

Per Cagli il disegno di quarta dimensione è "il punto di tangenza di due sfere, l'architettura e la pittura".

Il suo rapporto col Teatro nasce da questa scoperta che è scoperta di nuove geometrie, introspezione visiva della espansione e collegamento tra spazio e tempo. Quel tempo drammatico del teatro, appunto, che si consegna allo sguardo dello spettatore per catturarne simultaneamente lo spirito in una alacrità dialettica che è già ricordo e attesa.

Di tutte le testimonianze che il bellissimo volume raccoglie, quella di Siciliani per il Macbeth di Shakespeare e Bloch al Teatro Comunale di Firenze, resta la più eloquente sulla capacità di sintesi di Cagli tra problemi tecnici ed espressivi della sua opera teatrale.

Del grande artista, rinascimentale egli ha la frequenza del laboratorio, il lavoro artigiano che consente il con-tatto fisico con la materia, la sposa, la sottomete, ne diventa parte.

Di questa partecipazione carnale col teatro ogni segno di Cagli reca traccia in questa mostra: colloqui già composti, eloquenti di espressione nel gesto teatrale egli sembra vivere con l'attore il divenire delle prove (vedi Macbeth, Misanthropo) con indugio descrittivo letteralmente drammatico.

Da questa sua possibilità di simbiosi nasce forse per Cagli la sua perplessità intorno al cinema in quella partecipazione con Manzù e Mirko, alla Bibbia di Jhon Huston: la parziale impotenza per il regista a non poter intervenire - come avviene invece nel teatro - in ogni aspetto tecnico della costruzione scenica. Ecco che la delusione di Cagli nel film in questione per il mutamento dei colori previsti a causa del filtro deciso dall'operatore, è proprio nel sentirsi estraniato da quella partecipazione e decisione assolute, congeniali all'artista rinascimentale. La grande mediazione della macchina nel cinema, col suo automatismo, pur fabbricando fedelmente "il meraviglioso" dell'arte, esclude l'artista da un tempo deliberatamente contratto e lo relega nel suo, equilibrato nello spazio dal proprio gesto.

La fatica tecnica dell'artista è in realtà puntualizzata dal costante travaso del gesto (spazio) nel tempo. Da qui la meticolosa tensione che produce e individualmente sostiene l'espressione artistica.

Ora l'intervento di una macchina col suo specifico operatore, interrompe questa dialettica, anche se è vero che i registi più personali quali Fellini o Antonioni, sono dei grandi operatori. La lucida testimonianza di Petrassi per il suo balletto Estri, decide della sorprendente facoltà simbiotica di Cagli con l'opera scenica.

Petrassi sottolinea che l'architettura metallica concepita da Cagli e che doveva coinvolgere lo stesso balletto (cioè i ballerini avrebbero dovuto danzarvi dentro e intorno) era diventata parte integrante del balletto. Ma ciò che diventa miracoloso, si è che la costruzione metallica si rende indispensabile al balletto, perché lega, amplifica, ripercuote i timbri musicali della partitura.

Esaminiamo ora le impressioni di Millos. Egli si riferisce a Marzia, il suo balletto musicato da Dalla Piccola, la cui drammaticità mitologica è proprio data dalla metamorfosi del sangue di marzia e lacrime delle ninfe che lo purificano e illimpidiscono fino a formare le acque del fiume che avrà il suo nome.

La concezione spettacolare qui si evolve nel risultato dialettico più esemplare: avviene cioè sotto gli occhi dello spettatore essendo la metamorfosi condizione perenne del Teatro.

Dice Hegel: "... La dialettica è considerata ordinariamente come un'arte estrinseca, la quale, mediante l'arbitrio, porta la confusione tra concetti determinanti e introduce in essi una semplice apparenza di contraddizioni... La dialettica - per contrario - è questa risoluzione

immanente nella quale la unilateralità e limitatezza delle determinazioni intellettuali si esprime come ciò che essa è, ossia come la sua negazione. Ogni finito ha questo di proprio che sopprime se medesimo.

La dialettica forma - dunque - l'anima motrice del progresso... in essa soprattutto è la vera, e non estrinseca, elevazione sul finito".

Ecco che la conclusione hegeliana afferma con la suggestione dell'infinito la grande perenne metamorfosi dell'arte tutta e di quella teatrale peculiarmente e di ogni scienza insita in ogni arte e particolarmente in quel-la del Teatro.

Ora, l'arte di Cagli, non solo quella a lui ispirata dal Teatro, vive già nell'articolazione di una metamorfosi costante del tragico tra cosmo e uomo, tempo profetico, risolto nella drammatica geometria del segno, e solennità tumultuosa, meticolosa di ricordi. Che il Teatro divenga, in questa sua modernissima dialettica, tra le espressioni sue prodigiose, non dovrebbe pertanto meravigliare.

Pure, questa mostra a Fiuggi riesce a dare una emozione intensissima e meravigliosamente inattesa per l'intendimento particolare che Cagli ci confida sul Teatro.

Da Platone a Nietzsche l'arte è stata vista come una sovrarealtà spettante sia alla "menzogna" del mito sia alla verità della rivelazione. Non è pertanto "menzogna" nel mito se esso viene riscattato dalla unica verità della rivelazione. E la rivelazione è sempre opera d'arte perché commessa da chi l'ha ricevuta, cioè l'artista.

