

MAGIA DI CAGLI

Il discorso su Cagli incomincia in un tempo che sembra remoto, in un momento in cui il « mito » della romanità, sollecitato dalla retorica dei costruttori d'illusioni imperiali, assumeva nella pittura, nella scultura, nell'architettura preoccupanti immagini e dimensioni. La pittura romana aveva esaurito con Scipione e con Mafai le ispirazioni barocche e l'intimismo compiaciuto e sensuale, dando un esempio raro di libertà e d'indipendenza morale. Il fenomeno Scipione apparteneva a una cerchia ristretta d'intellettuali e di letterati: la Roma barocca del pittore marchigiano era senza archi di trionfo, di un colore di tramonto, ancor sanguigna e trasteverina. E Mafai confondeva il sacro e il profano nelle nature morte sontuose, cercando poi, nelle « Demolizioni », il raffinato antidoto pittorico alle affollate figurazioni neoclassiche dei grandi affreschi celebrativi. Cagli aveva scritto, nel 1933, « Muri ai pittori », per imporre, nella dignità di una tecnica riscoperta, come l'affresco, una concezione stilistica, che continuasse, in un certo senso, lo spirito dell'arte metafisica, in netta contraddizione cioè coi fabbricatori di eroi loricati, di guerrieri e di aquile. L'attivismo di Cagli creava una situazione nuova nell'ambiente romano. I giovani più indipendenti furono sensibili all'appello di Cagli per un'arte « ciclica e polifonica », da opporre al « frammento » dei novecentisti, e anche all'intimismo della « scuola romana ». Si trattava di affermare una « unità delle arti », attraverso la collaborazione di pittori, scultori e architetti, e di proporre in un piano europeo una soluzione italiana di purismo figurativo, ispirata dai modelli quattrocenteschi di Paolo Uccello e di Pier della Francesca.

« Quanto si fa in pittura oggi, scriveva Cagli, al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia), è fatica minore e storicamente vana ». La dichiarazione era troppo decisa e impegnativa, ma corrispondeva a una esigenza « unitaria » e di « destinazione » dell'opera d'arte. I muri richiesti da Cagli dovevano essere sottratti all'imperialismo architettonico di Piacentini nelle costruzioni razionaliste di Pagano, di Lingeri, di Terragni. La « creazione » di nuovi miti, nelle pitture murali di Cagli, doveva corrispondere alle favole primordiali sull'origine della città. Era una volontà di poesia, mascherata dalle proposte stilistiche del purismo quattrocentesco. Cavalli e Capogrossi dipingevano pallide composizioni di figure allegoriche, come, più tardi, Afro e Mirko in un clima pittorico completamente diverso dipinsero o scolpirono in un raffinato gusto di manierismo barocco.

Mirko e Afro aiutarono allora Cagli nei lavori di maggior dimensione: Mirko nell'impresa di maggiore impegno di quel tempo, la grande tempera encaustica, rappresentante la « Battaglia di San Martino », esposta alla « Triennale » milanese del 1936.

« La battaglia di San Martino », rivista anni or sono alla « Quadriennale » di Roma, dopo esser rimasta nello studio di Cagli, smontata, è la conclusione di un periodo di ricerche, avviate coi pannelli del 1935, e risolte molto spesso nelle piccole tempere a cera, delle quali convien ricordare « La notte di San Giovanni ». I « miti » prendono consistenza in un racconto che ha per base la composizione metafisica, nella surrealtà degli incanti prospettici e delle calcolate misure. Il tema della battaglia ha i precedenti famosi nelle battaglie di Paolo Uccello e di Pier della Francesca, con cavalli, lance, guerrieri e paesi, legati in uno spazio animato dal ritmo dell'azione. Dalle piccole tempere a cera al grande encausto Cagli passa con piena coscienza dei problemi tecnici, presenti allo spirito del pittore antico, che passava dalle tavolette delle predelle alle pale d'altare o agli affreschi sui muri.

Il problema non è soltanto quello d'ingrandire un bozzetto.

« La battaglia di San Martino », che Giovanni Fattori con minuziosa onestà ottocentesca aveva « descritto » in ogni particolare delle uniformi e delle armi, fedele alla storia e al paesaggio, nella concezione di Cagli, diventa la battaglia ideale, secondo gli schemi della tradizione umanistica e rinascimentale: diventa la battaglia del mito del risorgimento, ricreato sugli esempi della carica di San Romano e della vittoria di Costantino su Massenzio.

