

Ho conosciuto Cagli a guerra finita in occasione del suo ritorno a Roma dall'America. Questo incontro ha avuto per me un particolare significato. Avevo, infatti, subito la sensazione che da tale incontro sarebbe potuta scaturire una nostra comune produttività ricca di aspetti nuovi ed interessanti nel campo della scenografia per il teatro di danza. Ciò non solo per aver già notato nella sua pittura dei valori atti a rinverdire le correnti novecentesche della pittura teatrale, ma forse soprattutto perché dalle prime conversazioni avute con lui subito mi poteva risultare chiaro quanto la sua sensibilità sia vicina al mondo del balletto ed in particolare anche al mio. I fatti poi hanno dimostrato che i miei presentimenti non mi avevano tradito: a nove addirittura dovevano salire i balletti per i quali ci eravamo trovati a lavorare insieme.

La nostra collaborazione effettiva ebbe inizio però soltanto nell'inverno 1956-57. Occorreva, infatti, attendere il momento propizio. Questo ci era offerto dal Teatro dell'Opera di Roma in occasione di uno spettacolo di balletti che dovevo mettere in scena (19 gennaio 1957) e che comprendeva la prima realizzazione italiana del balletto di Abel Hermant Bacco e Arianna per la musica di Albert Roussel. Si trattava di un argomento di carattere mitologico, ma non richiedente un rifacimento di natura archeologica, bensì una concezione prossima al rituale che rappresenti il significato più del mistero anziché del racconto del mito: la celebrazione della vittoria di Teseo sul Minotauro; la tempesta voluta da Bacco, avido di conquistarsi Arianna e la conseguente tristezza di Teseo costretto a rimpatriare da solo sulla sua nave danneggiata; il sogno di Arianna, sogno che si fa realtà nel sentirsi amata da Bacco e da questi incoronata da un'aureola di stelle in mezzo alla sagra danzata in suo onore da una folla di Baccanti; la forza magica delle carole estatiche che creano il miracolo di veder fiorire gli scogli dell'isola di Nasso, luogo del mitico evento. Un tema, dunque, sufficientemente ricco di motivi capaci di ispirare lo sboccio dei più svariati aspetti della raffinata e meravigliosa pittura dell'Artista.

Un grande esempio del «teatro del meraviglioso» poteva divenire così il lavoro di Corrado Cagli. E confrontando oggi quella sua serie di metamorfosi scenografiche con gli allestimenti da lui apprestatimi in anni successivi (Jeux 1967; Estri 1968; Mar sia 1969; Persephone 1970; Fantasia indiana 1971; Inno ai tempi; Wandlungen e Memorie dall'ignoto 1972) in questo confronto è facile ravvisare quanto sia stata proficua quella iniziale collaborazione. La verità è che già quelle scenografie contenevano nel loro nucleo le premesse e le promesse di tanti svariati lavori che sarebbero venuti dopo.