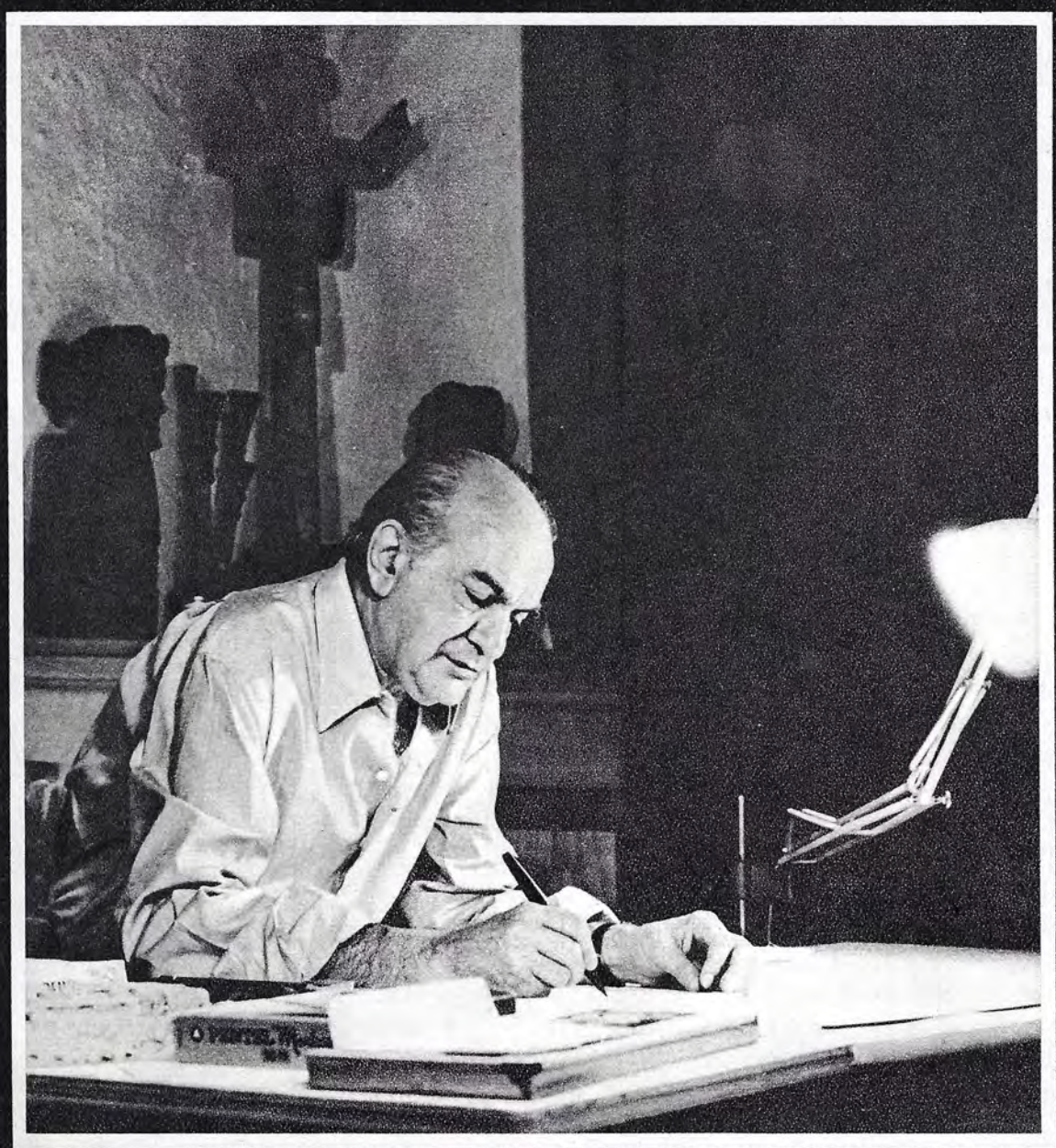
Firenze - A Palazzo Strozzi (Gennaio-Marzo)
La più completa mostra personale del 1972

L'OPERA ANTOLOGICA DI UN GRANDE MAESTRO

CAGLI



CAGLI ARTISTA COPERNICANO

di CARLO R. RAGGHIANTI

« Nessuno sa della psiche se non il perimetro di un impenetrabile labirinto ove, tuttavia, i processi associativi sondano e traggono, da una illimitata congerie, argomenti, vocaboli, forme, sensazioni, al fine di comunicare ed esprimere. Nessuno più dei moderni ha investigato lo spessore di quei sedimenti che occultano, in semi sparsi, la memoria della storia dell'uomo... un grande pittore, nel mondo moderno, deve già da solo accogliere nell'orbita della sua creatività una dialettica complessa, lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e a suo danno ».

Queste parole autocritiche di Corrado Cagli sono del 1959. Essendo egli una delle più affilate, anzi taglienti intelligenze del nostro tempo si possono, si debbono raccogliere e discutere. Cagli si appoggia alla psicologia analitica dello Jung, nella quale ha identificato esigenze o tensioni del suo proprio pensiero sulla vita e sull'arte. Ed io non intendo qui riprodurre un dibattito, che meglio può aver luogo nelle conversazioni, sui sincretismi e sulle oscillazioni junghiane, tra l'automatismo di pressione d'invariabili e generali archètipi esistenziali, che sono invece formazioni, e il riconoscimento dell'iniziativa del processo della coscienza, anche come memoria.

Il suo discorso non è però soltanto teoricamente metaforico nel dar conto di un'autoindagine che può prospettarsi come un ritrovamento di elementi e di depositi primordiali col mezzo dell'associazione, anzi-ché come una originaria suscitazione, e sia pure aggiuntiva di altre recuperabili nella memoria e nell'esperienza. Questo punto può essere discutibile, e così l'altro del labirinto impenetrabile e però penetrabile della psiche, che allude alla quasi insondabile profondità ed estensione, alla drammatica potenzialità, vista dall'esterno, all'imprevedibile emergenza della vita cosciente; ma è la coscienza ch'è chiara, distinta, trasparente presenza, possesso perché processo, non struttura, ed evento o fanía.

Non discutibile, anzi luminosamente reale e precisa la consapevolezza di Cagli d'essere sulla via da lui chiamata giustamente moderna, e che esprime uno dei problemi fondamentali che caratterizzano il nostro tempo. La pienezza della conoscenza dell'uomo è inconseguibile fuori della reviviscenza della sua storia, quella storia che s'identifica con la stessa consistenza attuale dell'uomo anche di fronte alla sua inconoscibile ulteriorità, la quale si crea però e può solo crearsi da questa situazione, dal raggiungimento dei più estremi possibili limiti od orizzonti di se stessi (e sarebbe quasi inutile aggiungere che in questo atteggiamento, esistenza e prassi od aspirazione, sta uno degli impulsi ètici più forti e antidistruttivi della nostra epoca).

Cagli è senza dubbio uno dei protagonisti di questo intervento e di questo metodo chiarificatore dell'umano, e non può ignorarlo. La sua intera linea di attività attesta la costante, insaziabile esigenza di slanci secondo spirali avvolgenti o perpetuamente mobili viti archimèdiche, che dal noto all'ignoto raggiungono e incorporano nell'elica della simultanea comunicazione e intercidenza mondi tra loro lontani, estranei e isolati, riconoscendone la comunità di fonte e di attuazione. E' un motivo che persiste, più o meno esplicito, negli scritti di molti interpreti, come Bellonzi che parla di sentimento dell'« unità vivente della storia », e Marchiori, Gatto, Russoli, De Grada, Trombadori ed altri.

Cagli sa bene che s'inserisce in un solco fondo e dritto, scavato da molti artisti moderni (cita Cézanne, Mondrian, Picasso, Klee), che percorre l'Ottocento e il Novecento, a un dipresso dall'assorbimento ro-

« **La Chanson d'Outrée** » Olio, 1947 (cm. 93 x 61).

« **Il Contarena** » Olio, 1947 (cm. 90 x 60).

« **La Madre del Popolo** » Olio, 1953 (cm. 50 x 67).

« **L'Imperatore** » Olio, 1948 (cm. 40 x 28).

mantico del sanscrito unificato alle culture occidentali, a quello della arte negra e oceanica, dell'arte preistorica e istintiva e infantile e popolare e alienata, passando per i coinnesti con le arti dell'Estremo Oriente, e rimettendo in circolo attivo civiltà a lungo sepolte o silenti o periferiche, degli egizi, dei microasiatici, dei tardoromani e bizantini e « medievali », dei barbari europei, dei precolombiani, dei popoli delle steppe.

Proprio il percorso dell'opera di Cagli, ed i suoi contenuti, valgono a illuminare singolarmente, a mettere al centro di questo prodigio — ch'è ben degno di diventare un mito sostituendone altri tanto meno densi di verità — che si è svolto almeno in parte notevole sotto i nostri stessi occhi, e che ha tuttora così rara chiarezza; salvo in Cagli! e in tanto pochi altri, e in me come storico. Veggenti, premonitori, profeti, antesignani, forse; ma fors'anche gli esemplari sia pure precoci di una nuova epoca e di una nuova civiltà, osiamo ormai dirlo, quasi nuovi confessori, sfidando facili ironie.

