

ACADEMY OF FINE ARTS

TRIMESTRALE DELLE ACCADEMIE DI BELLE ARTI, IDEE, TESTIMONIANZE, PROGETTI, DIDATTICA, RECENSIONI, MOSTRE, NOVITÀ. ANNO 2010 - N°7 - EURO 6,00

Redazionale:

**PARLIAMO DI SCULTURA E DI UN
GRANDE ARTISTA E DOCENTE:
ALIK CAVALIERE**

Ex docenti:

**MINO CERETTI
DAVIDE BENATI
RAFFAELE DE GRADA
ROBERTO SANESI**

Docenti:

**LUCIANO MASSARI
NICOLA SALVATORE
PAOLO LAUDISA**

Accademia di Roma:

**GERARDO LORUSSO
ROMACCADEMIA:**

“Un secolo d’arte da Sartorio a Scialoja”

Accademia di Napoli:

PREMIO NAZIONALE DELLE ARTI

Accademia di Foggia:

PIERO DI TERLIZZI

Accademia di Macerata:

**DIPLOMA ACCADEMICO A
ENZO CUCCHI**

XXX ANNIVERSARIO DELLA N.A.B.A.

ELISABETTA GALASSO

Ex studenti:

ENRICA BORGHI

Fondazione Maimeri:

GIANNI MAIMERI



Sommario ragionato

di Elisabetta Longari



L'ultimo numero del secondo anno di vita della rivista è dedicato specialmente alla scultura, a partire dall'omaggio ad Alik Cavaliere, uno degli artisti più esuberanti e generosi che Milano ha avuto la fortuna di ospitare, esuberante e generoso tanto dal punto di vista del flusso creativo quanto da quello del pensiero sull'arte, la cultura, la vita.

Due le interviste agli ex docenti: Mino Ceretti e Davide Benati, mentre si ricorda Raffaellino De Grada, scomparso di recente, e si documenta il lavoro di Enrica Borghi come ex allieva. Il numero segnala importanti iniziative di diverse accademie, tra cui la grande mostra al Vittoriale che ripercorre la storia dell'Accademia di Roma attraverso i lavori dei suoi docenti, la Biennale di Scultura di Carrara, il premio Nazionale delle Arti tenuto

presso l'Accademia di Napoli, mentre ricorre il cinquantenario dell'Accademia di Lecce e si saluta il nuovo direttore dell'Accademia di Foggia.

Per Academy è tempo di bilanci, e credo che potrei essere difficilmente smentita se affermassi che il segno + ne caratterizza la crescita e lo sviluppo dal primo numero a questo; anche se ovviamente siamo coscienti del fatto che molti aspetti possono essere potenziati: ad esempio ci auguriamo di continuare ad ampliare le collaborazioni estendendole anche all'estero. Confrontarsi con altre realtà internazionali sarebbe essenziale in questo momento così difficile per la scuola italiana in generale e per il nostro comparto in particolare.



ACADEMY OF FINE ARTS
Iscritto al Tribunale di Trani
n.3/09

Fondato da Gaetano Grillo

NUMERO 7 dicembre 2010

SEDE

Viale Stelvio, 66
20159 Milano
tel. 02 87388250
fax 02 6072609
red.academy@tiscali.it

DIRETTORE RESPONSABILE

Claudio Cugusi

DIRETTORE

Gaetano Grillo

VICE- DIRETTORE

Elisabetta Longari

REDAZIONE

Gaetano Grillo
Elisabetta Longari
Alessandro Gioiello

GRAFICA E PUBBLICITÀ

Marcella Renna
3397880296

EDITRICE

L'IMMAGINE SRL
Zona Industriale Lotto B/12
70056 Molfetta (Ba) Italy

FOTOLITO E STAMPA

L'IMMAGINE AZIENDA GRAFICA SRL
Via Antichi Pastifici Lotto B/12 - Z.I.
70056 Molfetta (Ba) Italy

tel. +39.0803381123
fax +39.0803381251

www.limmagine.net
info@limmagine.net



Iniziativa editoriale adottata come progetto dall'Accademia di Brera

*Tutte le collaborazioni
si intendono a titolo gratuito

HANNO COLLABORATO*

Bellini Rolando
Campi Tiziana
Cassese Giovanna
Cerritelli Claudio
Ciavoliello Giulio
Coletta Pietro
Del Guercio Andrea B.
Di Gennaro Pino
Di Stefano Massimo
Facchini Federica
Ferrari Vincenzo
Galasso Elisabetta
Galbusera Renato
Massari Luciano
Notte Riccardo
Passerini Silvia
Pizzi Stefano
Pontiggia Elena
Provezza Melissa
Pulejo Raffaella
Saccomandi Monica
Varga Miklos N.
Zocchi Francesca

SOMMARIO

1

02 Redazionale di Gaetano Grillo

04 Sulla Scultura

08 Biennale Internazionale della Scultura, Carrara

12 Maestri storici: Alik Cavaliere

22 Ex docenti: Mino Ceretti

26 Ex docenti: Davide Benati

30 Docenti: Nicola Salvatore

34 Docenti: Paolo Laudisa

38 Accademia di Roma

44 Accademia di Napoli, PNA

48 N.A.B.A., Milano

50 Accademia di Foggia

51 Accademia di Macerata

52 Ex studenti: Enrica Borghi

etc..



In copertina:
Alik Cavaliere

Albero per Adriana, 1970, bronzo, cm 195x87x67



Parliamo di Scultura e di un grande artista e docente ancora sottovalutato: Alik Cavaliere.

2

Di Gaetano Grillo

Nel novembre del 1970, all'età di diciotto anni, sono partito dalla Puglia per venire a studiare Pittura alla mitica Accademia di Brera, avevo in tasca una lettera di presentazione che l'editore barese Vito Macinagrossa mi aveva dato per il direttore dell'epoca, Domenico Purificato. Al mattino sono entrato nella sua aula ma il maestro non c'era, c'erano però tanti studenti che dipingevano come lui, figure dalle carni flaccide con colori sporchi, quadri che mi avevano fatto inorridire. Mi hanno detto: il maestro è molto occupato in direzione, è lì che devi andare per cercare di parlare con lui!

Ho superato la porta di vetro (che ancora c'è) e mi sono messo in coda per entrare nell'ufficio del Direttore, la solita porta a destra. Vedevo entrare e uscire questuanti indaffarati e dopo un'ora è apparso sull'uscio lui, Purificato, vestito elegante, da notevole, avvocato, politico, elargiva sorrisi e pacche sulle spalle; in un attimo ho capito che con quell'uomo io non volevo averci nulla a che fare, era arrivato il mio turno ma sono andato via portandomi in tasca quella lettera che non ho mai presentato e che possiedo ancora.

Avrei potuto iscrivermi alla Scuola di Pittura di Domenico Cantatore perché era di origine pugliese come me, sono entrato nella sua aula ma anche lì gli studenti replicavano odalische sdraiate sotto corpulenti alberi di ulivo e nulla poteva allora il suo giovane assistente Gottardo Ortelli.

Deluso dall'epigonismo diffuso, mi sono affacciato nell'aula di Scultura che era stata di Marino Marini e che da un paio di anni, dopo una breve parentesi di Lorenzo Pepe, era passata ad Alik Cavaliere; di lui come artista non sapevo nulla ma in giro si diceva un gran bene e soprattutto che la sua didattica era aperta a molti linguaggi, anche alla pittura, tanto che quasi per paradosso il suo assistente, Mino Ceretti, era un pittore; decisi dunque di iscrivermi al suo Corso (allora si chiamava "Scuola di Scultura").

Ho sentito in quel luogo una straordinaria energia stimolante, Alik ci aveva riuniti intorno a un tavolo per parlare di arte e sociologia dell'arte, erano tempi in cui l'attenzione al ruolo dell'artista nella società era molto forte, il '68 appena passato e Brera era infuocata politicamente, occupata dagli studenti per rivendicare la sua identità universitaria. Alik aveva abbattuto le barriere del rapporto allievo-maestro, era un compagno nel senso comunista e nel senso umano; si parlava di arte tutto il giorno con quella sua spasmodica propensione a smontare e

rimontare le idee con un'inquietudine straordinaria che per noi giovani era una palestra di esercizio dialettico veramente formativo.

La nostra aula era frequentata spesso da Arturo Schwarz, Emilio Tadini, Enrico Baj, Gianni Colombo, Luigi Pestalozza, Francesco Leonetti, Dario Fo, Luigi Veronesi, Roberto Sanesi, Mauro Staccioli, Giangiacomo Spadari e Antonio Paradiso; oltre a noi allievi, come ad esempio Michele Zaza, Pietro Coletta, Pino Di Gennaro, anche altri studenti iscritti a Pittura, quali Stefano Pizzi, Italo Bressan, Renato Galbusera ecc., convergevano lì da Alik perché in quegli anni, a Brera, era quello il luogo del rinnovamento. La povera modella (Susy) si era rassegnata a essere ignorata e passava le sue giornate inutilmente distesa sul materasso, il bidello (Salvatore, di Matera) arrotondava il suo stipendio vendicchiando nel quartiere i nostri disegni avuti in cambio di un sacco di gesso scagliola. Molti artisti e anche molti studenti abitavano allora nel quartiere di Brera, si andava al Giamaica, a mangiare alla Libera, c'erano molte più gallerie d'arte di ora e intorno all'Accademia si respirava un fermento e un'energia fantastica.

