

suddivisioni: non può essere un quadro dell'800, deve essere un quadro del 1959. Tutte le esperienze che ho fatto per me erano importanti dal punto di vista visivo, perché il bianco sul nero dovevano dare una suggestione di luminosità. Poi Tapié si è occupato di me, e mi ha incominciato ad inserire in una situazione informale, per via del segno, ecc. Ma forzando finché non mi ha proposto di includermi nella collana del barocco. Ed io ho dovuto rifiutare, ma soltanto perché mi sono sentita distaccata e libera... Poi questo fatto ha coinciso con una crisi mia, perché io ho avuto una crisi del bianco e nero, quando veramente mi stavo avvolgendo in questa rete di segni, in questo modo spasmodico capisci... Allora mi sono ripresa e ho cercato di staccarmi, e secondo me, quello è stato il momento in cui ho ricominciato.

*In quali anni?*

Questo nel '59-'60, cioè quando ho ricominciato con i colori.

*Perché usi colori abbaglianti?*

Perché corrispondono appunto al clima di disturbo del colore artificiale. Qualche anno fa questi effetti venivano evitati dai pittori. C'è stato invece un fotografo che si è entusiasmato di queste mie trovate. Infatti i fotografi studiano il colore, sanno che viene fuori così scientificamente, perché due colori della stessa forza fanno questo effetto. Per una legge addittiva della luce; sono come raggi di luce colorata, c'è poi il fatto che il colore è distribuito in tanti segni; un bleu e un rosso soltanto non fanno questo effetto. Un bleu e un rosso ripetuti molte volte e avvicinati in piccole zone, rispondono ad una legge addittiva della luce, mentre quella usata sempre per fare quadri è sottrattiva.

*Questo impiego di colori abbaglianti continua ancora? I quadri che hai mandato alla Biennale sono tutti così?*

Continua. Sono tutti così meno due più vecchi.

*Però mi sembra che abbiano dei segni un pochino più liberi e più sottili.*

Sì più liberi e più sottili. In me cresceva sempre di più questo bisogno di liberarmi della struttura: perché nel mondo non esiste soltanto la semplicità, esiste la complicazione, la pesantezza, l'ambiguità. Allora io ultimamente ho provato una grande felicità a fare dei segni semplici ripetuti non più dissimili come erano prima.

*Senti, quando ti avevo domandato se*

*c'era un contenuto narrativo nella tua pittura, mi hai detto c'è nelle ultime cose e ci arriveremo parlando. In che modo puoi spiegarlo?*

Nel senso che io sono per una pittura che è veramente astratta, però con un contenuto attuale: che magari sarà solo questo dei colori, o magari la relatività del sentimento del tempo, non c'è più niente di assoluto in cui si possa credere, proprio per questo mi piacciono certe cose. Ogni tanto mi capita di fare un quadro con un titolo e un contenuto che io non rigetto; sono felice di farlo.

---

FRANCO ANGELI intervistato da Maurizio Calvesi.

---

*Ieri sono stato a Venezia ed ho notato che tutti i quadri sono arrivati meno i tuoi. C'è qualche ragione per questo ritardo?*

C'è una ragione precisa. Mi si è rovinata una di quelle superfici che coprono i miei quadri. Un quadro è caduto, ci metto dieci giorni per rifare una di quelle superfici. Non basta ritoccarla.

*Per superficie cosa intendi?*

Questa velatura che copre l'immagine, che la filtra...

*Che materia è?*

È una tela leggerissima (credo sia cotone) sulla quale spruzzo della vernice molto diluita fino a raggiungere una tonalità di colore che riesca a far trasparire l'immagine, però non troppo. L'importante è che non dia la sensazione della stoffa tirata, ma che non si avverta quasi più questo apporto che c'è sopra la superficie dipinta.

*Questa coloritura della superficie la raggiungi subito, spruzzando questa vernice una volta sola, oppure...*

No, ci vogliono molte velature. Debbo dare almeno una decina di mani e ogni mano si deve asciugare, occorrono due ore perché una mano si asciughi; poi do un'altra mano, altrimenti si formano dei grumi di colore sulla superficie e restano sotto delle zone in ombra, cioè assolutamente invisibili. E questa è la ragione del ritardo essenziale. Poi c'è stata un po' la pigrizia un po' le difficoltà economiche. Volevo mettere delle cornici di un certo tipo, perché i quadri non si rovinassero.