Nessuno, in seguito, riuscì a impostare una scena di battaglia con lo slancio fantastico di Cagli e a rendere, così, attuale, nella validità poetica della rappresentazione, la leggendaria impresa dei soldati piemontesi, senza trasformarli in eroi omerici o in legionari romani. Cagli si manteneva coerente all'appello dei « muri ai pittori », dimostrando con le opere (tra queste la « Corsa dei barbari », affrescata al Castello dei Cesari) come il « far grande », nelle dimensioni e nei modi imposti dalla pittura murale, non coincideva per nulla con « l'imperativo categorico » della pittura celebrativa, nella quale eccelsero Funi e Sironi. Tuttavia la « Caccia » è, dei dipinti di quegli anni, il più lucido, per la misura della composizione, e il più poetico per la qualità dell'immagine. Cagli accorda in questo dipinto elementi discordi ritmici e strutturali e tenta persino di conciliare, nell'unità dell'espressione, fatti divergenti, mimici e allusivi. E' l'arte difficile delle combinazioni inattese, ripetute poi, nell'arte di Cagli, in un contatto continuo con la realtà svelata dalla scienza o poeticamente intuita. In tal modo si venivano a cancellare i limiti tracciati per i generi pittorici tradizionali.

La « Caccia », considerata nel gruppo delle opere fino al '38, appare come una logica premessa al nuovo periodo « metafisico », iniziato da Cagli dopo il ritorno dall'America, nel 1946.

La sua attività fu interrotta proprio quando raccoglieva i maggiori consensi tra i giovani, dei quali Cagli fu spesso l'ispiratore,

negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, e con pieno diritto per l'universalità della cultura e per il severo impegno morale nell'arte. Non c'è contraddizione alcuna con la diversità delle esperienze tentate, per l'insofferenza degli schemi accettati e delle posizioni raggiunte.

Cagli era spinto da una angosciata volontà di conoscenza, da una attiva partecipazione al tempo, inquieto e inquietante, nell'audace ricerca, nella continuità dell'indagine. Era, quello, un suo modo di essere, non mai mutato, nemmeno nelle ore più tragiche e più disperate. Le forme e le figure inventate da Cagli, attuate nelle infinite tecniche antiche e moderne, sembravano davvero confermare il detto di Leonardo : « La natura è piena di infinite ragioni che non furono mai in esperienza ». Con quei mezzi, Cagli si sforzava di trovarle. Le ragioni della natura erano poi le ragioni del suo spirito, che andava al di là dell'osservazione nel dominio del « meraviglioso », da riconoscere tuttavia anche nei fatti più comuni della vita quotidiana. Era questo il senso del novecentismo bontempelliano, che obbediva a una esigenza intellettuale molto diffusa, soprattutto come reazione all'imperante esaltazione retorica del « vivere pericolosamente » tra le assurde ideologie dei primati politici e razziali.

Cagli ha raccolto nella sua opera prima fermenti e motivi caratteristici dell'arte moderna, ma con una certa indipendenza polemica, che gli consentiva di credere e di far credere nelle favole create a intenzione del mito primordiale; del mito delle origini. (Nel 1937 Picasso dipingeva « Guernica », cioè una storia dentro la storia del tempo: quella proibita, e che rivelava invece l'indomita aspirazione alla libertà, mai spenta dalla violenza dei dittatori).

Il pittore dei miti originari e delle tradizioni più antiche della vita italiana fu costretto, con

- strazio nell'anima, alla via dell'esilio.

E, nella libera America, liberato dall'angoscia di un « presente », che voleva porre l'ipoteca su un secolo, Cagli poté difendere la propria dignità di uomo e di artista, avvicinando una nuova cultura e una nuova scienza, e poi combattendo a fianco degli americani per la libertà dell'Europa.

- ritorno fu drammatico, per gli spettacoli di distruzione e di morte che ovunque apparivano ai suoi occhi, superando ogni fantasia macabra di pittori medievali di supplizi o di romantici descrittori del terrore. Troppi morti di fame, troppi fucilati e bruciati nei forni, troppi cadaveri, nell'Europa ritrovata, all'indomani di un incubo, come una terra devastata da un ciclone di sadismo e di follia collettiva.