Erano arrivati gli artisti del Nouveau Réalisme, Jean Tinguely, Martial Rayssé, Daniel Spoerri, Christo, guidati da Pierre Restany, Mimmo Rotella aveva fatto un grandissimo *decollage* su una parete diroccata di fronte alla Chiesa di S. Carpofo, le trattorie erano piene zeppe di quadri e disegni, in via Fiori Chiari ci si sentiva al centro del mondo. Tutto stava cambiando, la società e il mondo della cultura erano in continua trasformazione, ogni mostra apriva nuovi orizzonti visivi, ogni inaugurazione era una sorpresa, c'era un dibattito incredibile e voglia di mettersi in gioco.

Alik ci parlava di Duchamp (che aveva conosciuto), ci spronava a intervenire nel tessuto urbano (avevamo fatto degli interventi per strada) a discutere dei nostri progetti, a lavorare in gruppo, a frammentare le cose per ricomporre i frammenti con un altro ordine; ci insegnava a ribaltare i punti di vista, a sconfinare fra linguaggi diversi, a documentarci. Quei magnifici anni '70 a Brera e a Milano in generale, sono oggi come un sogno e Alik Cavaliere insieme a Mino Ceretti è stato per noi il riferimento per antonomasia, la loro attenzione verso noi giovani allievi era davvero straordinaria, io stesso devo a loro la mia prima mostra personale alla Galleria Solferino di Milano nel 1974, furono loro a propormi.

Ero andato volontariamente ad aiutare Alik durante l'allestimento della sua bellissima installazione alla Biennale di Venezia, Mino Ceretti era venuto a trovarmi in Puglia, c'era un entusiasmo in tutto ciò che si faceva e Milano era bellissima, vivace, attenta.

La scultura per Alik era gioco, ironia, scenografia, spettacolo, teatro, racconto, installazione, filosofia, scienza, poesia, colore, pittura, disegno, materiali e gioia di sperimentare. Questo ci ha insegnato!

Alik ha svecchiato la scultura retorica e novecentista e ha aperto una dimensione nuova dalla quale penso sia partita la vitalità della scultura in Italia negli ultimi quattro decenni.

Per me, che venivo a Milano dalla Puglia, con il mio amore per Pino Pascali, la Scuola di Scultura di Cavaliere è stata la conferma di quel percorso artistico che ha fatto dello sconfinamento dei linguaggi una modalità fertile di contaminazione, che ha visto nell'ironia, nella dissacrazione e nel gioco il riscatto di un'Italia culturalmente depressa dal fascismo.

Se guardiamo i lavori realizzati da Alik nei primissimi anni '60 possiamo trovare i germi dell'Arte Povera, possiamo facilmente capire che il suo lavoro può essere considerato il collegamento della generazione fra quella di Lucio Fontana e appunto quella dell'Arte Povera.

Al contrario di Fontana e degli artisti dell'Arte Povera, Alik non era un calcolatore, si divertiva moltissimo a "inventare" e si annoiava a "gestire" il suo lavoro, lo disturbava il "potere", lo disturbavano i "baroni", lo disturbava il "mercato".

Pensava, rifletteva, scriveva ogni giorno (preziosissimi i suoi taccuini, così amorosamente rivalutati da sua moglie Adriana); alle strategie del sistema artistico preferiva la freschezza dei giovani di Brera, le oche del suo cortile, i lunghi pomeriggi a lavorare a quattro mani con Vincenzo Ferrari. Alik amava l'arte, molto meno il sistema dell'arte e l'idea di successo che invece sembra essere oggi la prima preoccupazione degli artisti.

Cosa sono oggi la pittura e la scultura? Sono ancora saperi separati e specifici oppure sono spesso una cosa unica? L'opera di Alik Cavaliere risulta oggi così fresca, così in sintonia con il presente che la risposta è semplice e immediata.

Sono stato recentemente a Carrara, nelle cave di Michelangelo,

accompagnato da quella roccia di uomo chiamato Barattini e da quell'appassionato scultore chiamato Massari; visitare con loro quei luoghi è un'esperienza assolutamente straordinaria così come lo è attraversare il percorso della scultura "statuaria" dalla montagna, al blocco di marmo segato, alla levigatura del finito. La bottega con i suoi segreti tecnici, con lo spessore delle esperienze tramandate da generazioni, la sensibilità affinata nella polvere e nei gomiti, è ancora oggi fonte di grande fascino e trasporto. Viene subito voglia di mettersi a lavorare.

Infatti artisti da tutto il mondo si recano a Carrara per realizzare le loro opere con il marmo estratto dalle Cave Michelangelo e con l'ausilio dell'esperienza che Luciano Massari mette a disposizione nello Studio d'Arte Cave Michelangelo.

La scultura contemporanea, che per molto tempo ha privilegiato materiali poveri, precari, fragili e deperibili, sembra oggi riscoprire la bellezza del marmo, la classicità dei materiali nobili e duraturi come il bronzo.

Nella mostra curata dal nostro collega Marco Meneguzzo alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, persino Vanessa Beecroft propone un'opera realizzata con materiali e tecniche classiche, lo stesso Maurizio Cattelan in Piazza della Borsa a Milano e anche alla Biennale di Scultura di Carrara espone opere realizzate in marmo di Carrara ma è altrettanto vero che Vanessa utilizza anche il disegno, l'acquerello, il video, la performance, che Maurizio si serve anche di tanti altri materiali e linguaggi.

L'arte "contemporanea" (mi disturba questo termine), preferisco dire l'arte, oggi, si esprime senza gerarchie rigide e con molta libertà, mobilità, capacità di entrare e uscire dai percorsi specifici. L'arte, oggi, è pittura, scultura, decorazione, scenografia, grafica, nuove tecnologie, filosofia, teatro, poesia, scrittura ma in un "tutto contaminato".

Questo è l'insegnamento che io e molti come me abbiamo ereditato da Alik Cavaliere ed è giunto il momento che la sua opera sia

rivalutata dalla critica e dal mercato dell'arte.

È giunto il momento di capire che il tempo e la dedizione che Alik ha dedicato all'insegnamento in accademia, se da un lato è stato un impedimento a un suo più incisivo riconoscimento sulla scena dell'arte, dall'altro è stata una semina fertilissima che oggi, a distanza di diversi anni dalla sua scomparsa, gli viene riconosciuta da tutta la nostra generazione.

Il lavoro coerente che Alik ha svolto come artista e come docente è stato intuitivo, rinnovatore e lungimirante; una vera riforma dovrebbe partire dal suo modello di Accademia. Quell'Accademia per la quale si è speso tantissimo, sovente incompreso e ostacolato dagli stessi suoi colleghi.

Quell'Accademia che lui sognava aperta ma allo stesso tempo legata all'arte e alle sue dinamiche, non certo eterogenea e creativa in senso effimero.

La critica e il mercato dell'arte non dovrebbero più trascurare una figura d'artista così pregnante e significativa.

Alik è stato una grande risorsa, oggi è un altro motivo di orgoglio dell'Accademia di Brera.

Alik sta saldando





Immagine ripetuta, 1966, bronzo, 49x70x32,5 cm

12

Alik, Il racconto dell'universo

di Elena Pontiggia

Mi racconta Vincenzo Ferrari, che di Alik è stato amico e compagno di lavoro per anni: "Ero arrivato a Brera da due giorni e lui ha voluto subito conoscermi. Quell'interesse è l'indizio di un'umanità che oggi è raro trovare. E, intendiamoci, come faceva con me faceva con tutti. Tra noi, certo, è nato un sodalizio che poi è durato tutta la vita, ma la sua disponibilità si indirizzava a tutte le persone che incontrava. Alik è stato in disaccordo con tanti, ma ha sempre rispettato tutti, ha avuto stima di tutti".

Posso anch'io confermare il racconto di Vincenzo. E potrei raccontare (ma meglio di me potrebbero farlo gli amici Giuseppe Bonini, Gabriella Di Milia, Corinna Ferrari, Luisa Somaini, coinvolti anche loro, un paio di decenni fa, in un ottuso cavillo burocratico, per cui il Ministero ci aveva improvvisamente privati della cattedra in Accademia, dopo che insegnavamo da anni e avevamo anche vinto un concorso) quanto Alik ci sia stato vicino in quell'occasione. E in tante altre.

Del resto la sua opera, ripensata oggi in tutta la sua complessità, ci appare come una meditazione tra le più vaste della scultura del dopoguerra. Nella sua ricerca Alik ha considerato l'uomo, avvicinandosi a una filosofia che potremmo definire esistenziale; ha osservato la natura nel suo slancio vitale, nella sua vulnerabilità, nella sua metamorfosi; ha riflettuto sul rapporto fra l'arte e la memoria, fra il cosmo e il caos, fra la verità e l'artificio. Se più di un artista si è definito *pictor-philosophus*, Alik ha incarnato la figura dello *sculptor-philosophus*, tra i più profondi e insieme lievi e ironici della sua generazione.

