuova arte, che va verso un nuovo uomo e verso una nuova umanità."¹⁰⁴

Il primo tentativo di rendere la sua poesia un puro campo spaziale si trova in *The Moebius strip*¹⁰⁵ (1946) poesia alla quale fa chiaramente eco l'immagine di Cagli *A Moebius* (fig. 27) del 1947. Frank Moore, in una lettera scritta al critico Ralph Maud, ricorda l'incessante interesse che Cagli aveva nutrito per questa forma geometrica in cui l'unidimensionalità e la bidimensionalità arrivavano a fondersi magicamente (fig. 28)¹⁰⁶: "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"¹⁰⁷.

Analizzando questa poesia si comprende come Olson abbia cercato di applicare a un testo principi di analisi e sintesi spaziale, un'operazione che ricorda molto il procedimento cubista. Nel testo in questione non è possibile individuare alcun soggetto preciso ma vi si trovano descritti "una prima persona da sola, una seconda che è una coppia e una terza che è un gruppo"¹⁰⁸: il problema delle dimensioni sarebbe introdotto non tanto dalla molteplicità dei personaggi quanto dalla simultaneità della visione. Naturalmente, le difficoltà incontrate da Olson consistevano nei limiti stessi della sua arte che procedeva unicamente in termini di tempo. In una lettera scritta da Cagli a Olson il 9 dicembre 1946 si trovano alcune importanti considerazioni su questa poesia e sulla loro comunione di intenti:

Riguardo al tuo "Moebius strip": Penso che tu stia procedendo molto bene. L'intera opera è meravigliosa. La poesia è una delle tue poesie migliori, non è vero? E mi porta un nuovo

¹⁰³ C. Olson, Box 30, Folder 1539 *The drawings of Cagli (essay)*. Prose No. 21. Manuscript/Typescript. 10p. 1948, The University of Connecticut Library.

¹⁰⁴ C. Olson, "a new conception of space brings toward a new art and toward a redefinition of man, accomplishes in the moral sense a new humanitas", *The drawings of Cagli (essay)*. Box 30, Folder 1539 Prose No. 21. Manuscript/Typescript. 10p. 1948.

¹⁰⁵ Questa poesia, scritta nel 1946, fu pubblicata inizialmente con la dedica "To Corrado Cagli" nel piccolo catalogo uscito in concomitanza della mostra di Cagli presso la Knoedler Gallery di Washington (New York, 1947). Nel 1948 la poesia venne pubblicata nuovamente all'interno del libro *Y & X* (1948). Cfr. *The Collected Poems of Charles Olson*, op. cit., p. 647.

¹⁰⁶ Questa particolare figura geometrica aveva interessato anche altri artisti tra i quali ricordiamo in particolare Max Bill (*Endless Ribbon*, 1935) e M. C. Escher (*Moebius Band*, 1963). Per approfondimenti cfr. M. Emmer, Visual art and Mathematics: the Moebius Band, in "Leonardo", vol. 13, pp. 108-111.

¹⁰⁷ Frank Moore in una lettera a Ralph Maud, pubblicata in *Minutes of the Charles Olson Society, 1995*.

¹⁰⁸ "the first figure is alone, the second is a pair, and a third a group", C. Olson, Box 33, *Notes for a lecture on Corrado Cagli and the 4th Dimension*. Prose No. 31. Typescript. 5p. ca. December 15, 1949.

vento di ispirazioni. Mi sembra che ci stia accadendo qualcosa di molto misterioso se, nel campo delle dimensioni, i disegni si convertono in poesie e le poesie tornano indietro, con improvvisi cambiamenti, all'origine del disegno (...) ogni volta che mi mostri un'altra poesia, mi si apre una nuova porta e ha le caratteristiche che dovrebbe avere: come un punto d'inizio, l'origine, il modo primordiale di pensare e di sentire (che sarebbe, usando i termini dei tarocchi, Il Bagatto). E adesso mi sento forte riguardo a noi due [sic], come se avessimo trovato insieme una miniera d'oro (...).¹⁰⁹

Lo stesso Olson, dovendo spiegare al pubblico la sua poesia, prima di recitarla notava “devo ricordarvi che le distorsioni e i movimenti (della poesia) sono pensati appositamente per forzare il linguaggio in modo che si comporti in maniera simile a quel che farebbe un pittore operando sul nastro¹¹⁰.” Il *Moebius Strip* è soltanto una prima prova per Olson, ma testimonia come nella strutturazione di un *open field* poetico, egli traesse direttamente ispirazione dal modo di procedere della pittura, e in particolare dall'opera di Cagli. Dal canto suo, l'artista italiano aveva riconosciuto questo tentativo come valido e stimolante: i due amici proseguivano le loro ricerche in modo analogo. Per riuscire a esprimere attraverso la poesia una idea di “complessa simultaneità”, Olson doveva non soltanto allontanarsi dalle tradizionali strutture euclidee di rappresentazione del reale, ma soprattutto doveva intraprendere una rivoluzione nell'organizzazione del linguaggio.

Come ricordato, Olson aveva iniziato i suoi studi come specialista di letteratura americana e si era dedicato soprattutto allo studio di Melville. Proprio in *Moby Dick* il poeta riusciva adesso a individuare un primo tentativo di narrazione non-euclidea¹¹¹. Secondo Olson, *Moby Dick* rappresenterebbe nella sua struttura uno “spazio ovunque”: “tale spazio e quelli di cui è costituito hanno le stesse proprietà di uno spazio proiettivo, è così che Melville ottiene spazi ellittici e iperbolici, ossia trasparenti e omogenei.”¹¹² Olson portò queste considerazioni alle più estreme conseguenze proiettando gli oggetti e le loro relazioni cinetiche direttamente sulla pagina, dove in questo modo mantenevano le stesse relazioni che possedevano nel mondo esterno: l'energia vitale del mondo oggettivo si trasferiva così nel verso.¹¹³

¹⁰⁹ “Upon a Moebius strip. I think you are going strong. The all business is wonderful. The poem is up to your best poems, isn't it? And brings me a new wind of inspiration, it seems to me that there is something very mysterious going on there if, in the field of dimensions, drawings turn out to be poems and poems blow back sudden changes to the source of the drawings. (...)any time you show me another poem another door is opened and it looks the way it should look: as the initial point, the beginning, the primordial way of thinking and feeling. (that would be in terms of the tarots: the Bagatto). And I feel very strong about us now, as we have found together a mine of gold.” C. Cagli, Lettera a Charles Olson datata 9 dicembre 1946, Charles Olson Papers, The University of Connecticut Library ,

¹¹⁰ C. Olson, *The drawings of Cagli (essay)*. Box 30, Folder 1539 Prose No. 21. Manuscript/Typescript. 10p. 1948.

¹¹¹ Cfr. C. Olson, “Equal, That Is, to the Real Itself,” in *Collected Prose*, p. 123. In questo saggio Olson definisce due modi diversi di scrivere, quello badato sulla geometria euclidea, che definisce come “separato”; quello basato sulla geometria non-euclidea, che definisce “continuo”.

¹¹² “The point is also the over-all space of *Moby-Dick*. That space, and those of which it is made up, have the proprieties of projective space (...) and I conclude that Melville could not have achieved what amounts to elliptical and hyperboilic spaces (he makes things stand out at once transparent and homogeneous) if he were not using transformations which we have not understood and which only congruence makes possible.”, Ibid.

¹¹³ C. Olson, *Projective Verse* (1950), in *Collected Prose*, op. cit., p. 243.