Tornerò a dire che nell'area dell'arte, e non in altre della cultura, della società e della prassi, si è verificato più o meno inavvertitamente, talvolta con scarsa insistenza pubblica o polarizzazione anche da parte degli stessi portatori, il processo storico che ha condotto dalla divisione all'unificazione, dalla separata pluralità alla dialettica interferenza, dall'ignoranza reciproca alla comunicazione, dalle negazioni ed esclusioni alle accessioni e ai ricambi, che ha portato allo stesso livello di vichiana dignità o ad assioma la parità essenziale di esperienze e di rivelazioni umane senza limite o condizione di spazio e di tempo.

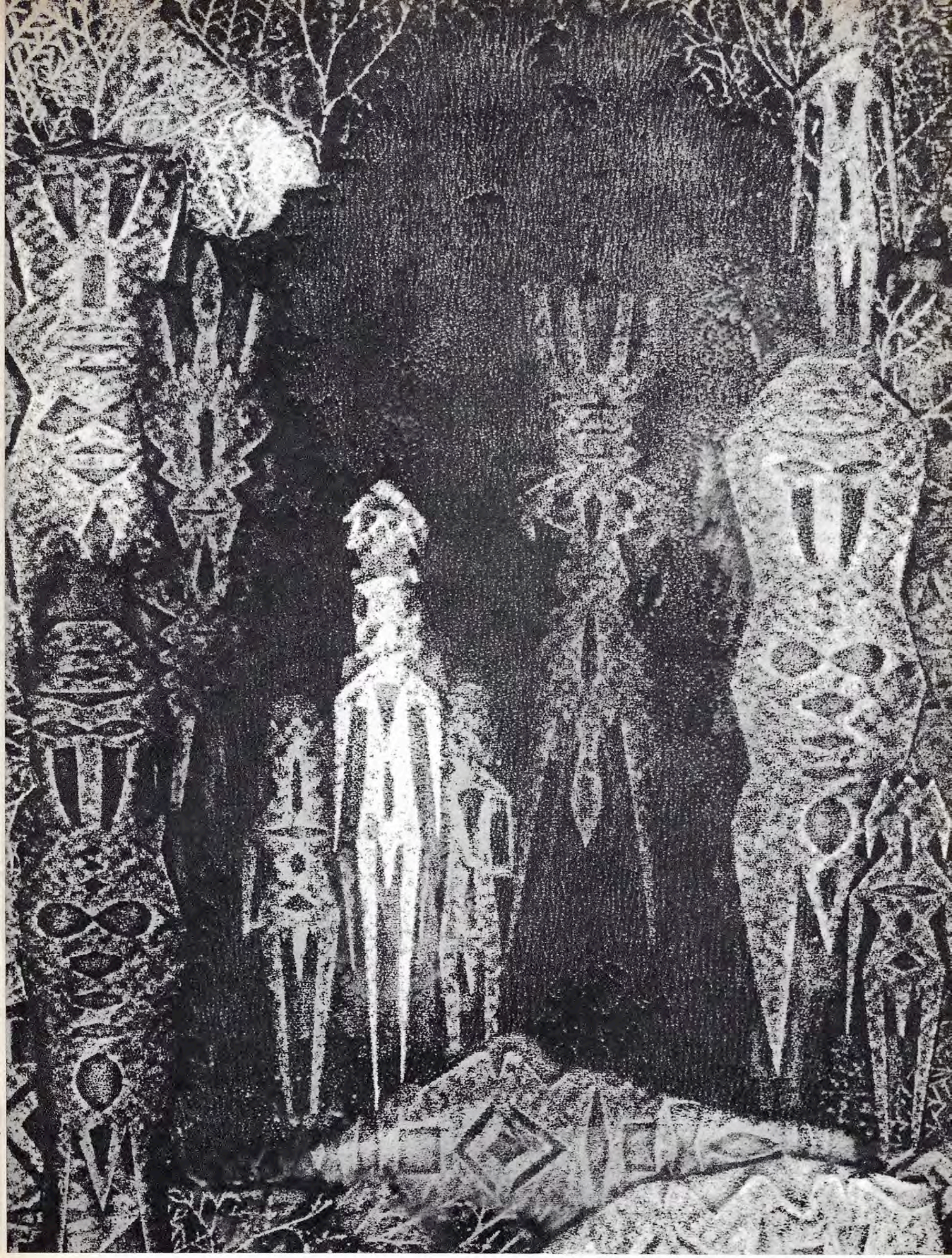
« **Chimera** » Olio, 1950 (cm. 72 x 102).

Specialmente chi, come la maggior parte di noi, proviene da una formazione che va dal razionalismo ellenico all'illuminismo ed ha per centro ideale l'Europa con la sua storia, non può, una volta percepita o accertata la nuova situazione, respingere l'intensità o l'urto con cui essa s'impone. Pensiamo all'avo venerando della storiografia artistica, tuttora tanto normativo o condiviso dalla cultura letteraria, al Vasari: quella che poteva sembrare, anche per il collegamento con la antichità grecoromana, la parabola unicamente fulgente e perciò epicamente celebrata dell'arte, oggi può apparire a giusto titolo una traiettoria corta e rudimentale, un piccolo firmamento tolemaico che ignora le galassie e i mondi in espansione.

Una mentalità scaduta perché contratta e abusiva rispetto alla ben diversa complessità del reale artistico come oggi si presenta anche ai meno studiosi od aperti. Pur se è vero che la comprensione aderente o sufficiente di una tale estensione planetaria dell'esperienza artistica resta patrimonio di pochi, e spesso non va oltre gli atti rievocatori di artisti come di critici, che non sono legione, si può bene affermare che la nuova dimensione dell'esperienza è sia pure esteriormente avvertita da molti: la stessa quantità comparata delle culture e delle opere che è ormai possibile sperimentare, stabilisce i nuovi diritti d'eguaglianza del capire. E non si può mancar di aggiungere (anche per l'esempio stesso di Cagli) che il processo di recapitolazione ha avuto come complementare, integrale parallelo la distruzione dei generi e delle gerarchie artistiche, installando anzi tavole di valori estetici un tempo persino inconcepibili.

E' la prima volta che nella storia dell'umanità è venuta quest'auro-

« **Cesto con la scure** » Olio, 1953 (cm. 100 x 75).



« **Discesa nello Sceol** », 1954 (cm. 66 x 47).

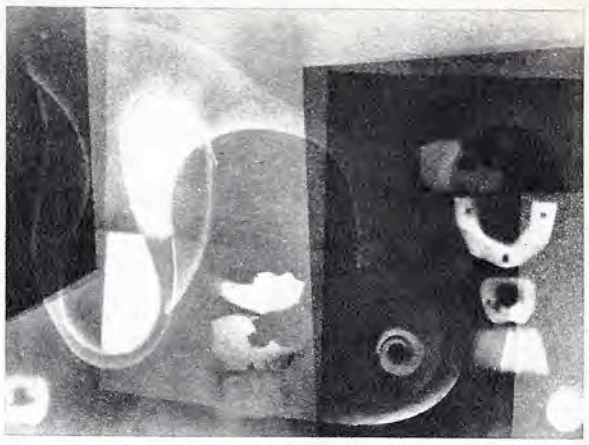
ra del puro umano. Essa si è manifestata non come ritorno all'elementare, impulsivo o ferino (secondo profezie e miti dall'illuminismo all'irrazionalismo), ma come unificazione, sintesi, universalità positiva, che ha per indice più irrecusabile il mondalismo architettonico, ma anche nelle altre forme di attività artistica si afferma tanto evidentemente come sensibile comunità linguistica. Un confronto con la resistenza insulare delle lingue parlate vale a constatare l'entità e il significato della *koiné* a scala terrestre che è stata costruita sulle lingue poligenetiche non artificialmente o metodicamente, ma sulla base della scoperta e dell'interiorizzazione dei radicali d'esperienza umana contenuti in quegli esseri viventi, individualmente viventi, che sono le opere d'arte.

Non ha importanza, perciò, se io intendo questo processo di sintesi umana delle culture, delle lingue, delle espressioni e condizioni di vita come prodotto preminente di quell'umanesimo moderno che chiamiamo storicismo e che ha la sua prima sigla nella proposta faustiana e Cagli lo interpreta spiegandolo con altre dottrine filosofiche o psicologiche. E' importante il vivere consapevolmente questa esperienza di un possibile uomo nuovo, lo si faccia con stoica razionalità, ovvero con un sentimento esaltante, che può diventare anche escatologico, come in una risorgente àgape cristiana. Ecco perché nella divergenza delle giustificazioni, in quanto cioè dissento dall'intendere questo processo come sollevamento dal pozzo di strati immemori sino all'inconscio, che poi sono appunto, sebbene involutamente, in Jung e non in Freud, le esperienze storiche e attuali dell'uomo, e lo vedo come iniziativa, attività e movimento della coscienza, mi sembra che esista una sostanziale convergenza nell'interpretazione del ciclo artistico moderno, per Cagli come attore, *e parte subjecti*, per me come comprensore che cerca di non deviare dal porsi i problemi del fare secondo la loro autentica manifestazione e qualificazione.

Sia pure in forma un po' numinosa (non si deve pretendere che gli artisti pensino con le convenzioni intellettuali dello specialismo, e tanto meno del professionismo filosofico), Cagli ha mostrato di aver chiaro non solo il vettore assiale della cultura artistica moderna, ma anche il suo fondamento meditativo, che possiamo spingere sino al Vico della concezione della barbarie non perenta in un'evoluzione, ma presenza costitutiva dell'umano e fonte perenne del poetico, e alla kantiana dottrina della conoscenza intuitiva ordinatrice delle sensazioni alle forme dello spazio e del tempo. Non faccio questo richiamo oziosamente o pleonasticamente, né intendo certo rievocare la vicenda della crisi degli *apriori* logici e della loro soluzione, anche nell'epistemologia scientifica, proprio nella critica di tali forme e categorie e nelle nuove concezioni dell'attività dell'uomo; ma perché sono parte dell'*humus* intellettuale dell'artista, il quale ha una volta caratterizzato il suo modo di intendere la relazione spaziotemporale così: « Rendere attuale il remoto e mnemonico il futuro », una definizione evidentemente sintomatica, e certo inusuale.

