

LA VITA

Alik in una autobiografia inedita, che dà subito rilievo alla carica di humour che lo caratterizza, scrive: *“sono nato. (per gli specialisti di oroscopi aggiungerò che erano circa le tre del 5 agosto 1926 e che i miei genitori si trovavano in quel momento a Roma) . Poiché è un testo autobiografico dirò solo ciò che mi è caro, senza la minima obiettività. Mio padre, scrittore e poeta, era un uomo ironico e attento, impegnato nelle vicende del tempo, ribelle sempre al conformismo e alla repressione. Mia madre, (n.d.r. russa, di religione ebraica, profuga della rivoluzione), prima di incontrarlo studiava scultura all’Accademia di belle Arti di Roma. Sono così cresciuto fra processi, espatri (n.d.r.: fu profugo a Parigi con la famiglia nei primi anni dell’infanzia) e un grande amore per la libertà. E libero sono stato fin da ragazzo di studiare o di non studiare e in tutte le mie scelte.*

Ho frequentato l’Accademia di Brera e dirò che, essendoci la guerra e le sue conseguenze, non potrei oggi, a distanza di tempo, stabilire se ho studiato con Manzù o con Marini.”

Nella monografia “Lo studio” di Alik Cavaliere, pubblicato da Puntoelinea. Alik scrive: *“Certo l’Accademia di Brera è stata, negli anni nei quali l’ho frequentata, un grande studio collettivo. Molti fattori avevano contribuito a rendere a Milano possibile una simile situazione, impensabile in altre accademie. Durante gli ultimi anni di guerra, quando più accaniti e continui divennero i rastrellamenti repressivi, Brera era un miraggio, un’oasi, un sia pur fragile rifugio, presidiato dal colonnello della milizia fascista Achille Funi che difendeva la “sua” Accademia come una fortificata cittadella ideale di un’arte classica, ormai follemente fuori da ogni tempo reale e, quindi, anche dai conati repressivi dello stesso fascismo agonizzante. I pochi insegnanti superstiti, gli ex allievi, i giovani studenti, anche non regolarmente iscritti, si stipavano tutti in un’unica grande aula/studio, permanentemente disponibile (...) Finita la guerra il dirompente, frenetico, gioioso ritorno alla vita e al lavoro nella conquistata libertà riprendeva intorno alla stessa aula, in una continuità di uso tra pubblico e privato dilatato oltre l’apprendimento scolastico. Le nostre illusioni erano il cemento nuovo per un lavoro elaborato, fatto in comune, fino alla velleità del collettivo, dell’eseguito a più mani, alla solidarietà di gruppo spesso anche economica. (...) Per quelli tra noi che uscivano dalla guerra, coinvolti e sconvolti, con l’ansia di vivere, di difendere la pace – una pace che rappresentava la realizzazione di un mondo migliore per una diversa qualità della vita – il futuro sembrava si dovesse e potesse gestire in comune, per realizzare insieme progetti, idee, ricerche, lavoro, desideri, bisogni... Quindi, quasi naturalmente, i miei primi studi furono divisi con amici, compagni di viaggio.....(...) Ferveva il lavoro in un’incoerente ricerca, aperta, totale, ma vulnerabile, nella quale si inserivano scrittori, poeti, attori, cineasti, cantastorie e giocolieri di ogni età e condizione che ruotavano intorno alla nostra accademia/studio in un susseguirsi di presenze stimolanti, di scontri verbali su qualsiasi argomento fino alla rissa. Un’operatività congestionata, caotica, vanamente disperatamente aggressiva in un clima generale refrattario e ostile. Momento (quello immediatamente successivo alla liberazione e alla fine della guerra) in cui la scuola italiana ha avuto un breve attimo di primavera. Pochi mesi, un anno e tutto era tornato normale.*

Sono giunto come insegnante all’Accademia di Brera (illudendomi di poter essere meno noioso dei miei predecessori) chiamato da Marino Marini. Non so che cosa io abbia insegnato, di certo qualcosa ho imparato e soprattutto sono rimasto coinvolto dai complessi problemi della scuola, tormentandomi e tormentando gli altri.

Ho sposato Adriana che fa l’Avvocato (sarei io!) e che in questo momento dirige il personale del Comune di Milano. Mia figlia Fania invece non solo non dirige nulla, ma non vuole essere diretta....

Ho cominciato ad esporre nel 1945 e, se la memoria non mi tradisce, dirò che l’ho fatto all’inizio

con piacere, passando poi, senza quasi rendermene conto, ad una fase più professionale, anche se caotica (E forse proprio l'incapacità all'ordine quotidiano mi ha salvato dal diventare un buon produttore di beni artistici, fatti regolarmente, in serie, di buon livello a prezzo fisso). Oggi, scriveva nel 1974, l' esporre mi costa più fatica, più dubbi e problemi. Si sono, infatti, moltiplicate le possibilità di presentare il proprio lavoro, ma il lavoro e il rapporto con il pubblico stanno lentamente, ma con un processo ininterrotto, mutando.

Per quanto mi riguarda, negli anni che vanno dal '69 al '73 mi sono spinto verso un falso spettacolo che da un lato coinvolgesse il pubblico, pietrificandolo, dall'altro, in uno spazio di ambigua dimensione fra la memoria, la falsa realtà e il teatro.

Ho così creato degli ambienti "scultura": scultura in quanto ho usato i miei strumenti di lavoro per realizzare le opere anche quando ho dilatato i mezzi usati fino al suono, alla musica, al dialogo registrato, alla fotografia, all'oggetto, alla ricostruzione rigorosa di una apparente realtà ed al suo "doppio"

Devo, poiché sono in confessione (e come in ogni confessione proporre solo ciò che mi passa per la testa) dire che con tali operazioni mi sono divertito, ma ho registrato la parzialità intrinseca del tentativo di non "produrre" e di coinvolgere il pubblico parlando sempre in prima persona e proponendo questo soliloquio a uno spettatore immaginario e come tale astratto".

Scrivo nel '74 questa autobiografia e, in effetti, proprio dal '69 al '73 aveva elaborato, ad es., "I Processi" dalle storie inglesi di Shakespeare, e, nel 1974, i "Surroundings al Museo Middelheim di Anversa (l'opera si sviluppava su due strade, con la galleria d'arte, l'abitazione, la registrazione ed il filmato degli avvenimenti accaduti) mentre nel '74 comincia a proporre una scultura ancora diversa che lui definisce "più pubblica" e di cui parleremo nella seconda parte.

Va precisato che Alik Cavaliere ha insegnato a Brera per 31 anni. Prima come assistente di Marino Marini e, quindi, dal 1968 come titolare, dopo regolare concorso, della cattedra di scultura. Cattedra che resse fino alle dimissioni nel 1987. *"Nella scuola ho passato una vita"*

La prima partecipazione a una mostra collettiva risale al maggio 1945 e la prima personale al 1951 – seguita da altre 87 personali, tenute da Bruxelles a New York, Milano, Roma, Tokyo, Anversa, Caracas, Norimberga, Osaka.

E' stato presente con una sala personale alla Biennale di Venezia del '64 e alla Biennale del '72.