Per tornare ai componimenti dedicati alle carte, è interessante notare come il poeta proprio in una poesia dedicata a un arcano maggiore, si sia espresso in termini di decostruzione e ricostruzione del linguaggio. Si tratta del componimento *La Torre*, il riferimento è chiaramente alla carta numero XVI che raffigura una torre la cui estremità, colpita da un fulmine, va a fuoco. A differenza delle precedenti poesie, si nota subito come in questo componimento l'andamento rispecchi già le fondamentali rivoluzioni linguistiche alle quali Olson stava andando incontro. Il poeta descrive la torre "spezzata", ma questa rottura assume un significato positivo: spazza via le antiche abitudini (*the house where the head was used to lift, / where awe was / and the hands*) e i suoni che ne derivano sono dolci, l'aria è pungente e, nella notte, la paura è profumata (*and the sounds / are sweets, the air / acrid, in the night fear / is fragrant*). Secondo il critico Thomas F. Merrill, *La torre* simboleggerebbe in primo luogo la liberazione dell'uomo dall'immagine di se stesso come "soggetto", una prigionia che secondo Olson aveva avuto inizio fin dall'ellenismo. In questo senso, nei primi versi del componimento, il riferimento alle "mani" e alla "testa" costituirebbe la rappresentazione dell'uomo come essere razionale (*head*) e come artefice (*hands*), caratteristiche che lo separano dal resto dell'universo. L'assunto antropologico secondo il quale l'uomo è la misura di tutte le cose doveva essere distrutto a favore del dogma della fisicità: l'uomo è solo una entità e, come le altre, partecipa a quel processo che è il reale. Ma la torre simboleggia anche la struttura opprimente del linguaggio che finalmente viene spezzata lasciando filtrare la luce (*when the structure go, light / comes through*), perché la distruzione porta con sé un nuovo inizio (*To begin again. Lightning ... To destroy is to start again*). Il fulmine ha trasferito la forza dal soggetto all'oggetto (*transfer / of force subject to object*) liberando il verso dall'antica struttura. Il risultato di questa rivoluzione linguistica è stato perfettamente descritto dallo scrittore Walsh il quale, leggendo la poesia, disse: "Mi sono ritrovato a cercare inutilmente una frase centrale, da qualche parte, o il nesso di una cosa con le altre (...) credo che Olson stesse già vivendo in un mondo di complessa simultaneità¹¹⁴".

Ormai Olson aveva raggiunto la sua maturità poetica: come affermava in modo decisivo nel suo manifesto *Projective Verse* (1950), il verso rimaneva aperto e la composizione si risolveva totalmente nel linguaggio, cessando di rimandare ad altro da sé perché "la forma non è altro che una continuazione del contenuto", "una percezione deve rimandare immediatamente a un'altra percezione¹¹⁵". L'attenzione del poeta non era più rivolta al verso inteso come unità ritmica, ma questo strumento veniva piegato alla sua funzione vettoriale nel campo della pagina. Se la poesia è "energia trasportata, dal luogo in cui il poeta la riceve al (...) lettore¹¹⁶", all'interno della composizione il verso sarà il veicolo di scarico e guida. In questa fitta rete di collegamenti spaziali ed energetici tra le parole, è evidente che un ruolo

¹¹⁴ "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", Cfr. T. F. Merrill, *The poetry of Charles Olson*, op. cit., p. 39.

¹¹⁵ C. Olson, *Projective Verse* (1950) in *Collected Proses*, op. cit., p. 239.

¹¹⁶ Ibid.

fondamentale sia svolto dalle particelle “di relazione”: Olson dà una grande importanza a preposizioni, congiunzioni, pronomi ecc. che occupano posizioni fondamentali nel verso¹¹⁷. Queste relazioni di forza possono essere lette come qualcosa di analogo a quanto stava facendo Cagli nelle sue tele dove i singoli elementi rappresentati perdevano di importanza rispetto alla mappatura delle linee di forza ad essi sottese.

12. In Bianco e Nero: dalla geometria al segno

Nel 1949 Cagli realizzava l'ultimo nucleo di opere dedicate ai tarocchi. Questa volta si trattava di un numero piuttosto cospicuo di disegni su carta pensati con ogni probabilità per la realizzazione di un mazzo completo¹¹⁸. Già nella produzione del 1948 si possono individuare alcuni disegni in bianco e nero dedicati alla figura del *Bagatto* (figg. 29-30) che, come abbiamo già ricordato, costituiva la carta più significativa per l'artista. Si tratta di due immagini distinte dove la scomposizione geometrica avviata nell'opera precedente (fig. 24) era condotta alle sue estreme conseguenze. L'uso del bianco e nero permetteva un'ulteriore semplificazione dell'immagine che adesso era costituita unicamente da linee nere su campo bianco; lo spazio veniva così ridotto alla forma più elementare, nell'alternarsi di vuoti e di pieni. A questi risultati l'artista era arrivato gradualmente: si può constatare, ad esempio, la vicinanza linguistica tra queste due opere e la serie *Y & X* (figg.31-33), disegni in bianco e nero, completamente astratti, strutturati da Cagli attraverso un intricato sistema di linee che ricorda la scrittura. Una volta giunto alla linea pura (la struttura più elementare), utilizzata per rappresentare concetti astratti (la geometria non euclidea), Cagli fu costretto a tornare indietro: la sua esplorazione era giunta rapidamente a una logica conclusione. Per uscire da questa impasse, l'artista ricorse nuovamente alle carte dei tarocchi e all'area dell'archetipo, procedendo attraverso quel doppio movimento che lo contraddistinse sempre, in orizzontale (strutture elementari e universali) e in profondità (immagini archetipiche). Sembra quasi che le speculazioni spaziali a cui l'artista si era dedicato nelle opere precedenti si fossero ripiegate su se stesse per restituire un linguaggio segnico dalla forte carica archetipica. Per comprendere questo sottile passaggio può essere utile soffermarsi su di uno schema scritto da Cagli nel '49 in una lettera indirizzata a Olson. L'artista si era lamentato con Olson rispetto all'idea di esporre i veri modelli geometrici di Samuel Donchian accanto ai suoi *Disegni di Quarta Dimensione* perché una tale presentazione sarebbe risultata troppo programmatica. Per spiegare all'amico le sue perplessità, Cagli realizzò uno schema dal titolo “Poesia Orfica” in cui troviamo la parola “Geometria” collegata all'idea di “Subconscio individuale”, mentre l' “Automatismo grafico” era legato

¹¹⁷ Cfr. S. Sabbadini, *Introduzione*, in *Maximus: poesie*, a cura di S. Sabbadini, Vicenza 1972, p. 16.

¹¹⁸ I disegni sono 12 e 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*. Tranne il *Bagatto*, questi disegni sono inediti ma le loro fotografie sono conservate presso l'Archivio Cagli a Roma.

al “subconscio atavico”; entrambe le diciture si ricongiungevano poi in un “Amaro Stil Novo” finalizzato al recupero di una “Coscienza primordiale”. Per quanto di difficile decodificazione, uno schema di questo tipo rende chiaro come, anche nelle sue speculazioni geometriche più astratte, Cagli avesse sempre presente la dimensione psichica e archetipica¹¹⁹. Nelle due rappresentazioni del *Bagatto* (figg. 29-30) troviamo il punto di massima tangenza tra opere dichiaratamente figurative e pure astrazioni geometriche. Nel 1949 lo stesso *Bagatto* viene interpretato ancora una volta con una maggiore attenzione alla figuratività (fig. 34): vi si può riconoscere un cappello, gli occhi, e persino gli utensili sul tavolo. Grazie al rinnovato interesse per la figurazione, Cagli poté concepire anche le altre carte del '49 dove, con pochi tratti di penna, realizzò immagini di grande carica espressiva. Nel *Cavallo di Spade* (fig. 35) una lunga linea a “esse” attraversa obliquamente la pagina e definisce il movimento in impennata del levriero; ad essa si contrappone la spigolosità della grande spade, ridotta a un triangolo appuntito, impugnata dal cavaliere. In basso, un'intricata texture di linee oblique definisce il paesaggio di fantasia. Nell'*Asso di bastoni* (fig. 36) vediamo rappresentate graficamente un opposto sistema di forze, in cui le linee orizzontali rappresentano una mano, mentre quelle verticali il tronco vero e proprio dell'asso. Il *Diavolo* (fig. 37) è invece costituito da un'unica linea che ripiegandosi su se stessa definisce la figura diabolica, con gli occhi profondi, il tridente e le ali appena abbozzate. Qui, grazie a una linea spezzata e contorta, Cagli riesce a suggerire la malvagità del personaggio, che si apre infatti sulla destra verso gli abissi dell'oscurità. Nella *Stella* (fig. 38) la composizione, seppur complicata dal complesso gioco di linee, riflette la struttura tradizionale della carta (fig. 39): sotto una grande stella circondata da astri più piccoli si trova una figura femminile, china lungo un fiume. La fanciulla versa da due anfore dell'acqua: Cagli sovrappone la stella e la testa della figura in un sistema di grafie complesse, mentre le due anfore diventano volumi geometrici dai quali escono linee d'acqua. Anche la carta dell'*Eremita* (fig. 40) presenta numerose affinità con l'immagine tradizionale: vi si intravede infatti una figura dal capo coperto che procede con l'aiuto di una lanterna (a sinistra) e di un bastone. Questa immagine è particolarmente complessa perché Cagli ha ricercato una continuità tra le linee ripetute che definiscono la figura e quelle che ne definiscono lo sfondo, e può essere facilmente paragonata a un'altra opera dello stesso anno, il *Diogene* (fig. 41), che introduce anche alle nuove ricerche dell'artista. Anche in questa immagine troviamo una figura aiutata da una lanterna, la stessa iconografia dell'*Eremita*. Tuttavia, al posto delle linee spezzate e ripetute, fortemente geometriche che si trovano nella carta dei tarocchi, qui l'intricata successione di linee è morbida ed espressiva, indubbiamente diretta a un livello più intimo di riflessione: l'artista si stava rivolgendo a profondità sempre maggiori, una ricerca intima che lo mette in relazione