*Mi ricordo una volta Arcangeli, mi diceva di aver visto dei tuoi quadri senza questo velo, prima che tu lo applicassi, e mi diceva che li aveva trovati molto belli e che non condivideva l'idea di truccarli con un intervento successivo sull'immagine. Tu potresti spiegare qual è la ragione per cui senti il bisogno di questo intervento?*

Innanzitutto c'è una repulsione quasi fisica a rendere così evidente queste immagini, questi simboli che hanno un significato che non sono io a doverglielo dare, un significato molto preciso per tutti noi. Rendendo questi simboli evidenti, diventerebbero un po' dei manifesti. Questo velo serve un po' a filtrare, a rendere queste immagini un po' come rivissute attraverso la memoria, più che verificate da un punto di vista reale, e in qualche modo celebrate ideologicamente.

*Dal punto di vista ideologico, questo tuo interesse per questi simboli, che sia la svastica nazista, ecc., come si può classificare?*

La mia tendenza è spiccatamente di sinistra, ma questo non influisce sulla scelta dei simboli.

---

CORRADO CAGLI intervistato da Enrico Crispolti.

---

*La tua sala è impostata in senso retrospettivo, per sottolineare i passaggi della tua ricerca pittorica negli anni successivi al '54, che è l'anno ultimo della tua presenza alla Biennale. Però oltre questo carattere retrospettivo, mi pare sia evidente anche la volontà, in quella sala, di sottolineare un carattere tipico della tua ricerca: cioè quello di una ricerca che si svolge sempre su piani direi paralleli, in direzioni diverse e tuttavia contemporanee. Secondo te questo aspetto della ricerca artistica ha per te un valore fondamentale, così da determinare la configurazione stessa della tua opera negli anni, per cui ha un'incidenza determinante?*

Nel mio caso, come credo nel caso di alcuni pittori particolarmente rappresentativi degli ultimi sessanta anni, il modo di procedere non è mai univoco, non è mai giocato su una corda sola: c'è una complessità di problemi, una infinità di filoni di ricerca, che si intrecciano, si susseguono come periodi scanditi come per altri pittori. Ci possono essere due, tre, quattro modi che vengono portati avanti parallelamente. Fatta questa considerazione credo che il tempo giovi a



*Corrado Cagli: Ex voto.*

vedere la prospettiva esatta delle cose. Non credo che si possa dare al pubblico una idea precisa, se si fa vedere soltanto un aspetto di quello che poi in realtà sarebbe un poliedro, perché è come rappresentare di un poliedro una sola faccia piana.

*Quindi sarebbe come dire che un rapporto con la realtà non può essere che poliedrico e che la realtà stessa è poliedrica?*

Secondo me, sí. La differenza basilare tra pittori operanti intorno al 1850 e quelli operanti intorno al 1950 è appunto questa, perché alla mentalità del pittore del secolo XIX questo tipo di problemi non si poneva. Essi iniziavano un loro modo e lo perfezionavano, lo portavano ad un certo raggiungimento e poi seguivano la solita parabola di un pittore che può conoscere momenti piú alti e poi momenti di declino, ma sempre legati ad una loro apparente coerenza. Ora è sul termine *coerenza* che bisognerebbe intendersi. Quello che noi del secolo XX intendiamo per *coerenza* è rimanere coerenti al primo contatto primordiale con la *vis* pittorica, con l'urgere della pittura, con l'apparire delle forme e senza avere schemi prefissi o concetti prestabiliti che ci costringerebbero ad essere soltanto univoci, e, nel senso del secolo XX, inespresi.