Scrivo nella sua autobiografia: *"Nel mio lavoro di scultore per necessità espressive, comunicative, estetiche, di linguaggio, ho finito per trasgredire - spesso, ma non sempre, le regole e la tecnica omologate. Per fare un esempio, mi riferisco ai materiali: ho usato la carta, la parola, il suono, i metalli, la stoffa, il legno, l'acqua più volte, la luce, la fotografia, e manufatti recuperati, porcellana, ceramica, terracotta, la terra refrattaria, gli ingobbi, il vetro, lo specchio, i metalli (e nel campo dei metalli, ferro, bronzo, ghisa, acciaio, rame, argento, piombo, ottone, alluminio, similoro, e ho persino tentato di usare l'oro pur non riuscendo, nelle mie alchimie, a produrlo); la plastica (e nel campo delle materie plastiche poliestere, poliuretano, polimetilmetacrilato, poliurcloruro); il marmo (graniti, arenaria, beole, lavagna); materiali lucidi e opachi, oggetti trovati, recuperati, saldando e fondendo, sbalzando, assemblando. Mi ha sempre affascinato il colore e ho ceduto alla tentazione di dipingere, usando smalti, oli, tempere, acquerelli, acrilici, pastelli, gessetti, collage; sempre, quando ho avuto possibilità, ho praticato l'incisione tra lito, serigrafia, puntasecca, acquaforte, acquatinta...; l'elettricità con motori e marchingegni, ma non privandomi mai del piacere di operare ripercorrendo tradizioni (o abitudini) artistiche e artigiane.*

In un'altra biografia scrive ancora: *"Mi sono occupato di tante cose da giovane: spettacolo (teatro, come impresario e scenografo, cinema anche come gestore), cooperative, avvenimenti pubblici, scuola e anche campagna e animali..., sempre attraverso il filtro della scultura. Oggi - questa volta scrive alla fine degli anni '70 - mi occupo solo di scultura, un "mestiere meraviglioso" che coinvolge molte più attività di quelle che ho citato. Un mestiere che permette di passeggiare in uno*

spazio “curvo” e di azzerare l’orologio su un tempo “relativo”; un mestiere che mi coinvolge e mi dà la possibilità di tentare un coinvolgimento degli altri....”

Ripercorrendo gli anni del suo “viaggio” professionale attraverso gli atelier in cui aveva lavorato, nel suo libretto monografico *Lo studio* scrive ancora: *“Questo luogo d’arte”, più intimo e personale spazio di ricerca, di elaborazione continua durante l’arco di una vita, è lo studio. Lo studio nel tempo diviene sempre più uno spazio privato e come un abito usato che acquista le nostre sembianze, il nostro aspetto esterno, così lo studio diviene il luogo rivelatore del nostro aspetto interno; come un guscio ci avvolge proteggendo possibilità espressive, utopie, ricerche ed errori, incertezze contrapposte a orgogliose impennate di arrogante sicurezza, infaticabili periodi di intenso lavoro alternati a vuoti, a stanchezze improvvise, fisiche o mentali inconsce, traumatiche o salutari. Lo studio per un artista attento, serio –sia sommo che modesto- è la sua stessa esistenza.”*

Ed è attraverso i suoi studi che racconta se stesso.

“Lo studiolo a Brera: estate del 1946.

Manzù aveva dovuto cedere il proprio studio all’interno dell’Accademia, situato nell’ex scuola di Marini perché lo spazio cominciava a mancare; Marini era tornato dalla Svizzera e si prospettava il rientro dell’epurato Messina; il numero degli allievi –tra nuovi iscritti e rientrati dalla guerra desiderosi di concludere gli studi- era notevolmente aumentato. Carpi, direttore, aveva assegnato a Manzù solo un piccolo localino ricavato da un transennamento tra colonne, nella ex chiesa Braidense adibita a scuola serale, che Manzù non aveva mai usato (non ne aveva bisogno e non l’avrebbe mai fatto ritenendolo poco dignitoso). E così lo prestò a Chighine e a me per tutta l’estate. Lo spazio era minimo – 15/20 mq. – ma dotato di una ampia finestra che dava su un cortiletto stretto e lungo; inoltre potevamo anche debordare nello spazio circostante, essendo la serale chiusa per ferie.

Fu un’estate lunga, più lunga delle altre che ricordo, e per noi di intenso lavoro.

Lavoravo alla grande statua di un giovane nudo, armato di un grande tridente rovesciato con delle anitre o altri volatili di simili dimensioni, con le ali aperte, addossate le une alle altre, infilzate, trapassate dal ferro del giovane cacciatore. Franco Francese veniva regolarmente a trovarci dalla campagna e con caustica acutezza metteva sempre in discussione ogni nostro segno: le sue critiche particolarmente taglienti mi indussero gradualmente a eliminare le bestie, semplificando il racconto e scarnificando il personaggio, fino a quando la statua non assunse l’aspetto di una figura ieratica, appoggiata al bastone, ché tale era diventato il tridente. Ho esposto poi la scultura a Varese nel 1949, alla grande mostra all’aperto nel parco di Villa Mirabello, e ricordo che il braccio della statua privato del peso del pollame assumeva un suo proprio equilibrio...quasi provocatorio.

Nell’inverno 46/47 con Sangregorio un altro studio, in via S. Agnese.

Ci era stato prestato gratuitamente da un ex capitano dell’esercito, ex partigiano, ex tutto, che sperava in un sodalizio con dei giovani di avere un rilancio economico e spirituale. Durò poco. Intervenne l’ultra ottantenne genitore del capitano e, con il garbo del vecchio signore milanese pratico di affari e di vita, ci scacciò informandoci che il suo figlio ex capitano, ex partigiano, ex lavoratore da quel momento era anche un ex padrone del locale. Nei pochi mesi lì trascorsi avevamo eseguito con Sangregorio le bozze per una crocifissione commissionataci da padre Davide Turollo per la chiesa di S. Carlo. Era stata presa la decisione di decorare gli spazi restaurati con opere di artisti giovani. Avevamo ricevuto insieme alla commissione anche 10.000 lire di acconto per le spese. Ma apparse sulla volta le prime pitture “moderne” una sollevazione di popolo mise fine a ogni ulteriore possibilità di intervento.

...Intanto nel nuovo clima creatosi dopo l’aprile 1948, venivo gentilmente invitato a non frequentare più Brera anche perché ero stato uno dei partecipanti/protagonisti

dell'incontro/scontro, iniziato all'Università e terminato in Prefettura, tra gli studenti milanesi e il Ministro della Pubblica Istruzione dell'epoca Guido Gonnella.

Non trovando un posto disponibile mi organizzavo malamente in una soffitta del condominio dove abitavo con i miei, in via Visconti Venosta.

Nel maggio dell'anno seguente (1947), con Chighine e Sangregorio decidevamo di prendere uno studio ...vero. Distruzioni, sovraffollamento, prezzi eccessivi ci spingevano a cercare sempre più in periferia...fino ai boschetti di Trenno. In una villetta abitata da gente modesta, in aperta campagna, dietro le scuderie del trotto, era libera una grande stanza luminosa, con le finestre su un giardinetto e una piccola aiuola con una magnolia fiorita nel centro. Un affitto, per fortuna modesto, di tre mesi anticipati.