E Cagli documentò, nei disegni dei campi di concentramento e di sterminio, quella realtà, tanto diversa dai « miti » letterari, nei quali aveva creduto. Fu la denuncia e la condanna della bestialità umana e, nel medesimo tempo, la pietà per le vittime di quell'immenso massacro collettivo.

Cagli tornava con queste visioni nell'animo da una lontananza che non gli permetteva più di coincidere colle esigenze della società artistica italiana del dopoguerra. In Italia si tentarono allora i più frenetici aggiornamenti culturali. Finalmente i confini erano aperti alla libertà tanto a lungo negata. I viaggi all'estero diedero la possibilità d'immediati confronti. Ci fu una ventata di europeismo indiscriminato, eclettico nei differenti e contraddittori motivi, come se la cultura artistica italiana dovesse purificarsi e attivarsi, anche attraverso i contatti più impuri.

Era il tempo delle illusioni, delle speranze in un totale rinnovamento della vita e della società, nella ritrovata continuità con lo spirito del risorgimento italiano. Negli anni 1945 e 1946, Picasso dominava la scena dell'arte mondiale. I giovani, dalla protesta di « Guernica » erano arrivati alla rivelazione della « Pesca notturna a Antibes ». Altri miti, quelli « mediterranei », nascevano dall'estro ironico del pittore di Malaga, che, durante la guerra, non aveva sofferto persecuzioni, restando tranquillamente a scolpire o a dipingere o a fabbricare oggetti fantastici e, subito dopo, a cuocere ceramiche nei forni di Vallauris. Il picassismo ebbe la diffusione immediata, tipica dei fenomeni manieristici, in

Italia e in ogni parte del mondo. Lo stile Picasso penetrò in ogni ambiente sociale.

Ma il fenomeno culturale picassiano si esaurì presto, da noi, perché ben altri fatti della cultura artistica europea dovevano essere consumati, da Kandinsky a Klee, da Mondrian a Matisse. In quel momento Cagli tornava col suo carico di esperienze sofferte in contrasto con le tendenze europeistiche più seguite. Infatti, che cosa potevano significare, per un artista come Cagli, gli « aggiornamenti », anche se giustificati, nel nostro paese, da una ben precisa ragione storica?

Le sue meditazioni erano rivolte sempre alla possibilità di rendere attuali, nella propria esperienza, i dati di una scelta operata nell'ordine di una tradizione italiana, determinata di volta in volta nei modi del manierismo toscano cinquecentesco e dei caraccheschi, poi della pittura metafisica dechirichiana.

I disegni del '45-'47 non sono molto diversi da quelli dedicati alla rotta del Po nel '52-'53, e da altri più recenti, di un estremo virtuosismo grafico.

La mostra, tenuta alla galleria « Palma » di Roma, nel 1947, rivelò il nuovo orientamento dell'arte di Cagli, nella complessa involuzione metafisica, per incastri di forme, che obbedivano a una rappresentazione prospettica quattrocentesca. Nascevano le forme simboliche, ma non astratte, perché, secondo la logica esigente dell'artista, il racconto continuava, aderendo al nuovo corso (così allora si credeva) della società italiana. « Il popolo » (1946) e « Icaro » (1946) sono le proposte di quel momento di storia, dominate dall'angoscia espressionistica, ma già con accenni alle architetture più ardue, agli illusionismi geometrici del 1947.

Di fronte al picassismo, Cagli affermava il diritto della tradizione metafisica in una pittura che Bontempelli definiva di « una naturalezza, alla quale non si arriva per formule, ma per immaginazione lirica ». In questo caso « l'immaginazione lirica » di Cagli si muoveva nella direzione più autentica dell'arte europea, che, secondo quanto diceva allora Bontempelli, si allontanava dalla « narrativa per avvicinarsi alla musica ». Il gioco cinese delle scatole inserite Luna nell'altra rappresenta una condizione di angoscia, che doveva essere superata con le squadre, le righe e i triangoli, nel nome della musa geometrica.

