

Ci sono, mi sembra, almeno due motivi che spiegano come l'attività di scenografo di Cagli non sia da ragguagliare in via breve a quella di tanti altri artisti che danno il loro concorso alle rappresentazioni teatrali.

Nel 1949 Cagli sorprese e provocò con una delle sortite che gli sono abituali, esponendo una serie di opere da lui indicate come «disegni di quarta dimensione». Qual era il movente di questa ricerca? La prospettiva, che egli aveva esperito nei fondamenti studiando Piero dei Franceschi, aveva introdotto nelle due dimensioni estese della superficie euclidea la terza dimensione, in virtù della scoperta, o della riscoperta, di un principio unitario di collimazione e permutazione reciproca tra linea e volume, piano e spazio. Ne emergeva una cosmogonia tutta solidale e di suprema, intangibile ragione: ma con un carattere immutabile che presupponeva ed esprimeva la certezza di un ordine finito, esauriente e intemporale delle cose. 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, e in pittura come volontà di dare non una immagine, ma di concretare la genetica o dinamica stessa delle figure e delle rappresentazioni agite. Così Cagli — credo di non sbagliare nella diagnosi — nell'interrogarsi sul suo modo di concepire il mondo e di farne avere una visione non categorica, ma di costituzione «aperta», in formazione anche imprevedibile o indeterministica, fu attratto con forza dall'analitica delle nuove geometrie, e saggì la proiettiva come costruzione sul piano di forme tridimensionali dotate d'intrinseca e scoperta cinetica cioè integrate nello sviluppo dalla funzione tempo: ne derivava una specie di cristallografia del discontinuo, un rapprendersi in atto nell'espansione, che nel governo deduttivo del procedimento e del risultato manteneva scottante una sorta di fatale e appassionante fantasia, di creativa inconseguenza.

Non doveva dunque essere strano, come parve, sentir parlare l'artista dell'anello di Möbius (che credo noto, oltreché a lui, solo a Bill e a Munari, alle loro equazioni rovesciate di tessuti iperbolici), ovvero di compenetrazione di volumi e spazi per conlinearità dinamica, sino all'ipotesi di dover sostituire il filo metallico e un *continuum* tridimensionale al tratto e al piano. Come poi ha sperimentato, con esiti così diversi da quelli intuitivi di disegnare o circoscrivere con tondini o sbarre sul volume o spessore d'aria, che Lipchitz iniziò intorno al 1924: in questo calmi trasparenti poliedrici, in Cagli vettori di fughe nell'ignoto come nelle *reti di venti e nelle coste viste in cielo*.

La stessa affermazione da parte di Cagli che il disegno di quarta dimensione era «il punto di tangenza di due sfere, l'architettura e la pittura», illuminava sulla soluzione di sintesi che era cercata, stabiliva una connessione basilare tra le due forme.

È sintomatico, penso, che Cagli si sia addentrato in quell'esperienza tanto singolare provenendo da studi e realizzazioni di spettacoli a New York, nel 1947 e '48. Ritengo indubbio che nella mutuazione tra attività di pittura e attività di teatro l'artista abbia vissuto, lucidamente è chiaro, il rapporto complesso tra rappresentazione pittorica, planivolumetria dello spazio scenico, e in esso il movimento solidale, creativo degli attori, delle danze, delle masse, senza escludere i flussi e i solidi fonici della parte sonora.

Questa unità di componenti visuali, plastiche e dinamiche forma l'originalità della realizzazione scenica di Cagli, ha la sua misura intellettuale nelle ricerche pittoriche e grafiche di quarta dimensione, ne contiene e ne potenzia la tensione, lo slancio fantasioso e patetico.

La saldatura così verificata tra pittura e scenografia porta questa, per Cagli, dal piano di

un'accessione al piano di una vocazione organica ed essenziale; e perciò la scenografia cagliana è inseparabile dalle altre manifestazioni della sua espressione.

Il secondo motivo della vocazione scenografica di Cagli è nel carattere più radicale della sua personalità, che spiega come gli sia naturale, spontaneo, particolarmente consentaneo tornare dalla pittura al teatro, o dal teatro alla pittura.

L'artista non si sente pienamente vivere se non scava in profondo le emergenze e i processi dell'interiorità, e i contenuti viventi della storia come conoscenza e consapevolezza. Ma non si abbandona a un personalismo, che tanto spesso diventa solipsismo od esoterismo: l'introspezione non si traduce in confessione, il movimento e il dibattito interno si svolgono in una dialettica di alterità, e perciò implicano sempre un potenziale dialogo con l'interlocutore.

Non è però un dialogo che ha la finzione della retorica letteraria di proposte e risposte come predisposti ricalchi d'argomenti, mantiene i termini palesi delle distinzioni e dei contrasti, le tensioni tra le forze componenti di una situazione vissuta, etica, culturale o creativa; il come è sempre anche un perché, in un quadro d'alta responsabilità intellettuale. Perciò Cagli in genere non parla in prima, ma in terza persona: l'unità dell'esperienza complessa del suo io senziente, pensante e veggente si presenta nella forma di un dialogo tra impersonamenti o caratteri nei quali si svolge ciò che si vuole significare e comunicare, senza rinunzie, arbitri o criptologie.

L'arte di Cagli, per il possesso che ho detto copernicano dei suoi contenuti di vita e di storia recuperata al presente, è una drammaturgia nel suo nucleo più vitale. S'intende quindi come per lui la rappresentazione scenica non possa essere un illusionismo o un'aliena epidermide pittorica, ma un'occasione tra le più felici per esercitare e dispiegare quel discorso corale con un'aderenza puntualmente rispondente tra espressione e tecnica.

(C. L. Ragghianti, *Cagli: La pittura e il Teatro*, Editori Riuniti, Roma, novembre 1975)