Chighine, che non aveva una lira, insisteva per concludere e, vinta la nostra resistenza, con Giancarlo decidemmo di versare la somma pattuita. Chighine tornando in città giustificava il dubbio affare e tentava di dissipare la nostra perplessità sulla accessibilità del luogo con un unico argomento che riteneva decisivo: "Avete visto cosa erano i piedini nudi del bambino nel prato: un ricordo da non perdere!" Teoricamente potevamo percorrere i 30 Km. giornalieri in bicicletta, ma Chighine non poteva pedalare e noi per solidarietà optammo per il pullman che effettuava una sola corsa al giorno. E tra un ritardo, un equivoco uno sciopero o altri incidenti, nei tre mesi seguenti, non siamo mai riusciti a raggiungere lo studio."

E Alik ritorna nella soffitta di via Visconti Venosta.

Nel 1950 De Sica giunge a Milano per la preparazione del suo film "Miracolo a Milano". Il pittore Bobo Piccoli a cui De Sica chiedeva se conoscesse qualcuno "in grado di realizzare trucchi scenici", rispose: "certamente il migliore è Cavaliere". Scrive ancora Alik con la sua solita sincerità: "veramente la mia esperienza nel campo del cinema si limitava all'aver gestito due sale di proiezione: la prima (esiste ancora oggi, a Milano, in via Borgogna) dal maggio all'ottobre del 1945; la seconda qualche anno più tardi, in via Andrea del Sarto. Una sala dove ci lanciammo anche nell'avventura teatrale con una nostra compagnia. (Per me durò poco: ero impresario e manager oltre che scenografo, assistente di scena, addetto alla cassa, alla stampa, distribuzione e attacchinaggio manifesti, alle pulizie.... Fallii, miseramente travolto ...La compagnia si salvò con una sovvenzione statale, divenne teatro stabile di Bolzano assumendo il nome di "Carrozzone" ed ebbe anche una discreta e abbastanza lunga sopravvivenza ma io rimasi a Milano nella mia soffitta a curarmi le ferite)

Mi trovai, dunque, ingaggiato da De Sica quale esperto tutto fare (ancora una volta!) al servizio di Mister Ned Mann, autentico mago hollywoodiano del trucco. L'unico neo nella collaborazione con l'americano – che era pagato migliaia di dollari a settimana e ospitato regalmente con moglie, all'Hotel Principe di Savoia – era costituito dalle sue gigantesche sbronze quotidiane che lo rendevano rabbioso, collerico al mattino e non più avvicinabile al pomeriggio. Il "mago" nei pochi attimi di sobria lucidità fingeva di ignorare di non essere negli attrezzati studios californiani, ma alla Icet di via Pestalozza, e dava nel suo gutturale, impastato slang americano direttive forse geniali, ma assolutamente per me insufficienti (passavo dai ritratti degli attori protagonisti, stampati in lattice di gomma, da far indossare alle controfigure, ai pupazzi animati di dimensioni variabili, raffiguranti i vari personaggi con e senza le ali, da far volare su finte scope, sospesi nel cielo di Milano sopra il Duomo...). E poiché ogni mattina si presentava l'autista della produzione per ritirare il materiale da girare trascorrevano le notti, più che a fare, a cercare di capire cosa, come e perché.....

Versammo tutta l'intera somma guadagnata per il nostro primo, vero, impegnativo, stupendo "atelier"! Di fianco al Duomo era rimasta parzialmente indenne una parte della vecchia, vecchissima Milano che veniva indicata come il Bottonuto, nome derivato da una delle viuzze della zona. Fatta di piccole case ottocentesche abitate in parte da povera gente, in genere anziana, era

per il resto invasa, dominata dai bordelli e dalla loro semplice e al tempo stesso complessa attività fatta di donnine, bische volanti, forzuti che si esibivano tra mangiatori di lamette dall'alito fiammeggiante e una buona dose di personaggi che nella zona venivano definiti "rocheté", rockettari (travestiti e viados non usavano ancora). Per l'esattezza i bordelli erano sette, a pochi metri di distanza gli uni dagli altri.

Lo studio che avevamo affittato si articolava intorno a uno spazio centrale ricavato da un cortile, coperto con un lucernario, incastrato in una delle più note e celebrate "case chiuse" italiane in via Chiaravalle.

All'inizio il nostro studio era un luogo di riferimento, sia perché restava uno dei pochi aperti all'incontro, sia per la comoda posizione centrale a pochi passi dal Duomo.

Poi in un clima culturale divenuto più rarefatto, le visite erano andate diradandosi.

Trascorsi in via Chiaravalle dodici anni. Anni decisivi per Milano che andava rapidamente trasformandosi nella sua struttura e nelle consuetudini di vita quotidiana e giustifico l'evolversi rapido, talora brusco del mio percorso negli anni cinquanta anche con il peso degli avvenimenti esterni." Percorso creativo di cui parlerò, anzi farò parlare, nella seconda parte di questo intervento.

Lo studio di via Chiaravalle era diviso con lo scultore Sangregorio. "Con Sangregorio, riprende Alik, ci influenzavamo a vicenda, lavorando spesso insieme, lui mi "costringeva" al marmo, a scavarlo cercando nella fatica lenta del togliere il senso di un rigore formale; io lo invischiavo nel modellare, a cimentarsi con il colore inserito nelle forme stesse. Il mio lavoro si articolava nell'uso di materiali policromi; denso, ricco di colore, teso a una scultura che fosse "naturale" nel suo farsi racconto, forma, con insistiti riferimenti voluti, cercati in una tradizione (non più ritrovabile, in realtà ormai inesistente)...Poi il risveglio in un contesto fattosi più aspro, duro, al limite di un disagio palpabile tra guerra fredda e spietata incomunicabilità esistenziale.

Sul finire degli anni cinquanta si verificò per me un ritorno al dialogo, con un rinnovato slancio a comunicare, in una ritrovata volontà di uscire dall'isolamento dello studio che era troppo andato popolandosi di angosciosi fantasmi...e tra i "giochi proibiti", le "metamorfosi", nel labirinto di vetri e specchi, ho ritrovato il personaggio di "Gustavo B", con le sue "avventure", piccole storie quotidiane che rendevano forse il "gioco" più complesso", di cui parleremo e vedremo alcune immagini

"A uscire dall'isolamento mi aiutò anche Marini nel 1956, chiamandomi a Brera come insegnante di scultura, assistente alla sua cattedra.

La città andava mutando. Giustamente spazzato via il vecchio pattume – "non giustamente" ricostruito il centro, riempito di banche e agenzie di viaggio sotto violenta spinta di una speculazione edilizia incontenibile – lo stabile del mio studio restava sempre più una spaesata testimonianza di un passato/passato...Sulla trasformazione del quartiere aveva anche influito la chiusura delle case chiuse. Non so se la legge Merlin abbia risolto il problema della prostituzione in Italia, so per certo che ha risolto il mio contratto di affitto: il vecchio proprietario, un conte milanese, riuscì a disfarsi dello stabile, sacrificandolo all'ampliamento della strada.