Un passo del suo amico Massimo Bontempelli in « *Quadrante* » del maggio 1933 (dove sono molte riproduzioni di primi disegni di Cagli), citato in una monografia, contribuisce a ristabilire i moventi della sua meditazione. Scriveva il Bontempelli: « Non è interessante che il presente... non esiste altro che il presente. Un'opera (d'arte, di pensiero di azione) del passato esiste solo in quanto ha saputo trasformarsi a presente. Pensare il futuro non serve se non quando si riesce a trasformare quell'immaginato futuro in un reale presente... L'uomo non opera che per l'ansia di fermare se stesso nell'attimo in cui sente. Quest'ansia è la sua porzione divina, Dio non è se non presente. L'uomo si sente in un attimo come cosa compiuta, e il compiuto non è che presente ».

Sta bene, è un po' approssimato o confuso (tra quel passato che ha magica virtù propria di trasformarsi in presente, e quel pensiero che unicamente lo fa vivere e agire), echeggia intuizioni romantiche e spunti bergsoniani, non ha certo la cristallina limpidezza del pensiero crociano sulla contemporaneità della storia, di ogni storia, cioè della sua inesistenza fuori della presenza nella coscienza, da cui chiaramente



« **Daly's etc.** » Olio, 1951 (cm. 71,5 x 101,5).

« **Arlecchino come Bagatto** » Olio, 1956 (cm. 100 x 56,5).

« **Carnevalito** » Olio e Collage, 1959 (cm. 102,5 x 70,5).

deriva. Ma è certo che Cagli ha mosso da qui per porsi il tormentoso rapporto tra « passato » e « futuro », un tema che fu molto vivo e circolante proprio in quegli anni anche per la discussione provocata sulla storia e la storiografia dal Meinecke. Se egli non ha sentito di dover giungere alla conclusione rigorosa di negare le due metafisiche o irreali entità ancorate a un presupposto di serie irreversibili rispetto a un punto immobile, e di definire che per la conoscenza come attività della mente non c'è passato possibile, ma solo futuro come problema posto e da risolvere come oggetto, od atto naturale od umano da riconoscere e da ricostruire, ha avuto un'intuizione sostanzialmente equivalente, esprimendola in quei termini solo apparentemente paradossali.

Per ciò è da respingere, a mio giudizio, ogni tendenza all'equazione di Cagli con quell'abbandono al « dominio dell'irrazionale » di cui misticamente parlò Kandinsky. Anche non volendo chiarirsi che essere o inconscio escludono la ricerca, la quale mòve solo dalla ragione, la sua ricerca anzi è lucidamente, si direbbe acerbamente razionale, chiara e distinta e sorvegliata nel grande periplo per incontrare nei documenti della storia, e nella sua storia in continua verifica e costruzione, e per resuscitare e far rivivere attualmente per sé e per gli altri le multiple rivelazioni di un'umanità che quanto più si sonda tanto più dà un esaltante e a tratti angoscioso sentimento della sua vitalità inesauribile, che non si può mai illudersi di attingere in una totalità che non sia quella dell'intensità a cui si possano portare quegli atti che sin dalla prima giovinezza sono apparsi alla sua fantasia e alla sua nostalgia come i « primordi », le esperienze e le scoperte di origine.

« **Memorie a Castelmola** » Olio, 1965 (cm. 215 x 300).

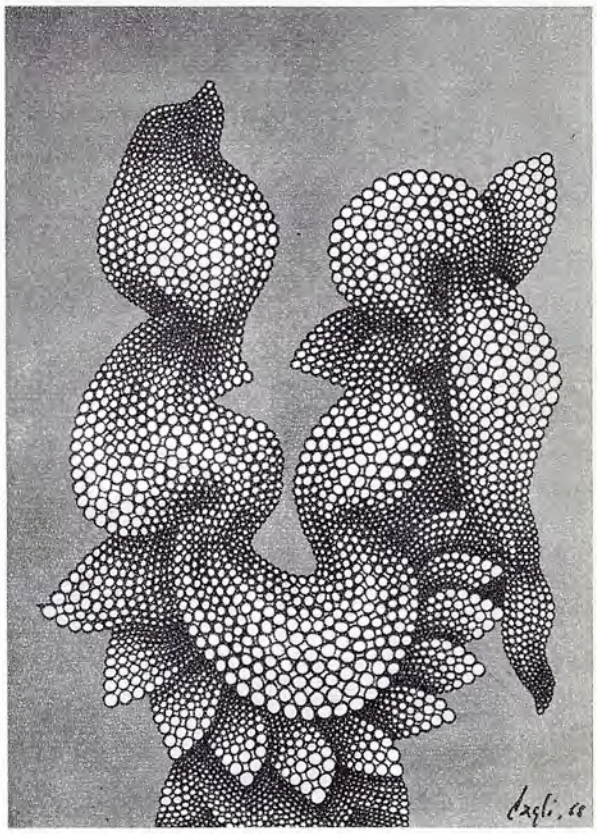
« **Minotauro** », 1967 (cm. 65 x 48).

« **Marsia** » Olio, 1968 (cm. 70 x 50).

Non mi sembra dubbio che si debba intendere in questo clima della sua mente il rifiuto già precoce della « monologia », la convinzione costante della molteplicità delle logiche contro ogni astratta e trascendente o assoluta logica, la sua quasi caparbia poetica del pluralismo. Non siamo di fronte a un relativismo contingentista che potrebbe essere al fondo indifferenza passiva od edonistico eclettismo (ma così è stato anche, frequentemente e molto miopemente, detto), anzi a una precisa e organica coerenza di pensiero; e non tocca a Cagli di dover produrre le pezze d'appoggio della sua partecipazione alla logica del certo piuttosto che alla vetusta seppur continuante logica formale, tocca agl'interpreti di saperlo sceverare.

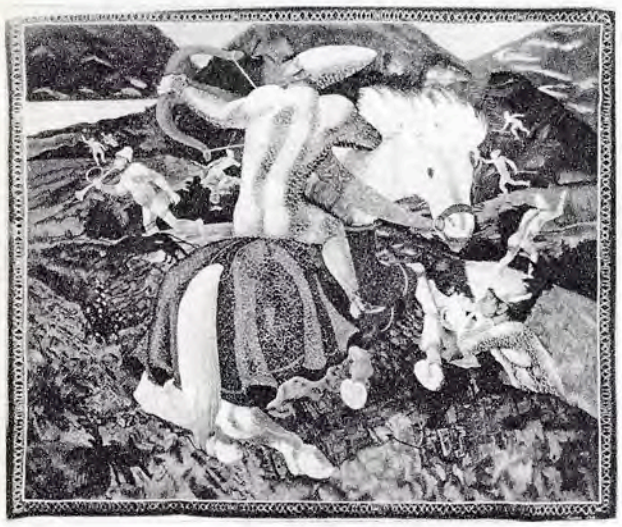
Nella sua ricerca di « primordi » Cagli ha portato un'intelligenza distintiva delle forme invidiabile da qualsiasi critico dell'arte figurativa: anche modi di linguaggio o di stile eventualmente già noti risorgono con un'illuminante vivificazione, con un inèdito potere di fascinazione. E' strano od incòndito questo? D'eccezione è il *raptus* evocativo ben suo, ma non è strana né inspiegabile la capacità del discrìmine, voglio ben dirlo, in un uomo che si è formato nel rinnovamento della cultura italiana, estetica ed anche artistica; potrò raccontare un'altra volta dei discorsi con lui, con Guttuso, con Levi ed altri a Roma in occasione della sua memorabile mostra di disegni alla « *Cometa* » nel 1935, l'anno in cui appunto uscì « *La Critica d'Arte* », cioè cominciò a propagarsi la linguistica figurativa con le sue analisi ricostruttive delle autonome formazioni in termini visivi e delle concrezioni culturali negli stessi termini.

Cagli non ha affrontato le esperienze di linguaggio figurativo secondo schemi o miti pregiudiziali, e sia pure giustificabili così ridotti nell'affermazione e nell'esigenza di soggettività assertiva degli artisti. Nello stesso fare le sue scelte personali, egli non ha mai dato segno di confondere o di sovrapporre o d'ibridare o di deformare, sí invece di rendersi conto delle differenze, delle ragioni proprie d'ogni individua-

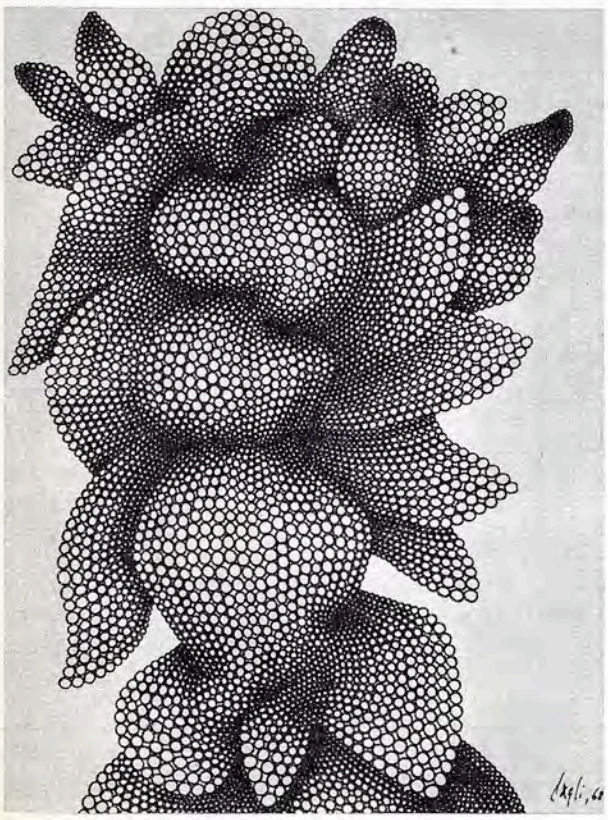


« **Boidea** », 1968 (cm. 80 x 57).