Pochi artisti, come lui, hanno allargato lo sguardo su tanti temi. E il dato è ancora più singolare se pensiamo che il suo lavoro non si traduce mai in un contenutismo letterario, in un concettualismo disinteressato all'esecuzione dell'opera, ma coltiva un'attenzione ostinata alla concretezza della scultura e alla suggestione dei vari materiali. "In quarant'anni ho usato le stoffe, il legno, la carta, le

parole, l'acqua (più volte), la luce, la fotografia, i metalli (e nel campo dei metalli: ferro, bronzo, acciaio, rame, argento, ottone, alluminio, piombo, ghisa, similoro e anche l'oro[...]), la porcellana, la ceramica, la terracotta, la terra refrattaria, gli ingobbi, il vetro, lo specchio, la plastica (e nel campo delle materie plastiche: poliestere, poliuretano, polimetilmetacrilato, polivinilcloruro), il marmo (graniti, arenarie, beole, lavagna), materiali lucidi e opachi, oggetti trovati, recuperati saldando, fondendo, assemblando", ha scritto lui stesso.

L'uomo, dunque. Dagli esordi fino alla metà degli anni sessanta abitano nelle sue opere figure di lavoratori, ma anche bambini, antenati, protagonisti di una preistoria visionaria o comparse di un presente familiare, come nel ciclo di Gustavo B. che racconta la giornata di un Ulrich dei nostri giorni.

Eppure l'interesse per le vicende e il destino degli uomini, che si esprime in un esistenzialismo venato di ironia, affiora nella ricerca di Alik anche quando l'uomo non compare. Negli anni sessanta, che costituiscono una delle sue stagioni espressive più alte, i soggetti delle sue opere riguardano soprattutto la natura, ma l'uomo vi è costantemente adombrato. Cavaliere scolpisce ora un mondo insieme vegetale e minerale, un universo di fiori, radici, cespugli, frutti, una vita germinante anche se insidiata dalla morte. Per lui però la natura non è *l'altro da sé*, come pensavano i romantici, ma è il nostro stesso io. La natura è l'uomo: la sofferenza e il male di vivere di una foglia o di un albero ci rivelano il nostro stesso male, come la loro energia che insiste a perpetrarsi, nonostante l'asprezza delle circostanze, è una metafora della nostra energia, dei nostri ideali, delle nostre illusioni.

L'uomo, poi, è il soggetto sottinteso anche dell'ultima stagione espressiva di Cavaliere, quando, dalla fine degli anni settanta, la sua opera si concentra sui temi della memoria e del tempo, della classicità e del mito, dell'arte e del simulacro.



Bozzetto per Metamorfosi, 1957, bronzo, 16x34x11cm

Il lavoro di Alik, insomma, si configura come un'enciclopedia dell'uomo che si allarga fino a diventare un'enciclopedia dell'universo: un'indagine concitata e stupefatta su ogni aspetto del divenire. In questo senso tutta la sua ricerca è animata da un'aspirazione all'infinito.

Alik esplora prima di tutto l'infinito della natura: quella che i filosofi chiamano la *natura naturans*, che genera la vita e la trasforma, suscitando incessanti metamorfosi. Ma esplora anche l'infinito dei miti: i miti inesauribili di Apollo e Dafne, di Pigmalione, di Narciso, oltre a quelli, più dimessi, nati dall'esistenza quotidiana. E non dimentica l'infinito della memoria, attraversando il tempo e dialogando con la classicità, il Rinascimento, il barocco, l'illuminismo, sentendoli vicini e contemporanei. Perché, come diceva Picasso, in arte non esiste passato o futuro, ma solo un eterno presente.

L'infinito a cui tende Cavaliere non è mistico, ma vitalistico: è l'infinito di un poeta da lui amatissimo come Lucrezio, per il quale la natura non ha limiti e ogni cosa, anche la più piccola, è formata da particelle inesauribili; è l'infinito di filosofi altrettanto amati come Giordano Bruno e Campanella, per i quali terra e cielo non hanno confini, e immensi sono il numero dei mondi e la sensibilità delle cose vive; è l'infinito fantasioso dell'Ariosto, che arriva sulla luna cinque secoli prima degli astronauti e tesse un racconto d'arme e di amori che non ha termine.

Per esprimere quel senso di infinito, che per un italiano di sangue russo come lui (sua madre era di Yalta) coincide anche con un senso barbarico e mediorientale di *horror vacui*, Cavaliere ha coniugato realismo e surrealismo, fisica e metafisica. Ha guardato a De Chirico, a Magritte, a Duchamp, comprendendo precocemente che il significato dell'opera è tanto più inafferrabile quanto più l'imitazione della realtà è precisa.

Il mestiere prodigioso con cui ha trattato, in particolare, il bronzo (che per sapienza artigianale può richiamare i maestri del Liberty e dell'Art Nouveau), gli è sempre servito per potenziare la dimensione di

ambiguità illusionistica della scultura. Perché in arte solo la falsità è vera, anzi è più vera della verità.

Se il soggetto è infinito, anche il linguaggio deve esserlo. La scultura, allora, non può essere un oggetto o una forma chiusa: deve essere una forma aperta, anzi una scena aperta. L'opera, amava dire Alik, è un "non concluso", come ogni cosa che vive. In questo senso la sua ricerca, che prende le mosse da Picasso, dialoga con l'esistenzialismo di Giacometti, ha punti di contatto con il neo-dada, la Pop Art e il Nouveau Realisme, rimane un episodio singolare nel panorama artistico del suo tempo perché, più che una forma di scultura, è una forma di teatro, anzi un teatro della scultura. E', insomma, un racconto e un racconto scenico. E, come ogni opera teatrale nasce da numerosi artefici, così Cavaliere lavora spesso a più mani, a cominciare dalle opere nate dall'intenso sodalizio con Vincenzo Ferrari.

Ma, potremmo chiederci a questo punto, a quali conclusioni approda tutta la sua meditazione, tutto il suo racconto, tutto il suo teatro? Forse a un sistema filosofico, a uno scrutinio razionale, a una verità ultima? Tutt'altro. Come si coglie soprattutto nelle opere più tarde, l'approdo estremo di Alik è la constatazione della sostanziale incomprensibilità delle cose.

Per esprimere il loro enigma, allora, adotta come metodo l'anarchia, il "lasciatemi divertire" di ascendenza palazzesca e dada, in un caos rigoroso che mantiene inalterato il suo fascino.

***Elena Pontiggia** è titolare di Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Brera.



L'albero, 1967-68, bronzo, 281x171,5x102 cm

Quanto ci manca Alik e divagazioni

Conversazione tra Vincenzo Ferrari ed Elisabetta Longari

E.L: *Senti Vincenzo, questa mattina mi sono recata all'Hangar Bicocca a vedere la prima fase, il primo capitolo di "Terre vulnerabili", una mostra prevista in quattro diversi momenti e concepita come un organismo vivente, come una pianta o un albero, che cambia con il tempo, che non si cristallizza il giorno dell'inaugurazione, come ha ricordato la curatrice Chiara Bertola. Non ho potuto fare a meno di pensare immediatamente alla mostra tenuta da Alik e da te nel Salone Napoleonico del Palazzo di Brera, "Le eterne leggi dell'arte" (1993). Era una macchina espositiva in progress, qualcosa di strabiliante che immetteva lo spettatore in una fitta rete di rimandi, e anch'essa, se non sbaglio, si sviluppava in quattro diversi momenti.*

V.F: Quella mostra è stata uno dei momenti conclusivi del nostro sodalizio iniziato poco dopo il mio arrivo a Brera. Questo tipo di

incontri è ormai difficile che possa accadere in un'accademia così grande come la Brera di oggi, ma allora fu possibile poiché il corpo insegnante era ridotto e anche perché personaggi come Alik sono rari se non irripetibili...

Che anno era?

Eravamo nel Settanta. Pochi giorni dopo il mio arrivo, Alik ha voluto conoscere il nuovo "acquisto". Ci siamo presentati e ricordo che mi sono sentito perfettamente a mio agio con lui. Mi ero diplomato all'Accademia nel 1965 con Usellini... un altro personaggio straordinario.

Se tu dovessi dire in una frase la lezione o il ricordo di Usellini, cosa ti ha passato? Che cosa ti è rimasto?



Se devo dirlo in poche parole potrei dire che mi ha insegnato a guardare il mondo e a capire il valore di una cultura attiva, non da salotto. Anche con Usellini ho avuto un lungo periodo di collaborazione. Andavo nel suo studio e lo aiutavo a disegnare le architetture dei suoi quadri. Da lui ho imparato moltissimo e pur avendo fatto lavori completamente diversi, a distanza di anni mi sono reso conto di quanto invece fossimo vicini.

Ma in che senso? Io a tutta prima non riesco a vedere una relazione tra il suo e il tuo lavoro...