E siamo nel 1962: allo studio di via Bocconi n. 15. Scrive Alik "Un capannone abbandonato della soppressa "Opera postbellica" – talmente stagionato che non era molto più chiaro a quale guerra di casa Savoia si riferisse l'insegna semicancellata – era il mio nuovo studio, durato questa volta 23 anni! Si trattava del primo esempio di edilizia "prefabbricata" in Lombardia. Circondato da un terreno, manteneva una sua incredibile, straordinaria ambigua dignità che lo preservava dagli assalti speculativi (o demagogici di utilizzo sociale).

Per almeno due decenni ero riuscito a gestirlo...al meglio; trasformato il terreno circostante in giardino, con piante da frutta e fiori, allevavo in una grande voliera animali di più specie, compatibili con l'ambiente cittadino: anatre mute e selvatiche, oche, colombe, tortore, quaglie, conigli, gatti e persino fagiani, in una natura generante che faceva assumere al mio giardino un senso quasi magico e che ho tentato di rendere nella "serra" della Biennale a Venezia nel 1964.

All'inizio potevo muovermi e lavoravo in uno spazio che tra aperto e coperto mi pareva vastissimo, ma che negli anni è andato riempiendosi fino alla saturazione e quasi alla impraticabilità... Poi...poi commisi un errore...Lo studio, il giardino, le piante, gli animali si ribellarono inselvaticando e i lavori, accumulati negli anni subirono essi pure le calamità umane e naturali rimanendo in gran parte distrutti.” per il cedimento del tetto sotto il peso di una nevicata insolita a gennaio 1985.

“...Esco, traverso a occhi chiusi il giardino incantato, alla ricerca di una strada che mi appaia possibile.... Di uno spazio diverso...di un nuovo studio.”

Nel 1986 avviene il trasloco, con parecchi mesi di ritardo, nello studio di via De Amicis.

Questa volta il trasloco è traumatico: restano seppellite e distrutte numerose opere, sculture e disegni. Alik andava pensando di dover cambiare studio, ma progettando “di cogliere l'occasione del trasloco per “rileggere” e rivedere il lavoro passato in forma critica, per archiviare alcune cose e riprenderne altre.... Attendeva il cambiamento come un prezioso momento di verifica, e invece subì un trauma che lo lasciò spaesato e svogliato nel nuovo, più piccolo, ma più confortevole studio di via De Amicis.

Trascorrono quasi due anni perché Alik riesca nel nuovo studio a rifare il suo guscio, “*il luogo dell'arte*”, “*lo spazio dove far crescere, dilatare, ricomporre le immagini sognate traducendole in forme più rigorose, ricreate attraverso la scelta della dimensione, del materiale, attraverso le capacità tecniche e formali.*”

Nell'89 Alik scrive: “*gli amici che vengono a trovarmi sostengono chesi individuano già alcuni segnali di assimilazione del nuovo studio ai precedenti da me vissuti. Cerco, come posso, di ritardare la simbiosi tra me e lo studio..... nella illusione di evitare banali incidenti di percorso, di sfuggire alla consuetudine di un fare artistico.....*”

In effetti, Alik ha continuato anche nel nuovo studio e fino alla sua morte, avvenuta il 5 gennaio del '98 quella ricerca che da anni, più che affrontare rigorosamente, insegue nei modi più impensabili. Una inesauribile ricerca nella sua arte fantastica di cui scrive: “*non può rientrare l'arte fantastica nei confini del genere perché non può non essere ironica verso se stessa eL'opera fantastica è il prodotto di un'evasione del singolo, intuita dagli altri. La fantasia collettiva è rivoluzione*”.

“La scultura, scrive Alik: quest'arte che ci dà la possibilità di essere vista dal di fuori, di restare soli in muto silenzio di fronte alla presenza fisica dell'opera e che ci permette di entrare, di circolarvi in mezzo, di divenirne parte...”

L'OPERA E LA CRITICA

Fin dall'inizio, nelle sue opere giovanili esposte in mostre collettive “Cavaliere ristabilisce all'interno della plastica una libertà di produrre che erompe dagli argini della convenzione senza scopo...” “La scelta dominante del cemento policromo”, afferma Niklos Varga, **in uno scritto in via di pubblicazione**, “costituiva un “segnale” fuori ordinanza rispetto alle convenzioni plastiche”.

Alik fa le prime personali alla Galleria La Bussola di Torino e alla Galleria del Pincio a Roma in tandem con Giancarlo Sangregorio con cui lavora nello studio di via Chiaravalle.

Guido Ballo nella recensione punta l'attenzione sull'immediata resa plastica in funzione comunicativa, sulla ricerca di liberazione “da ogni schema intellettuale o accademico per raggiungere una nuova vitalità figurativa” e conclude dicendo che “i due scultori rivelano doti eccezionali”. Certamente fin dall'inizio Alik sposa l'idea di scultura anti-monumentale e anti-statuaria e sembra rifarsi “a un certo primitivismo martiniano (ancora Varga **nello scritto inedito**).

Alik scrive: “*Il mio lavoro si articolava nell'uso dei materiali policromi; denso, ricco di colore, teso a una scultura che fosse “naturale” nel suo farsi racconto, forma, con inseriti riferimenti*

voluti, cercati in una tradizione ...”

Nella seconda metà degli anni cinquanta lavora *“in un contesto fattosi più aspro, duro, al limite del disegno palpabile fra guerra fredda e spietata incomunicabilità esistenziale”*; il suo racconto si fa angosciato e hanno vita *“L’incubo”* (1958), le grandi sculture in cemento – *“Metamorfosi”* (1956, 1958), *“Giochi Proibiti – Metamorfosi”* (1958).

Scrivono Guido Ballo (nel catalogo della Grande Retrospettiva di Palazzo Reale a Milano nel 1992), *“Le tendenze che più hanno inciso sulla evoluzione dei linguaggi – Espressionismo, dadaismo, Surrealismo - accendono, in un racconto allucinato, la fantasia plastica di Alik”*. Aggiunge Emilio Tadini: *“sono personaggi non deformati, ma formati dalla emozione, dallo sforzo di significare. In queste statue la plastica è sconvolta per permettere a una serie di emozioni molto concrete e movimentate di assumere immediatamente una forma altrettanto concreta e movimentata”*. *“Eppure”* aggiunge Tadini, nello stesso catalogo, *“...mentre stava formando quelle creature chiuse fra lastre di vetro e irresistibilmente tese alla metamorfosi (a molte metamorfosi e molto contraddittorie, da uomo a bestia, e viceversa, dalla tortura subita (nei giochi proibiti) alla violenza vitale esercitata contro il vuoto e contro la loro stessa prigionia), Alik, probabilmente non si rendeva conto di essere intento a dar vita a quelli che sarebbero stati il padre e la madre, “i predecessori di Gustavo B”, il suo personaggio successivo.*