A Virgilio Giovane, 1971 - Olio (cm. 90 X 90).



« **La Caccia** » Arazzo, 1968 (cm. 275 x 330).



Il Buglione », 1968 (cm. 80 x 58)

zione, anche se non assunta e accantonata. Ad ogni fenomeno riservare la sua logica, perché ha la sua logica, cioè il suo modo specifico di prodursi, come di vivere e d'esser compreso.

Era ed è nel carattere di Cagli l'asprezza della polemica asseverativa, e basti ricordare l'oltranza del suo manifesto « muri ai pittori! » del 1933, quando voleva spezzare ogni umbratile intimismo crepuscolare che spesso era evasione o fuga come l'ermetismo e insieme però ogni accessione ad archeologie celebrative, per inaugurare un nuovo rapporto di convivenza e più ancora di reversibilità tra architettura e pittura, avendo già assai chiara l'esigenza tutta moderna di distruggere le partizioni di convenzione tradizionale tra le arti professionali. Mi pare sia sfuggito un indice in proposito illuminante. Perché fu ed apparve subito polemicamente tanto divaricato il ricorso di Cagli a Piero dei Franceschi ed a Paolo Uccello, dai *Neofiti* del '34 al fantastico diorama stellare *Battaglia di San Martino*? Eppure una rivendicazione ed un orientamento analoghi potevano indicarsi nei teorizzati e praticati « ritorni » di conclusione antitetica del futurismo, appena venti anni prima; ed anche in testi critici allora culturalmente rappresentativi. Che cosa restava delle nitide ma isolate spoglie, delle apparizioni incastonate nei vuoti assenti della « metafisica »? La differenza era, a ben vedere, nell'atteggiamento di fondo, che dalle rarefazioni preziose, sensuose, descrittive per equivalenze immaginifiche dell'estetismo e del formalismo (di Piero, per esempio, si sfiorava senza domande il *cogito* ordinatore di un cosmo) passava ad implicare la considerazione dei rapporti essenziali che da una rappresentazione incombente e solare trasportavano nel cuore del principio unificatore e regolatore, e perciò in una ritrovata totale armonia pitagorica, che poteva contenere la ragione dell'architettura, come della musica, della danza e della poesia.

Era dunque un modo diverso di porsi, cioè di spostare un problema che sembrava appagato, e scopriva invece insospettate valenze. Perché anche la polemica non era unilaterale e monotètica, anzi non era disgiunta, oltre le inevitabili apparenze e circostanze dell'impegno, da una comprensione oggettiva o da un giudizio inerente anche del contrario o del diverso. E' in virtù di un tale atteggiamento comprensivo che ogni esperienza in Cagli è trasformata o trasfigurata, ma ne traspare decisamente l'incentivo; in modi dialetticamente opposti se non con accessioni aderenti. Resta la peculiarità dei contenuti di sostrato, di cui si sente l'insostituibile potenza di acquisizione umana. C'è una sorta di rispetto sacrale per ogni avvento creativo degli uomini, che si estende al vitalismo naturale, alle elaborazioni della materia animata nel giungere a definire le sue forme vegetali, minerali, cellulari, cristalline. Da questo punto di vista l'opera di Cagli mi appare, ancora, come una delle più alte rivendicazioni dell'infinita e positiva virtualità della coscienza, contro ogni abbuiamento o nihilismo, come un grande soffio di certezza o di speranza nel destino dell'uomo.

E' quanto dire che Cagli non è stato e non è appartato da una milizia — è oggi di nuovo il caso di parlarne così, tra tante insidie e tanti ricorrenti oscuramenti — che ha la sua proiezione anche sul piano della partecipazione alla cultura, alla società e alla politica, ma che ha il suo nucleo pregnante nella visione della vita ch'è insieme, indissolubilmente, azione ètica.

Negli ultimi cinquant'anni si sono moltiplicate le diagnosi della crisi, veduta specialmente come « perdita dell'unità » dell'uomo, e sono spesseggiate le formule di salvezza: inconscio, erotismo, struttura, angoscia, esistenzialità, mito, egoarchia, attivismo, irrazionale, aseità, misticismo, fideismo, eteronomia, determinismo. Le cosiddette filosofie o piuttosto teologie della crisi o della catastrofe, di qualunque provenienza e nel vario cònio, sono state non il superamento critico, ma nell'apparenza caleidoscopica e nelle suggestioni vaticinanti un denominatore comune delle forze ostili, spesso per cecità, ma spesso non disinteressate, alla liberazione degli uomini, agenti sulle loro debolezze naturali e sulle consentaneità animali a tutto quanto Flaubert profeticamente siglò nelle « *Tentations de St. Antoine* », e che forse non è stato più indicato con la stessa veggenza.

Non importa qui tracciare quel che si è elevato contro tali esercizi della concessione e dell'abdicazione, e per contrario della volontà di potenza e della violenza, dall'energia intrepida della ragione, dell'esame, dello spirito critico, e dalla prassi anche più intrepida d'imperativi disinteressati e universali. Preme avvertire che anche Cagli non si è sottratto a questa confessione: non è stato un intellettuale o un esteta fuori della mischia, come i dadaisti e i surrealisti, sin da giovane ha incontrato l'iniquità politica e razziale e si è scontrato con essa, ha inteso il significato del combattere contro una forza d'oppressione totalitaria che era anche un'ideologia dell'irrazionalismo e della violenza senza ètica, e più tardi ha dato una partecipazione fraterna a catastrofi sociali derivanti dall'ingiustizia.

Può sembrare a tratti, per talune contingenze di gergo con le vulgate culturali e coincidenze d'interessi, e più ancora per alcune sue iscrizioni d'ufficio ad esse da parte di commentatori, che Cagli si trovi nella posizione di condividere, anziché di tentar di risolvere la crisi. E' vero? Direi di no, almeno nei momenti di maggiore catarsi, e per un motivo che mi appare sufficientemente categorico. Senza dubbio Cagli vive anch'egli visceralmente, con inquietudine e con ansia, questo problema della vita attuale che si definisce come crisi della perdita o dello smarrimento dell'unità dell'uomo, e meglio sarebbe dire dell'incertezza, della precarietà, del disordine, dell'oscurità, dell'estraniazione del suo possesso. Ma è altrettanto chiaro che non accetta nessuna delle formule offerte come escatologica, unica ed esclusiva verità, né ad alcuna di esse si è consegnato.

In sostanza, che cos'è quell'unità dell'uomo cui ci si riferisce nel proporre e nel propagandare una definitiva certezza? E' una realtà umana riconoscibile nella storia dell'uomo, o non è invece un mito, uno schema, un argomento, un'ipotesi fallace anche se seduttrice o soddisfacente? Quell'unità proiettata in un ideale sopraumano non è forse una immagine artificiale e di comodo di una situazione mai esistita che s'invoca per ottenere credenti, od esistita ed esistente come condizione o plesso di condizioni d'insufficienza, di limitazione, di mutilazione, di opacità, di passività?

Stringendo sommariamente, la stessa ipotesi di unità dell'uomo, di una sua totale, inderogabile, inincrinabile certezza ha il presupposto di una concezione della vita come ancorata o dipendente da un assoluto, da una verità, ed ammette solo la fede. La crisi ha colpito questa concezione dell'uomo riflesso di un trascendente e ad esso condizionato, ha colpito la metafisica o la fede, non l'uomo, liberato e installato nella sua centralità di conoscenza e di azione, di decisione e di responsabilità.

Si potrà accorgersi o non accorgersi che questa condizione umana di espansione e di sofferenza, di dissidio e di superamento si può identificare in quello che si chiama passato non meno che nel presente, oltre ogni interpretazione filosofica o ideologica. Si dovrà segnare però che col conseguimento della cosapevolezza dell'autonomia creativa e produttiva del pensiero si è effettivamente aperta una nuova dialettica col reale, e basti a provarlo il fatto che proprio quest'autonomia è l'obiettivo da ricacciare, da distruggere, da minare o da sostituire, anche con temeraria velleità, per ogni filosofia della crisi.

Il problema o il sentimento del crepuscolo, del tramonto e della morte degli dèi o di Dio, il problema o il sentimento congiunto del pessimismo per la vanità ultima e inadempienza delle cose nell'assenza di un principio esterno di pace o di fuga, traversa con insistenza rivelatrice gli ultimi due secoli, in varie flessioni e denominazioni. Ora si è scoperto od acquisito oltre ogni dubbio o riparo che l'uomo non è d'altri che di se stesso; per dirla ancora con Flaubert, siamo giunti al « moment unique où l'homme seul est ». Chi ha avuto una volta la persuasione, o se si vuole il brivido cosmico, di questa suprema ascesi dell'uomo guadagnata dal pensiero di sé, non tornerà facilmente in consuetudini precedenti, per quanto consolatorie o protettive, e non si adagierà in residui o in equivoci, si troverà in una situazione prometeica, per quanto difficile e perigliosa e dolorosa però ormai irrevocabile.