¹¹⁹ Il riferimento è a Jung, come ricorda Enrico Crispolti: “se dunque (...) il primordio di Cagli negli anni Trenta (...) era ‘sintomatico’, la problematica di Cagli nello scorcio degli anni Quaranta e negli anni Cinquanta è invece chiaramente simbolica, sul passaggio dal subconsciente individuale a quello collettivo e atavico”. E. Crispolti, *Per i tempi e le ragioni di Cagli*, in *I tempi di Cagli*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Ancona 1980, p. 26.

con le soluzioni dell'informale italiano¹²⁰. La ricerca si era piegata dalla struttura al segno, alla grafia, aprendo per l'artista nuovi orizzonti finalizzati all'auspicato recupero di una coscienza primordiale. La scelta del bianco e nero risaltava proprio la qualità segnica delle immagini.

13. La luna è il numero 18

L'ultimo poema che Olson dedicò ai tarocchi, *The Moon Is the Number 18*¹²¹, fu pubblicato nel 1951, poche settimane dopo la morte della madre del poeta, avvenuta il giorno di Natale del 1950. È già stato ricordato che Olson smise definitivamente di consultare i tarocchi proprio in seguito a questa morte poiché con le carte era riuscito a prevederne l'esatta data e ora. Possiamo quindi considerare la sua pubblicazione come l'ultimo lavoro che il poeta dedicò in modo esplicito al mazzo, un'elegia per la morte della madre. Sembra che un primo schizzo della poesia fosse già stato scritto da Olson nel settembre del '46: possiamo anche supporre che si trattasse di un poema da inserire nel vasto studio sui tarocchi dell'*American tarot*. Tuttavia, nel '51 l'artista stravolse la prima versione della poesia, pubblicandone una rivisitazione che rispondeva alle nuove caratteristiche del linguaggio da lui teorizzate e ormai fissate nel suo manifesto *Projective verse*. Nonostante nel '51 i rapporti tra Cagli e Olson (fig. 43) si fossero completamente raffreddati, questa poesia comparse per la prima volta con un'immagine in bianco e nero della carta della *Luna* realizzata da Cagli, forse in collaborazione con il poeta¹²², un'immagine da ricondurre certamente all'ultimo gruppo realizzato dall'italiano nel '49.

Come nel caso della *Torre*, anche questa poesia sembrerebbe pensata come un componimento libero, nato dai riferimenti alla carta. Tuttavia, nonostante i nuovi obiettivi di "oggettivazione" del verso dichiarati da Olson, questo componimento presenta numerosi rimandi autobiografici di difficile decifrazione. Thomas Merrill nota come la poesia ci trasmetta in primo luogo il dolore del poeta, pur non contenendo alcun riferimento esplicito alla tragica morte della madre: Olson si lascia trasportare dall'immagine della carta (fig. 42), il grande cerchio centrale diventa un ostensorio (*a monstrance*) dai numerosi raggi fatti di lacrime e sangue che se ne dipartono (*dew or blood*). La sensazione che ci viene trasmessa è una sensazione di perdita: il figlio, seduto, si sta lamentando mentre i cani abbaiano (*the son is grieving, the blue dogs bay*). Ma non c'è niente che lui possa fare, se non osservare il fuoco e l'acqua (*and there is nothing he can do but... watch the fire and the water*). Nei versi centrali, il poeta Olson si tradisce con parole che, per quanto in terza persona, restituiscono pienamente l'impressione del suo dolore: "E la

¹²⁰ Per approfondimenti sul rapporto tra Corrado Cagli e l'Informale, cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano 2006, pp. 276-278.

¹²¹ Una breve analisi di questa poesia in rapporto all'iconografia dei tarocchi si trova in R.G. Ingberg, *Number, Image, Sortilege: A Short Analysis of "The Moon is the Number 18"*, in "Boundary 2", vol. 2, n. 1-2, Autumn 1973-Winter 1974, pp. 269-272.

¹²² "A block print of the card, designed by Olson with the help of Corrado Cagli, accompanied the poem", secondo T. Merrill, op. cit., p. 109. Come scrive George Butterick, la poesia fu scritta tra settembre e novembre 1946 ma poi rivista l'8 gennaio del 1951. Venne pubblicata per la prima volta nelle pagine della rivista *Origin*, n. 1, Spring 1951, dove era accompagnata da un'immagine realizzata da Cagli e da Olson insieme. Cfr. Butterick, cit. p. 653.

notte (...) lui urlerebbe confrontandosi con il vento che culla quel che era di lei, mentre le preghiere rigano la neve, le parole soffiano come domande che attraversano veloci, veloci come fiamme, come le fiamme formano, sciolgono lungo l'oscurità” (..) “nella torre rossa, nella torre dove anche lei si sedeva, in quella torre particolare (...) là c'è tutta la sostanza, tutte le creature, tutto quel che c'è contro la luna sporca, contro il numero, l'immagine, il sortilegio.¹²³” L'ultima opera per i tarocchi è forse la più riuscita: attraverso audaci accostamenti di termini arcaici e slang, giochi grafici che mirano a innescare un continuo processo di destrutturazione e ricomposizione grammaticale e sintattica, libere associazioni filtrate da uno stile rituale, il poeta riesce a trasmettere al lettore tutta l'energia del suo dolore, in una unione ideale tra magia, razionalità matematica e natura.

108 “ And night, /(...) 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 the red tower where she also sat / in that particular tower (...) there is all substance, all creature / all there is against the dirty moon, against / number, image, sortilege”, C. Olson, *The Moon is Number 18* in *The collected poems ...* op. cit, pp. 201-202.

*Bagatto*¹²⁵

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, and 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 hummus, of lead 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

¹²⁵ La poesia è stata scritta nel settembre 1946. Non è mai stata pubblicata dall'autore. Cfr. *Ibid.*, pp. 50-51; p. 647.

*"Double, Double, root and branch..."*¹²⁶

Double, double, root and branch
Tarot dance is tarot chance

Birth in the house is the I of STICKS
the crotch, gashed, of a dark green tree
(the gash the flame that falls like a leaf).
Held in the hand: the lengthened arm of power
of sway achieved, by act on object, fire.
As suit it is a subtler story, of magics
black, and white. For sticks are negative
obstacles, misfortune, sickness, loss
antinomy of Swords, the positive, what you profess.
As swords your soul & goal, Sticks are adversative
the oppositions in events your self must meet
and match, if it will thrive, and make you king.
Born of this need, presented to this thing
adversity, you take the sword, fight, retreat,
return, strike out again, beat back the stick
and, in the winning of the field, declare your fortune
and your fate. For as the green tree shall be hewn
so struggle is the tarot law, attack
the sign of birth, strife the mark of life.

Double, double, strife and trouble
Man is chance and man is rebel.

