

INCONTRO CON L'ARTISTA E LA SUA OPERA

CARLA ACCARDI

**“Manifestarsi,
mettersi al mondo”**

ATTI DELL'INCONTRO

del 13 Marzo 1984

ACCADEMIA DI BELLE ARTI “Pietro Vannucci” PERUGIA

CORÀ

Ringraziamo l'artista Carla Accardi, che ha gentilmente aderito al nostro invito. A nome del Consiglio Accademico, a nome del Consiglio dei docenti, a nome vostro la ringrazio e ci auguriamo che da queste conversazioni, questi dialoghi, nascano in tutti noi dei momenti importanti di riflessione sul nostro lavoro. Siete, naturalmente, come ieri durante il seminario, invitati a lasciar cadere tutte le riserve, tutte le esitazioni ed a cercare di farvi venire il coraggio per intervenire in ordine ad una serie di problemi che riguardano il vostro lavoro.

Noi ieri abbiamo proiettato una serie di circa 40 diapositive che riguardano l'arco di sviluppo del lavoro di Carla Accardi dal '47 ad oggi. Abbiamo parlato della costituzione del gruppo "Forma" dei protagonisti, abbiamo visto attraverso quali sviluppi questa opera sia andata definendo, il cambio tra segno semplice e aggregazione di segni, l'intersezione di fenomeni cromatici, il cambio di materiali, quando intorno al '66 appare il sicofoil. Quindi abbiamo fatto una riflessione, sia pure molto veloce, su questo lavoro; abbiamo anche letto dei testi e delle dichiarazioni.

Se mi è consentito, apro questa conversazione con una domanda. Mi piacerebbe molto che Carla facesse velocemente un disegno... di quelli che erano i fenomeni, i fatti più importanti, all'alba della costituzione del gruppo "Forma".

Quali altre realtà, oltre quella che si andava costituendo con il contributo di Dorazio, Guerrini, San Filippo, Attardi, Accardi e Maugeri. Quali altre realtà esistevano, alle quali voi guardavate con interesse?

ACCARDI

Io venivo dalla provincia. Abitavo in una piccola città della Sicilia, leggevo delle piccole pubblicazioni, che mio padre mi regalava, così, partendo dalla Sicilia dopo la maturità classica, pensavo di andare a Firenze.

Venendo dalla scuola, il mito più grosso era quello di Firenze.

E sono passata da Palermo, e le informazioni che avevo erano queste che vi dico, di queste pubblicazioni, di mostre non avevo la fortuna di vedere a Firenze; la situazione dell'Accademia con gli allievi che adoperavano principalmente i mezzi di Rosai oppure le nature morte di Morandi, non era una cosa che mi appariva liberatoria, anche se Morandi è un grande artista, però non aveva in sé, in quel momento, nessuna dinamica, non dava una comunicazione.

Allora lasciai Firenze e venni a Roma dove l'ambiente era più movimentato. Allora si usciva dal fascismo e c'erano i vecchi artisti che poi noi non abbiamo avvicinato.

Sto parlando di quelli che adesso vengono rivalutati.

Ognuno di loro poteva avere un suo merito, però per noi era una

situazione, veramente senza nessuna rilevanza. E poi trovai altri artisti che invece si stavano raggruppando, lì, a Via Margutta, spinti dalle stesse motivazioni che avevo io. Sanfilippo Consagra che era venuto due anni prima, Turcato, che era più grande e che era venuto da Milano, e poi Guttuso, che aveva lo studio lì in Via Margutta; era una situazione di cui in quel momento la città parlava, si interessava...

C'erano anche Corpora e Franchina. Però la spinta venne direttamente saltando tutto ciò che era la realtà che ci circondava. La realtà non aveva un grande valore per noi. La realtà delle nostre aspirazioni, delle poche cose che avevamo intraviste in qualche libro, in piccole riproduzioni, veramente insignificanti; però era una specie di allarme, di "all'erta" che attirava la nostra attenzione.

E poi chi aveva studiato di più, chi aveva studiato nei licei, nelle accademie allora era il più tradizionale. Io, venivo dalla maturità classica, anche Perilli e Dorazio; avevamo una cultura allargata. L'Accademia invece era più specializzata... Così, i miei interessi furono appunto attratti dal fatto di rompere gli schemi. Ricordiamoci che allora c'era anche Mafai. Come dialogo, venivano però cercati lontano, fuori, lontano nel tempo.

In quegli anni, c'erano dei buoni letterati, dei buoni pittori, eccetera, però non ti avevano lasciato niente. Bisognava fare un salto. Poi c'era il futurismo, la metafisica, il surrealismo, ma non attiravano, i nostri bisogni andavano verso cose più radicali o più pure in un certo senso. I grandi Kandinsky, Klee e Mondrian sono stati i nostri grandi miti. In Italia c'erano degli artisti più maturi che intanto facevano le loro mosse: - c'è stato un neocubismo di fine anni '40 e poi c'è stato di nuovo un altro tipo di neocubismo negli anni '50.

Quando noi siamo arrivati a Roma non abbiamo avuto subito dei contatti, delle conoscenze... Sì, per esempio Afro, forse un po' lo abbiamo conosciuto...