La soluzione non può essere allora che nel conoscersi, nel conoscere la storia e l'umanità, del cercarsi, nell'auscultarsi, nell'intendersi e nel chiarirsi, dalle forme oscure e ambigue della partecipazione naturale e vitale, della sensibilità e della percezione, alle prove più ardue e innovative della coscienza.

Non so se Cagli abbia letto questo pensiero di Pascal: « *Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement* ». Ma è evidentemente il suo pensiero in quanto è la sua prassi di artista, istinto profondo e laminante intelligenza insieme, è l'atteggiamento che spiega, che dà ragione di tutto il suo diramato lavoro, il quale non è un erramento ulisside e appagato della continua mutazione e del piacere puntuale e intermittente, non ha le venustà sottili ma infine sterili del decadentismo pure avendone ricevuto tramitazioni e stimoli, è un impegno denso di volontà e di tensione per recuperare allo uomo odierno una meravigliosa e moltiplicata capacità di vita autentica perché espressiva, puramente umana, e aprirgli le porte di un'ancor maggiore potenzialità d'esperienza interiore e di comunicazione col segreto indefinito e inatteso del suo essere che è la sua storia, pur se la sua « recherche du temps perdu », di cui si può esattamente parlare per lui, si aggira di preferenza in quelle sue zone primordiali dove le espressioni hanno un emanante impeto d'incantesimi.

In una circostanza eccezionale come quella che occasiona questo saggio, la raccolta temporanea in un solo ambiente e la possibilità di un'indagine penetrativa svolta per la prima volta su oltre seicento opere scaglionate nei trent'anni tra il 1940 e il 1970, viene naturale marcare piuttosto la posizione e il significato della produzione di Cagli nel mondo della cultura contemporanea internazionale, in cui sta come uno degli eminenti attori e propulsori, che non la gittata straordinaria e quasi sconcertante della sua ispirazione e della sua visione.

E proprio il carattere esteriormente più sorprendente della sua arte, quello della discontinuità dei cicli, che ha fatto parlare di contraddittorietà, d'incoerenza, di saltuarietà e di certezze solo provvisorie e transeunti, non può non motivare a me di prendere di petto, carrément, un'altra esperienza alla quale quella di Cagli è stata rapportata, con l'intento di un limite o l'insinuazione di una riserva.

Il parallelismo che è stato visto e che con superficiale empiria si può vedere con Picasso è solo apparente, e soprattutto non succedaneo; anche se, ovviamente, per Cagli come per tanti altri artisti, la personalità senza confini « anarchica » di Picasso è stata a suo modo esemplare, in certo senso liberatrice da remore o da scrupoli secolari, per la illimitatezza dominante con cui si è espansa ogni forma del suo *égotisme*.

Incarnando in modo quasi emblematico l'identità arte-vita, che come sempre si riconverge anche nel suo opposto vita-arte, Picasso con una giovinezza incessante di vitalità estemporanea ha bruciato un'estensione prodigiosa di cultura artistica, che può far disperare gli analisti comparativi. E perciò appare giusto dire che egli ha portato a livello simultaneo di lingua parlata, cioè figurativamente operata, una quantità quasi incredibile di *elementa* divorati, fagocitati per ogni dove da una prensilità e da una capacità d'assorbimento, di restituzione, d'incrocio, di combinazione propriamente favolosa.

Ma è anche egualmente giusto dire che osservando l'immenso arco della sua attività emerge la relativa assenza di momenti sorgivi, spontanei, primordiali, innocenti di umanità, mentre la stessa altrettanto immensa torrenziale cultura non ha interni drammi, si allinea e si giustappone indefinitamente con un ritmo senza filo, rapinoso ma in ultimo quasi indifferente o quanto meno statico nella gravitazione di quasi impassibili equivalenze. La memoria è più elettronica che appassionata, più estesa e inondante che sofferta o intensificata in uno scontro con l'alterità, tutto è preso e trascinato dal flusso, dal vortice di uno dei più impressionanti attivismi pittorici della storia.

A me non pare che in Cagli vi sia, o si rifletta (se non in qualche momento d'inevitabile autocompiacimento delle eccezionali risorse e dei mirabili risultati), lo spirito di Mida, l'inconturbato sentimento d'inimitabile dominazione ch'è di Picasso, e lo include piuttosto, sia pure con un'indiscutibile sovranità, nell'area dei genii dell'estetismo e dei superuomini.

Non sono indótto alla distinzione dal ricordo dell'acerba insofferenza con cui Cagli, negli anni seguíti al 1945 in Italia, reagì alla ventata di quella pretensiosa *pietas* di critici e artisti che non temerono di confinare l'arte italiana tra le due guerre in un irreparabile provincialismo, o peggio ancora in un generale servizio in camicia nera, additando nell'accessione culturale o subalterna a vecchi e nuovi *ismi* della cronaca artistica europea la via di una salvezza... neocoloniale.

Nel respingere l'umbratile e spesso compitato picassismo che ebbe il suo *espace d'un matin* prima del passaggio ad altre mode, Cagli si spinse sino a contrapporgli, in continuità con la sua azione in Italia sino al 1938 e all'esilio, un ricorso ad esperienze vitali posteriori al cubismo e al futurismo, negando quindi decisamente il vuoto o la mortificazione di un periodo che aveva compreso De Chirico, Carrà, Morandi, De Pisis ed altre figure della poesia e della cultura contemporanea europea; forse con qualche eccesso polemico, ma avendo chiaro e facendo chiaro che non era né legittimo né proprio né corretto accettare come *verbum* o cànone di storiografia e di critica l'ignoranza (perdurante ahimé) della cultura straniera talora non disinteressatamente pedissequa delle « avanguardie » divenute istituzionali. E del resto quasi nel contempo Cagli, con ben diversa indipendenza e innovazione, rispetto alle imitazioni e alle divozioni stereotipe, s'immergeva in un sondaggio sperimentale del visibile collegato alla cultura scientifica più aggiornata, quello della proiettiva di solidi nella quarta dimensione, che proseguiva e integrava, ampliandone il raggio di trasfigurazione, i suoi assaggi della proiettiva quattrocentesca, non esaurita giusta le sue dimostrazioni.

Non trovo quindi in Cagli la condivisione dell'olimpicità psicologica di Picasso, perché il suo rapporto con la cultura non è quello di un utilizzo paritetico delle sue inesauribili variazioni, ma di un urto e di

una liberazione, fantasticamente accesa, di urgenze latenti e di lunghi, intensivi sprofondamenti in esperienze emergenti dagli strati « geologici » della storia. Siamo in orbite differenti, anche se possa accadere di riconoscere la presenza di eguali o di analoghi materiali figurativi.

Analogie di materiali figurali e di tecniche non bastano, egualmente, ad approssimare Cagli a Max Ernst. C'è più relazione esteriore che assimilazione di condotta e di èsiti tra le *impronte* o i calchi di scelta sintetica — che ancora riconducono se mai alla stilematica su basi arboree e vegetali delle catartiche immagini di Piero, e sono nucleari o cellulari composizioni capaci di divenire estese e modulate senza disperdere la loro emanante norma di fantasia — e i *frottages* difficilmente sconfinabili dall'accidentale, dal gratuito anche se strano. L'immaginazione di Cagli è fors'anche più pullulante di quella di Ernst, e non si accontenta di restare entro il limite d'un escogitare, che con la sistematica dell'associazione e della combinazione dei disparati può, come del resto vuole, eccitare suggestioni psichiche e letterarie, sia pure per zone rare e speciali, humor noir, satanismo, allucinazione, perversità, soggezione onirica, clima morboso o di orrore.

La flessibilità di risorse e di commistioni, dal mimetismo icastico ai calcoli di allusioni e di simboli, dai tortuosi sofismi culturali alla riproduzione di processi psicopatici e schizofrenici, la disgiunzione eterogenea dei contenuti e degl'intenti, finiscono in impersonalità o in perdita d'identità, del resto rinunziata per programma con varie e coesistenti ipotesi di sostituzione. E se mai si dovrà pure indagare sullo stacco palese che si verifica tra asserite irrazionali emergenze, e processi di attuazione che documentano una freddezza intellettuale di un'efficienza lucidissima e comparativa.

Si può trovare in Cagli un trasferimento in scissioni o in alienazioni, una persuasione o impulsione abdicativa? Ma se così non è, non dovremo forse analizzare meglio se collage, frottage, calco, sovrimpressione, decalcomania, fumage, raggiogramma ed altri procedimenti del genere imputati di privilegiato riflesso degli automatismi psicosomatici, possono essere applicati senza problema anche alle sue elaborazioni certamente complesse, e come a tratti in Picasso e in altri non ignare delle proposte molteplici di rappresentazione dell'inconscio uscite dalle psicologie dette analitiche?