La volontà di rappresentare lo spazio a più dimensioni deve ricorrere alla geometria pura, perché anche nella « Nascita » (1947), nel « Malgoverno » (1947) (i due titoli sembrano offrire una sintesi delle esigenze poetiche e morali dell'arte di Cagli in quel momento di transizione) l'illusionismo prospettico metafisico domina come nei « manichini » dechirichiani. E' ancora il senso della solitudine dell'uomo, malgrado il suo assillo di « partecipare », chiuso nella magia delle forme inventate o nell'intrico delle linee, che vogliono rappresentare il mondo bontempelliano « dell'ennesima dimensione ». Cagli è affascinato da questa nuova avventura, alla quale lo avevano preparato le letture scientifiche e, certamente, molti aspetti della vita americana moderna.

Per tradurre in realtà le proprie immagini, nel passaggio dalle prospettive multiple alle ragionate figure di quarta dimensione, Cagli dovette compiere le più abili e pazienti acrobazie grafiche, insieme alle attente sovrapposizioni di sagome e di stampigli diversamente colorati.

Nella mostra di disegni alla galleria del Secolo, nel 1949, Cagli non si preoccupò più di « rappresentare », bensì di costruire

figure, ispirate dai solidi del Donchian, con un intrico di linee pure e nitide. Applicazione rigorosamente scientifica o non, piuttosto, un processo interiore di liberazione dai limiti troppo stretti del mondo metafisico? Le « figure » diventano sul piano bianco pure linee, al di fuori di ogni convenzione chiaroscurale. Cagli dichiarò nella prefazione al catalogo di « ispirarsi allo spirito e al gusto ottico della proiettiva che il Donchian ha adoperato per rappresentare i solidi in quarta dimensione », affidandosi soltanto alla linea per esprimere visivamente gli spazi che si compenetrano. La linea sostituisce il filo di ferro, ma il foglio bianco non sostituisce delle dimensioni non rappresentabili. Il presupposto scientifico, che rivela l'interesse dell'artista per la « cultura » del suo tempo, si trasforma in un pretesto per inventare le più imprevedibili combinazioni grafiche.

Bisogna ricordare, a questo punto, che Cagli è un disegnatore capace di trovare in ogni caso il mezzo più proprio per esprimere anche le più arcane intenzioni della volontà di conoscenza, perennemente sollecitata dalla mobilità del suo spirito.

E i mezzi sono i segni, le linee, gli alfabeti, usati con la scioltezza, senza pentimenti, di un calligrafo orientale. Già in opere come la « Lanterna », Cagli aveva fissato la traccia della successiva semplificazione della forma in linea di puro contorno nel corso di uno svolgimento logico verso l'astrazione.

Ancora una volta, ricorrendo al pretesto dell'ispirazione scientifica, Cagli si mise a disegnare tessuti cellulari, divisi in fasce verticali, come ingredienti al microscopio elettronico, e con spazi aperti alle lettere magiche di misteriosi alfabeti.

« Ritmi cellulari policromi » rappresenta la sintesi del tracciato della « Lanterna » e dei valori lineari dei disegni pluridimensionali meglio che opere come « Carboni e voli », che è troppo calligrafica, o come « Takoma » (1949), di una composizione troppo gremita. (Ma questo è un tentativo non risolto nell'immagine o anche in una parvenza poetica. E' rimasta l'idea decorativa dello stile « botanico » del *liberty*). Dopo l'uso degli stampigli, in funzione di effetti luminosi multipli, come in un gioco di riflessi da specchio a specchio, Cagli ha sperimentato le foglie secche di un erbario disposte sulla carta e pressate con un rullo imbevuto di colore, in una gamma di tonalità che vanno dalla terra verde alla terra d'ombra. Sovrapponendo le varie foglie si ottengono delle specie di impronte colorate, molto simili alle sete sbiadite e alle stampe ingiallite. Nascono così dei paesaggi boschivi, somiglianti alla carta da parati, incollata sulle pareti o sui paraventi, e che ha per *leitmotiv* l'albero, ripetuto sulle strisce verticali di un favoloso paesaggio. Le cellule hanno dato vita ai verdi secchi dei « Boschi del Lemery » (1950); agli umidi paesaggi immersi nelle nebbie, in cui gli alberi appaiono spettrali. Sono le foreste del Nord, vedute con estro romantico, dopo la parentesi grafica, proprio come se dovessero servire per le scene dei melodrammi verdiani. (Qui si apre una parentesi per dar notizia di una scenografia di Cagli, per il « Tancredi » di Rossini [1952], in cui i boschi dipinti assumono, alla ribalta, la dimensione della profondità, sotto la sapiente modulazione dei fasci luminosi. Cagli ha il gusto e l'amore per la scenografia: il suo rapporto col teatro è costante, attraverso le « apparenze », quasi fantomatiche, di cose e figure, immerse in un'atmosfera di sogno. E' raro trovare di questi tempi una interpretazione tanto romantica del melodramma, fuori del realismo descrittivo degli scenografi tradizionali). La pittura si avvicina alla musica, come voleva Apollinaire. O diventa tutt'uno con essa.