*Questa tua osservazione mi sembra di grande importanza sotto un profilo anche strettamente critico, cioè come problema che, pur essendo posto dalla tua pittura, arriva ad avere delle conseguenze al di là della stessa problematica della tua pittura. Direi che apre una prospettiva di carattere critico tutt'altro che consueta in questi anni. Cerco di spiegarmi: l'informale ha riproposto sostanzialmente, non direi in senso programmatico ma certamente nella realtà dei fatti, a posteriori, la misura di un artista quasi sempre univoco ed anche quasi sempre breve nella sua durata. Una brevità ed una univocità che possono avere le loro giustificazioni sul piano di una poetica esistenziale: sul piano del grido, della protesta estrema e nello stesso tempo tentata in una condizione di grande precarietà; ma che tuttavia rappresentano una misura, come ci si può rendere conto ora in una prospettiva di uscita dalla condizione dell'Informale, che non corrisponde certamente a quella della generazione immediatamente precedente l'informale stesso. Voglio dire che l'opera di Klee, di Ernst o di Picasso non cor-*

*risponde certo alla misura dell'informale. Nelle tue parole mi sembra che questo porre l'accento sul problema di una durata d'altro genere, di una durata che si rinnova continuamente, sia una prospettiva diversa da questa posta dell'Informale, che si apra viceversa a dei fatti, come tu accennavi, capitali degli ultimi sessant'anni, veramente cioè si apra verso una misura diversa eppure fondamentale nell'arte contemporanea. Secondo te, esiste una tradizione di questo genere? Tu potresti rintracciarmene i caratteri nell'arte contemporanea?*

Sí, non soltanto nell'arte contemporanea, anche nell'arte antica, in certi casi. Ma, per rispondere alla tua domanda, nell'arte contemporanea è avvertibile che uno svolgimento pittorico come quello di Picasso non sarebbe concepibile se non si fosse esteso in una direzione del tutto estroversa. E questo per pervenire proprio ad una interiorità, ad una introversione da parte sua con la finalità di essere poi del tutto estroverso nel senso della direzione e della ricerca. Ma questo non è un caso che riguarda soltanto Picasso. Potrei dire cose analoghe su tutti i grandi pittori che vorremmo citare: Kandisky è un caso tipico, Klee addirittura esemplare. Nel caso di Klee si potrebbe anzi dire che questa complessità, questo aspetto poliedrico assume una estensione ancora piú vasta, anche se ancora non del tutto avvertibile, che nel caso di Picasso. Io direi che Picasso si presenta come un poliedro con un numero piuttosto limitato di facce, mentre Klee si presenta come un poliedro con un numero veramente straordinario di facce, come non si era mai dato nei casi precedenti. Ma siccome avevo detto che si poteva anche citare una tradizione nel mondo antico, si prenda ad esempio la breve attività di Raffaello e si pensi che in pochi anni Raffaello è andato da *Lo sposalizio di Brera* sino a precorrere Caravaggio ed avercelo già implicito nella sua opera ultima. Si prenda Tiziano che comincia come un pittore del tempo di Palma il Vecchio e si conclude col Tarquinio e Lucrezia dell'Albertina di Vienna che ha già in sé tutti gli elementi della pittura di Renoir. Dunque cosa vediamo ad un certo momento? Che un pittore come Raffaello ha vissuto una vita relativamente breve ma ha vissuto pittoricamente una estensione di molti secoli, millenni anzi, per quanto investe il suo ciclo pittorico e la sua continua contraddittorietà interna, la polemica che lui apriva con se stesso. Se uno poi

ricorda la mostra ciclica di Tiziano di prima della guerra a Venezia, è facile osservare che Tiziano era molto piú piccassiano di Picasso, e che ogni cinque anni si rimescolava dal profondo. Naturalmente, con la prospettiva dei secoli di mezzo, uno vede la continuità di Tiziano e non pensa piú al suo continuo rinnovarsi.

*Vorrei ora chiederti un tuo giudizio sull'Informale, che naturalmente è un fenomeno estremamente complesso, e che è stato finora tutt'altro che chiarito. Anzi ci sono dei pareri contrastanti di fondo proprio anche per riconoscere quello che è il perimetro di questo fenomeno anche ricco di contraddizioni interne. Comunque vorrei chiederti un tuo giudizio dal punto di vista di oggi, cioè di una situazione che in certo modo è già al di là o almeno sta uscendo dall'Informale, e tenendo presente anche quella che è una tesi mia, ma che risponde comunque alla realtà dei fatti, cioè che la tua opera ha dei punti di contatto e piú che di tangenza rispetto all'arco problematico dell'Informale; punti di notevole importanza e che ancora, in questo senso, la critica deve illuminare.*