Il tema non è certo estraneo alla meditazione di Cagli, dato il vasto controllo della sua cultura non solo artistica, ma letteraria e filosofica. Peraltro un suo conteggio col dadaismo e col surrealismo, che si può implicare da altre dichiarazioni e dalla stessa sua riserva, non credo comporterà più che l'attestato di un'attenzione e di un'osservazione, che non si sono trasformate nell'assumere un atteggiamento fondamentale di oscillazione o di abbandono periferico, ma hanno ricondotto a un centro consapevole esperienze, forse incentivi e confronti. Il suo modo di comportarsi di fronte a tutto quanto per ricerca diviene esistente, mi persuade a segnare una divergenza.

In Cagli l'impossessamento o l'appropriazione sono di radicali vigenti, non si tratta di citazioni o di centoni, tanto meno di avventi fortuiti o casuali. Su quei radicali, come su ètimi reviviscenti nel loro originario nucleo formativo od espressivo, si sviluppa (e lo mostrano le multiple, inèdite e sempre sceverate tecniche di realizzazione, cioè di accentazione e di riavviamento incisivo) un'evocazione che ben di rado non ha la traccia di un apparire e di un crescere emotivamente vissuti; non è pura, distaccata contemplazione, l'opera mantiene l'implicazione drammatica e scottante del suo prodursi in un consenso e in un rinnovamento visionario, in una commozione contenuta nel registro di uno stilismo decantatissimo, ma non di meno esaltata ed esaltante.

In una testimonianza del 1961 Cagli osservava giustamente come le riscoperte degli artisti della fine del secolo XIX avessero preceduto (per certi aspetti si può anzi ben dire motivato) l'etnologia e la psicologia del Frazer e dello Jung. « Da allora — scriveva — un campo illimitato si è aperto ai poeti e ai pittori, ed appare ormai ovvio che la complessità stilistica della pittura moderna, rispetto a quella del passato legata al metro greco-romano e rinascimentale, sia dovuta appunto all'acquisita coscienza delle culture primitive e delle tradizioni popolari. Dagli Arunta agli Aztechi, dai Nuragici ai Maya, dai Cavernicoli agli Etruschi, tutti hanno finito col confluire nel tempo moderno come gli affluenti convergono verso il loro grande fiume ».

Questo discorso ribadisce come la poetica di Cagli sia a livello della coscienza storica più matura, cioè fuori dei miti, e d'altronde dimostra che una poetica può essere artisticamente produttiva — anche se il fatto è raro — pur essendo criticamente chiara e oggettiva e non, pur per plausibile esigenza fabulosa o lirica, unilaterale o arbitraria o immaginaria.

Non conta molto se, restando all'interno della complessiva rispondenza dell'immagine storica o dei fatti, potremmo mettere al posto dell'antitesi polemica (arte di tradizione grecoromana e rinascimentale) qualcosa di a sua volta meno sommario e illudente, invece di uno schema falsamente unitario una ricostruzione aderente che potrebbe mostrare nell'Ellade, a Roma, nella Firenze e nell'Europa del Quattro e Cinquecento fenomeni altrettanto « primordiali » non inesistenti, semplicemente non percepiti o ignorati da una critica schematica, insufficiente, lumenasale o ripetente pregiudiziali e vetuste *idées reçues* (per due esempi soli, e per documento: la storia dell'« arte astratta » comincia nella preistoria e percorre tutti i tempi conosciuti, l'«arte cinetica» esiste nella danza sempre preistorica, e nei primèvi automi). Se però non c'è forza e luce di comprensione che permettano di scoprire nella solare civiltà ellenica il « barbaro » Omero, come avvenne al Vico, o nella civiltà europea sofisticata di fine Cinquecento il « selvaggio » Shakespeare, meglio comunque accogliere la rivelazione di quelli che si chiamano « primitivi » secondo l'evoluzione.

Il punto è di capire che la confluenza di cui parla Cagli non è da interpretare secondo le accademiche grossolanità della linea Freud - Lévi - Strauss e in generale dell'antropologia psico-sociologica del « prelogico » dei Durkheim e compagnia, come se la ricognizione del preistorico o del primitivo, di quella che si chiama serenamente e quasi con improntitudine « pensée sauvage », facesse incontrare infanti e microfanti, semplici e rudimentali, balbettanti e involuti, semianimali e quasi brucanti! nel corso di un'« evoluzione » ideologicamente fabbricata da un illuminismo razionalista e ottimista che aveva creduto sul serio di aver raggiunto per sempre la civiltà suprema, di avere attinto le « magnifiche sorti e progressive », che il Leopardi non contestava, irrideva amaro, e che noi dovremmo considerare tuttora una valevole euristica storica, anziché un *mâche-creux*.

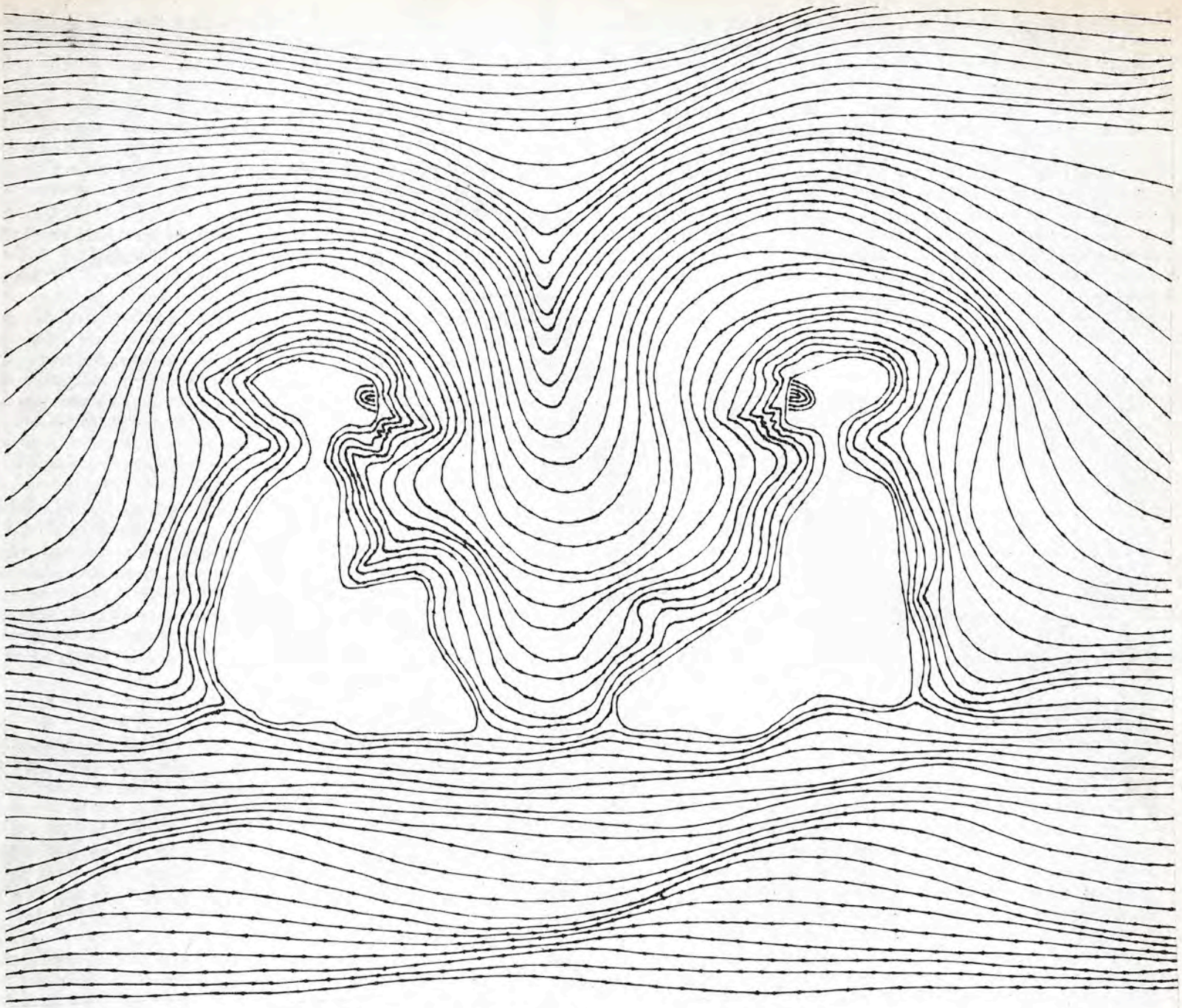
Il surrogato positivista e scientista della psicologia contrapposto al pensiero di sé e alla coscienza storica ha accreditato ed accredita come manifestazioni elementari, di gradi inferiori o primarii nella presunta scala delle successive fasi o tappe di sviluppo e superamento sostitutivo della specie, le opere dei « primitivi ». Il Freud ed altri in buona fede, ma con ancor maggiore semplicismo mentale, credono che il « primitivo » sia nostro contemporaneo solo perché sopravvivono (per quanto ancora?) nel « mondo civile » moderno alcuni popoli selvaggi o semiselvaggi cristallizzati in uno stadio immaturo.

Lévy-Brühl, almeno, avvertì alla fine della sua vita che la sua tragica palinodia era motivata non soltanto dall'aver constatato l'erroneità teoretica e storica corpulenta della presunzione di uno « stato prelogico », ma dalla presenza e dominazione e consensualità attuale di un Hitler e di altre belve, in quello che aveva a lungo ritenuto l'àpice irrevocabile della civiltà e della cultura... Ahimé solo la « scienza » ignora ancora che la bestia è in noi tutti, e in tutti gli uomini accanto a noi, e che questa partecipazione alla vitalità fisica o animale, che può essere o ridiventare sempre ferocia avidità egoismo violenza, non è stata superata od obliterata nei millenni di esistenza della specie, ma lo è stata e può esserlo solo dall'esercizio della conoscenza e dell'imperativo ètico.