Ma gli elementi astratti, di una pittura risolutamente geometrica, tornano soprattutto nel « Motivo epico » e nei « Sepolcri » e in « Impronta d'aprile » (1950), come un omaggio a certa contemporanea cultura europea, dipinti con stampigli di cristallo, accanto a una serie nuova di opere, come « Variazioni cromatiche cellulari in chiave di giallo » (1950) e il « Grande ritmo con evocazioni » (1950), in cui appaiono i fondi di sedia in canna d'india, i veli, i ricami, le reti metalliche, usate sempre con lo stesso metodo della sovrapposizione e dell'impronta, con effetti sempre più ricchi e suggestivi.

Sono piani di colore pulito, spesso stesi con lo spruzzatore (nel 1950 la gente si meravigliava di chi dipingeva senza adoperare il pennello), sono piani esatti, senza sbavature e senza macchie: sono forme di una visione lucida e fredda. La spazialità multipla, come s'è detto, si ottiene col gioco mutevole delle prospettive luminose. Da una luce intensa si passa alla profondità oscura dell'ombra. E questi passaggi avvengono con un mobilissimo ritmo, che fa apparire anche più forte il contrasto e più vitale l'effetto. E' la ricerca dell'attimo, in cui tutto concorda per esprimere intensamente lo slancio vitale di un uomo proiettato verso il futuro.

Nell'angolo di una acquaforte di Piranesi si legge: « Col sporcar si trova ». Cagli invece trova con la nitidezza dell'immagine, con la pulizia della tecnica. Non si riesce a capire come Cagli, passando da una ricerca all'altra, dia sempre l'impressione di aver risolto *prima* ogni problema espressivo, tanto i suoi dipinti sono perfettamente eseguiti. E' una perizia costantemente affermata, e che è l'indice della fondamentale serietà dell'artista, soprattutto nelle recenti decorazioni per la « Leonardo da Vinci » e negli arazzi eseguiti in una fabbrica artigiana di Asti. Il segno del tempo è nelle prigioni e negli inferni che il pittore ha dipinto nel viaggio attraverso i prodigi dell'inconscio o le apparizioni della memoria. C'è la violenza e il senso del meraviglioso: c'è l'ardore delle evocazioni passionali e il calcolo fermo dell'intelligenza; c'è l'anelito alla serenità contemplativa e la realtà dei conflitti e dei dilemmi della coscienza; c'è, sottinteso, l'amore del rischio, che è dell'uomo d'oggi, nella vita e nell'arte. E il rischio è sempre quello determinato dalla fantasia e, insieme, dall'amore per la libertà. Cagli, disse una volta Guttuso, « 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" di tipo intellettuale: il suo lavoro procede a cicli entro ciascuno dei quali egli sviscera spietatamente il problema che di volta in volta si è posto; ed in tutta la sua ascesa si sente lo stesso fervore, la stessa autenticità, la stessa natura ».

Ogni riferimento ai differenti cicli, susseguitisi dopo il 1946, fino ai più opposti, delle sigle, delle carte spiegazzate, dei personaggi mitologici, è indipendente dai grandi flussi e reflussi della cultura artistica europea e americana contemporanea. Cagli ha di tanto in tanto la nostalgia del « manierismo » del tardo cinquecento toscano, e crea nello stile del Pontorno o del Rosso Fiorentino, o di altri minori, con una caratteristica infedeltà alle più sicure conquiste in uno spazio che si estende dall'arte astratta al surrealismo, e che non è certamente uno spazio provinciale. Quando ci fu la rotta del Po, Cagli si mise a disegnare episodi di quel biblico evento, spiegando le sue intenzioni così: « Mi son trovato costretto dalla mia coscienza a disegnare i vari aspetti del disastro perché disegnare vuol dire appunto capire e giudicare ». Per il disastro del Polesine, Cagli pensò subito al disegno e non all'affresco dei primi anni. E i disegni, che furono esposti nel 1952 all'« Obelisco », rivelavano, al di là di ogni retorica solidarietà, una vera commozione dell'anima, quella partecipazione che i veri artisti non rifiutano mai. I disegni migliori sono quelli inventati, non documentari, curiosamente vicini alle incisioni picassiane dei saltimbanchi e degli arlecchini.