¹²⁶ La poesia è stata scritta il 7 settembre 1946. Non è mai stata pubblicata dall'autore. Cfr. Ibid., pp. 51-52; p. 647.

*The Fool*¹²⁷

His number is zero, or twenty-one
Precedes the magick, or ends its run.
And here is the significance, lost to those
Who scholiasts are, and follow their nose.
For this is no youth, silly and fey
Who drifts along in any old way.
And if the sense of this man is lost
It's due to the sickness with which we are crossed.

Beggar he is, and blessed with the mask:
he wears his arrogance, addressed to his task.
The motley, yes, the holes, the hunger
But no man, nor woman say he wrong her
He walks free, by field, or precipice, by swamp
To catch the light, or pain, and mock at pomp.
And what he fellows he intends to find
Be it locked in other men, or in the wind.

The green man, they called him, in another time
When spring was open and life a mime
And men were foolish with little cause
And women – with no cause at all
He worked his havoc with a look and a call
And we all ran after – “down with laws”

Or wanderer, troubadour, disguised price
He'll tell you a tale to make you wince
Or lead you a figure to cause you to dance
While the dull ones stand by and look askance.

Our father, we pary thee, Pantaloon
Who art in your attic an antique-antic
To give us this day our double Fool
And forgive us our Clown and Harlequin
As we our young Virgin, Columbine.

So come, great fool, all in your season
And spice our selves with your unreason
For we are not in our own impasse
And need your holy foolishness!

¹²⁷ La poesia è stata scritta tra settembre e novembre 1946. Non è mai stata pubblicata dall'autore. Cfr. *Ibid.*, pp. 52-53; p. 647.

*The Moebius Strip*¹²⁸

Upon a Moebius strip
materials and weights of pain
their harmony

A man within himself upon an empty ground.
His head lay heavy on a huge right hand
itself a leopard on
his left and angled shoulder.
His back a stave, his side a hole into the bosom of a sphere.

His head passed down the sky (as suns the circle of a year).
His other shoulder, open side and thigh maintained,
by law of conservation of
the graveness of his center,
their clockwise fall.
Then he knew, so came to apogee
and earned and wore himself as amulet.

I saw another man lift up a woman in his arms
he helmeted, she naked too, protected as Lucrece by her alarms.
Her weight tore down his right and muscled thigh
but they in turn returned upon the left
to carry violence outcome in her eye.
It was his shoulder that sustained, the right,
bunched as by buttocks or by breasts,
and gave them back the leisure of their rape.

And three or four who danced,
so joined as triple-thighed and bowed and arrowed folk
who spilled their pleasure once as yoke
on stone-henge plain.
Their bare and lovely bodies sweep, in round
of viscera, of legs
of turned-out hip and glance, bound
each to other, nested eggs
of elements in trance.

¹²⁸ La poesia è stata scritta nel mese di novembre 1946. Una prima versione dal titolo *Upon a Moebius strip* è stata pubblicata in *Portfolio V* (Spring 1947); una seconda versione intitolata *To Corrado Cagli* è stata pubblicata sia nel catalogo *Corrado Cagli* (New York, 1947) che nel catalogo *Cagli* (Roma 1948). Cfr. *Ibid.*, pp. 54-55; p. 647.

*The Green Man*¹²⁹

Go, fool, and hatch of the air
a blue egg.
And the night will be there, the Twins
a different thing.

And you? can hang your plough
from a gold bough,
your tounge
on any branch,
and follow after.

Follow, fool, your stick and bag
and each furious cloud.
Let those who want to, chase a king.

And you who go when the green man comes
who leave your fields,
go as the dog goes at his heels
ahead, aside, and always after
be full of
loud laughter

Of bitter work, and of folly
cockatrice and cockolloly
furiously sing!

¹²⁹ La poesia è stata scritta nel novembre 1946. pubblicata in *Y & X*. Un'altra versione è stata pubblicata con il titolo *In Praise of the Fool* in "Harper's Bazaar" 81 (Dicembre 1947). Cfr. *Ibid.*, pp. 57; p. 647.

*A Spring Song for Cagliari*¹³⁰

There is a boy who walks with a fish.
Where there is gravity all motion goes into the center.

We have discovered the shaft, where the boy is
or the god no longer buried, now the light can come in.
See, man, yourself turned inside out, put back again!
Look in, pick up the fish, and go along.

We call you, say: go down
It is not
 in the world
 as it seems

Kiss his hand, or Leonardo's skirt if you are Raphael.
Obey the law by which you stand upon the earth.
It is no easy act, who made it
by which we stick to what is ours.

¹³⁰ La poesia è stata scritta "3/ '47". Non è mai stata pubblicata dall'autore. Cfr. *Ibid.*, p. 62; p. 648.

*La Torre*¹³¹

The tower is broken, the house
where the head was used to lift,
where awe was
And the hands

(It is broken!
And the sounds
are sweet, the air
acid, in the night fear
is fragrant

The end of something has a satisfaction.
When the structures go, light
comes through

To begin again. Lightning
is an axe, transfer
of force subject to object is
order: destroy!

To destroy
is to start again, is a factor of
sun, fire is
when the sun is out, dowsed

(To cause the jaws to grind
before the nostrils flare
to let breath in

Stand clear! Here
it comes down and with it the hearth has
what was, what was
we do lament

Let him who knows not how to pray
go to sea

Where there are no walls
there are no laws, forms, sounds, odors
to grab hold of

Let the tower fall!
Where space is born
man has a beach to ground on

We have taken too little note of this:
the sound of a hammer on a nail can be as clear as

¹³¹ La poesia è stata scritta tra ottobre e novembre 1946. Il 26 giugno 1950 è stata modificata dall'autore che l'ha pubblicata in *In Cold Hell*. La prima versione è conservata negli appunti chiamati *Verse and geometry*. Cfr. *Ibid.*, pp.189-190; p. 652.

the blood a knife can make spurt from a round taut belly

2

In the laden air
we are no longer cold.
Birds spring up, and on the fragrant sea
rafts come toward us lashed of wreckage and young tree.
They bring the quarried stuff we need to try this new –found strength.
It will take new stone, new tufa, to finish off this rising tower.

*The Moon Is the Number 18*¹³²

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
striae 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 substances, all creature
all there is against the dirty moon, against
number, image, sortilege –
alone with cat & crab,

¹³² La prima versione si intitolava *The Moon*, scritta tra settembre e novembre 1946. Rivista interamente dall'autore l'8 gennaio 1951 e pubblicata in "Origin" n. 1 (Spring 1951); ripubblicata in *In Cold Hell* e in *The Distances*. Cfr. *Ibid.*, pp. 201-202; p. 653.

and sound is, is, his
conjecture

II. Documenti d'archivio e bibliografia di riferimento

Documenti d'archivio:

Lettere scritte da Charles Olson a Corrado Cagli –
Archivio Corrado Cagli, Roma:

- Washington, 26 luglio 1948
- Washington, senza data
- Senza luogo, 25 febbraio 1949
- Washington, 6 settembre 1949
- Senza luogo, 20 ottobre 1949
- Washington, 18 novembre 1949
- Washington, 2 dicembre 1949
- Senza luogo, 16 dicembre 1949
- Senza luogo, 29 luglio 1950
- Messico, 23 Marzo 1951

Lettere scritte da Corrado Cagli a Charles Olson –
Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research
Center, University of Connecticut Libraries, Storrs:

- 12 maggio 1946
- 18 luglio 1946
- 8 agosto 1946
- 9 settembre 1946
- 21 settembre 1946 doppia
- 12 settembre 1940
- 16 ottobre 1946
- 19 novembre 1946
- 9 dicembre 1946
- 1 marzo 1947
- Aprile 1947
- 31 maggio 1947
- 26 luglio 1949
- 3 dicembre 1949
- 15 aprile 1958

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

Box 62, *Notes 3 December 1939 – Spring 1940*, Notebook. Filed with a typed transcription, 1939-1940
Box 29, *Cagli + I on Love*, Folder 1507, Prose No. 183. Manuscript/Typescript. 13p., 1940
Box 30, Folder 1539 *The drawings of Cagli (essay)*. Prose No. 21. Manuscript/Typescript. 10p. 1948
Box 33, *Notes for a lecture on Corrado Cagli and the 4th Dimension*. Prose No. 31. Typescript. 5p. ca.
December 15, 1949