La frequenza degli accostamenti dell'opera e del pensiero verbale od artistico di Cagli a correnti dottrine antropologiche ed etnologiche consiglia queste distinzioni, debitamente non complimentose per la bassa qualità delle vulgate culturali. Ciò che preme è invece di misurare la concreta comprensione e problematica di Cagli rispetto ai fenomeni « primitivi » di cui ha parlato, di mostrarne la forma e la valenza di adeguamento.

Ricorderò sempre la caduta anche urlante dal quarto piano di un eminente cultore di preistoria, in verità molto dòtto, al quale feci toccare con mano, con l'inconfutabilità dell'evidenza (s'intende quando si sa attingere l'evidenza, che è una delle cose più difficili da conquistare), che il braccialetto di Mézine, manufatto di un cacciatore paleolitico dell'assegnata età mentale di sette-otto anni, conteneva, con tante altre cose rivelate dall'analisi ricostruttiva del processo di attuazione in termini linguistici, il teorema delle parallele e quello della simmetria, cioè scoperte intellettuali generalmente, in questo caso senza eccezioni, attribuite all'età di Euclide e d'altri greci geometri. Ma come eseguire otticamente e manualmente delle linee parallele, come stabilire una simmetria senza pensarne e accertarne il rapporto, e con la limpidezza distintiva postulata dall'operazione sperimentale, e dalla ripetizione regolare e rigorosa della norma trovata, il che postula a sua volta chiarezza del concetto d'identità e del suo contrario?

Noi non possiamo essere soddisfatti dalle rudimentali applicazioni della « scienza » che per scoperte iniziali e fondamentali come queste parla di « ornamentazione geometrica » o simili scolastici schemi, senza nemmeno intendere l'indice possibilmente interpretativo nascosto nella definizione anacronistica. Ma è veramente così difficile capire che l'uomo conosce ciò che fa? (e se no, come fa a fare?). Non mi sembra che Cagli condivida l'analfabetismo prevalente degli antropologi, etnologi e studiosi di preistoria, che affermano di saper tutto sulla religione, i miti, il magismo, l'alogicità ed altri connotati non documentati dei « primitivi », ma intanto non sanno leggere (il caso limite è quello



« **Colloquio** » disegno, 1962 (cm. 52 x 68)

dei Lévi-Strauss) il linguaggio primo, autentico, non indiziario o indiretto o inferito, di quegli uomini che ancora esistono e vivono quasi esclusivamente in virtù della loro produzione visiva.

Una differenza palmare, però essenziale, è in Cagli la mancanza di ogni superiore concessività, di ogni compatimento più o meno confesso o giustificato dell'inferiorità del « primitivo », che è invece sostituito, ben altrimenti, dall'entusiasmo per l'identificazione di mondi sconosciuti o insospettati, di forme di visione, di spessori della sensibilità e dell'intelligenza, che non vengono idoleggiati con nostalgie edèniche o verginali, o con trasporti nuovamente rousseauiani per un felice incontaminato stato di natura, ma vengono affrontati come esperienze complesse, quali sono, spesso di una sottigliezza estrema e non più ritrovata eguale, spesso di vertiginosi internamenti, sempre di una immediatezza emotiva non greggia, brada e intermittente, ma diventata tale e abbacinante per virtù di scelte e di filtrazioni vigilatissime, ed ha potuto quindi siglarsi in termini di perenne esauriente ripresa.

Con ciò non vorremmo si credesse che queste anàbasi di Cagli contano solo per i contenuti pur tanto fascinosamente proiettivi nella scoperta in se stessi di terre ignote e fulgenti, di potenze aurorali d'incomparabile intensità e d'illimitata apertura. Perché queste illuminazioni non avvengono secondo traiettorie di mimetismo sia pure bruciante, ma si configurano in un clima costante di lucidissime calcolazioni, rese possibili (l'intuizione, in processi di questa forma, non sarebbe sufficiente, per quanto potesse essere irruente) dalla maturità singolare e dalla qualificazione educatissima della sua cultura figurativa, dagli stessi portati di quell'estetismo moderno il cui più alto merito e il cui più durevole contributo sono stati quelli di rendersi e di rendere trasparenti i valori autonomi e « puri » delle costruzioni di parole e di forme.

Ma più che insistere sulla grande lezione di cultura che si può dedurre dall'opera di Cagli, ovviamente tutt'altro che soltanto mediativa, e sia pure in nuovi e originali émpiti, il carattere dell'esperienza di cui parliamo può contribuire a dirimere in via definitiva, ritengo, l'ipotesi di spostamenti non connessi; e pur dovendo escludere come scorretta o pretensiosa ogni ipotesi di esigere da un artista recapitolazioni antologiche o peggio manualistiche, anziché orientamenti e direzioni moventi da originari interessi d'ispirazione.

La personalità dell'artista appare marcata da un ricambio perfettamente dominato e vigilato in tutte le sue flessioni e declinazioni, sentite e presentate nella loro connecessità, nella loro interna dialettica. Non si tratta di una paratassi o di un'addizione i cui fattori potrebbero anche esser diversi, ma di relazioni per convergenza o per antinomia, alle quali egualmente presiede un medesimo ordinamento di sintassi, per cui è sempre possibile ed anzi inevitabile ascendere (e si provi se no a distribuire o dissociare un'opera tanto marcatamente circolare) a un'esigenza unitaria e ad un metodo attuativo d'ineguagliabile originalità.

Il « pastore romano » degli anni 1932-38, insofferente e trascinante, non ha mai cessato da questa vocazione costituzionale di appassionata docenza: quel che si scopre per visione dev'essere reso certo per virtù di un'azione reciproca, di un cònio individualissimo, tra termini opposti o differenti. La trasmissione del messaggio può convincere della sua sicurezza, della sua efficacia, del suo irrinunciabile bisogno qui ed ora, se essa presenta od implica prima di tutto a se stessa, e per ciò agli altri, destinati od eventuali, la costellazione delle polarità possibili.

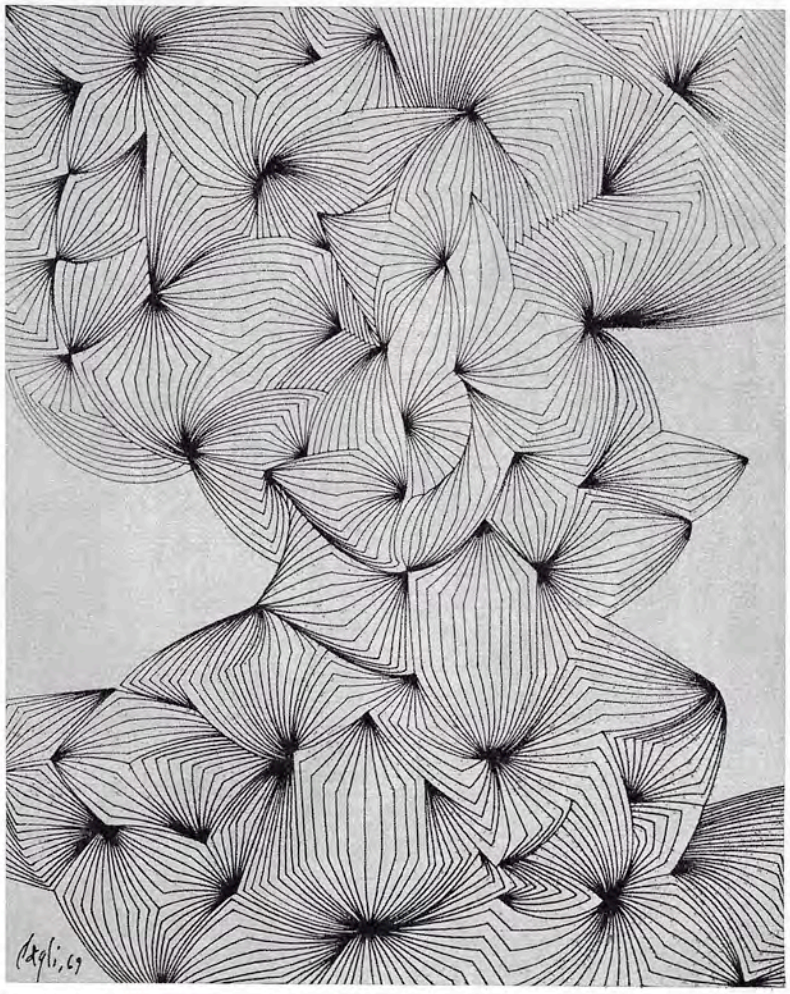
Forse solo due poeti, Palazzeschi e Gatto, hanno interamente compreso che l'avventura di Cagli è proprio un grande viaggio di circumnavigazione e di scoperta, non un erramento di puntuali ed effimeri abbandoni, perché esso procede con una bussola infallibile che ne misura gli spazi e i firmamenti vicini e lontani, le condizioni dell'attualità per gli ancoraggi e per le partenze e gittate nei multipli orizzonti.

IL SEGNO DI CAGLI

« **Cecilia** » Disegno, 1940 (cm. 40 x 31).

« **Davide e Golia** » Disegno, 1940 (cm. 30,5 x 19).

« **Gli Eroi** » Disegno, 1940 (cm. 32 x 23).