L'altalena tra un modo e l'altro dell'arte astratta e figurativa (usiamo pure questi termini imprecisi) rivela la spregiudicata libertà dell'artista, che può passare indifferentemente dai fantasmi dello « Straniero nello Sceol » (1954) ai simboli magici della « Flotta arunta » (1956), dall'intreccio grafico di « Il pastore » (1949) ai curiosi volumi cubisti e dadaisti di « Agostino » (1958), uno dei tanti quadri della serie delle carte spiegazzate, da « Due modi in uno » (1951), in cui la simultaneità visiva è data dai sapienti incastri dei piani luminosi, a « Enigma a Naxos » (1963), in cui sono evocati aspetti di remote civiltà nella luce violenta

dell'asaperato colore; e anche dalle sculture di canne unite (1955) alla scultura in argento (1961), modellata nello spirito di un idolo cicladico, con piani ritagliati e sovrapposti. Il gusto dell'arcaismo dei simboli e delle scritte non impedisce a Cagli di dipingere un « Salotto bono » (1952), con veli e merletti e tappezzerie, che potrebbe essere un ironico omaggio a quello, storico, della contessa Maffei. L'intimismo si mescola con l'amor dello strano, del bizzarro, del meraviglioso, in dimensioni e in applicazioni sempre diverse. In fondo Cagli non ha mai dimenticato di voler « integrare pittoricamente » gli spazi ideati dagli architetti: ma chi accoglie le sue creazioni sorprendenti e, talora, enigmatiche? C'è sempre qualcuno che diffida della spregiudicata fantasia di Cagli, così individuale, così indipendente dalle correnti più seguite del tempo. Si diffida di chi ama cercare da solo, senza chieder nulla a nessuno. Il distacco di Cagli dall'arte europea, come si dice, più « attuale », può rivelare forse una presa di posizione polemica, ma in un modo indiretto, cioè nel senso suggerito da una vera necessità di espressione, al di fuori di ogni conformismo culturale. La cultura di Cagli, rivolta alle antiche civiltà e alla musica, alla poesia e all'architettura, dimostra quanto il pittore ami uscire dall'isolamento caro a troppi aristocratici abitatori delle torri d'avorio, superando i limiti delle sette e delle tendenze. Allora è vano accusarlo, come certi critici hanno creduto di fare, di esclusivo « tecnicismo », di aridità razionale, di povertà inventiva.

Invece Cagli arriva all'arte anche per le vie della tecnica pura: ci arriva attraverso le spiegazioni scientifiche, i capricci, gli slanci romantici; insomma per infinite vie, ignorate dai conformismi della sperimentazione quotidiana. Cagli, accusato di razionalismo, potrebbe far sue le parole di Kandinsky, a proposito del presunto metodo scientifico per giudicare i valori dell'arte: « la ragione, oggi troppo sopravvalutata, distruggerebbe il dominio dell'irrazionale, il solo che ancora rimanga alla povera umanità contemporanea ». E scriveva queste cose nel 1938, quando in Europa e nel nome della ragione si condannava l'arte degenerata, che era invece l'arte del secolo.

Anni or sono, presentando Cagli alla « Giostra » di Asti, scrivevo: « Fissare la presenza di un pittore come Cagli nel tempo che va dal 1930 a oggi, cioè in un tempo che segna il progressivo distacco dall'eclettismo del "Novecento", diviso tra l'oratoria celebrativa e l'intimismo piccolo borghese e provinciale: dichiarare il significato della sua presenza animatrice è un dovere trascurato dalla critica italiana che troppo spesso rinuncia a informarsi e documentarsi ». C'era, forse, in quelle parole, una punta di esagerata amarezza; ma non si può dire che nemmeno oggi sia stato riconosciuto a Cagli il merito che gli spetta in un vasto settore dell'arte italiana moderna, dagli anni della « Scuola romana » a oggi.