Di fronte alla esperienza dell'Informale, io mi trovo piuttosto freddo, ma per un motivo molto semplice: bisognerebbe abituarsi a distinguere, nella pittura moderna, tra quanto giunge al sintomatico e quanto giunge al simbolico. Ora secondo me, nonostante ne condivida gli usi stilistici in certi casi, come l'impiego della materia e il procedere analitico della pittura informale, la mia obiezione sta in questo: normalmente, siccome la finalità di molti pittori rappresentativi del campo informale è quella di non pervenire ad una definizione, di non concludersi in una forma di simbolo, restano nel sintomo. Cioè la breve durata di queste esperienze che tu prima accennavi, dipende appunto dal fatto che c'è alla base una insufficienza organica, una carenza di complessità e quindi anche nei momenti piú alti e piú salienti si può parlare di sintomatico e non di simbolico. Per pervenire al simbolico dovrebbero essere in contraddizione aperta con se stessi, cioè accettare dell'Informale le aperture e le condizioni di libertà, ma dovrebbero aprire una dialettica interna tale da potere imbrigliare questo modo informale verso la conclusione e

la decantazione di un significato simbolico e non sintomatico.

Questa del resto è la obiezione che io sollevo anche alla *action painting*, anche nel caso straordinario di Pollock: è sempre insufficientemente organico, non è globale, non è un procedere di tutte le capacità intellettive ed immaginative dell'uomo, ma è un isolare, decantare soltanto certe condizioni, certe possibilità e certi impieghi. Secondo me questo condiziona gli artisti informali e li limita nel tempo e li limita anche nella estensione della temporalità sintetica: non possono fare i conti col tempo.

*Riguardo a questa tua tangenza nell'arco problematico dell'informale attraverso certi aspetti della tua opera, che cosa pensi? Volendo precisare questi aspetti penserei soprattutto al periodo delle impronte, dei motivi cellulari e di quelli smalti su sacco, cioè tra il '49 e il '51 circa.*

Può darsi. Io non mi sono mai precluso alcuna esperienza o nessuna via. Penso che la pittura moderna deve registrare come sua maggiore conquista quella della libertà. Ma non appena uno si mette i paraocchi, abbracciando un *ismo*, una condizione già prefissa, già teorizzata, automaticamente queste libertà vengono perdute. Quindi può darsi benissimo che io di volta in volta sia ricorso a dei modi similari alla *action-painting* oppure similari alla maniera informale, ma tutto questo era dentro, almeno spero, ai loro alvei (ogni fiume ha i suoi affluenti), volti verso una condizione umana, forse più complessa, che non rifiuti nessun rischio e nessun pericolo.

*In questo senso, anche in quei determinati momenti, il tuo contatto con questa problematica informale, che poi del resto è stata stimolante per alcuni problemi sia di carattere segnico sia di un certo automatismo, come appunto nelle impronte, è stato di carattere assolutamente dialettico. Ed io direi che in altri aspetti della tua ricerca di carattere non figurativo, una affine posizione dialettica si può riscontrare rispetto alla tradizione dell'astrattismo geometrico, la tradizione del Concretismo degli anni trenta, che è continuata negli anni quaranta e cinquanta e che in una ultimissima corrente sembra essere stata ripresa anche se, a parer mio, troppo alla lettera. Ora rispetto sia a questa tradizione dell'astrattismo geometrico nella sua realtà e direi anche nella sua importanza storica, cioè rifacendosi alle tesi di Mondrian, Malevič, se vogliamo di Balla, per trarre un fattore italiano, fino a queste ultimissime riproposizioni, qual è il tuo parere?*

Il mio parere è che questi discorsi vanno sempre portati avanti, ma non con i paraocchi, ripeto, dell'avanguardia, del modernismo a tutti i costi; cioè bisognerebbe andare avanti, ma nel settore, nel terreno della poetica di questi argomenti. In questo senso, quando dico senza i paraocchi della modernità, a tutti i costi, voglio dire che io credo che il tempo delle avanguardie sia scaduto da un pezzo, probabilmente si è conchiuso ai margini della guerra '14-'18. Dopo di che bisognerebbe che ci fosse una riflessione più profonda su quanto c'è di attuale nel secolo XX e su come spesso corrisponda all'essere estremamente moderni, l'essere anche contemporaneamente estremamente antichi. Avere cioè una tradizione millenaria dietro le spalle, mentre dubito fortemente di quelli che per essere moderni a tutti i costi fanno dei ragionamenti o sviluppano opere nello spazio di tre anni o quattro o cinque e poi vengono considerati scaduti, non appena la situazione polemica che li ha determinati sia scaduta anch'essa.