Bibliografia di riferimento:

- E. A. Rider-Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*, con illustrazioni di P. Colman Smith, Londra 1911
- P. D. Ouspensky, *The symbolism of the tarot*, Londra 1913
- O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Parigi 1924
- G. Dottori, *A. Pincherli e C. Cagli*, in "L'Impero", 17 aprile 1932
- A. Crowley *The Book of Thoth*, Londra 1944
- The Mystery of the Tarot*, in "Harper's Bazaar", senza autore, settembre 1946
- G. van Rijnberk, *Le tarot. Histoire, iconographie, ésotérisme*, Lione 1947
- Corrado Cagli, catalogo di mostra, New York 1947.
- Corrado Cagli, catalogo di mostra, a cura di M. Bontempelli, Roma 1947
- C. Olson, *Call me Ishmael*, New York 1947
- C. Olson, C. Cagli, *Y & X*, Washington 1948
- P. Marteau, *Le Tarot de Marseille*, Parigi 1949
- C. Olson, "Origin", n. 1, Spring 1951
- M. Lecomte, *Le Sens de Tarots*, in "Synthèses", vol. VII, n. 71-79, 1952
- T. W. Adorno, *Minima Moralia – meditazioni della vita offesa*, trad. it. a cura di R. Solmi, Torino 1954
- E. Crispolti, G. Marchiori, *Corrado Cagli*, Torino 1964
- N. e E. Calas, *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*, New York 1966
- G. Moakley, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family*, New York 1966
- E. Crispolti, *22 inediti con 22 moduli di Cagli*, Roma 1968
- L'opera di Corrado Cagli*, catalogo di mostra, a cura di C. L. Raghianti, Firenze 1972
- C. Olson, *Maximus: poesie*, trad. it. a cura di S. Sabbadini, Vicenza 1972
- R.G. Ingberg, *Number, Image, Sortilege: A Short Analysis of "The Moon is the Number 18"* in "Boundary 2", vol. 2, n. 1-2, Autumn 1973-Winter 1974
- P. Christensen, *Charles Olson: Call Him Ishmael*, Austin 1975
- Cagli, la pittura e il teatro*, a cura di C. L. Raghianti, Roma 1975
- M. Eliade, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, Chicago 1976
- G. Vigorelli, *Le Tavole e le loro variazioni*, Formigine 1976?
- A Guide to The Maximus poems of Charles Olson*, a cura di G.F. Butterick, Berkley-Los Angeles, 1978
- R. von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art*, Londra 1978
- M. Dummett, *The Game of Tarot*, Londra 1980
- I tempi di Cagli*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Ancona 1980
- Corrado Cagli e la critica*, atti del convegno, Palazzo degli anziani, 26-27 settembre 1980, Ancona 1981
- Charles Olson and Robert Creeley, the complete correspondence*, a cura di G. F. Butterick, Santa Barbara 1981
- T. F. Merrill, *The poetry of Charles Olson: a primer*, Delaware 1982
- I Percorsi di Cagli*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Roma 1982
- Emanuele Cavalli*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1984
- A. Breton, *Arcano 17*, trad. it. a cura di L. Xella, Napoli 1985
- Il Cagli Romano, anni Venti e Trenta*, catalogo di mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1985
- L. Somville, *Marcel Lecomte, Connaissance des degres*, in "Mélusine, Cahiers du Centres de Recherches sur le surréalisme", n. 12, 1991.
- R. Rucker, *La quarta dimensione*, Milano 1994
- Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915*, catalogo della mostra a cura di V. Loers, Francoforte 1995.
- M. Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge 1995
- T. Harrison, *1910 – The emancipation of Dissonance*, Berkley-Los Angeles 1996
- R. Maud, *Charles Olson's reading: a biography*, Carbondale 1996
- The collected poems of Charles Olson*, a cura di G.F. Butterick, Berkley-Los Angeles 1997

- L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura fra Quattrocento e Ottocento*, Lucca 1997
- Corrado Cagli: gli anni della Scuola Romana, 1932-1938*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1999
- Charles Olson Selected Letters*, a cura di R. Maud, Berkley-Los Angeles 2001
- M. Schlossheimer, *Gunmen and Gangsters: Profiles of Nine Actors Who Portrayed Memorable Screen Tough Guys*, New York 2002
- Le Jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, catalogo di mostra, a cura di D. Giraudy, Marsiglia 2003
- F. Benzi, *Eccentricità, rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750-2000*, Milano 2004
- M. Poltronieri, *La magia di Salvador Dalì*, Riola 2004
- R. Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano 2006
- Cagli*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Milano 2006
- F. Benzi, *La quarta dimensione*, in "Art e dossier", n. 236, settembre 2007
- G. Berti, *Storia dei Tarocchi*, Milano 2007
- Cagli, L'opera 1931-1976*, a cura di A. Calabrese e R. De Cicco, Ginevra-Milano 2007
- D. e C. Palladino, *Le geometrie non euclidee*, Roma 2008
- J. Hoeynck, *Poetic cosmologies: Black Mountain poetry and process philosophy*, Washington 2008
- K. Seligmann, *Storia della magia*, trad. it a cura di G. Iannuzzi, Bologna 2010
- Corrado Cagli e il suo Magistero*, catalogo di mostra, a cura di F. Benzi, Milano 2010
- D. Duhaime, *Charles Olson and the Quest for a Quantum Poetics*, in "Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities", vol. 3, n. 1, 2011.

III. Elenco delle illustrazioni:

- Fig. 1 Disegno a penna di Corrado Cagli, da una lettera di C. Cagli a C. Olson, datata 26 aprile 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut, Storrs.
- Fig. 2 Irvin Penn, *The Tarot Reader* (Jean Patchett & Bridget Tichenor), silver gelatin print, 1949, Smithsonian American Art Museum, New York.
- Fig. 3 Carol Rama, *I Tarocchi*, olio su tela, 1948, collezione privata.
- Fig. 4 Oscar Dominguez, *Freud. Mage de Reve*, schizzo preparatorio per una carta de *Le Jeu de Marseille*, acquerello e matita colorata su carta, 1940-1941, Musée de Marseille, Marseille.
- Fig. 5 Corrado Cagli, *Il Bagatto*, Olio su tela, Collazione sconosciuta, 1946.
- Fig. 6 Corrado Cagli, *I giocatori di carte*, olio su tavola, 1935, collezione privata.
- Fig. 7 Schema di lettura dei Tarocchi, *The Mystery of the Tarot*, in "Harper's Bazaar", settembre 1946, p. 217.
- Fig. 8 Carta del Bagatto da un mazzo piemontese.
- Fig. 9 Corrado Cagli, *Hocs racconta*, matita copiativa su carta, 1940, collezione privata.
- Fig. 10 Corrado Cagli, *Collage*, collage, 1940, Collezione privata, Roma
- Fig. 11 Corrado Cagli, *La Nascita*, olio su tela, collezione privata, Asti, 1947.
- Fig. 12 Victor Brauner, *The Surrealist*, olio su tela, 1947, Peggy Guggenheim Collection, Venezia.
- Fig. 13 Disegno di Corrado Cagli, da una lettera di C. Cagli a C. Olson, datata 16 ottobre 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.
- Fig. 14 Corrado Cagli, *L'Imperatore*, tecnica mista su carta intelata, 1947, Collezione privata, Roma
- Fig. 15 Corrado Cagli, *L'apprendista*, tecnica encaustica su masonite, 1947, collezione privata, Roma.
- Fig. 16 Corrado Cagli, *La Morte*, 1947, tecnica mista su carta intelata, 1947, Collezione privata, Roma
- Fig. 17 Corrado Cagli, *La ruota della fortuna*, inchiostro acquerellato su carta, collezione privata, New York, 1948.
- Fig. 18 *La Roue de Fortune*, carta dei tarocchi di Marsiglia, 1840 ca.
- Fig. 19 *Il Matto*, dal mazzo di Oswald Wirth, inizi XX secolo.
- Fig. 20 Corrado Cagli, *Il Matto dei Tarocchi*, olio su carta intelata, 1950, collezione privata, Roma.
- Fig. 21 *Asso di Bastoni dal mazzo di Marsiglia*
- Fig. 22 Corrado Cagli, *Il Bagatto*, tempera a olio su carta intelata, 1947, collezione privata New York.
- Fig. 23 Rappresentazione grafica di un ipercubo
- Fig. 24 Corrado Cagli, *Il Bagatto*, tecnica mista su carta intelata, 1948, Collezione privata, Roma.
- Fig. 25 Corrado Cagli, *La ruota della fortuna*, tecnica mista su carta intelata, 1948, Collezione privata, Roma.
- Fig. 26 Samuel Donchian con un suo modello di politopo o spazio quadridimensionale
- Fig. 27 Corrado Cagli, *A Moebius*, olio su tela, 1947, collezione privata.
- Fig. 28 Modello di carta dell' anello di Moebius
- Fig. 29 Corrado Cagli, *Struttura (Bagatto)*, disegno a olio su carta, 1948
- Fig. 30 Corrado Cagli, *Bagatto*, disegno a olio su carta 1948
- Fig. 31 Corrado Cagli, *Y & X 1*, 1948
- Fig. 32 Corrado Cagli, *Y & X 3*, 1948
- Fig. 33 Corrado Cagli, *Y & X 4*, 1948
- Fig. 34 Corrado Cagli, *Bagatto*, disegno a inchiostro su carta, 1949
- Fig. 35 Corrado Cagli, *Cavallo di spade*, disegno a inchiostro su carta 1949
- Fig. 36 Corrado Cagli, *Asso di Bastoni*, disegno a inchiostro su carta 1949
- Fig. 37 Corrado cagli, *Il Diavolo*, disegno a inchiostro su carta 1949
- Fig. 38 Corrado Cagli, *Le Stelle*, disegno a inchiostro su carta 1949
- Fig. 39 J. Dodal, *Le toille*, Mazzo di tarocchi del XVIII sec.
- Fig. 40 Corrado Cagli, *L'Eremita*, disegno a inchiostro su carta, 1949
- Fig. 41 Corrado Cagli, *Diogene*, olio su carta intelata, 1949.
- Fig. 42 *La Lune*, Tarocchi di Marsiglia, XVIII sec.
- Fig. 43 Charles Olson e Corrado Cagli a Gloucester, 1946