Bisogna aver chiaro che anche quelli che poi fecero qualcosa d'altro, facevano tutti figurativo. Per gli astratti bisognava risalire ai milanesi degli anni '20 e '30, Rho, Radice, Veronesi... Quelli erano, gli astratti ma per noi erano troppo geometrici... Per noi non era una pittura... Avevamo scelto Roma, che era una città diversa da quella in cui era nato il secondo futurismo o l'astrattismo milanese. Era una città che offriva più contraddizioni e allora nacquero delle cose diverse.

Avevamo bisogno di cose grandiose, avevamo bisogno di spaziare, di rompere cose che erano state molto tristi, avviliti...

Allora avevamo bisogno di cose europee, che apparissero più grandiose, insomma questa era la caratteristica diversa da oggi in cui invece penso che un giovane si esprima in un'altra maniera, ha bisogno di cose diverse da queste.

C'era anche bisogno di distacco e di purezza. Le avanguardie apparivano veramente come una cosa straordinaria perché si erano manifestate in diversi paesi d'Europa, quello che colpiva di più, era l'astrattismo che era nato in Russia, dove era nato anche il grande sogno

della libertà e dell'uguaglianza. Allora abbiamo unito le due cose e abbiamo sognato di rinnovare, sia dal lato economico che dal lato culturale di rifare l'uomo, di rifondare...;

Majakovskij aveva unito il fatto dell'impegno e dell'espressione a livello di qualità, del meglio che una persona può raggiungere esprimendosi con un linguaggio figurativo. Allora, una persona che desidera un mondo di uguaglianza è una persona che desidera un mondo più raffinato e sceglie di seguire questa cosa; e questa cosa si era verificata negli anni intorno al '17 in Russia.

E questa è stata la cosa, molto forte, che ci ha ispirato.

Poi naturalmente avevamo visto, le piccole riproduzioni di Matisse, le riproduzioni di Picasso, poi abbiamo visto una mostra di grandi riproduzioni di Picasso, poi abbiamo fatto un viaggio, tra Natale del '46 e il Capodanno del '47, a Parigi. C'era Gillo Pontecorvo che ci accoglieva alla stazione di Parigi.

Lui si interessava di un gruppo di scambi culturali di sinistra, che si chiamava... Il Fronte della Gioventù. E noi abbiamo fatto scambio con dei ragazzi francesi. E siamo andati lì, eravamo io, Turcato, Consagra, Sanfilippo e poi tanti altri ragazzi di altri ambienti, dell'Università più che altro. Poi quando siamo tornati, abbiamo incontrato Perilli, Doriazio e Guerrini, che erano degli studenti del liceo classico. E allora lì sono cominciate le riunioni e il pensare veramente che cosa si voleva fare. E questo bisogno di una cosa che fosse nuova, un'avventura nuova che non avesse legami col passato perchè il senso del moderno era fortissimo allora per noi, non era l'epoca del postmoderno, era proprio epoca in cui il moderno appariva come un imprevisto. Era una forza affascinante naturalmente. E... era come una cosa da esplorare, aveva lo stesso spirito di iniziare un viaggio che poi poteva portare non si sa dove...

Naturalmente aveva bisogno da noi di una forza drastica, di taglio; non sentivamo il bisogno di essere romantici e non volevamo nemmeno più vederlo negli altri.

La scuola romana per esempio, è molto rispettabile, però ci appariva sempre come un qualcosa che aveva dei legami con delle conquiste in campo pittorico, mescolate anche a situazioni locali. Noi volevamo fare una pittura che non dichiarasse situazioni locali. Che si servisse invece di mezzi pittorici non come erano a Milano, così puliti, puri... Ogni paese è vero che ha delle sue realtà, che vengono fuori, nella sua cultura... In Italia abbiamo tante città stupende che hanno avuto tante correnti, linguaggi. Il linguaggio di Siena è diverso da quello di Firenze anche se è tutto toscano. Allora ci spingeva ciò che poi doveva unirci agli intellettuali che noi sapevamo che prima dell'oscurantismo, del fascismo e del nazismo, avevano avuto una vita diversa. Le idee più straordinarie nascono fra i 20 e i 25 anni. Le idee più coraggiose, più incoscienti, più di rottura, nascono in quell'età in cui non ci sono remore. Poi possono nascere anche in una seconda giovinezza, c'è chi ha cominciato a 40 o 50 anni... Immagina... è segno che ha fatto due vite...

CORÀ

Charlot...

ACCARDI

Si,... Chaplin oppure Burri, non so... Hanno cominciato maturi. Così abbiamo cominciato a fare questa rottura, una rottura interna, una cosa drastica, un rompere dentro di sé delle certezze. Erano delle certezze che anzi a noi ci apparivano pericolose.

Io abitavo a Palazzo Doria, bellissimo. E il primo quadro astratto è stato questo cortile di Palazzo Doria.

Facevamo dei triangoli con dei colori puri ed è chiaramente visibile che quei colori erano più limpidi. Apparivano come l'inizio di quello che poi è stato fatto e che si deve trovare in seguito; il gruppo dopo si è sciolto.