*In questo senso tu poni una differenza netta nei riguardi di quelle che possono essere delle mere deduzioni.*

Io non ho nessuna fiducia nei *neo*. Come non posso credere al neo-realismo, così non posso credere al neo-Bauhaus, al neo-Dada. Bisognerebbe che alla base della pittura ci fosse sempre una forte ragione iniziatica, primordiale. Se uno comincia a fare troppi ripensamenti, sul già accaduto, vuol dire che non lo porta intensamente dentro di sé; mentre la tradizione (i millenni, il tempo che c'è dietro le spalle) dovrebbe essere la sostanza innata dell'uomo, quindi dell'artista che alla parvenza di questa sostanza inevitabilmente aspira.

*Questo riferirsi al tempo che è dietro le spalle mi sembra che ci permetta di illuminare un altro aspetto piuttosto sintomatico della ricerca più recente sia dell'Informale stesso, ma soprattutto di una ricerca che è abbastanza diffusa particolarmente in America con deduzioni numerose in Europa, e cioè quella del pop-art, di questa aderenza all'esperienza quotidiana, del vivere sociale dell'uomo oggi in una trama di collegamenti di carattere sociale, quelli cioè che gli americani chiamano mass-media. Ora rispetto a questa esperienza del pop-art, che nella sua aderenza alla attualità rompe praticamente i ponti con la prospettiva di quello che è dietro all'attualità dell'uomo, dunque con la prospettiva storica, qual è il tuo giudizio?*

Per ora il mio giudizio sulla *pop-art* è un giudizio negativo. Prima di tutto perché le opere che ho veduto sostanzial-

mente mancano di senso di *humor*, di spirito satirico, di capacità di giudizio e quindi quello che loro vorrebbero condannare, si riflette invece nella loro immaginazione come un semplice specchio. Dopo di che non c'è un giudizio chiaramente espresso, non c'è una ironia che giunga veramente al suo scopo e finisce col l'essere un prodotto che riflette sé il quotidiano, ma appunto come ad esempio in un nostro giornale quotidiano la cronaca nera riflette gli avvenimenti lugubri della giornata, senza però pervenire ad un valore letterario, rimane un fatto di cronaca. Io dubito fortemente che la *pop-art* resti definitivamente nella sintomatica e non giunga mai alla simbolica. E questo non fa nessuna meraviglia perché è un modo d'arte espresso da un paese dove le nevrosi sono all'ordine del giorno, dove le questioni psicologiche hanno sviluppato una grossa industria di psicanalisti. Non sono sicuro che da queste condizioni possano nascere delle opere veramente durevoli; possono nascere delle opere che possono, tutt'al più, giustificarsi con le condizioni di vita del loro ambiente sociale.

ALBERTO CASCELLA intervistato da Gillo Dorfles.

*Quello che mi premerebbe di sapere è il motivo per cui sei ricorso a questo particolare modo di scolpire, e cioè servendoti sempre di incastri di elementi di pietra.*

Mi si chiede una cosa cui difficilmente si può rispondere. La mia opera non è programmata. La mia idea è di fare opere vive espressive...

*Tu hai detto: una cosa viva. Vorrei sapere se dicendo una cosa viva, tu pensi a qualche cosa di naturalistico. Vedi nelle tue sculture un elemento organico o meno?*

Credo di sì, vagamente possono essere delle evocazioni.

*Alcuni hanno parlato di analogie con elementi dell'anatomia umana. Io invece vedo nelle tue opere se mai rassomiglianza con qualche cosa di meccanico.*

Meccanico; ma c'è anche qualcosa di meccanico nella zampa di un cavallo e ciò suggerisce anche un senso di forza, di potenza.