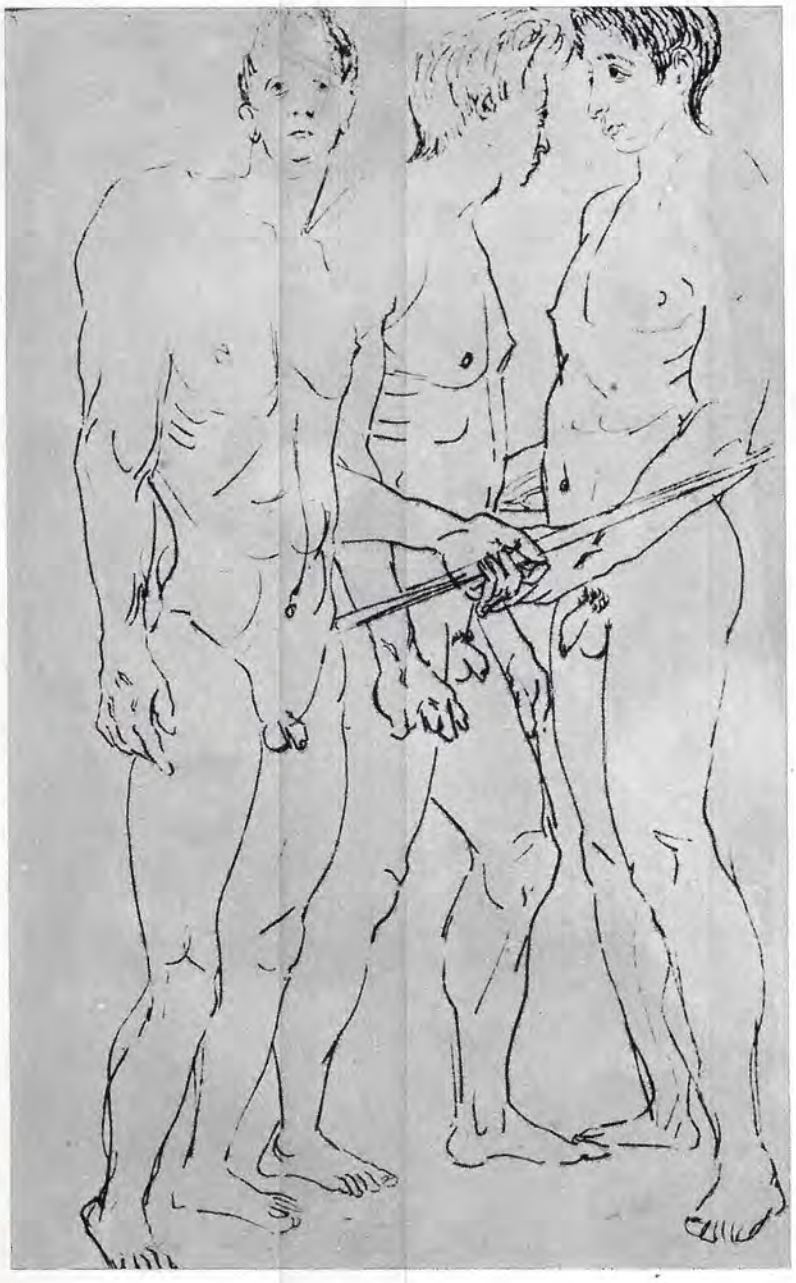


« **Sistema di Curve a Usbergo** » Disegno, 1969 (cm. 63 x 50).

Dali

« **Ruota della Fortuna** » Arazzo, 1969 (cm. 320 x 220).

Sarebbe superfluo il volersi sostituire a una rassegna che vale da sola a rendere palese la cartografia di un itinerario senza precedenti, gli scandagli di una rapsodia nel tempo che resta unica nell'arte contemporanea. Non vorrei mancare però d'indicare nel registro del disegno, rappresentato con particolare cura sintomatica, quella che Gatto ha chiamato con penetrante metafora « legislazione », cioè il modo peculiare con cui l'artista, nei movimenti e nei flussi della fantasia e dell'evocazione, viene costantemente a sé, stringe da ogni punto siderale e cardinale del suo spazio celeste e terreno, e dagli strati dissepolti, nel fuoco del suo sguardo le presenze egualmente vitali di una poliedrica ricomposizione dell'uomo come storia, che equivale a una prospettiva d'uomo d'impreveduto possesso e quindi di virtuale rinnovamento.



« **Monte Tarpeo** » Disegno, 1934 (cm. 32 x 22).

Se ho dato più incisiva attenzione al fatto più insolito, cioè al collegamento e alla consentaneità con una non prima supposta sapientissima barbarie, di una maturità opulenta e di una raffinatezza suprema, non l'ho fatto soltanto perché in queste espressioni e comunicazioni di Cagli è l'indice più alto e manifesto della sua sperimentalità dimostrativa e della sua propulsione dell'uomo comprensivo dell'avvenire, di memoria compresente al limite pari alla sua accumulata esperienza di vita e coscienza di creatività.

Pur se sia certo che per i più questa critica interpretazione sembrerà un paradosso o un'*agudeza*, voglio marcare che l'odissèa nei primordi si scala come l'attingimento lirico più sublimato nell'arco del fare dell'artista. Se mai, e con nitido contrasto per la mia affilata sensibilità, le indòcili estemporaneità, le esuberanze e le concessioni, gl'indisciplinati e versatili estri, talvolta anche le incompiutezze e le ellissi approssimative, le contingenze cronistiche individuali e di pressione collettiva si trovano nelle opere, e in specie ancora nei disegni, che per vetuste incrostate pregiudiziali della cultura occidentale di precipitato accademico si è soliti o più disposti a ritenere, invece, al culmine o alla conclusione della sua vicenda artistica, mentre ne stanno piuttosto, almeno frequentemente, alle soglie, come antefatti pure indispensabili di uno spoglio da operare.

Naturalismo, realismo e loro affini o parentali, come atteggiamenti o situazioni umane condividono l'empirìa dell'ottico e gli esterni od alieni finalismi del pratico, e per questo la storia dell'estetica e delle poetiche si configura con tanta prevalenza come storia dei tentativi di superamento o di trascendimento dei momenti edonistici, utilitari o analogamente vincolanti che non di rado confinano nella prassi irredenta. Ma proprio perciò sono le condizioni che mediamente hanno più facile accettazione tra gli uomini.

Non conosco artista del passato come del presente in cui manchino documenti o traccie di una partecipazione al pratico quotidiano, senza cui vi sarebbe il rischio di una disumanità come di un ozio nella bellezza insignificante; ma l'equivoco è da evitare specie in un tempo come il nostro occupato per tanta parte da una visualizzazione della propaganda, cioè da una falsificazione o mutilazione — sino al fumetto politico ed a quello erotico — che hanno luogo per l'assimilazione del segno a un artificio disindividuato in cui possa riconoscersi e trasferirsi, senza problemi suscitati da un'interposta persona agente in singolari ed esigenti termini visivi, una convenzionalità impersonale di massa.

Ma dobbiamo riconoscere che la presenza di scorie, l'uso di un discorso o di un vocabolario generico o di comunicazione collettiva e inqualificata, la figuralità in apparenze superficiali o epidermiche si restringono, nel lavoro così decantato di Cagli, a poco più che a distrazioni od a momentanee stanchezze ed opacità.

Così non vorremmo che quegli aspetti, pure evidenti e convinti, di canto aèdico e talora di una nuova liturgia dell'uomo liberato, che sono proprii del Cagli « militante » (nel senso, s'intenda bene, per cui nei poeti ed artisti si coagula nell'espressione o nella forma unica e innovatrice una visione della vita o una concezione dell'uomo), velassero la percezione del suo radiante sentimento, che di rado non investe. Non vorremmo cioè che s'inclinasse a un ragguaglio cartesiano, all'immagine di una prepotenza assiomatica e di un rigore intransitivo. Mi sembra chiaro invece che ogni opera di Cagli mostra, con lo spoglio esigentissimo, non la sola dominante sicurezza e padronanza, che pure tanto impongono, ma conclusioni che serbano nel loro interno tessuto sofferenze, lotte, nostalgie, melanconie, le trame del cammino ansioso e appassionato su cui inevitabilmente si forma la saggezza.

Nel pieno di questa conquistata condizione umana, il paesaggio di aspirazione divenuta esigenza e consuetudine dell'artista è di una sontuosa magìa e d'incessanti prodigi, in una temperie di sovranità intelligente e armoniosa, di contemplazione che placa grandi insorgenze ed inquietudini ancestrali e rasserena i risvegli dell'immemorabile, di un alto dominio che aduna nel trapasso di luci iridate e meravigliose i ritorni e gli approdi da favolose lontananze.

A questo artista copernicano — credo di cogliere con questo termine di paragone il significato essenziale dell'intervento di Cagli — si rivolge oggi, in un tempo nuovamente oscuro e minaccioso, senza nessun sollecitato ottimismo, ma certo non senza un sentimento d'ansiosa speranza che vorrebbe essere vaticinio, il pensiero partécipe di coloro ai quali l'opera sua ha dato, dà o può dare la profezia e l'attesa dell'« altro uomo » puramente umano, quale può rivelarsi dalla scoperta della sua trasfigurazione e del superamento dei conflitti vitali nell'arte, nella comprensione aderente, nel possesso e nell'esercizio illuminato di se stessi, così come la vediamo rinnovarsi con la presenza delle fraterne origini in una comunità umana sempre più tangibilmente ordinata a una parabola dove spazio e tempo vanno convergendo in una nuova gravitazione di coscienza cosmica.

CARLO L. RAGGHIANTI