Abbiamo fatto delle battaglie, sono state fatte le mostre anche unendosi agli altri. Sempre giovani con qualche d'uno più maturo.

A Milano, allora ragionavamo così: metti un colore puro, poi metti un segno deformante. No, c'erano proprio dei canoni che poi potevano rischiare di diventare un'ideologia, naturalmente.

Ogni volta che si fa un'opera, deve basarsi in effetti su delle ispirazioni che, anche se usi ambiguità ed incoerenza, però debbono avere delle giustificazioni che vengono dall'ispirazione e anche dal mezzo che attraverso il cervello passa alla mano. Avevamo un metodo molto severo per giudicare gli altri quadri che anche adesso, non per quelli di oggi, ma per quelli di allora mi appare fosse molto limpido. Noi c'eravamo riavvicinati alla storia dell'arte, perché se noi dall'ottocento prendevamo e ci appassionavamo a Van Gogh, poi ci appassionavamo a Matisse, poi all'avanguardia storica, la strada era questa, era una strada della nostra epoca. L'avventura del secolo ventesimo è quella, è l'arte astratta e poi è quella concettuale.

È quella insomma la strada...

CORÀ

Io volevo farti un'altra domanda che penso che è anche nella mente di alcuni di noi: cioè se c'erano situazioni che sembravano naturalmente mandare all'indietro anziché in avanti. Ci interessa sapere quale era il tuo rapporto di osservazione o di scambio o di interesse, con artisti come Burri o Capogrossi e anche dal punto di vista cronologico della esperienza e che filtri ci sono stati tra voi, che scambi ci sono stati.

ACCARDI

Intanto noi abbiamo cominciato a fare questo manifesto nel marzo

del '47, quando eravamo tornati da Parigi, dove io ero andata alla Galleria di Place Vendôme, per combinazione c'era il direttore Michel Tapié un critico francese di quegli anni, che poi si è incontrato anche in Italia. Noi facemmo questo primo numero del giornale che poi rimase interrotto, e facemmo una mostra, ospiti dello spazio che Ettore Colla aveva in Via Emilia. Allora, lui si incontrava lì, con Burri, Capogrossi, Ballocco; con Colla erano quattro. Però non avevano ancora fatto il loro giornale. Allora abbiamo fatto questa mostra insieme, un omaggio a Leonardo.

E lì abbiamo esposto: io avevo una guache che era già astratta... Poi loro formarono un gruppo e ci furono dei tentativi di vedere se si poteva fare qualcosa insieme. E invece, avendo loro un'età diversa e probabilmente anche volendo affermare delle loro idee, la fecero per conto loro. Questo è stato il momento di inizio. Noi però abbiamo fatto delle mostre... Ci fu allora quella all'Art Club di Roma e in altre gallerie, vennero milanesi, fiorentini, facemmo una grande mostra in un grande spazio vicino a via Emilia a Roma. E poi, alla Galleria di Arte moderna, anche. Poi anche lì gli incontri continuarono. Però l'inizio fu così. Io conobbi personalmente Burri, allora lui aveva lo studio a Via Margutta, ci incontravamo. Lui mangiava giù sotto casa mia, io avevo già la casa a Via del Babuino, ci vedevamo lì. Così poi anche con Capogrossi, cominciammo ad avere avvicinamenti e scambi...

Poi c'era... un gruppo con Guttuso che andò per un'altra strada in modo molto polemico. Cioè si trasformò in una guerriglia e ci furono pure delle zuffe, con pugni...

CORÀ

Con Consaga forse, che era siciliano...

ACCARDI

No, fu a proposito della mostra di Cagli, che viene ricordata anche da Dorazio, in cui c'era un ritratto di Mussolini a cavallo, e allora Sanfilippo lo criticò e poi allora c'era Antonello Tombadori che si dava un gran da fare, come sempre, polemico... E questa atmosfera continuò invece con interventi e polemiche con l'arte realista che sfociò presto in qualcosa che ad alcuni di noi non coinvolse moltissimo. Altri, che erano più grandi, furono coinvolti di più. E questa lotta fra arte astratta e arte realista per esempio a me non mi commosse in una maniera... straordinaria, invece a qualcun altro appassionava di più. Ci fu un dibattito sempre a Via Emilia con interventi; allora mi ricordai una frase che aveva detto Lenin, "prima commuovere e poi convincere".

E allora vennero ad abbracciarmi per il coraggio che avevo trovato e

fui premiata perchè anche quelli dell'altra parte vennero. Invece quello che mi interessava di più, erano le cose che nascevano nell'espressione di ognuno di noi. Ed era, in embrione, quello che poi accadeva in Europa in quegli anni; io ci ho messo parecchi anni, dal '47 fino al '54 a venire fuori con i miei segni.

Nel frattempo, intanto in Europa, avvenivano altri fatti che erano diversi da quelli da cui era partito il gruppo Forma, dei contenuti e dei bisogni che appartenevano al dopoguerra, culturalmente...

Mentre invece il gruppo Forma era l'ultima propaggine di un'epoca tra le due guerre.