La fruibilità di questa negazione-affermazione è pertanto quel travaso metamorfico che solo il Teatro propone, nella simultanea sintesi di tutte le arti. "Lo spazio virtuale della pittura ha il suo corrispettivo nel volume virtuale dell'architettura (ben diverso dal luogo abitabile di una costruzione) nel tempo virtuale della musica e nel "potere" virtuale della danza così come nella "storia" virtuale della narrativa ecc. Ciascun'arte racchiude in sé un proprio reame... «Sono le opinioni di Susanne Langer (Leelin and Form) spregiudicata rivoluzionatrice di molti credo estetici. A queste aggiunge appunto, qual è il suo concetto di "simbolo artistico", il quale per lei non significa un segno indicante qualcosa d'altro, neppure le emozioni dell'artista.

E invece una creazione, nella quale il pensiero, la passione e la forza del creatore vivono una esistenza trasformata.

Se il Teatro è - aristotelicamente - la somma delle arti: figurative, melodiche, gestuali, architettoniche, Cagli è, tra gli artisti contemporanei, quello che con Picasso maggiormente vive e domina la compresenza delle varie e singole espressioni artistiche.

Si è molto detto intorno alla cultura della pittura di Cagli; La sua pittura ha infatti questo di straordinario: che pur essendo mossa da una passione ardentissima, è sempre cultura, mai si abbandona a passionalità o pigrizie accademiche, ma sempre rigorosa e sorvegliata si insinua proprio in quella drammaticità compresente anche nel segno tecnico, della ragione premea dalle ragioni. Quel segno che deve stagliarsi dal caos nella più tormentata e ragionata condizione maieutica, per tradursi in messaggio intelligente quanto intelligibile.

La pittura di Cagli riassume la complessità dialettica dell'arte scenica nello stesso possente dominio della cultura, nel segno metamorfico che consiste - come per il Teatro - in quelle modulazioni insostituibili che trasmettono ogni suggestione delle varie arti.

Una prova eloquente di quanto qui si considera è data dai costumi della Persephone di Stravinsky e - prima - dalla scena stessa: grezza e faticosa questa, si eleva come un totem sulla figura fragile umana che sosta sulla porta oscura. E poi, come proposti da una coreografia, si snodano i costumi già parte viva di corpi animati da gesti liberi, immediati e

superbi. Gestì fuori da ogni tempo, di cui il costume chiarisce e semplifica il significato senza togliere alcun mistero, alcuno sgomento mitico o incombente. Così fiammeggia il manto di Plutone quasi della stessa materia delle sue chiome, della sua barba, allargato sulla tunica a scaglie verdi, geometrizzata da segni algebrici, forti i piedi radicati nella terra, regale e protervo il braccio sinistro, fierissimo il profilo potente; e ancora Demetra giunge le mani nella furente eleganza dei cobalto luminosi sotto la raggiera della chioma spigata; ricco l'abito audace e casto stretto alla vita, dove le mani si intrecciano mentre i gomiti si allontanano, e a muovere l'abito sono i ritmi del bel corpo invisibile; così come è il triangolo dei gomiti allargati a sostenerne l'architettura ferma del profilo pensoso.

Ciò che stupisce in tutti i costumi di Persephone è la materia ruvida e preziosa dei tessuti descritti per ogni costume. Qualcosa che evoca meticolosamente quanto mirabilmente oggetti di natura: erba, alghe, foglie, velli caprini, piume di uccelli favolosi, magiche tele di ragno iridate, spighe di grano. Nulla mai di fortuito, di facile, di simile.

Un mondo separa gli "uomini greci" dagli angeli della Morte, dai servi di Plutone, pure, minime sembrano le differenze dei gesti, la impostazione dei figurini. Un collo lievemente piegato nell'Angelo della Morte la fermezza di una piena malinconia, l'abbandono della gamba che avanza sull'altra pur posando sul terreno; quella del braccio che quasi abbandonato regge la fiamma rovesciata, danno della morte una sintesi definitiva.

Così una certa ieraticità dei servi di Plutone, e nelle stesse Ninfe, fino al grande pannello di fiori luminosi sullo sfondo di un cielo azzurro struggente di bellezza.

Non credo fosse suggestione, ho sentito in ogni figura vibrare la musica di Stravinsky, l'ondulazione di certe sue note, il concludersi fermo dei finali. Si veda per questa mia osservazione il bellissimo motivo del "Giorno".

La sapienza del ritmo degli splendidi piedi che muovono la veste morbida uscente dalla rete metallica lucente.

E i figurini della Semiramide, fauneschi arguti taglienti: un senso conturbante della figura umana, della sua labile solennità data dalla fermezza dei colori. L'arazzo del Minotauro superbo di geometrica e cosmica composizione (1968); all'ironia del Misanthropo, quel grottesco irrisolto, atteggiamento in gesti di cui l'occhio già compone il prossimo dialetticamente.

Ma è la Messa di Stravinsky che forse mi ha più colpito in questo senso: il fermo guizzo dei figurini (siamo nel 1975). Qui Cagli sembra concludersi ancora una volta nel senso del Teatro grandioso fluido e fermo come è dello sguardo delle statue greche. Questi figurini immobili guizzano, indagano nel tuo sguardo, temibili e innocenti, un tempo immemorabile in cui è già il tuo futuro.

E quel Tancredi, i suoi fondali soffusi d'ombra e carne contro cieli pallidamente oscuri tra le foglie misteriose di Cagli. E torna ancora il miracolo degli arazzi come quello della Giuditta del '75 dal tema del 1957: certo qui si può tornare a parlare esplicitamente di bellezza.

L'ultimo arazzo tra colore di foglie morte: i due guerrieri spersi nel colore autunnale smemorati e smemoranti a chi li guarda.

Quale sintesi e quale lezione di cultura e commozione costante di essa: quale maestoso ricordo del bello inteso non esteticamente, ma poeticamente, in quel divenire eterno che è - appunto - il Teatro.

(Elsa de' Giorgi, *Cagli e il Teatro*, Mostra "Il Teatro di Cagli, Fiuggi, 1996)