Per esempio in Usellini c'era sempre un apparente racconto, ma era un racconto che non aveva né un principio né una fine, era un gioco di elementi simbolici. E, non a caso, gli elementi simbolici attraversano tutta la mia produzione. Rivedendo quello che ho fatto sino ad ora

e quello che sto facendo, riconosco questa eredità intellettuale di metodo di lavoro, oltre a una grandissima eredità culturale. È stato un vero Maestro.

Non sospettavo neppure questo inatteso e interessante legame, che magari approfondiremo in un altro momento, e torniamo ad Alik...

Dopo il nostro incontro ci siamo trovati in sintonia e abbiamo subito capito che avremmo potuto condividere prima di tutto tante idee sull'Accademia e sulla sua gestione e al contempo interessi nell'ambito propriamente artistico.

E ciò è accaduto.

Già nel 1975 abbiamo incominciato la nostra grande avventura che verteva su questa idea di attraversare il tempo.



Ritratto di Alik Cavaliere

Parlane!

Devo dire che gli amici ci chiamavano “i fratelli dinamite” perché, da Tadini a tutti gli altri, dicevano: “sono capaci di spendere giornate intere a elaborare idee artistiche per poi metterle immediatamente in crisi e distruggerle ...”

Questa è proprio un'attitudine molto presente negli artisti durante gli anni Settanta... favorire il processo d'esperienza e il confronto a detrimento della preoccupazione per l'esito finale, per l'eventuale manufatto, per il prodotto, insomma.

Il lato comico è questo, che a distanza di tempo ci si rendeva sempre conto che quello che realizzavamo, per le ragioni più varie, finiva col perdersi materialmente: facevamo lavori che avevano una durata brevissima. Ad esempio, a Palazzo Reale in occasione della mostra sulla Patafisica e il Surrealismo, abbiamo dipinto e disegnato i nostri lavori direttamente sulle pareti delle due sale che ci erano state assegnate, così a fine mostra tutto è stato scialbato e perduto. Oppure, in occasione di altre mostre, assemblavamo pezzi di nostri lavori per costruire opere che a fine mostra venivano smontate e eventualmente riadoperate per altre realizzazioni. Abbiamo adottato questo metodo anche per “Le eterne leggi dell'arte” di cui non è rimasto niente.

Ecco, in questo atteggiamento riconosco un aspetto che connota la nostra contemporaneità attuale. La proposta del fatto che l'esperienza della condivisione, quello che si crea nel momento in cui si vive, la fragranza di quella cosa lì è il fare, dopo di che restano, mi viene da dire, quasi dei detriti che vengono impiegati per fare qualcosa d'altro e poi ancora qualcosa d'altro... gli elementi si trasformano in contesti differenti. Quindi, come dire, un lavoro in netta antitesi con l'idea della grandiosità eterna del monumento, ma vicino invece alla sensibilità attuale, impregnata la coscienza che ogni volta tutto è continuamente da riassetare, da mettere nuovamente in discussione.

La qualità del nostro condividere gran parte della nostra esistenza lavorativa consiste nel fatto che abbiamo lavorato cercando di utilizzare io gli strumenti di Alik e Alik i miei, al fine di integrare le esperienze per costruire un metodo di lavoro.

Ne abbiamo fatto di cose insieme! *Le eterne leggi dell'arte* è stata l'opera più eclatante, ma potrei citare anche il *Pigmalione*, un'esperienza che è durata a lungo. E ancora, il *Teatro portatile*, il

primo lavoro che abbiamo fatto assieme consistente in un teatrino che cambiava nell'allestimento ogni volta che veniva montato per un evento.

L'abbiamo portato molto in giro ma il suo destino è stato quello di finire distrutto sotto le macerie del tetto dello studio di Alik che non resse a una delle grandi nevicate milanesi. Tutto il resto dei nostri lavori era materiale recuperato momentaneamente da altre opere.

Ad ogni modo, tornando a quella che io reputo la parte interessante della nostra esperienza, è stata la capacità di fondere l'esperienza amicale e quella lavorativa in un tutto inscindibile. Ecco, il lavoro che abbiamo fatto con Alik è stato questo, ed io trovo di grande attualità questa capacità di costruire un rapporto in cui la parte artistica non è asettica ma si lega all'esistenza dell'altro.

Questo secondo me è l'aspetto che gli amici non hanno mai veramente capito e che invece era il nocciolo della questione.

Vorrei anche dire che, con un certo anticipo sui tempi, Alik ed io abbiamo cercato tenacemente di riferirci sempre alla memoria e di partire da essa.

Dietro a ogni lavoro c'era infatti uno studio, un approfondimento. Per fare un esempio, dietro *Le eterne leggi dell'arte* c'era tutto il percorso artistico-filosofico della cultura occidentale: il primo momento della mostra (che era in quattro diverse fasi) metteva in scena la classicità divisa in due, in cui Alik interpretava l'aspetto dionisiaco e io quello apollineo; poi seguiva il momento dell'ellenismo in cui l'apollineo e il dionisiaco si mescolano e creano un rapporto di transizione. Il terzo momento metteva in scena la romanità, in cui si attua una ripresa della classicità greca per tentare di ricostruirne, esasperandole, le caratteristiche salienti. Il quarto momento era il Museo, dove abbiamo schedato, catalogato, classificato e inventariato tutti i lavori che diventavano in questo modo reperti, isolati e “congelati” in certi cassetti di legno e smembrati dall'insieme vitale precedente.

Io la ricordo come una delle mostre più intelligenti ed emozionanti che ho mai visitato. Rappresentava il percorso estetico del pensiero occidentale con chiarezza espositiva ed esuberante verve narrativa.

Particolare dell'allestimento “A e Z aspettano l'amore”, 1971 Photo Walter Mori





Alik e Sangregorio

Ci muoveva il desiderio di stimolare l'esercizio della memoria e non contribuire a creare una falsa frattura tra la modernità e la classicità, anzi dimostrare la continuità e mostrare il fatto che l'una deriva e dipende dall'altra. La classicità ha un senso che produce il futuro e il futuro ha senso se è in grado di recuperare la memoria.

La complicità tra te e Alik, o meglio, il vostro sodalizio, in che misura si basava sulle differenze piuttosto che sulle affinità? In che misura era trainante non tanto l'effetto-specchio quanto l'alterità ricercata in una pratica metodologica atta a perseguire sistematicamente un'uscita dal narcisismo dell'artista?

A questo proposito abbiamo realizzato insieme anche due progetti: *Narciso e Pigmalione*... Proprio nel *Pigmalione*, Alik ed io avevamo costruito ciascuno il proprio "autoritratto" (non un ritratto tradizionale ma un oggetto elaborato capace di rappresentarci) con l'uso di frammenti di specchi e poiché erano posizionati quasi l'uno di fronte all'altro, da determinati punti di vista, guardando l'"autoritratto" di uno si vedeva un parziale riflesso dell'altro. Ciò implicava ancora una volta che la memoria completasse il "quadro" sempre incompleto.

Innegabilmente avete toccato dei gangli della nostra cultura e avete sempre obbligato lo spettatore a svolgere un cosciente lavoro di carattere interpretativo.

Quello che ci teneva uniti era la convinzione di entrambi che la qualità del fare artistico era determinata dalla qualità delle domande che esso implicava. La verità è proporzionale solo alla qualità dell'interrogativo. Quindi fra noi ci scambiavamo gli interrogativi per smontarli e sostituirli con altri sempre più appropriati. Su questo aspetto sono rivelatori i taccuini di Alik che sono costellati di notazioni sui nostri incontri attraverso le riflessioni che poi lui alla sera, terminata la giornata di lavoro assieme, riportava. Ricorre spesso la considerazione: "Non capisco Vincenzo, con questa sua intelligenza vivace, perché si irrigidisce su certe cose...": lo non ho mai tenuto diari, ma a mia volta rimuginavo dicendo: "Ma perché Alik ha sempre bisogno dell'interrogativo continuo che comporta che tutto sia sempre gettato sul fronte sociologico?". Cioè la realtà è molto più astratta di quanto non sia la quotidianità degli oggetti, della cose e della carne.

Ci sono ormai diversi autori che lavorano in coppia, ma voi eravate irripetibili perché insieme eravate molto assidui nel proporre progetti comuni pur mantenendo comunque ciascuno le proprie caratteristiche individuali. Sembravate retti dalla volontà di articolare, amplificare maggiormente i temi attraverso l'interazione.

Il sodalizio con Alik è stato uno dei più importanti e intensi della mia vita. Dopo l'incidente sono stato in rianimazione all'ospedale di Sondalo per due mesi e Alik veniva regolarmente a trovarmi. Ma già alla prima visita, la prima cosa che gli dissi fu che avevo pensato che avremmo dovuto fare quanto prima una rivoluzione del nostro modo di lavorare, perché era finita l'epoca del lavoro del manufatto, e gli esposi lucidamente le mie idee. Mi ha riferito poi Adriana che lui, tornato a casa, le disse: "Adriana, io Vincenzo non lo mollo più. Non si sa se viva o se muoia ma pensa solo al lavoro". E poi invece, nell'ottobre dello stesso anno, si ammalò e ai primi di gennaio



Alik e Marino Marini

dell'anno successivo, 1998, ci lasciò. È superfluo dire che ancora oggi mi manca moltissimo anche se lo sogno spesso e con lui ancora progetto lavori.