Un'epoca su cui non era passata la grande drammaticità di questa guerra terribile; è una cosa che non è stata mai tanto dibattuta, invece per me è stata importante. Il fatto che io mi sono fermata, dopo il gruppo Forma, è dovuto in parte ad una piccola crisi di carattere personale che non interessa agli allievi. Quello che è interessante è che è stato difficile, per esempio per me, passare da questi presupposti che avevamo detto prima, colori puri, linee rette, scomposizione, a rifondare un linguaggio. A posteriori sto razionalizzando. Non potevo fare imitazioni del futurismo, perchè erano passati trent'anni e non potevo, non volevo fare deformazioni di Picasso. Allora era una cosa diffusa come uno pseudo-modernismo: deformare come faceva Picasso. Non mi interessava, mi appariva come un tornare indietro dopo essere arrivata ad usare queste cose essenziali, questi mezzi essenziali. Si c'è qualche tela mia che può dirsi astratta, ma un po' picassiana, perchè una grande personalità così influenza, però bisogna anche abbandonarsi da giovani un po' a queste influenze, perchè sono le influenze che danno l'appartenenza alla nostra epoca. Poi uno se ne libera. Perchè non essere influenzato da nessuno non interessa. Perchè nei giovani vedo la paura di non essere influenzato da nessuno: è spaventoso. Mi sono accorta che ci ho messo diversi anni, era faticoso trovare. Dico, non mi accorgevo che era faticoso, però non trovavo questo salto che dovevo fare su una cosa mia. Infatti non l'ho trovato in quegli anni. Poi quando sono stata veramente in crisi, nel '54, ho avuto un anno in cui avevo dei dubbi sul continuare.

Gli altri avevano cominciato a fare delle mostre ma io avevo proprio delle chiusure mie. E questa chiusura però, e da questo voler uscire è venuto fuori un segno dimenticando un po' la cultura che avevo avuto e anche un po' difesa, avevo difeso la pulizia del colore, avevo difeso certe cose... E invece è poi venuto fuori un segno nero; questo segno nero era l'unico che mi soddisfaceva e che veramente mi ha dato una appartenenza. Io allora da quel momento sono entrata veramente dentro il mio lavoro.

IORI

Volevo porre una domanda a Carla: da una parte vi è il rapporto

con Burri, Capogrossi e altri che ti interessava perchè ti sembrava che portassero avanti un discorso di ricerca autentica e adeguata in rapporto all'epoca storica, alla cultura del ventesimo secolo, dall'altra però poco fa tu dicevi che "Forma" non aveva abiurato, non voleva rinunciare al problema dell'impegno in rapporto alla espressione, al linguaggio da ricercare, da trovare.

Questo connubio tra ricerca formale e impegno non sembrava essere evidente nell'opera di artisti come Burri o Colla o Ballocco o Capogrossi, tutti dediti solamente ed esclusivamente al problema del linguaggio. Voi univate in più questo desiderio, questa proiezione, questo fenomeno, dell'impegno, di carattere anche, "ideologico". Invece poi in lavori successivi, improvvisamente sembra che tu dia anche ragione alla loro ricerca.

ACCARDI

Questo lavoro a cui tu ti riferisci viene fatto proprio in quegli anni in cui cadevano le speranze di potere proseguire in un lavoro che non diventava mai ...verosimile. Sono stata una volta qui a Perugia in quegli anni, in uno scambio che ha fatto il Partito e ho incontrato degli operai, e noi avevamo un dialogo, ci capivano, ci capivamo. Ognuno faceva il suo lavoro. Poi invece sono venute quelle condanne e allora è in effetti precipitata anche la speranza di fare un mondo in cui l'arte avesse una parte, non nell'essere verosimile, come stavano cominciando a fare, come facevano tutti i figurativi, per essere capiti poi da chi è stanco perchè lavora tutto il giorno, e dopo deve capire senza fare uno sforzo quello che gli fai vedere. No, questo no. Questi sogni cadevano e allora veniva questa cosa un po' primordiale: questo lo si trovava contemporaneamente in Burri e Capogrossi. Infatti se guardiamo le date non è che sia una cosa tanto a posteriori: più che altro è quasi contemporaneo, in questo senso...

Poi si guardavano anche altre cose, si sentiva nell'aria un bisogno di contemporaneità. Ma senza avere proprio visto altre esperienze artistiche. Anch'io per esempio Tobey non lo avevo visto mai quando ho fatto i segni... E poi sono andata a Parigi. Un critico mi ha invitata in una mostra di artisti stranieri sempre a Via Emilia e in un altro posto. Via Emilia è stata importante per questo. Dove c'era Frantz Kline, americano, con delle cose nere sul bianco e io avevo un bianco sul nero e lui li mise vicini, perchè avevano questa cosa, così prese dei quadri e mi fece prendere parte a questa mostra.

HAMA

Senta, io volevo dire che lei ha approfittato della scrittura islamica perchè questi segni hanno anche un po' dell'ornamento della scrittura persiana.

ACCARDI

Lei di dove è?

HAMA

Io sono curdo.

Il segno di questo quadro, somiglia ad una scrittura che si chiama "nuss" e quegli altri... che sono legati tutti insieme si chiamano "djuani". Questa è una scrittura araba.