Chiarisce ancora Tadini: *“Andando avanti a orecchio si potrebbe tirare fuori il termine espressionismo e usarlo come chiave per l’interpretazione. Ma sarebbe un errore. L’espressionismo ortodosso ha preso un’immagine tradizionale dell’uomo e l’ha bombardata dall’esterno con una certa carica di emozioni. A furia di colpire e bombardare quell’immagine, si è arrivati a una disgregazione totaleE buona parte della involuzione dell’arte contemporanea, fino all’astrazione informale, derivano proprio da questo fatto. In Alik, “questo organismo vivente rappresenta e incarna per noi una situazione di crisi, ma non protestataria, una certa dose di fatica fisica e di dolore, ma anche molta aggressività e la forza di sopravvivere ancora e la volontà mescolata alla pena.”*

E, infatti, riprendo il discorso di Alik già anticipato: *“sul finire degli anni cinquanta si verifica per me un ritorno al dialogo con un rinnovato slancio a comunicare, in una ritrovata volontà di uscire dall’isolamento dello studio che era troppo andato popolandosi di angosciosi fantasmi... e tra i giochi proibiti, le metamorfosi, nel laboratorio di vetri e specchi, ho ritrovato il personaggio di Gustavo B, con la sua avventura, piccole storie quotidiane che rendevano forse il “gioco” più complesso”*.

Nel dicembre 1959 il personaggio di Gustavo B e il ciclo di opere in cui viene rappresentato è esposto alla Galleria Bergamini.

Nella presentazione Emilio Tadini scrive: *“E’ raro vedere una intera mostra di scultura organizzata intorno ad un unico tema. Nel caso di Cavaliere l’ostinata passione che è alla base di questa scelta ci si mostra nel completo svolgimento di un preciso nucleo poetico. Cavaliere ha rinunciato deliberatamente, mi sembra, ad ogni tentativo di rapida sintesi del racconto. Si è impegnato piuttosto in una specie di analisi insistita di tutte le possibilità vitali inerenti alla storia che ha voluto rappresentare. (...) Queste sculture di Cavaliere, una per una e tutte insieme, raccontano la storia di quell’approccio (e dissidio) violento, testardo e indispensabile. La storia dell’individuo che esiste oggettivandosi nel rapporto con qualcosa che è fuori dai suoi propri limiti. La storia dei suoi scontri, delle sue impossibilità e delle sue conquiste più elementari.”*

Nel 1962 nel catalogo di presentazione a una mostra di Torino presso il Piemonte Artistico e Culturale Mario De Micheli scrive: *“Cavaliere rappresenta così la situazione dell’uomo contemporaneo, rappresenta la sua solitudine e la tragica impresa per superarla, una solitudine che è storica e psicologica ad un tempo”*. (...) E’ questo, dunque, il senso del *“racconto plastico”* di Cavaliere: un racconto vero ed attuale, svolto in termini diretti di scultura, senza arabeschi e perifrasi: un racconto arido, secco, tagliente, ma compenetrato di energia. In altre parole, in questo racconto, nonostante la sua desolazione, continua ad esistere un impulso, un’insorgenza, che dà alle

immagini una particolare forza di urto”.

E i materiali plastici usati vengono sottolineati da Luigi Carluccio in un articolo sulla Gazzetta del Popolo di Torino del 27 aprile '62: “Niente vi appare liscio, accarezzato, salvo i riquadri di vetro o di cristallo, che Alik Cavaliere introduce nella realizzazione concreta della sua fantasia plastica in funzione di particolari significati spaziali o allusivi. Bronzo, legno, ottone, cemento, sabbia sono gli altri riferimenti merceologici di un'opera scultorea – e tale resta sia perché implica uno spazio a tre dimensioni, sia perché è il risultato di un favoloso modellato – che vuole atteggiarsi a racconto.

“...Una scena, anzi una azione scenica dominata dallo squallore: il che di nuovo costituisce un filone di continuità tra il passato e il presente delle esperienze di Alik Cavaliere col passaggio abilmente attuato da una situazione di semplice constatazione della realtà ad un'altra di partecipazione commossa e inquieta”.

Ma l'azione scenica è anche compenetrata da sottile ironia, un'ironia naturale, ereditata che non l'abbandona mai nella vita come nell'arte e che si manifesta nelle avventure di Gustavo B. di cui stiamo parlando: Scena familiare in casa di G.B.; G.B. incontra un albero e una mela; G.B. e il ragionier Rossi; G.B. si innamora della signorina Bene; G.B. resiste al cambiamento di dimensione; la morte eventuale di G.B.; G.B. provvede al proprio monumento ecc.

Leggiamo ancora Emilio Tadini nella presentazione dell'intero ciclo di Gustavo B. alla Galleria Levi di Milano il 21 marzo '63: “Il surrealismo che agisce in queste sculture non riguarda l'iconografia o le esteriorità di una maniera dell'immaginazione. Riguarda qualcosa di più profondo: la libertà delle associazioni, l'imperturbabilità certe volte quasi svagata nei rapporti con ogni oggetto, quale che sia la sua natura e la sua capacità di mutare. Non è possibile stabilire l'esatta proporzione in cui si mescolano commedia e tragedia, banalità e invenzione, ironia e abbandono. Ma è proprio il riconoscimento dell'impossibilità di questa definizione ad aprirci la strada giusta per entrare in questo mondo, in queste storie, tra questi personaggi: dentro a questi fatti tanto ambigui e limpidi. Poi, dopo la provvisoria parola fine, avremo il tempo di renderci conto dell'eccezionale valore del fatto artistico cui abbiamo occasione di assistere”.

Significative anche le parole di Riccardo Barletta in Letteratura, nn. 64 – 65, Roma, ott. 1963: “Il significato formativo dell'immissione della teatralità nella scultura – attuata da Cavaliere – segna possibilità espressive originali e ben interessanti, perché dà la possibilità di rappresentare finalmente l'uomo in gruppo. Quest'uomo in gruppo, insomma, la cui azione sempre problematica nel suo significato e nelle sue utilità, nella grande matassa dei rapporti e delle idee, costituisce, ancora prima che un enigma della vita di relazione, il quadro o l'orizzonte del futuro, integrato o disintegrato che sia. Per esser riuscito egregiamente ad esprimere la teatralità del gruppo umano in scultura, le opere di Cavaliere si pongono tra le più serie e notevoli della ricerca plastica degli ultimi anni”.

Intanto lo studio di via Bocconi sotto l'azione di Alik e del suo straordinario amore per la natura, andava assumendo quel “senso quasi magico” che, come lui stesso dice, tenta di rendere nella “serra” della Biennale di Venezia del 1964.

Nella presentazione di questa sala alla Biennale, Guido Ballo scrive: “La storia di Gustavo B. si conclude nel modo plastico più originale, con “L'eventuale sonno eterno di Gustavo B, chiuso in una scatola comune, con coperchio e un'apertura triangolare che fa intravedere in luce il corpo rinsecchito su umili pietre ...” E, dopo la storia di questo personaggio che va a sparire nella natura, la serie di composizioni con alberi, grandi mele, foglie: Alik persegue sempre effetti di groviglio psichico, ma questa volta attraverso un procedimento di calchi dal vero....E anche se alcune sculture non hanno la presenza oggettiva del personaggio umano, non bisogna considerare queste immagini come staccate: fanno sempre parte di un racconto lungo, quasi un diario, dove le boscaglie, gli sterpi, i rami secchi non hanno valore autonomo, sono momenti psichici di un intrico che resta il vero tema delle immagini....