Se ti chiedessero di restituire un'immagine, un momento indimenticabile tra i tanti che avete vissuto...?

Ci avevano chiesto di inaugurare un museo a Capo d'Orlando e per questa occasione avevamo realizzato una mostra con Elena Pontiggia sulla classicità. Mentre eravamo lì per l'allestimento, Adriana ci dice che l'indomani sarebbe stato il compleanno di Alik. Allora io ho dipinto d'oro, tutta d'oro, una scala di quelle da imbianchini, di quelle cioè su cui si può salire da entrambe le parti. Poi ho fatto fare una torta che era una spirale tridimensionale, per cui il pasticciere era impazzito. Ho messo la torta in cima alla scala e ho obbligato Adriana e Alik a salire una da una parte e l'altro dall'altra per andare a prendere la torta e tagliarla. Per l'occasione Alik, che aveva capito che qualcosa bolliva in pentola per il suo compleanno, si era sparso sull'abito della porporina... Ci siamo divertiti da matti. C'erano anche Nagasawa, Ceretti, Garutti...

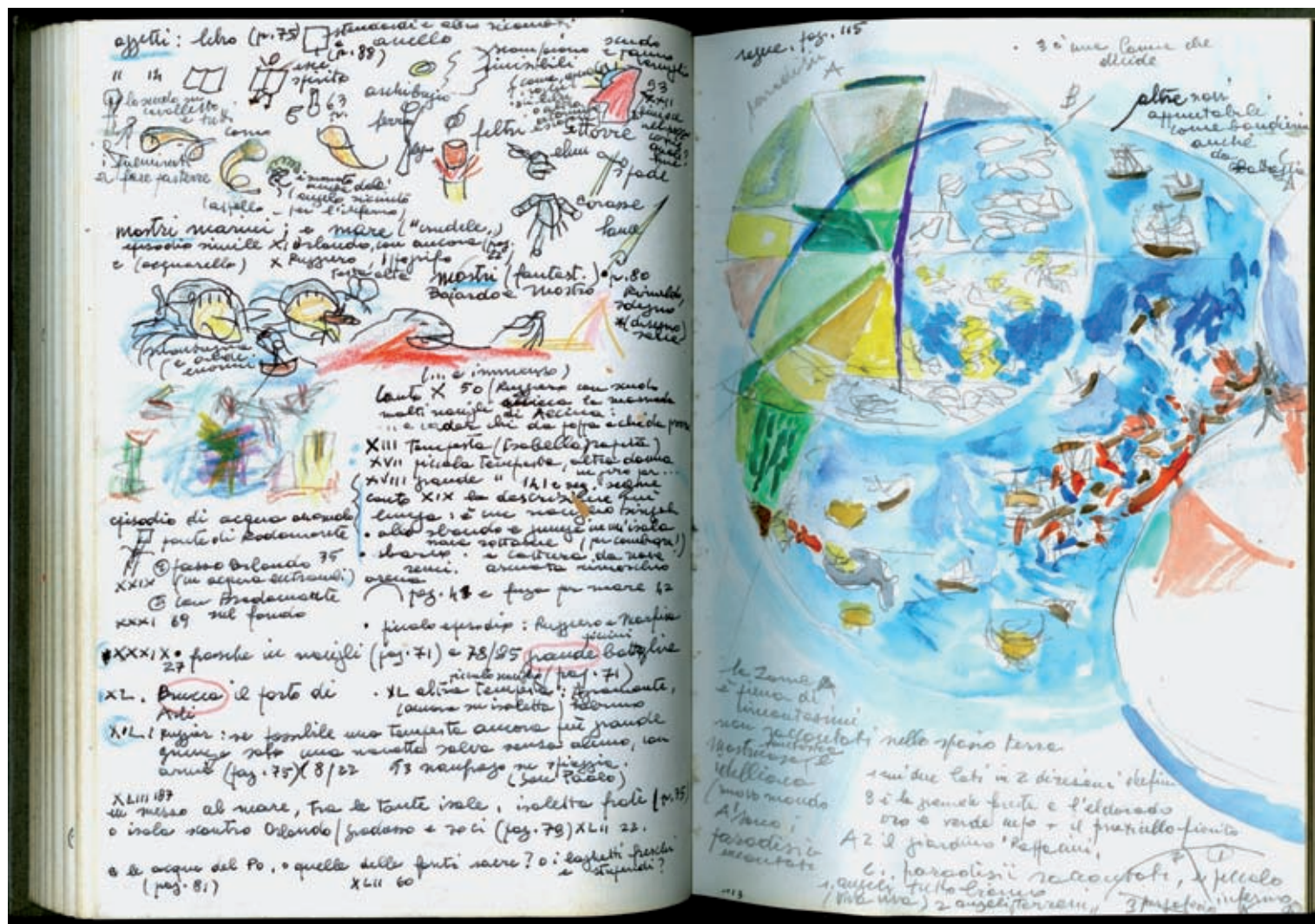
A proposito di Garutti, l'ho visto proprio stamattina, ed esponeva uno dei lavori più interessanti della mostra all'Hangar Bicocca, con un titolo notevole: Opera dedicata a chi guarderà in alto, composta da una fotocopiatrice che dall'alto "sputa" ogni tanto un foglio A4 che volteggia leggera nello spazio, rendendo percepibile il volume, la cubatura, l'altezza vertiginosa del contenitore... ma anche un tempo e un ritmo sempre diversi. Un lavoro fatto "di niente", che fa i conti con la fragilità e nonostante ciò, o anzi, proprio perciò, riesce a convivere con la grandiosità della "sublime maceria" che sono i Sette Palazzi Celesti di Kiefer. Inoltre Garutti dice che questi fogli caduti possono anche essere utilizzati da chi volesse appropriarsene, magari da Arienti che ha un lavoro lì accanto e che spesso si esprime con una tecnica simile all'origami. Ti ripeto, la mostra inaugurata questa mattina all'Hangar si colloca nell'ambito di una perfetta continuità con le problematiche messe sul tappeto dalle mostre fatte da te e Alik, e specialmente da Le Eterne Leggi dell'Arte.

La qualità dell'arte sta nel senso, non nel significato.

Un'ultima domanda su Alik. Che cosa ha rappresentato dentro a Brera?

Alik è stato una figura fondamentale. Ha permesso a tutti di avere la consapevolezza che l'Accademia di Brera fosse una cosa importante. È stato veramente un uomo appassionato di Brera.

* **Vincenzo Ferrari** è artista, è stato titolare di Decorazione all'Accademia di Brera



Dal taccuino X:

“Marini citava l’esempio dell’albero: ‘io sono vicino alle radici. Non posso allontanarmi e devo trarne sostanza. Ma i ragazzi oggi sono in cima su punte sottili, antenne’. Io ho la fortuna di stare a mezzo, Sento [sic] il vento che piega le punte e le agita e colgo ancora il profumo della terra e la consistenza delle radici. E tutto sommato mi pare che il ramo su cui mi appoggio sia abbastanza solido da reggere al mio peso. Non è un ramo morto”.

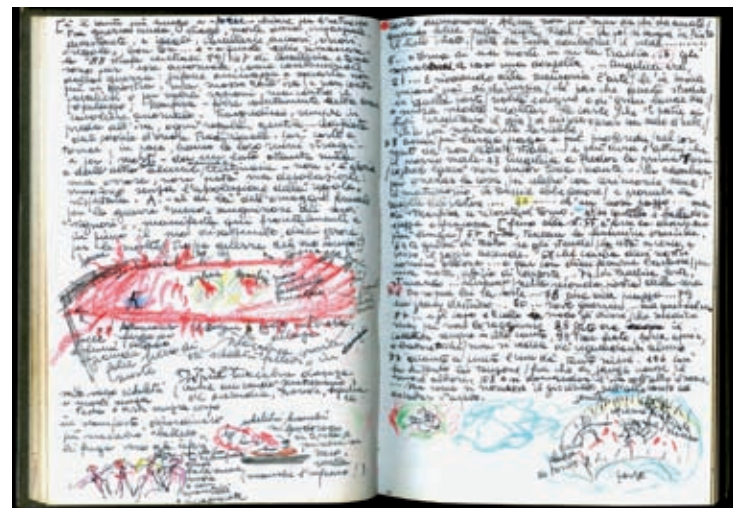
Dal taccuino n. 32:

[...] questa mostruosa scuola, immobile, museo immutabile dove io penso (e anche gli altri) di muovermi e sono mummia, sono già una bara, con il golfalene dietro, nell’aula di anatomia e se mi va meglio una targa nel corridoio. Scuola che mi assorbe un tempo ampio, ma che anche mi ‘rubava’ energie”.