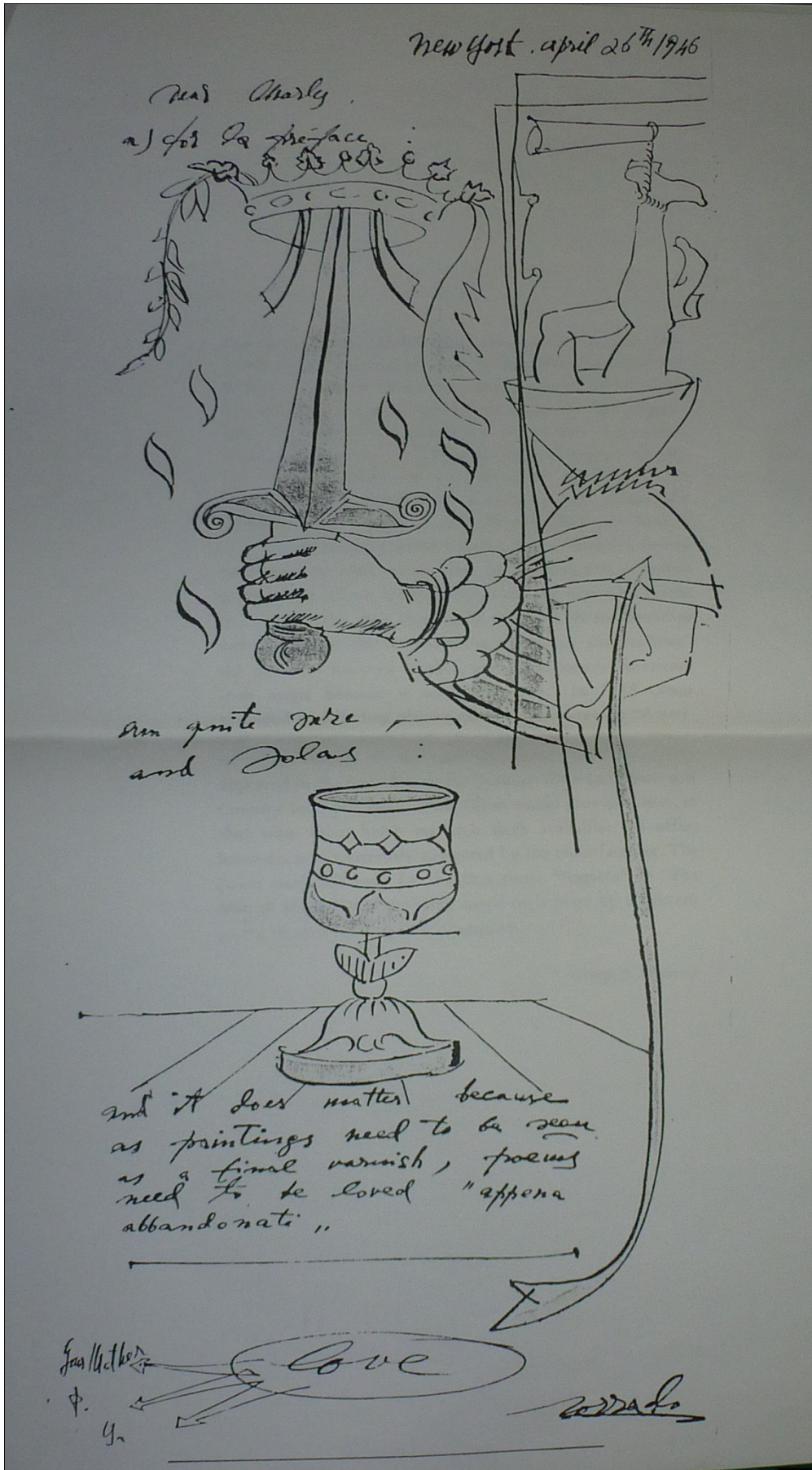


Fig. 1, Lettera di Corrado Cagli a Charles Olson, datata 26 aprile 1946, Chales Olson Collection.



Fig. 2, Irvin Penn, The Tarot reader, 1949



Fig. 3, C. Rama, I Tarocchi, olio su tela, 1948



Fig. 4 Oscar Dominguez, *Freud. Mage de Reve*, schizzo preparatorio per una carta de *Le Jeu de Marseille*, 1940-1941



Fig. 5, Corrado Cagli, Il Bagatto, 1946.



Fig. 6, Corrado Cagli, I giocatori di carte, 1935.

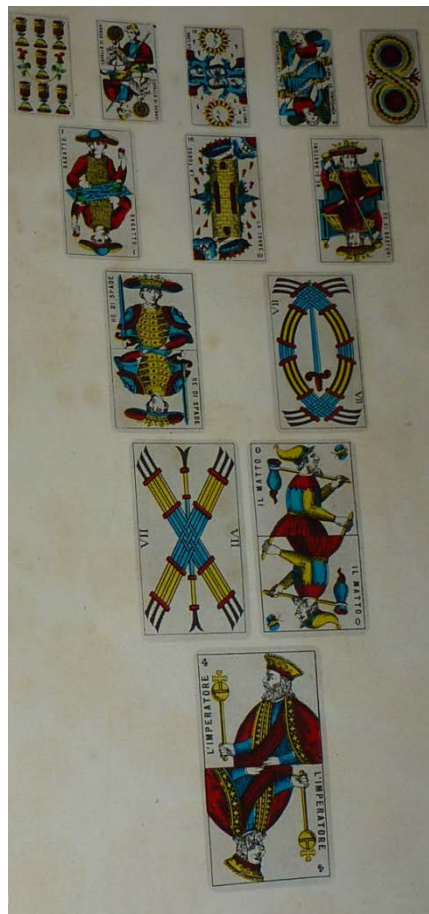


Fig. 7, Schema di lettura dei Tarocchi, The Mystery of the Tarot, in "Harper's Bazaar", settembre 1946.