“...La figurazione di Alik supera così i limiti dello stesso surrealismo o del sogno evasivo per tendersi con partecipazione viva ai problemi esistenziali dell'uomo. C'è da aggiungere se mai, che l'estrema abilità tecnica – che stupisce se si pensa come tutti questi grovigli di sterpi e foglie siano

risolti in bronzo – è un altro aspetto dell'influenza surrealista: l'immagine per diventare allucinante richiede la più assoluta perfezione dei mezzi tecnici: Alik, anche per questa eccezionale maestria, rivela coerenza di linguaggio.... Egli si impone come scultore nuovo, tra i più inquieti e ricchi di inventiva.”

Sembrano parole conclusive, e invece: la storia artistica di Alik continua, sempre in evoluzione, sempre in autonoma volontà di ricerca.

Prima della Biennale Alik aveva esposto da Arturo Schwarz a Milano in una mostra dal titolo “Arbres”, ispirata al *De rerum natura* di Lucrezio.

Il commento di Enrico Crispolti (catalogo *Alternative Attuali 3*, L'Aquila 1968) può giovare a interpretare con puntualità la qualità della creazione di questo periodo; Egli chiarisce “come il mondo di Alik fosse tutto strutturato su un gioco di riscontri assai sottili, fra nozionalità, oggettualismo e tattilità, con una ironia che si colora appunto di riferimenti letterari (ed è anche dunque un'ironia sulla cultura).

Quasi insomma che Cavaliere fosse in grado di riprodurci “in vitro” una natura vera e artificiosa ad un tempo, illusionisticamente attraente, in un gioco di spiazzamento nozionale assai insinuante.

L'albero e il frutto, l'albero e l'uomo: al di là di ogni verità dimensionale, ma addirittura entro una sorta di illusionismo veristico rispetto a ciascun elemento. All'affannato mondo cittadino che ha dimenticato la natura, è come se Cavaliere proponesse i suoi emblemi, proponesse ironicamente un nuovo culto georgico; d'altra parte appunto contrapponendo alla scultura formale (anche magari quando di tradizione “informale”) una scultura invece tutta oggettuale, svolgendo dunque sempre il suo tema di un racconto-gioco, di un'immagine ironico-ludica, appunto attraverso lo strumento di un capovolgimento radicale di alcune convenzionali scadenze della scultura”.

Anche Pietro Bonfiglioli, nel catalogo della mostra di Alik alla Galleria de' Foscherari a Bologna, nel marzo '67, ancora più dichiaratamente dice: “Un mondo cosiffatto è “più vero del vero”, cioè falso. Il punto è proprio qui: nell'artificialità e falsità del vero. Sottolineando proprio il carattere fittizio, artefatto, falsificato di questo universo naturale. Dovunque l'artificio è palese: nella dilatata innaturalità degli spazi; nella incongruenza delle parti e delle dimensioni... nelle patine sporche che dissimulano il metallo; nelle lucidature o dorature che, evidenziando il metallo, dissimulano la natura; nella tecnica delle mimesi riproduttive che, mentre indugia a ricalcare tutti i più delicati particolari di una foglia o le rugosità di un tronco non può nascondere il proposito di sostituire questa natura con un'altra. Una rosa non è una rosa”.

E più avanti prosegue: “Sta di fatto che la falsificazione è di ordine ideologico; non muove da una deformazione espressionistica, né dal disordine analogico ed estraniante del surrealismo. E', piuttosto la concezione di un procedimento mentale astrattivo; la sostituzione, paziente e analitica, della natura vera con una ideologia della natura, che conserva, della prima, tutta la apparenza del vero (“*Conservant naturam eandem*”). Lontano dal feticcio naturalistico, il discorso di Cavaliere è appunto avverso ad ogni feticismo.

Siamo alla fine degli anni sessanta; Alik andava partecipando su invito a importanti rassegne internazionali, attraverso diversi passaggi fantastici “Il discorso di Cavaliere – scrive Giorgio di Genova (in *Vie Nuove*, Roma, 4 maggio 1967) – dal tempo della sua sala alla Biennale del 1964 si è molto articolato e arricchito anche nei materiali: ora cristallo e acciaio entrano in rapporto al bronzo e alle patine di colore per creare nuove suggestioni sia visive che espressive, in cui nonostante il rimando di certi titoli non c'è nulla di lucreziano”.

L'ambiguità delle opere si manifesta – è ancora Enrico Crispolti che scrive – non “capovolgendo la logica comune, bensì rifrangendola appunto in un possibilismo illimitato, come illimitato è, al suo estremo termine, il gioco degli specchi, un gioco che pure ha senso solo in quanto un'immagine diversa vi si rifletta, vi si rifrange. D'altra parte mi pare significativo, mi sembra sia insomma la forza intima di queste sculture, il loro concludersi piuttosto in un'interrogazione che in una soddisfatta affermazione. Un'interrogazione che tuttavia nasce da una strumentazione plastica e

nuovissima, articolata, eppure di grande e persino artigianalmente antica sapienza; è il segno insomma di una rara consapevolezza della scultura in quanto linguaggio articolabile nell'arco di una dialettica interna – di strumentazione concorrente – che sta soltanto allo scultore di poter delimitare”. (in catalogo per la mostra alla Galleria Schwarz, Milano 1967)

Luciano Caramel (nel catalogo del 15° premio Lissone Internazionale 1967) sostiene che “Cavaliere si serve dello spazio come di uno strumento atto a proporre, delle cose, una visione non scontata. Non, però, una visione divagante, fantasiosamente delirante, ch , anzi, dal lavoro di Cavaliere mi sembra traspaia sempre una cosciente esigenza di realt , nella quale   da cercare la ragione vera e dell'ironia e dell'artificiosit  che opportunamente la critica ha con insistenza sottolineato nelle opere dello Scultore”.

Certo   uno scultore autonomo, Alik, proteso a rinnovarsi, che pu  scrivere, nel 1967, quasi anticipando il suo percorso futuro, sul divenire della scultura: *“Lo scultore, se non di oggi, di domani dovr  profondamente riprendere e mutare la propria preparazione, sostituire la manualit  e l'artigianato con la capacit  di progettare, dirigere, controllare (anche e soprattutto dal di fuori) il lavoro.*

Oggi necessariamente lo sforzo dovr  contemporaneamente raccogliere i fertili postulati dell'arte moderna e respingerli in un nuovo slancio creativo. (...) Ci   di conforto constatare che, proprio nel momento nel quale maggior forza esercitano i “trust” culturali ed economici e “slogan” sempre pi  stupidi e reazionari invadono la nostra vita, nel campo dell'arte vi   una generale apertura, una rottura di schemi e formule, un insaziabile desiderio di ricerca, talora persino spasmodica. Nel campo dell'arte siamo liberi da blocchi statici o passaggi obbligati (del resto la pittura sta gi  dilatando i propri confini). Siamo liberi, anche se impreparati, ma bisogner  operare uno sforzo profondo e decisivo, probabilmente lungo nel tempo, per non essere assorbiti da altri slogan, per non dover rimpiangere la nostra ironica, orgogliosa e modesta, ma sinceramente ribelle attivit  artigianale di oggi”. (In catalogo della mostra 15° Premio di Lissone).