Dal taccuino XV:

“Non voglio passare la vita intera nella stessa camera! Veramente come impiegato dello stato, come al catasto, che noia.

Eppure mi piace sia insegnare, sia quella stanza. Odio solo i muri dei corridoi, i personaggi che vi sono morti (non quelli delle lapidi) o che morti sembrano già. I ragazzi spesso sono simpatici, con le loro illusioni, i loro entusiasmi - quando raramente ne hanno”.



“Ho usato le mie mani e quelle degli amici (ho lavorato con Scanavino, Ferrari, Tadini, Piccoli, Sangregorio, e altri artisti) per eseguire opere insieme”.

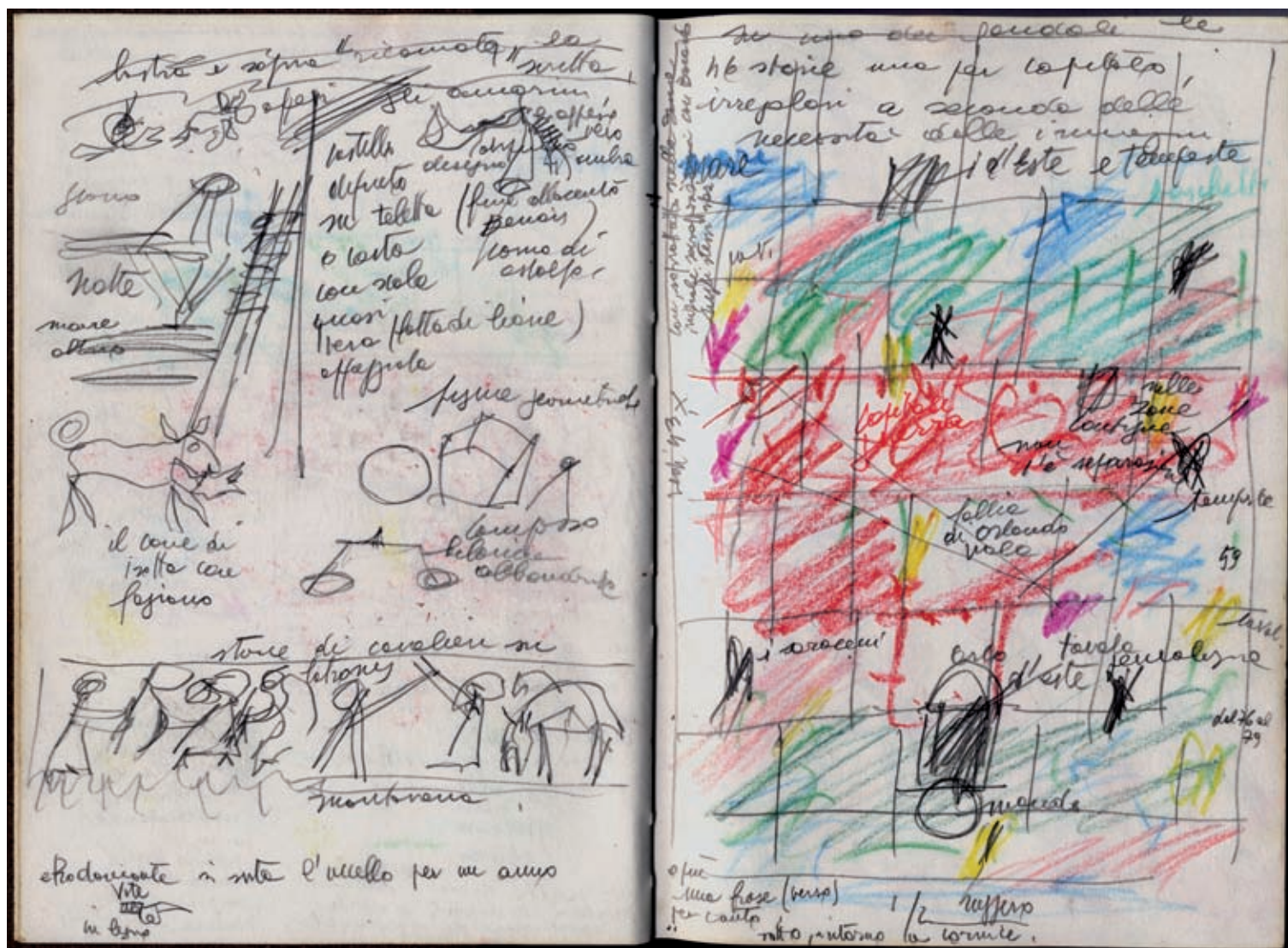
“Raccontare mi è sempre piaciuto. Raccontare per allusioni, per sottintesi, per metafore usando più strumenti e più possibilità di interpretazione è una cosa che mi ha sempre affascinato, anche per rispetto di chi guarda, che non deve essere posto davanti all'assoluto, al chiuso, al perfetto, ma a qualche cosa che lo coinvolga, lo stimoli; e se trova l'errore tanto meglio, perché è il punto da cui ripartire”.

“Sono tornato ad Ariosto per guardarmi allo specchio”.

Alik ha lasciato molti taccuini che documentano le sue riflessioni sul senso del fare. Sono “diari misti” di grande fascino pittografico: in mezzo a treni di parole improvvisamente si animano forme inattese. Uno di questi, che ha per oggetto principale la figura di Orlando di Ariosto, è stato scelto dalla moglie Adriana perché venisse sottoposto a un trattamento speciale con l'intento di restituirlo in formato digitale per renderlo mostrabile e consultabile. Ha chiesto consiglio alla sottoscritta che l'ha indirizzata al Dipartimento di Nuove Tecnologie per l'arte dell'Accademia di Brera, nella persona del prof. Tullio Brunone.

Il taccuino documenta l'approccio di Cavaliere al tema nel periodo compreso tra il 15/10/1993 e il 18/4/1994. Gran parte degli spunti sviluppati tra le sue pagine rappresenta la prima idea per la creazione degli acquarelli di grande formato presentati a Milano nel 1994 alla Galleria Arcadia Nuova (dal 1/2/1994 al 18/3/1994) con il titolo *Res enim est amor quae ipsam imitatur naturam*. L'incontro di Alik con *Orlando furioso* di Ariosto è stato particolarmente fecondo e duraturo, probabilmente, come conferma la frase posta come occhiello al testo, perché sembra sia avvenuto sotto il segno di un riconoscimento, sulla coscienza di una “condivisione a distanza” di una fervida, generosa e ironica immaginazione, particolarmente esuberante nel narrare accadimenti sorprendenti con un gusto spiccato per il sublime e il grottesco.

Elisabetta Longari



Nel giardino di Alik

Abbiamo ricreato nella ricerca
calchi e sinopie di sogni
mutanti forme dell'immaginario
come ipotesi testimoniali
all'ombra di possibili verità
dialogando con gli eventi
nel giardino delle metamorfosi
dal visibile al pensabile
dove l'oblio insemmina la mente
che rifrange ogni nozione
mentre dissimuliamo la realtà
nel groviglio delle idee
meditando sulle contraddizioni
all'innesto dei progetti
comunicanti figure in divenire
sui percorsi disincantati
secondo l'alternanza dei tempi
l'essere coglie il nulla
nella messa in opera del mito
per seguire altri destini
dietro siepi e rami di memorie
fra le cose che adottiamo
insieme ai luoghi circostanti
coltivando immemori cause
dentro un labirinto di specchi
qui e altrove a confronto
visioni ritornanti dal vissuto

Miklos N. Varga

20 Alik

Alik appare
nel volo dei suoi sogni
mani leggere nella forza della passione
plasma alberi come fossili antichi
con frutti verdi di bronzo remoto
bruciati dal fuoco del tempo sospeso
le sue radici affondano nel cielo
profondo
come contorte saette
di rami recisi

Pietro Coletta



La civetta, 1978, cm 37,5x28,5x37,5

Frammenti per Alik Cavaliere

Platonica è stata la mia scelta iniziale, risposta a una chiamata mai
pervenuta
accolti nell'ambita Scuola il Maestro tra noi ascoltava.
Spiazzanti e acuti interrogativi terremotavano i nostri sogni giovanili.
Isola felice è stata la nostra aula 47, rifugio partigiano.
Svecchiare gli insegnamenti il tuo obiettivo
con Boriani, Leonetti, Sanesi e Veronesi a nostro nutrimento.
D'ironia surreale ci hai alimentato
tra dubbi e contraddizioni servito il sapere quotidiano.
Ricordo l'inaspettata paga
dopo l'impronta di Rosi modella di tante opere,
e ancora mi rimane il ricordo del lutto di un inverno nevoso,
di Bocconi era la via, mai più luogo ha colmato la ferita.
"Gustavo B", i racconti, i processi, gli alberi dall'unico frutto
luccicante
hanno infiammato discorsi di fantasie e rivoluzioni.
Ora ti rincontriamo, con Adriana e Fania ad ascoltare
le piante bronzee nell'orto giardino.
Fortunati noi che abbiamo goduto del sapere moderno
di un Maestro generoso.