Tale ingiustizia, per merito di Enrico Crispolti, sempre attento a indicare e a rivalutare, sarà quest'anno tolta di mezzo, con un « omaggio a Cagli », organizzato alla mostra dell'Aquila, che tanti consensi raccolse, l'anno passato, per la sua vitale impostazione critica.

E l'omaggio a Cagli si arricchisce così della serie pittorica delle « Siciliane » e dei disegni a penna su carta di riso. Ancora una volta, Cagli afferma la propria personalità nella duplice direzione della grafica e della pittura, e con un prestigio sempre maggiore. Sono, queste composizioni, ritmate su un motivo d'illare grazia, su cadenze di una freschezza e di una purezza d'invenzione coloristica e grafica ben rare oggidi. E queste composizioni suggeriscono le armoniose ondulazioni della fantasia, simili alla mobilità delle acque o al fremito delle foglie. E' la fantasia, ispirata dalla natura e dalla cultura, in una sintesi singolare, proposta in anni lontani nello stile delle stampigliature vegetali, continuate con le mitiche metamorfosi dei disegni di rami e di foglie, di fibre e di vene, che diventano volti e figure.

E' sempre l'amore del silenzio e della solitudine, in un tono più alto, dentro le selve della realtà e del ricordo, nella magica luce di una Sicilia, rivissuta simbolicamente nelle sue cellule più segrete e più misteriose.

Non a caso si parla di cellule nella vibrante germinazione di un tessuto pittorico chiuso nella spontanea felicità dello stile. A volte tessuto, a volte labirinto vegetale, in quell'ordine di gusto, che si potrebbe definire « neo-liberty », la pittura è spiegata, nella sua struttura più nascosta, dalla traccia rivelatrice del disegno.

L'idea pittorica di Cagli è rivelata dalla nitida individualità della linea, carica di ogni potere espressivo, libera, nel suo tracciato, da trucchi e spurie inserzioni, come le macchie e gli spruzzi. Il disegno si fonda sulla inesorabile responsabilità della linea, che fissa l'ordito, la pura trama della fantasia.

E' una esigenza che nasce ancora una volta dall'impegno morale, come nei disegni a più dimensioni, come nei disegni di foglie, che racchiudono nell'intricato arabesco i più impensati profili di volti o di pesci.

Si assiste cioè al formarsi della pittura nei suoi tipici motivi strutturali: in « Bacco a Giarre », dalla sintesi mitica e favolosa; in « Con amore », dall'incanto luminoso dell'ermetico labirinto di motivi pittorici e grafici; in « Memorie a Castelmola », che ripetono, come in un grido impetuoso di felicità e di libertà, la evasione nella favola, il ricordo di un mondo e di una civiltà perduta del- T« Enigma a Naxos ». La Sicilia si lega alla Grecia, in un rapporto meramente poetico di tempo e di spazio.

L'antichità rivive in un presente, che ha il moto stesso della vita, del respiro e del sangue; in un presente, che accoglie l'intera esperienza del pittore, tanto più complessa ed estesa di quanto s'è detto fin qui.

Infatti il moto della vita è il moto dello spirito perennemente alla ricerca di una forma in cui sopravvivere: e di forme create e distrutte, nella disperata volontà di *vedere* e di andar oltre, è infinitamente ricca la vicenda umana e pittorica di Cagli.

Ma oggi è la sua stagione più bella, per una specie di felicità ritrovata nell'atto sempre meraviglioso del disegnare e del dipingere. Cagli è arrivato, di sorpresa in sorpresa, a una tale ricchezza interiore, che gli consente di essere compiutamente libero, in un paese di classici miti e d'incorruta bellezza; cioè di vivere in una realtà senza tempo, non più metafisica o astratta, nel rapporto ben stretto e sensibile con gli aspetti più manifesti e più misteriosi di un paese che invita alla « scoperta » quotidiana. Per questa via, la scoperta magica della Sicilia coincide, nell'opera attuale di Cagli, con un approfondimento decisivo dei motivi più veri e più nascosti dell'esistenza stessa dell'uomo e del poeta.

Giuseppe Marchiori