ACCARDI

Quando io ho cominciato a fare questi segni mi sono liberata della tradizione mi sono liberata con una mia espressione e quando ho avuto bisogno di trovare un segno mio, l'ho trovato in quanto io mi sono anche liberata dell'Europa in quel momento.

Sia come Rinascimento che come avanguardie dichiarate e culturalmente storiche. Ho cominciato a fare una serie di disegni che non sono moltissimi ho cominciato a disegnare dal segno semplice e poi disegnavo per terra... Ho continuato a dipingere, avevo dei barattoli... per terra... Io usavo il segno cominciando a disegnare proprio come uno che si siede per terra per la prima volta e disegna. Non ho imitato... In quel momento non ho fatto come avevo fatto prima, che avevo studiato, guardato Van Gogh, Picasso eccetera, non ho più guardato niente. Nè tantomeno riproduzioni di scrittura islamica, nè tantomeno libri, nulla più.

Mi sono seduta e da quel momento in poi ho avuto sempre resistenze ed autodifese ad andare a visitare grosse mostre informative.

Perchè allora poi c'era un altro artista che si serviva molto di reminiscenze.

È molto stimato, è un artista colto: Cagli. E aveva sempre accompagnato le sue ricerche con teorizzazioni. Io non amavo l'artista che teorizza, credevo che l'unica cosa per un'artista sia quella di usare un linguaggio, però muto, non usando proprio il mezzo della parola. Soltanto della vista e della mano. Allora io ho fatto questi segni. Quando questo critico francese è venuto nel '54 e ha trovato queste cose mie, ha trovato che ero contemporanea ad altri che usavano questi segni, come Tobey in America o per esempio altri a Parigi. Forse il più orientale era Tobey che poi era molto diverso, usava dei segni piccolissimi. Quando io sono andata a Parigi lui mi ha fatto avere un contratto con la galleria Stadler che aveva fatto la mostra di Tapies... il pittore spagnolo che voi conoscerete immagino...

Tapies, allora aveva preso delle cose dalla terra e usava la terra, la sabbia... Io sono stata nel '75 in Marocco e dopo ho visto degli artisti che hanno fatto delle cose ispirandosi alla loro scrittura.

CORÀ

Mi sembra di capire che tu affermi che non sono nè scritte, nè tantomeno...

ACCARDI

No, assolutamente... Non sono nè scritte...
Poi a Parigi si formò una scuola che fu chiamata Lettristi e fu protetta da Tapié. Io rinunciai di fare parte di un gruppo parigino, perchè io dicevo: "Io non uso le lettere". Io sono una che ha preso il segno, nel secolo ventesimo che è un'epoca in cui sono state riscavate tante cose. Io sono un'artista che vive nel secolo ventesimo, un secolo in cui sono potute venir fuori anche delle cose primigenie, primordiali. Poi è venuto fuori tutto, anche in altri artisti, per esempio in Dubuffet. Noi abbiamo reso omaggio a queste grandi culture del passato. Molti artisti hanno fatto questo. Però il mio lavoro è diverso.

HAMA

Non dico che lei ha rubato... ma c'è somiglianza.

MATTIACCI

L'arte in sè, porta all'immaginazione, e perciò va al di là della riconoscibilità che uno vede ravvicinata come fa l'amico curdo.
Ci deve essere proprio uno spunto ad immaginare altre cose.

ACCARDI

C'è un artista che ha una mostra, stasera, che è Bizhan Bassiri che è persiano e che lui certamente, forse può spiegarti questa cosa.

GATTO

Vorrei più vedere nella tua scrittura, la scrittura per un pensiero migratorio. Che si definisce per quello che è, anche se ha delle tracce di misurazione gestuale.
E in fondo lo spazio su cui si definisce questa tua scrittura passa dal bianco al nero. Passa attraverso due colori... ed è uno spazio turbato nella sua percezione.
Ed è uno spazio che dal bianco al nero si dissolve nel suo centro.
Allora io vorrei rintracciare in questa dissolvenza, in questa congiun-

zione, portare il discorso se tu come donna rispetto agli strumenti del lavoro. Alla tua condizione di donna, perchè so che tu sei stata anche una militante del Movimento Femminista e stamattina mi parlavi anche dei tuoi problemi all'interno del movimento stesso. Il termine, che stamattina in macchina hai usato, è quello di mettersi in salvo, l'ho ritrovato come titolo nel tuo lavoro.

Questo sembra interessante: vorrei che tu ci parlassi di questa tua condizione...

ACCARDI

Anche questo è un po' estraneo a quello che è proprio... il campo dell'arte. Io non amo più tanto rispondere a queste domande perchè casualmente potevo nascere uomo o donna; questo naturalmente comporta una grande differenza, però è sempre una casualità.

E allora... motivo di ispirazione, per me, è questa casualità.

E poi, si ho militato, sì mi sono interessata molto, però poi ho trovato che non sapevo più che ruolo dovevo avere in questi anni e questo movimento, perchè sono tornata a quello che per me era la cosa più congeniale, che era quello di lavorare nel campo dell'arte.

Allora lì avevo più cose che mi davano questa... liberazione di cui si parla.

Io penso che un'avventura, una fantasia che una persona può avere nella sua vita, nell'arco della sua vita, la deve percorrere nel mezzo che più gli dà questa sensazione di distaccarsi da una statistica, da una cosa segnata. Questa è la mia risposta.