Varga, sempre nel suo scritto inedito su Alik dice “Egli si rendeva conto che era giunto il momento storico di smentire progettualmente e processualmente, “La scultura lingua morta” di Arturo Martini, per farne una lingua viva svincolata dai consueti allogamenti in evidente crisi di rigetto.

I vari passaggi plastici degli anni '60, si chiudevano nel '69 con Susy e l'albero (cm. 188 X 150 X 90) in cui bronzo, acciaio, vetro, acqua, ghiaia, motore, raggiungono un diapason di suggestione fantastica e visionaria di rara intensit  (e, finalmente, questo lo dico io!)

Divenuto nel '68 titolare della cattedra di Marino Marini, si impegna a fondo nel campo della riforma e dell'ammodernamento della scuola. Nascono con lui l'istituzione di “corsi speciali” e la “nuova concezione del fare arte per essere - nella - societ ” (Varga inedito). Chiama ad assisterlo un pittore Mino, Ceretti, alla cui perplessit  nell'accettare l'incarico risponde *“che proprio le diversit  delle esigenze potevano costituire la novit  didattica in grado di qualificare una nuova impostazione dell'insegnamento”.*

L'insegnamento di cattedra di Alik si svilupp  fra le agitazioni studentesche di quegli anni. Scrive Ceretti “...Alik Cavaliere in questa movimentata situazione era presente con continuit . Interveneva in ogni discussione, le animava portando idee, proposte, impegno. Era sempre disponibile a ogni iniziativa che contribuisse a fare crescere qualitativamente il dibattito. Era il garante della credibilit  di ogni istanza maturata nella disputa e di ogni operazione concepita nella nostra scuola. Ed era soprattutto il garante della nostra disponibilit  alle aperture problematiche e del nostro impegno didattico. Nei rapporti con gli studenti operava attivamente perch  il lavoro si svolgesse, perch  la loro esperienza si arricchisse, perch  le idee si traducessero concretamente. Portava competenze e spirito di iniziativa. Era veramente una figura di riferimento per tutti. (...) E per finire, non v'  dubbio che la figura di Alik Cavaliere sia da ritenere, in una visione retrospettiva, molto aderente e organica a tutti quei fatti e certamente decisiva per le innovazioni didattiche che si attuarono in quei tempi. (Dal testo dell'intervento per la giornata di studi su Alik Cavaliere, Accademia di Brera, 20 aprile 1998).

Negli anni '70 l'immaginazione creativa di Alik si rivolge con rinnovato interesse verso la scultura-spettacolo. Un'idea che si era manifestata in un suo scritto del 1967: *"...Poter creare immagini nello spazio, farle muovere e mutare – persino farle divenire spettacolo nel senso più ampio della parola – e nel tempo stesso poterle improvvisamente congelare nella ieraticità del "monumento". Distruggere e ironizzare attraverso questo continuo, mutevole "spettacolo scultura" i nostri miti e nel tempo stesso ricrearli o crearne di altri, da distruggere e ricreare immediatamente dopo. (...) E' del nostro tempo anche l'affascinante e complesso problema della ripetizione, della diffusione e la possibilità di un differente "uso" di un'opera. La scultura: quest'arte che ci permette di entrare, di circolarvi in mezzo, di divenirne parte. Queste opere che rapidamente si deteriorano e distruggono mutando spesso la nostra volontà e nel tempo stesso resistono oltre le nostre brevi intenzioni..."*.

E alla Galleria Schwarz nel '71 appaiono tre "Environments", in cui la scultura-spettacolo prende corpo e dimensione.

Nel catalogo Alik scrive: *"I soggetti che ho scelto per questa mostra sono letterari nel senso più decadente, "popolari" nel senso più deleterio, "Due antiche storie d'amore": Apollo e Dafne e A e Z aspettano l'amore e "Un'avventura della natura": Le stagioni. In A e Z l'amore è visto in un suo momento impossibile e drammatico. A e Z aspettano come personaggi passivi; con un bagaglio di ricordi e di tempi perduti: la porta, la finestra, la panchina, il libro, la rivista sono parti, attimi di un'attesa tradizionale. In Apollo e Dafne è la natura che riprende il proprio dominio sull'uomo, sul quale si vendica riprendendosi la donna e privandolo di un amore che non ha saputo conquistarsi. Una natura solo in parte da paradiso terrestre, in parte ostile. Una natura che genera oltre sé stessa immagini e fantasmi. E' in parte impenetrabile, indecifrabile. Vi sono radici per ogni dove ed oggetti perduti sul piano. Il terzo soggetto (Le stagioni) ha due distinti momenti: viene visto nel suo susseguirsi, nel fluire perenne, immutabile, per subire nel momento successivo una possibile mutazione solo attraverso l'intervento esterno dello spettatore che è libero di rompere lo schema fissato, a suo piacimento, di innestare varianti, sovvertire il racconto, interromperlo, mutarlo. Soggetti dalla lacrima facile – anche se l'ibernazione nella quale sono situati impedisce il lieto fine – e dalla comprensione immediata"*.
(si può vedere filmato)

E il viaggio di Alik nella scultura-spettacolo si affina e completa alla Biennale '72, nell'opera ambientale "I processi: dalle storie inglesi di W. Shakespeare" (m. 5,70 X 11 X 10) in bronzo, legno, acciaio, poliesteri, specchi e stoffa. I giochi del potere e il dramma della vita e della natura sono rappresentati in una "coinvolgente apparecchiatura scenico plastica" con voce recitante e testo di Roberto Sanesi, liberamente tratto dalle tragedie di Shakespeare, e commento musicale di Bruno Canino. Le figure e le cose dell'allestimento interagiscono con il pubblico che attraversa lo spazio-ambiente, la colonna sonora dà vitale energia alla rappresentazione. ("I processi" in un diverso allestimento trovarono ospitalità nel 1975 nel ridotto del teatro regio di Parma e, quindi, nella Piazza del Duomo a Parma).

In un taccuino di lavoro del 1970 inedito Alik scrive *"Ho letto il Riccardo III... la macchina del teatro è mirabile e complessa. Anche la ripetizione (nei secoli) può essere affascinante e mirabile. A me interessa poter immergere la lama nel testo e nel dramma, snaturarlo o meglio naturalizzarlo, renderlo mio (e, presunzione, nostro!)...Non riesco più a fare cose vecchie, non posso. Ho molte idee, ma sono paralizzato. Forse per avarizia (dovrei assoldare gente e spendere molto di materiale sperimentale), forse perché non mi corrispondono i discorsi, le idee ecc. Ormai ho distaccato il vecchio lavoro, ormai ho un vuoto dietro. Potrei proseguire. Invece rimando (alla primavera).*

Vorrei portare ancora avanti qualcosa con le gabbie, più che gabbie, reti e grovigli"

Nel '67 – '68, infatti, Alik aveva prodotto la serie di sculture "Viva la libertà", dove la natura ingabbiata, costretta, richiusa, lotta per sopravvivere. Voglio insistere sull'anno, il 1968, un anno esplosivo, l'anno della deflagrazione e della denuncia.