Pino Di Gennaro

Rivoluzionario/ riformatore

Alik Cavaliere, Docente all'Accademia di Belle Arti a Brera, è
protagonista in assoluto di una stagione, gli anni '70, arida dal
punto di vista legislativo (l'istituzione del Dams di quegli anni è
vissuta dalle accademie come una sonora sconfitta) ma irripetibile
per la presenza di un nuovo interlocutore quale il movimento degli
studenti.

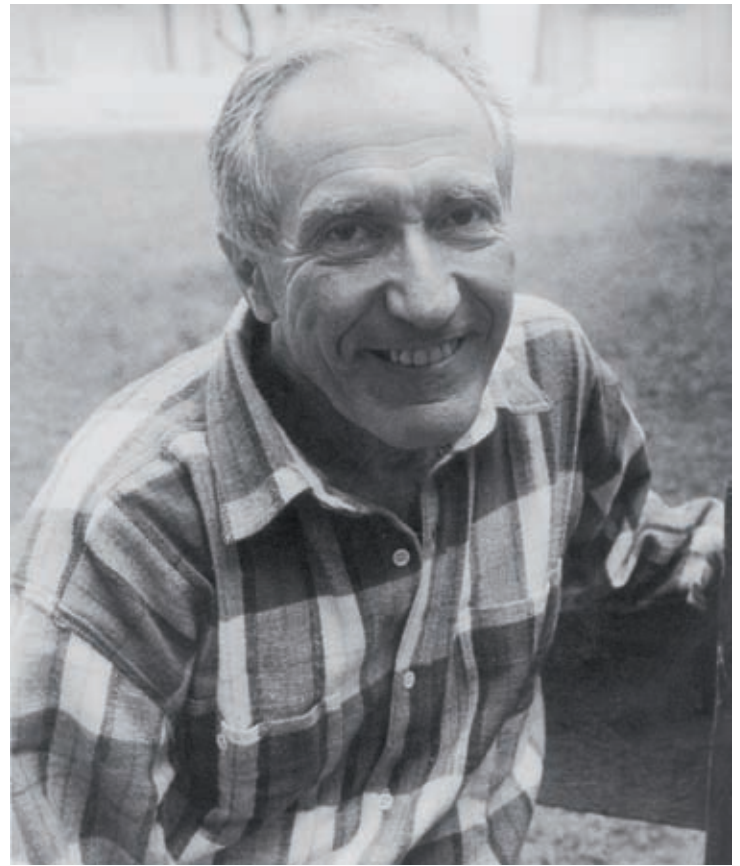
Vero docente, Alik Cavaliere instaura un rapporto di vicinanza che
non rinuncia ad essere di affettuoso scontro (quando rileva eccessi
di ideologismo) e improntato sempre alla massima del "coltivare la
contraddizione".

Indimenticabile la sua aula-laboratorio: crocevia di tutti gli intrecci e
sperimentazioni, un organismo vitale e ancora oggi di attualissimo
modello didattico.

Renato Galbusera



Alik e Marino Marini



Pittore-Pittura, 1977 Olio su tela 150x150 cm



MINO CERETTI

Quando eravamo allievi noi, accanto alla nostra aula c'era lo studio di Carpi e noi avevamo il privilegio di studiare da vicino con il nostro maestro, di vederlo lavorare direttamente.

Intervista a cura di Gaetano Grillo ed Elisabetta Longari

Longari: Cominciamo dalla Val Sesia e dalla montagna.

Ceretti: Sai sono quarant'anni che vengo in questo posto, avrò fatto centinaia di carte dipinte durante l'estate, è sempre stato bellissimo! Così è nata questa mostra all'Università Bocconi, anche in coincidenza del rinnovamento dei suoi spazi espositivi, è venuta qui Elena Pontiggia, ha visto questa serie di lavori, le sono piaciuti e mi sono deciso ad esporli. E' stata una bella circostanza anche per tutti gli amici che abitano in quella valle, amici che sono venuti tutti a trovarmi ma la mia curiosità era soprattutto quella di confrontarmi su questa idea della natura e del paesaggio montano in relazione alla realtà che vive l'arte contemporanea che sembra aver perso la memoria e l'interesse per il paesaggio e per l'ambiente.

Gli ultimi artisti che hanno avuto questo interesse sono stati forse i Segantini, Fornara, Longoni ecc.

Sarebbe interessante ridiscutere di questi temi, allontanandoci un momento dall'avanguardia storica che ha fracassato tutto sebbene abbia anche indicato molte modalità, molte strade.

Noi non siamo più capaci di relazionarci alla lezione del vero, ormai immettiamo sulla superficie dei frantumi di qualcosa, li ricomponiamo ma cercando...come dire...l'interfaccia fra l'artista, il pittore e la "cosa", non fra l'artista e la natura; è come se il processo forse solo ed esclusivamente mentale e manca totalmente la riflessione e l'attenzione nei confronti di questo argomento da parte della critica.

Grillo: stai parlando forse della mancanza della rappresentazione della natura?

Ceretti: Tu che appartieni all'ultima generazione di pittori difficilmente rappresenti, entri in relazione ai processi, adoperi la tecnologia forse interpreti ma non rappresenti; la mia generazione, quella che si è formata nel dopo-guerra. La nostra generazione ha messo veramente uno iato fra il '900 e il dopo; ha sempre agito come forma di rinnovamento ma nel solco della tradizione dell'arte. Dalla guerra in poi sono cambiate tante cose, quello che è avvenuto in quel periodo ha sconvolto le fondamenta della nostra cultura. Noi abbiamo dovuto reinventare tutto, non volevamo più imitare nessuno. La nostra generazione pur nel rinnovamento ha conservato la memoria storica del rapporto fra pittura e realtà anche se filtrata dalla riflessione sulla "misura" sul rapporto fra la mano e la superficie, fra il pensiero e la fisicità della manualità che crea l'opera.

Grillo: a proposito di mano, hai visto la mano di Cattelan in Piazza della Borsa?

Ceretti: non ancora, forse passerò ma non m'interessa, cosa vuoi, è una cosa, non la fa lui, la fanno altri...lui non sa fare niente! Sono stato di recente a Venezia con la Giovanna e siamo andati a vedere la mostra a Punta della Dogana e come entri, una delle prime cose che vedi è il cavallo impagliato con la testa conficcata nel muro di Cattelan. Cosa vuoi, sono cose che certamente scioccano ma scioccano altri, non noi!

A noi come addetti ai lavori, come persone che hanno sviluppato una particolare esperienza nell'elaborare le proprie possibilità espressive, a noi cose del genere non sembrano neanche sostenibili perché sono piuttosto un colpo di teatralità che hanno anche una funzione spettacolare così come quasi tutte le altre opere che sono esposte in quella mostra ma... sono piuttosto interessanti come una forma di comunicazione legata alla pubblicità, una kermesse del gusto contemporaneo, un luna park, non sento che abbiano un valore intrinseco.

Io sono lontano da queste cose, mi sento come un monaco tibetano che si è isolato in un convento in alta montagna per difendere una cosa in cui crede, un valore della pittura e dell'arte lontano da ciò che ci succede intorno in questo momento.

Longari: Tu hai insegnato insieme ad Alik Cavaliere per tanti anni a Brera, cosa pensi del rapporto che Alik aveva con la natura visto che utilizzava così tanto nel suo lavoro?

Ceretti: Alik ha utilizzato la consistenza dell'oggetto naturale reinventandolo in una composizione diversa ma l'oggetto naturale non veniva modificato, lui faceva il calco dell'elemento naturale, accumulava tanti frammenti di natura (fiori, rami, radici, frutti ecc) per rimontarli in una diversa invenzione.

Alik non è stato un dadaista, non ha preso la ruota di bicicletta per farla diventare opera d'arte, Alik non ha fatto "speculazione metaforica", ha smontato e rimontato la realtà per consegnarcela attraverso la sua idea dell'arte e della vita.

Sai la nostra generazione che vissuto la guerra si è sentita molto precaria, oggi siamo qui per caso, avremmo potuto morire in qualsiasi momento, si sparava con facilità per strada, quando sono venute fuori le realtà dei campi di concentramento abbiamo avuto davvero la percezione di una vita davvero a rischio, eravamo sconvolti dalla bomba di Hiroshima ecc..

Elisabetta, Gaetano, sono cose che oggi non si immaginano per niente, oggi tutti cercano di arraffare il possibile per goderselo, pensate un po'... cos'è questo godimento che ha preso il sopravvento su tutto.

C'è una follia nell'attuale realtà dell'arte, ma vi pare possibile che questo sistema possa reggersi sul collezionismo? Per carità!... meno male che c'è ma così s'innesta un processo di emulazione continua; se un giovane artista vede che un particolare linguaggio ha successo di mercato non fa altro che inserirsi in quell'ambito estetico, è una cosa che sconvolge il senso profondo del fare arte.

Grillo: infatti l'artista oggi non si misura se non con il sistema dell'arte, è prevalsa la coscienza che l'arte esiste se è registrata dal sistema internazionale dell'arte, se un artista non compare nei rivoli di questo sistema è come se non esistesse!