Fig. 8, Carta del *Bagatto* da un mazzo piemontese.



Fig. 9 Corrado Cagli, *Hocs racconta*, 1940.

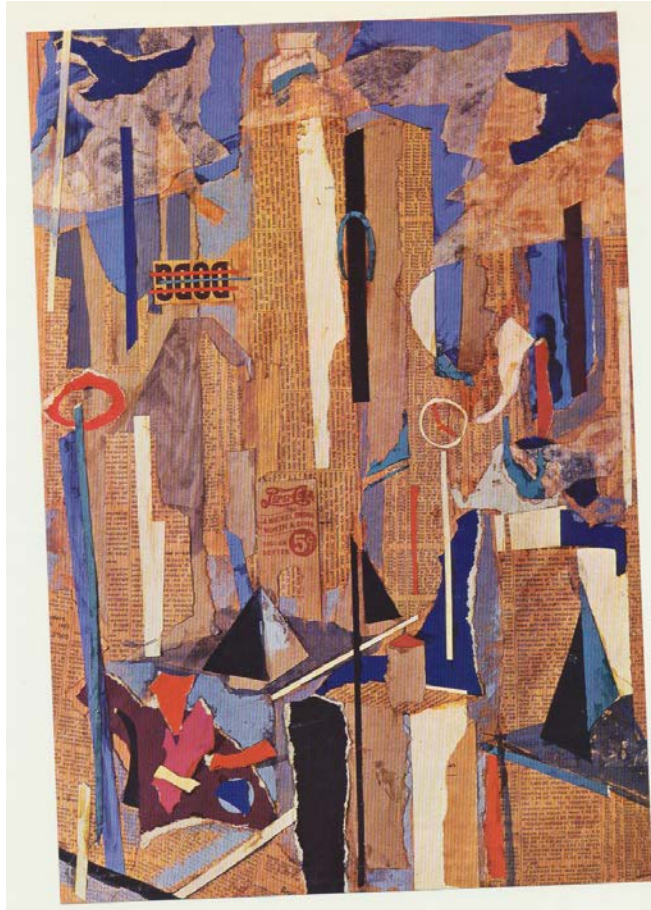


Fig. 10, Corrado Cagli, *Collage*, 1940, Collezione privata, Roma

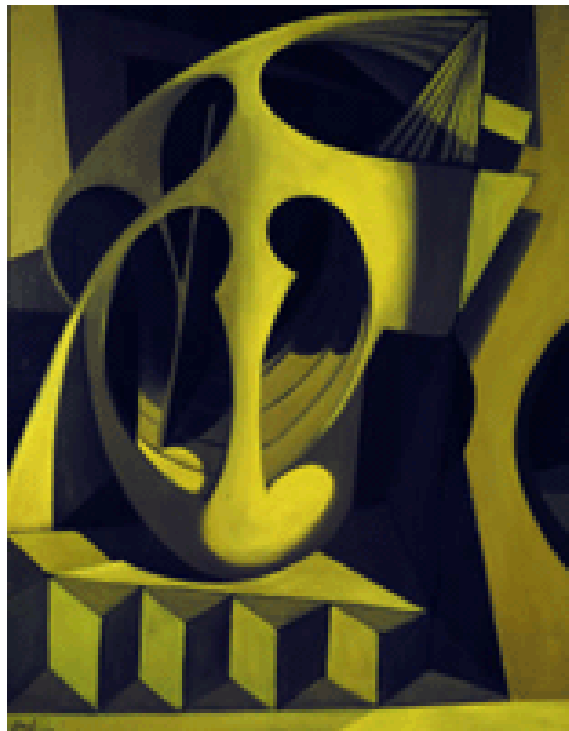


Fig. 11 Corrado Cagli, *La Nascita*, 1947.



Fig. 12 Victor Brauner, *The Surrealist*, 1947



Fig. 13 Disegno di Corrado Cagli, da una lettera di C. Cagli a C. Olson, datata 16 ottobre 1946, Charles Olson Research Collection, The University of Connecticut Library, Storrs.



Fig. 14 Corrado Cagli, L'Imperatore, 1947



Fig. 15, Corrado Cagli, L'apprendista, 1947



Fig. 16 Corrado Cagli, La Morte, 1947

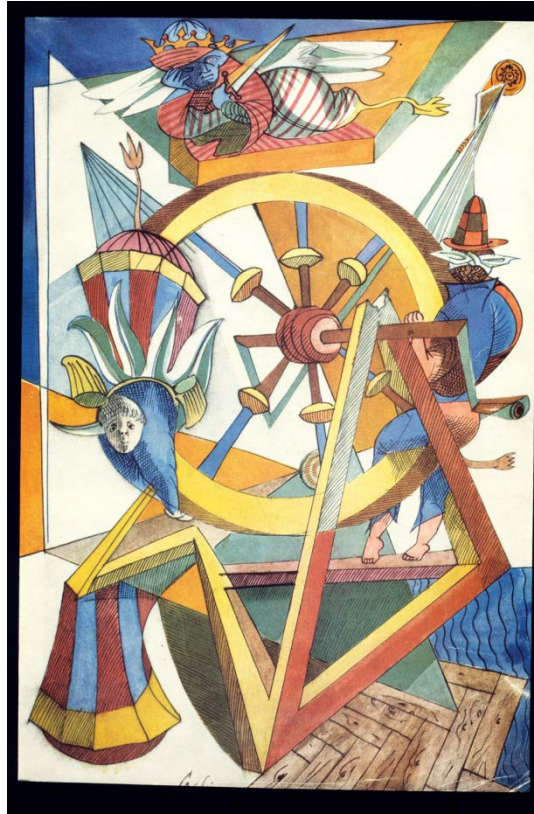


Fig. 17, Corrado Cagli, *La ruota della fortuna*, 1947.



Fig. 18 *La Roue de Fortune*, carta dei tarocchi di Marsiglia, 1840 ca.



Fig. 19 Il *Matto*, dal mazzo di Oswald Wirth, inizi XX secolo.



Fig. 20 Corrado Cagli, *Il Matto dei Tarocchi*, 1950.



Fig. 21 *Asso di Bastoni* dal mazzo di Marsiglia



Fig. 22 Corrado Cagli, *Il Bagatto*, 1948.