CAPOSSELA

(Mi chiamo Karpuseeler, mio pseudonimo d'arte).

Vorrei domandarti una cosa circa la possibilità della ripetizione di un segno. E questa è una evidenza, degli anni '50, '60.

Mentre tu, Capogrossi ed altri, a quell'epoca, potevate avere questa legittimazione della ripetizione del segno, oggi è quasi condannabile una simile assunzione di ripetizione del segno.

Io in particolare mi trovo in questo dilemma, dopo aver trovato, credo, un segno abbastanza autonomo; è per me difficile, oggi, voler ripetere ancora più volte, questo segno. Cioè mi trovo in difficoltà.

Sento che: ma l'ho già fatto, no?

C'è un urto, mentre magari in quell'epoca non era così. Cosa pensi che contraddistingua questo veto, oggi?

ACCARDI

Benissimo, perfetto. Sì, è una bella domanda. Intanto posso dire

questo, che la ripetizione allora è stata una cosa che mi ha molto affascinata, però non la ripetizione; per esempio Capogrossi ripeteva un segno. E quella è stata una cosa che non mi ha attirato per niente. Altre cose nella figura di Capogrossi mi hanno interessata. Io invece ho differenziato molto, moltissimo i segni; ho fatto una grande quantità di segni, e poi ho fatto... sì, ero una contemporanea dello strutturalismo. Perché c'è la trasformazione, e da me c'è io poi l'ho capito dopo. Ero una nata in quell'epoca, veniva fuori la contemporaneità e con un altro linguaggio. E allora nei miei quadri si trova che un segno è sempre diverso.

Però tu lo ritrovi e quel segno che qui ha un andamento poi invece è sempre diverso; e anche altri, ci sono delle famiglie di segni.

DELL'UOMO

Volevo fare una domanda a Carla Accardi. Prima hai detto che un critico ti ha chiesto di poter prendere i tuoi quadri e mostrarli in America insieme ad un altro pittore, no?

ACCARDI

No, a Roma, a Roma stessa.

CORÀ

Si chiama Franz Kline. Segni neri su campo bianco...

DELL'UOMO

Come ti sei trovata tu, vedendo i tuoi quadri esposti insieme ad altri quadri? Vedendo i quadri dell'altro artista, avevi delle sensazioni simili, cioè ti davano delle sensazioni simili a quelle che ti danno i tuoi quadri, cioè ti riconoscevi dentro, come al limite ti poteva poter aver accostato il critico o ti trovavi completamente... diversa?

ACCARDI

Sì, sì ho capito. Sì, ma io già avevo fatto raggruppamenti con gli artisti del gruppo Forma. Allora quando mi accadeva di esporre con altri io accettavo finché sentivo che restava sempre intatta questa cosa individuale mia che era una mia espressione.

CORÀ

...Un problema di compatibilità.

ACCARDI

Compatibilità.

SANNIPOLI

Ieri abbiamo visto le diapositive di molti lavori: mi ponevo un problema. Ti chiedo, quanto ha condizionato o comunque, quante volte ti sei posta il problema della superficie, del mezzo, della tela, del quadro, e come ha risposto a questo tipo di interrogativo? Che cosa ti ha portato all'uso delle materie plastiche?

ACCARDI

Questa domanda è indispensabile. Giusto.
Dunque, il problema della superficie è chiaro che io me lo sono posto molto. Perché si vede dal mio lavoro. Ed è stato certe volte un accordo e certe volte un conflitto.
Nei miei lavori mi sono misurata, mi sono voluta misurare con il problema della superficie ed è su questo che è nato il mio lavoro.
Perché quando ero in crisi e ho preso un foglio e ho fatto per terra i lavori è chiaro che è stato proprio questo che mi ha fatto rinascere, questa creatività perduta. Si era proprio sfilacciata in avvilitamenti... così che sembrava una situazione chiusa. Una chiusura. Allora mi ha salvato proprio la superficie, straordinaria la superficie, può essere proprio quello che non sai.
La superficie mi ha sempre creato un problema nuovo. Io ho spesso cambiato: quando sono passata dal bianco al nero già io ho adoperato la superficie in un'altra maniera. Prima l'avevo adoperata come un fatto di luce poi come segno.
Considera il fatto primordiale, il geroglifico che diventa il segno dell'umanità o di un'epoca in cui non c'è il figurativo come espressione... Cioè come unico mezzo col quale tu puoi esprimere tutto quello che vuoi dire.
Poi quando sono passata ai segni, era già superficie che voleva essere dominante e ridiventare un vuoto. Allora la luce del bianco inondava il quadro. È difficile descrivere adesso il quadro e dire le motivazioni. Allora lì la superficie è diventata vuoto. Io volevo proprio inondare la superficie e farla diventare un vuoto. Perché i colori con la stessa forza, quando si fotografavano, diventavano grigi. Allora i segni erano staccati. Poi questo viaggio, questa esplorazione nella superficie, mi

ha portato alla superficie trasparente. Superficie trasparente per aumentare la luce verso la quale andava il mio lavoro, allora quella luce è diventata mia, vera. Un artista contemporaneo molto conosciuto, Enrico Castellani, afferma: "Io non uso mezzi moderni". Io uso tela e chiodi e legno". Io invece ho usato un mezzo strano: ci ho riflettuto, perchè è un bellissimo artista, siamo amici, mi piace, però trovo che lui li ha usati in una maniera così diversa, così nuova...