Ceretti: Il mercato decide ormai qual è il valore, il mercato è una specie di divinità onnicomprensiva ormai, sembra possedere gli elementi di valutazione di tutto. La mia generazione invece si è confrontata con i processi etici, non con il mercato. La vostra generazione ha visto una sorta di felicità produttiva generale, l'arte è stata anche una maniera per guadagnare del denaro, tutti hanno migliorato la propria condizione economica ma questo ha innescato un processo che non è sano. Ne consegue quello che tu hai appena detto, ne consegue che c'è un sistema delle cose.

Grillo: mi pare di capire che tu metti in dubbio la funzione dell'arte oggi poiché inseguendo il mercato non nasce più dalla critica ma dal consenso, se vuoi "estetico", nei confronti del sistema. L'arte è vicina alla moda e non si oppone al sistema e se lo fa ciò avviene in maniera dolce, non radicale e comunque all'interno dei codici del contemporaneo.

Ceretti: Il sistema dell'arte così come si presenta mi appare come un meccanismo ben oliato e inarrestabile nella sua efficienza ma non è il deposito delle verità espressive e non può pretendere di rappresentare la totalità delle esperienze, il sistema, come meccanismo, è il corrotto della nostra prassi. In questo scorcio di secolo, dopo tutte le trasformazioni avvenute ho l'impressione che il pittore sia ora una specie di monaco che a fatica e in solitudine tenta di salvare, oltre alle cose ricevute, la propria identità e il senso profondo della sua esperienza.

Longari: Il discorso della vanificazione dell'esperienza può essere il fulcro del problema.

Ceretti: ma sì, guarda... ti senti come un naufrago, attaccato ad un pezzo di legno che cerca di sopravvivere al naufragio. Siamo sempre immersi in questo enorme crogiolo che è la vita però chi ha il privilegio di esprimersi tende a credere di essere l'interprete del proprio tempo ed è felice. Chi dipinge è felice di farlo!

Quando io dipingo sono felice e lo ero anche quando dipingevo il filo spinato, l'operaio ecc.. perché? Perché è l'operatività che ti appaga, l'operatività, comunque sia, è appagante. Paradossalmente penso che fra coloro che erano nei campi di concentramento, quelli a cui era stato concesso di svolgere operativamente un lavoro erano i più fortunati perché potevano sperare di sopravvivere. In qualche modo avevano rapporto fisico e problematico con la realtà. Courbè anche quando dipingeva gli spaccapietre era felice di dipingere, quando scappa in Svizzera lui dipinge i cervi, le baracche, la natura... si diverte, è felice!

Grillo: ricordi la mia personale alla Galleria Solferino del 1976? L'avevo intitolata proprio "sono felice quando dipingo!"

Ceretti: ricordo benissimo quella mostra, avevamo apprezzato la secchezza di quella dichiarazione in quel momento.

Longari: Anche tu in questo momento stai dipingendo la natura, la montagna, il paesaggio. Se felice?

Ceretti: Tempo fa hanno fatto la mostra del Barocci, io ho visto un suo quadro a Senigaglia, credo che sia una deposizione, è un quadro fantastico in cui esalta il cangiante cromatico. Recentemente Sgarbi ha collocato nel Palazzo Grimaldi un quadro del Giorgione, "la tempesta", tu entri in una stanza e vedi questo quadretto e resti impalato.

Longari: si tratta di uno dei quadri più enigmatici della storia dell'arte.

Ceretti: E' diventato enigma perché noi oggi guardiamo i quadri attraverso problemi iconologici ma noi pittori lo vediamo con altri occhi. Tu dici...la tempesta ma quello è solo il titolo perché invece è tutto tranquillo, lui appoggiato al suo bastone, le due colonne spezzate che simboleggeranno tutto, per carità, è un quadro che forse per lui ha significato serenità, tranquillità, tutt'altro che un quadro drammatico come uno può immaginare pensando alla tempesta.

Un quadro di un'intensità straordinaria, dipinto da un pittore che a soli trent'anni muore di peste.



Frammenti, 1966-1967 Olio su tela 146x125 cm

Grillo: Accademia di Brera, la tua esperienza di docente, prima come assistente di Alik Cavaliere, poi come titolare di Pittura.

Ceretti: Io ho vissuto la dequalificazione e il degrado continuo, quando sono tornato dall'Accademia di Torino, nel '93, e ho visto che non c'era più uno spazio personale per il docente, il laboratorio per gli studenti, è stato drammatico. Mi sono chiesto: io come posso fare a insegnare pittura se non c'è lo spazio minimo vitale per farlo? Il direttore ci ha detto che avremmo dovuto alternarci negli stessi spazi, ho dovuto mio malgrado accettare e quello è stato l'inizio della

fine di una concezione dell'Accademia, ideata nel '500. Se tu non sei in grado di consentire all'allievo di eseguire la propria ricerca formale nel laboratorio allora diventa squallidamente come l'Università, un insegnamento solo teorico e impersonale.

Tu Gaetano appartieni alla generazione che è stata forse l'ultima a essere concentrata, quando tu eri studente con me e con Alik ancora era possibile lavorare in aula, vivere di confronti continui e di crescere, di essere stimolati. Erano anni in cui c'erano tanti problemi, c'era l'occupazione ma eravate ancora concentrati sulla possibilità personale di elaborare un vostro linguaggio artistico. Subito dopo



Provisorio, 2001 Olio su tela 116x97 cm

di voi tutto è andato scemando, si è persa la funzione profonda dell'accademia, oggi non c'è più una centralità, ci sono un sacco di materie, anche inutili, e lo studente deve saltare fra una lezione e l'altra senza potersi più concentrare. Io sono stato l'ultimo a opporsi ai semestri, per me era inconcepibile svolgere il lavoro in quella maniera così frammentata. All'inizio il Vincenzo Ferrari mi aveva convinto ma poi ci ho ripensato, sono andato dal De Filippi e gli ho detto che avrei continuato a fare l'orario annuale, sono fortunatamente riuscito ad avere l'aula 48, che era stata prima di Manfredi e prima ancora era stata di Carpi e prima ancora era stato lo studio di Hayez. Quando eravamo allievi noi, accanto alla nostra aula c'era lo studio di Carpi e noi avevamo il privilegio di studiare da vicino con il nostro maestro, di vederlo lavorare direttamente.

Con Alik poco la volta sono stati eliminati gli studi dei maestri ed è iniziato lo sfascio, l'insegnamento è diventato sempre più teorico e ha perso il senso che aveva avuto per secoli. Il 1999 è stato l'ultimo mio anno d'insegnamento e già gli allievi non frequentavano più perché dovevano fare tutti questi giri fra una lezione e l'altra, lì ho capito che era finita.

Me ne sono andato e il direttore ha tirato il fiato, era andato via l'ultimo rompiballe.

Con Alik era diverso, si pensava e si credeva che sarebbe stato possibile reperire spazi, la sperimentazione era molto sentita, eravamo stimolati, la sperimentazione era al centro del progetto didattico di Alik, lui emanava questa sua idea.

Anche il mio rapporto con lui è stato curioso perché lui mi ha chiamato come assistente alla sua cattedra di scultura ma io non ero uno scultore, ero un pittore ma lui, con degli argomenti molto convincenti, forti, mi ha detto: noi dobbiamo aprire ai linguaggi alla loro contaminazione e allora, alla fine degli anni '60 quegli argomenti

erano davvero una novità ma il resto dell'accademia era refrattaria, non è stato facile.

Si può dire tutto sulle accademie ma...porco Giuda! Sono l'unico luogo dove si può ancora parlare dei problemi dell'arte perché fuori dell'accademia si può parlare solo del sistema dell'arte! Non è possibile! Bisognerebbe rifondarle!

Bisognerebbe partire da un'idea nuova, bisognerebbe fare una critica dell'attualità e trovare le ragioni forti per ripartire con nuovo impulso. Gli artisti escono come i funghi, da qualche parte, ogni tanto esce un ragazzo che chissà perché ha quel talento, quella curiosità, quell'intelligenza per fare arte, oggi invece arrivano tutte queste ragazze che stanno lì, sperano di fare qualcosa con la creatività ma l'arte è un'altra cosa!

Dalle accademie così come sono oggi possono solo uscire dei Cattelan

Longari: Nenache perché di Cattelan ce n'è uno solo

Ceretti: ma no! lui faceva il pubblicitario come Warhol, Rosenquist, Lichtenstein, la Pop Art americana esce dalla pubblicità e tutti quegli artisti escono da quell'idea della realtà, noi no, noi no! Noi proveniamo da un'esperienza millenaria! Noi siamo persone che convivono continuamente con il passato, c'è sempre la possibilità di estrarre qualcosa dal passato e noi sentiamo una forte responsabilità per ciò che sta accadendo perché abbiamo una coscienza accumulata nel tempo. Io ho 80 anni, adesso!

* **Mino Ceretti** è stato assistente alla cattedra di Scultura di Alik Cavaliere e poi titolare di Pittura all'Accademia Carrara, Venezia, Torino e infine all'Accademia di Brera.