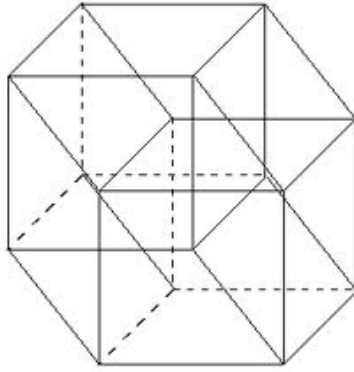


Fig. 23, Rappresentazione grafica di un ipercubo

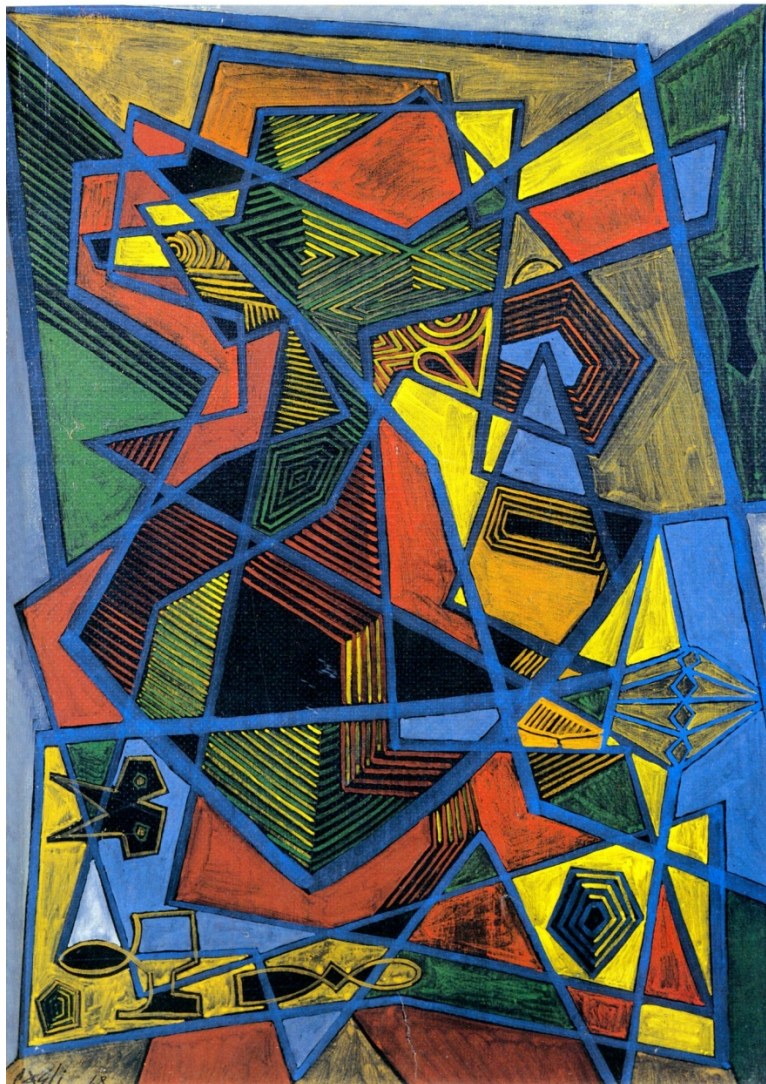


Fig. 24 Corrado Cagli, Il Bagatto, 1948



Fig. 25 Corrado Cagli, *La ruota della fortuna*, 1948

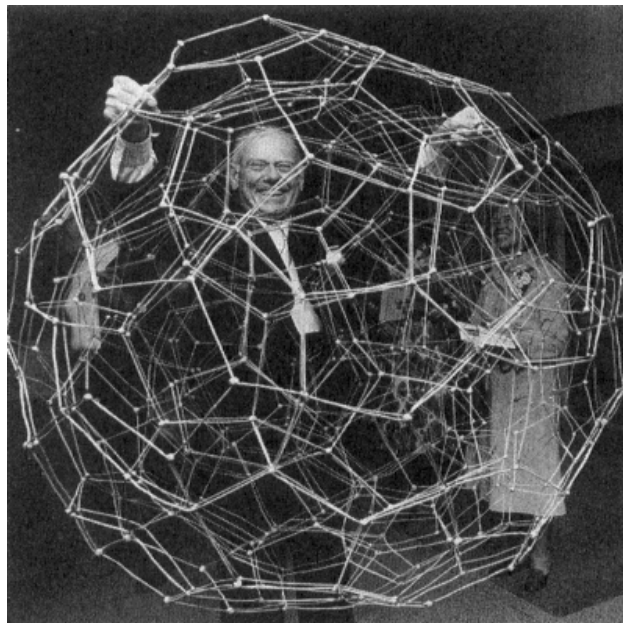


Fig. 26 Samuel Donchian con un suo modello di politopo o spazio quadridimensionale



Fig. 27, Corrado Cagli, *A Moebius*, olio su tela, 1947, collezione privata.



Fig. 28 Modello di carta dell' anello di Moebius



Fig. 29 Corrado Cagli, *Struttura (Bagatto)*, 1948

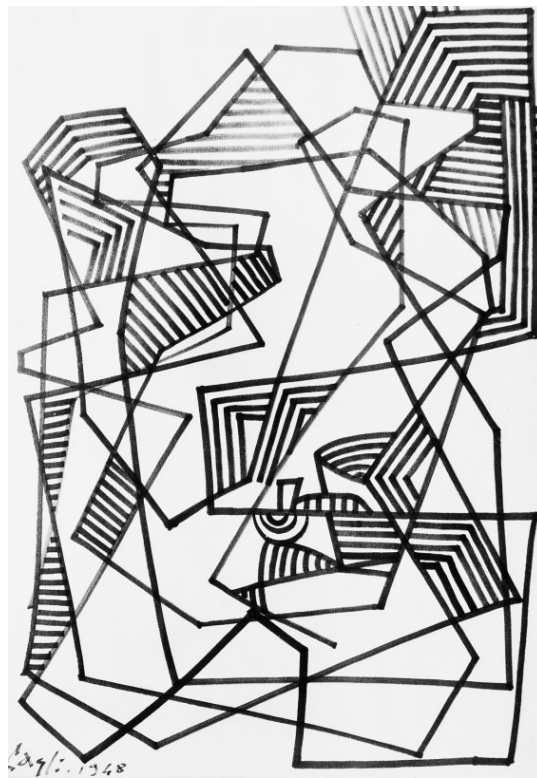


Fig. 30 Corrado Cagli, *Bagatto*, 1948

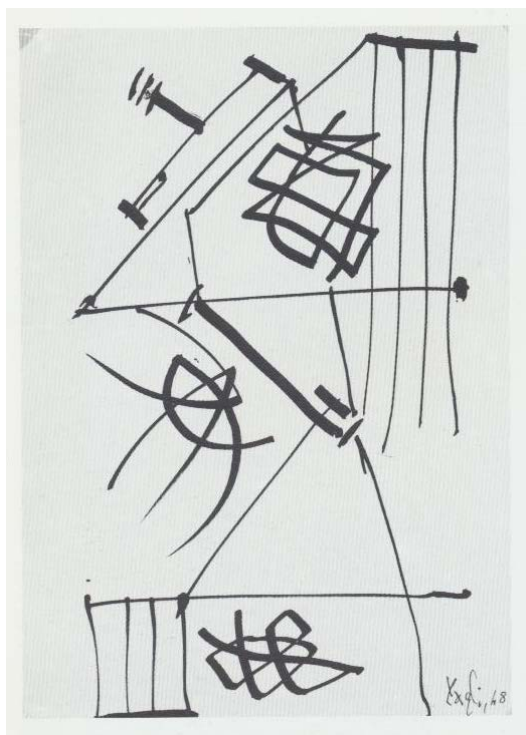


Fig. 31 Corrado Cagli, Y & X 1, 1948



Fig. 32 Corrado Cagli, Y & X 3, 1948



Fig. 33 Corrado Cagli, Y & X 4, 1948

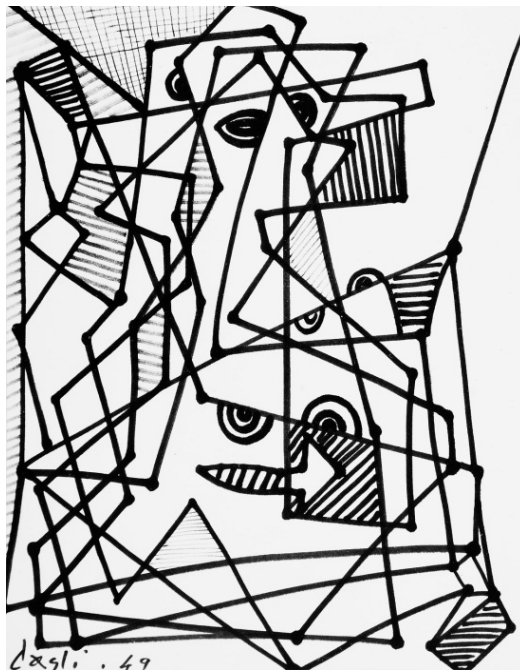


Fig. 34 Corrado Cagli, Bagatto, 1949



Fig. 35 Corrado Cagli, *Cavallo di spade*, 1949



Fig. 36 Corrado Cagli, *Asso di Bastoni*, 1949



Fig. 37 Corrado cagli, Il diavolo, 1949



Fig. 38 Corrado Cagli, Le Stelle, 1949



Fig. 39 J. Dodal, Le toile, Tarocchi di Marsiglia, XVIII sec.



Fig. 40 Corrado Cagli, l'Eremita, 1949



Fig. 41 Corrado Cagli, Diogene, 1949



Fig. 42 La Lune, Tarocchi di Marsiglia, XVIII sec.



Fig. 43 Charles Olson e Corrado Cagli a Gloucester, 1946