E ci può essere questo desiderio. Io ho usato le plastiche. Ma non le ho usate come mezzo geometrico per fare delle sculture, le ho usate per dipingere, ma pure per creare delle luci. Magari ho usato questo materiale anche troppo a lungo ma ci ritrovavo sempre delle cose nuove. Poi finalmente, e ho detto "finalmente", mi sono liberata da questa ansia, da questo amore-odio, per il materiale da questo grande conflitto.

TOPPETTI

Ritornando alla domanda che le aveva fatto all'inizio Gatto a proposito del fatto che lei è un'artista donna e che ad un certo punto ha fatto delle scelte di tipo politico e poi è tornata a fare l'artista. Non pensa che il quadro, che questo linguaggio fatto di segni, non sia già un'affermazione politica? Questa affermazione politica come può incidere su un ambito culturale?

ACCARDI

Certo io per questo dico: faccio l'artista, perchè è quello che so fare. Perchè io nello specifico certamente ritorno al discorso del gruppo Forma quando si diceva che non c'è bisogno che facciamo il politico, lo facciamo con la pittura!

Allora io per la seconda volta, impegnata in un altro ambito politico che non era la sinistra, ma che era la liberazione della donna, mi sono accorta che di nuovo mi ero fatta attrarre da un ambito politico, ma invece bastava che restassi dove stavo perchè la mia vita già l'avevo dedicata a una cosa.

TOPPETTI

Ma non ritiene che è necessario avere questo riscontro nell'ambito politico?

ACCARDI

No, io non lo ritengo necessario, naturalmente. Se uno ha voglia

di impegnarsi politicamente, che lo faccia. Io l'ho fatto più per una passione. Ognuno penso che è libero di farla, poi ci sono dei momenti che non ne può fare a meno perchè ci sono dei momenti dell'umanità che mettono in prima linea una cosa.

MACCHIARINI

Sono una studentessa del quarto anno di scultura. A me sono piaciute moltissimo le tende, però mi ha anche colpito il fatto che questi lavori venissero fuori dopo tante tele, dopo tante superfici. E mi sono chiesta se per caso non fossero venute fuori da quando hai cominciato ad usare la plastica, che sostituiva la tela che svelava anche la struttura del quadro, l'intelaiatura, il quadro diventava qualcosa d'altro che una superficie. Vorrei sapere se era per questo...

ACCARDI

Sì, infatti lo ha detto molto bene, con molta semplicità. Ma è così, è stato un gesto dopo l'altro, attraverso la trasparenza. Mi ricordo che stavo in treno con l'amica Carla Rosi e parlavamo delle tende, degli orientali che viaggiavano, che facevano guerre, ma anche cultura che portavano in giro... loro riuscivano a ricostituire in paesi, in deserti, questo momento raffinatissimo dell'arte, la tenda.

E allora loro se lo portavano dietro rifacevano sempre questa magia, la facevano rinascere. E poi c'era per esempio la tomba a Ravenna; meravigliosa, così azzurra con quelle stelle... Gli architetti allora attraversavano un periodo di funzionalismo durissimo. Non ci facevano contribuire a fare nulla, assolutamente, non c'era scambio con gli artisti allora così, un sogno, un'idea, di fare ambiente, di creare ambiente. Questi sono dei desideri e poi il significato appunto del telaio scoperto, porta il cammino lontano dal quadro.

IORI

La tenda architettonica di cui parla Carla è quella che abbiamo visitato a Ravenna quest'anno. Ve la ricordate? Il mausoleo di Galla Placidia.

CAPOSSELA

Questo rapporto con la tenda, trova riscontro nel lavoro di Mario Merz, perchè anche lui parla di un'architettura di igloo, come nomadismo, come resuscitamento di alcuni valori architettonici. O perlomeno, primordiali.

ACCARDI

Si, sì. Probabilmente. Con due punti di vista e posizioni diverse.

SPERANZA

Vorrei fare una domanda laica, rispetto al problema della creazione. Chi ha comprato i tuoi primi quadri, chi compera i tuoi quadri adesso, e quali sono i rapporti di un'artista col mercato, se ci sono dei rapporti di condizionamento o di gratificazione.

Se uno vende più quadri si sente più felice e crede di aver dipinto meglio, oppure no?

ACCARDI

Beh, dunque, ci sono varie osservazioni o vari momenti. Questa però è una mia opinione personale specialmente su questo, credo.

In alcuni momenti posso avere pensato che addirittura fosse una gratificazione, vendere pochi quadri.