E anche nei processi la natura è in gabbia e questa volta interamente rovesciata: il grande albero in bronzo, di circa due metri, hala chioma costretta in basso.

“ Vorrei fare i teatrini in carta e i grandi teatri con figure, oggetti veri, finestre, misteri e situazioni complesse. Da smontare e montare rapidamente. Vorrei fare gli oggetti perdenti che non ho fatto e dovevo fare nel tempo. Vorrei fare tante cose ed invece....(aspetto primavera?) e poi c'è il teatro vero. Shakespeare mi attende. E devo farlo per riaffermare a me che non è tutto ma vi sono dei fatti umani, fondamentali che trascendono gli slogan e la pubblicità. E poi devo riaffermare il nostro lavoro. La fantasia, il gusto, i significati misteriosi di cui si carica. E poi...E poi....”

Successivamente ai Processi Alik progettò nuovi percorsi di teatralizzazione, ma riferendosi questa volta alla vita quotidiana.

Usa alla 12^a Biennale di Anversa una installazione abitativa che riproduce, ad es., “una storia quotidiana” resa viva e attuale dal rumore della strada, dalla registrazione delle voci, dalla proiezione di immagini, dagli elementi usati, in cui *“lo spettatore stesso sarà a sua volta attore nello spazio ...facendo vivere a sua volta, a propria dimensione, lo spazio e gli oggetti...”* (parole usate dall'Artista). Usa la parola “Surroundings” per questi allestimenti (tre, in Belgio ad Anversa e Bruxelles nel '75 – '76).

Flaminio Gualdoni (in Studio Marconi, 13, 14, Milano, febbraio 1980, p.18) parla di “storia in cui il quotidiano è proposto come quotidiano, il banale come banale, lo spazio ambientale da vivere. Senza mediazione di filtri letterari, senza apparenti implicazioni formali....”

Scriva Rossana Bossaglia (in occasione della mostra “Voyage” al Comune di Macerata nel 1987): “Assai prima che il concettualismo diventasse etichetta per una precisa corrente e addirittura una stagione dell'arte; prima che si parlasse della partecipazione attiva del destinatario “all'opera aperta” Cavaliere, straordinaria mistura di talento inventivo e di distacco intellettuale, già operava ideando forme, realizzandole nella loro intensa pregnanza fisica e insieme prospettandosele come larve, sogni, meditazioni, immagini dell'immagine”.

Sull'allestimento di Pigmalione Alik scrive sul catalogo della mostra al Museo Butti di Viggù, 1984: *“La mostra è articolata su un doppio binario di lavoro: un tema e una riflessione. Il tema è costituito da un testo di Jean Jacques Rousseau sul mito di Pigmalione. Rousseau inizia chiamando l'opera dell'artista “objet”, oggetto, e finisce con la più completa identificazione dell'artista con la propria opera nella quale trasfonde a tal punto il proprio amore da morire per vivere nell'opera stessa. La trasgressione dell'arte come mestiere, come professione riferita a modelli, l'anelito ad una bellezza o perfezione impossibile, lo specchiarsi nell'opera fino ad esclamare: “io, non io, ancora io...” (Rousseau) dimostrano una ricchezza di spunti che rendono il testo ed il mito attuali e preziosi per una riflessione ed una ricerca”....* “Uno spazio articolato che diviene labirinto, un tempo che si dilata e l'artista al centro dell'opera, prigioniero, perso. Ma, perché l'opera non resti solo una confessione, invito lo spettatore a percorrere il “mio” (spazio) privato, a farlo diventare luogo per un confronto, una discussione, uno scontro, e trasformarlo da eventuale possibile vaniloquio in una esperienza a più voci, pubblica”.

Alik, scrive ancora la Bossaglia, è un singolare Pigmalione “che dà vita non già alla forma definitiva e armoniosa del proprio fantasma poetico, bensì alle proprie contraddizioni interiori, alle lacerazioni e ai grovigli: cioè non sottolinea il separarsi dell'opera dal suo ideatore, bensì all'opposto, nega che l'opera abbia autonomia: lunghi fili metallici e misteriosi graticci in prospettiva, continuamente la proiettano verso chi l'ha pensata e verso chi la guarda, in una irresolubile altalena. (...) Penso che Cavaliere sarebbe tuttavia molto soddisfatto dall'uso di chiavi di lettura diverse e differenziate; meno storiche, per esempio, tutte calate nell'attualità mentre viene compiuta l'esperienza di questo sollecitante percorso. Il visitatore è invitato a trovarsi da sé, nell'affascinante garbuglio, il suo filo d'Arianna.

E l'avventura intellettuale di Alik continua.

Passa attraverso Giordano Bruno (che quest'anno ne vede la celebrazione e il riconoscimento della Chiesa) con una straordinaria installazione alla Galleria Mara Coccia di Roma su colui che aveva così duramente pagato una visione avanzata, anche rispetto a Galileo Galilei, dell'Universo.

Rilegge e rivisita l'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto: lo appassiona la trasformazione "epocale" vissuta nei primi tre decenni del cinquecento e osserva questi momenti del passato immergendosi totalmente nel presente "che sta vivendo, a suo parere, un'altra trasformazione "epocale".

A proposito delle opere dell'ultimo periodo, *La riflessione di Narciso* (1988), *Omaggio a Giordano Bruno* (1989), *I giardini nel labirinto della memoria* (1988-90), il ciclo de *L'Orlando Furioso* (1993-4), *Passato, presente e...Pian Cordova* (1996), Elena Pontiggia, in *Catalogo delle sculture*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, scrive:

"Un vitalismo eccedente e ingovernabile, insieme euforico e malinconico, percorre in questi anni le opere di Cavaliere, e non è un caso che l'artista torni a meditare sul pensiero barocco di Giordano Bruno [...] Anche la scultura di Cavaliere diventa in questi esiti un accumulo senza fine di materiali, accomunati da un'analogia leggerezza (molta parte delle opere è affidata al filo metallico che, alla maniera del primo Calder, compone un "disegno dell'aria"). Come Narciso, ma tutt'altro che narcisisticamente, l'artista riflette su se stesso, sulle proprie opere, sul mondo stesso dell'arte, in una dimensione sempre più accentuata di sfaldamento, di decostruzione, e insieme di dionisiaco *horror vacui*".

Come afferma Arturo Schwarz, nell'approfondita monografia: *Alik Cavaliere. Poeta, filosofo, umanista e scultore, anche*, Milano, Electa, 2008:

"Alik è stato un uomo libero, un puro, un anarchico nel significato etimologico del termine anarchia...rifiuto di un ordinamento gerarchico, negazione del principio di autorità. La sua opera è il riflesso quanto mai fedele della sua personalità. E va percepito, nell'opera di colui che a mio avviso verrà ricordato come uno dei maggiori scultori italiani della nostra epoca, quell'ordine superiore fondato sull'armonia e l'amore".