È il concetto che si vendono pochi quadri a poche persone che ti capiscono che ti mantiene sempre in ciò che fa parte delle qualità del mondo dell'arte. L'arte è una cosa superflua di cui non si ha un bisogno assoluto; e allora già l'uscire da un destino ti dà un senso di poter rompere la quotidianità diffusa che ha delle connotazioni di ripetitività e di ristrettezza, di cui tutti soffrono; poi c'è chi riesce a liberarsene di più e chi invece annega un po' nell'accettarla, negli affetti; poi magari si risveglia. Il fatto che comprano pochi quadri, è una cosa positiva, per una certa dote che ha l'arte. Poi naturalmente si brontola tutta la vita, poi ci si accorge che se insiste può diventare pure una tragedia, una condanna e poi può essere anche un inganno. Può essere anche un inganno perché si sentono dire le stesse cose, anzi, certe volte si sente dire da un sacco di gente che si adagia su quelle sue sconfitte e ripete tutto quello che è il decalogo della persona. Che non viene capito. E che probabilmente è un genio.

Io adesso realisticamente parlando, ho insegnato, per diversi anni, e poi più che altro ho avuto, ho venduto ad amatori. Di più ho venduto ad amatori, perché non è vero quando dicono: "Gli anni '60 erano un periodo di grande mercato"; un grosso mercato non c'era. Però periodo di grossi avvenimenti per una persona che vuole tante gratificazioni, grossi riconoscimenti, sono queste le cose che fanno parte della vita dell'artista: gli episodi. Chi vende molto sistematicamente, non credo che abbia da questo una verifica di qualche cosa. Certo probabilmente resterà molto di più in giro, perché avrà riempito le case, i musei, però ci sono dei grossi dubbi su questo fatto. Non lo so...

CORÀ

Volevo domandarti se tu dovessi oggi iniziare la tua ricerca, il tuo lavoro probabilmente ogni giorno ricominci, quali sono gli attributi, le ipotesi di lavoro e i punti che ritieni importanti da riconsiderare ogni giorno, naturalmente non come programma perchè poi il lavoro si sviluppa... ma come status al di sotto del quale non puoi andare. Frontiera che non si può rinnegare oppure a cui non puoi rinunciare. Ecco, quali sono gli attributi di adeguatezza, di un'opera che oggi vorresti fare, cioè io parlo anche come consiglio che potresti dare ad un giovane.

ACCARDI

Ho dei periodi in cui mi allontano, mantenendo però sempre il rapporto con lo studio facendo le cose, però mi allontano dal lavoro perchè diventa troppo ripetitivo e sento che si potrebbe impoverire, consumare. Allora io anche se vorrei continuare per fare tanta quantità di lavoro da lasciare, invece vedo che questa cosa deve essere sempre vivificata da qualche cosa; è l'assenza, poi arriva la presenza. Nel periodo delle tende avevo dei sogni, allora ho seguito dei sogni perchè avevo attraversato un grande periodo di illusione di essere molto razionale. Questo negli anni '50.

Quando mi sono accorta che invece tutti i miei quadri degli anni '50 sembrano proprio usciti dall'inconscio, ho avuto un trauma, mi sono chiusa proprio su questo discorso. Ho detto: ma allora non posso più dire che dovevo abbandonarmi, avevo scoperto che mi ero abbandonata ancora di più, per cui mi ero sentita sola, emarginata, allora l'abbandono era stato totale.

Invece con le tende, l'ho sognate... e poi le facevo.

Altre cose per esempio sono quelle di avere un rapporto con la vita alternato da un rapporto con l'arte. Se io mi accorgo che mi sono data molto a una sensazione, molto all'arte e ho paura, allora faccio marcia indietro e cerco di legarmi alla vita, con delle cose concrete, umane, oppure perchè mi viene un bisogno di allontanarmi dal lavoro, proprio perchè sembra che ci possiamo distruggere tutti e due: lui e io...

CORÀ

Va bene, ci sono altre domande?
Allora ringraziamo Carla Accardi.

ACCARDI

Grazie a voi.

CORÀ

Naturalmente, chi poi vuole vederla in separata sede e parlarci...

ACCARDI

Ah, certo. Poi se vengono a Roma tutti hanno libero accesso al mio studio, basta che fate riferimento a questo incontro, io sto in via del Babuino, che è molto centrale, si può raggiungere in due ore.
...Grazie.

All'incontro con l'artista Carla Accardi sono intervenuti:

Bruno Corà - Docente Storia dell'Arte - Accademia BB.AA. - Perugia

Aldo Iori - Docente Storia dell'Arte - Accademia BB.AA. - Perugia

Antonio Gatto - Docente Pittura - Accademia BB.AA. - Perugia

Eliseo Mattiacci - Docente Scultura - Accademia BB.AA. - Perugia

Claudio Capossela - Diplomato Accademia BB.AA. - Perugia

Stefano Dell'Uomo - Studente Accademia BB.AA. - Perugia

Monica Macchiarini - Studentessa Accademia BB.AA. - Perugia

Secondo Sannipoli - Studente Accademia BB.AA. - Perugia

Gaetano Speranza - Pittore - Perugia

Silvana Toppetti - Docente Istituto Statale d'Arte - Perugia

Hama Yasa - Studente Accademia BB.AA. - Perugia

La redazione degli atti dell'incontro è a cura della Cattedra di Storia dell'Arte.

© 1989, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci"
Piazza San Francesco al Prato, 5 - 06100 Perugia