

Lucio Fontana: Cosa vuoi che ti racconti se non mi dici di cosa devo parlare... cosa devo dire, piú o meno... Mi devi interrogare, piú o meno... provocare.

Carla Lonzi: Cominciamo da un punto qualunque perché io desidero solo...

Pino Pascali: Preferirei una specie di temino. Ah!... Ah!...

Mario Nigro: Io potrei smettere di fare il pittore, il produttore plastico e fare altre cose... non so, l'esplore, il guerriero, il francescano, non lo so.

Enrico Castellani: Mi son scordato quello che ti ho detto l'anno scorso e non so cosa dirti quest'anno.

Giulio Paolini: Di alcuni lavori mi pare che ho già parlato, ma sarà bene che per galanteria mi ripeta.

Getulio Alviani: Ecco, facciamo proprio cosí, tranquilli.

Lonzi: Ecco: Roma, 13...

Luciano Fabro: ... settembre. Primo pomeriggio. Prova a sentire se la registrazione e il volume vanno bene.

Allora: Carla dimmi qualcosa. Eccitami.

Salvatore Scarpitta: Tu che se' bbella...

Pietro Consagra: Vorrei dire questo qui.

Giulio Turcato: Tu dovresti fare una cosa cosí, però discorsiva, ossia non tu che domandi.

Lonzi: Sí sí... no no... infatti io ho sempre...

Mimmo Rotella: Veramente... Vuoi ripetere? perché non ho capito bene.

Lonzi: Lei dà ai suoi quadri dei titoli ben precisi: *Scuola d'Atene*, *Ratto delle Sabine*, *Amore e Psiche* che ricordano molto i soggetti cari agli autori del Rinascimento. D'altra parte, il mondo dell'antichità con i suoi miti ha acquistato un interesse nuovo dopo la psicanalisi. Lei ha presente questa connessione?

Pascali: Quello che mi piacerebbe è di essere il più naturale possibile. Ma non naturale... boh, non lo so spiegar mica questo fatto del naturale, io. Quel rinoceronte lí, oltre a essere un rinoceronte, è una forma che ho cercato per non cercarla, proprio perché avesse nella sua struttura questa forma di rinoceronte, ma non è che per questo ho sacrificato altri fattori: ho salvato il salvabile di questa forma. Dentro, ci possono essere delle trovate che neanche mi appartengono, le trovate di altri scultori, di un altro modo di pensare: la struttura di quella specie di serpentine poteva anche sembrare qualcosa di Brancusi. Mi è venuta così proprio perché anche Brancusi fa parte di un mondo che chiamiamo quasi naturale, no? È come se uno vede un animale qualsiasi, vede... sí, un cavallo, il solito cavallo che ho in testa e, dopo, cavalli non ne ho mai fatti, chi lo sa perché... un cavallo, un uccello, un pesce... uno dice « Brancusi », fa parte ormai di una specie di immagine già compiuta. Non che mi interessi una partenza formale da Brancusi... no, Brancusi già esiste e già è la scultura... forse mi faceva solo comodo risolvere in quella maniera. A me piacciono gli animali, ma non significa che voglio rifare gli animali: è un soggetto, è un'immagine, è un contorno già fatto, è una parola già stampata che mi affascina ancora, per cui entro in quel discorso lí, lo prendo come presupposto.

Paolini: Non credo assolutamente che si possa arrivare a coprire degli spazi, mentali o fisici che siano, a coprirli in modo effettivo, concreto, cioè con oggetti, con proposte formali o di qualsiasi tipo. Piuttosto, è possibile non so se dire evocarli o alluderli, comunque prospettarli attraverso un modello anche umilmente costruito, con mezzi che non abbiano la pretesa di essere signifi-

canti... Questi risultati, arrivare a farli nascere non in se stessi, appunto, ma in quanto potrebbero essere chissà che cosa. Con questo modo dimesso di operare si può, meglio che con mezzi più adeguati a ciò che oggi la tecnica offre, arrivare a indicarli, perché, quanto a ottenerli, credo che una volta ottenuti non siano mai soddisfacenti. Se penso a Manzoni, per esempio, ritengo che ci fosse ancora in lui un'implicazione pittorica, così, tra virgolette, nel senso che, forse, non era ancora cosciente di adoperare la tela, il telaio, il pennello proprio come limite meditato e stabilito. Dunque, lui agiva naturalmente, in un ambito di distruzione di immagini e di forme senza avere presente il rifiuto di altre tecniche più moderne, diciamo. Io credo di farlo coscientemente, di voler rimanere apposta in mezzo a questi telai, a questi barattoli di vernice e di servirmene per non arrivare a un risultato, per consolarmi di non essermi valso dell'elettronica, per esempio, quindi di aver dato vita a un modello, a un'idea e non a un oggetto vero e proprio.

Consagra: Avendo perduto l'animalità, la vita spontanea, non c'è altro che la città come possibilità di riprendere contatti con la naturalezza dentro se stessi. Dentro se stessi che significa? Che tu ti rifletti con tutti i contatti umani che hai. Ora, la città dà il massimo di questi rapporti, la città ti toglie la nostalgia, assorbe al completo la tua intelligenza, te la sfoga, te la adopera. La possibilità è lí, cioè incontrarti con delle persone che ti possono dare il massimo delle loro esperienze umane e che ti possono dare una ricchezza di spontaneità, ripresa nell'identificazione di città. Tu non vuoi andare in città e trovare un contadino, insomma: tu vuoi andare in città e vuoi andare nella più grande città, dove ci sono meno persone complessate. Perché un provin-

ne fissata » gli esistenzialisti, insomma questo scompenso tra la propria personalità concreta e le idee, da un presupposto tirar fuori tutte le possibili conseguenze mentali e, veramente, vai all'infinito.

Accardi: Quando uno vuole fare un libro così, dovrebbe arrivare addirittura a metterci tanto di se stesso, che fosse una parte della sua vita, capisci? Tu, non lo potrai mai fare, Carla, come lo vuoi tu, sai, te lo dico, scusami... Non so, se lo metti a livello creativo, sí... Adesso, è uno sforzo fortissimo quello che tu ti proponi, mi sembra, perché, come persona creativa, ci dovresti mettere proprio come tu sei in certi momenti della tua vita, hai capito? Come fai? Che, forse, l'artista riesce a comunicarlo un po' di più, questo è che agli altri fa soffrire... Forse, non lo so, sto mettendo « forse ». Tu dici « vedi gli artisti come parlano, e hanno più, sí, casualità... ». Sí, perché in quel momento, loro, fanno un lavoro che è quasi di continuazione del lavoro che, intanto, hanno fatto... dunque, figurati che serenità, che tranquillità che hanno. Eh, non è tutto basato su quello che stanno dicendo... ci pensi a questo?

Paolini: Ecco, io vorrei che Carla si ricordasse di quel mio quadro del 1965 che era intitolato *Delfo*. In quel quadro io comparivo, mi affacciavo da dietro il telaio riprodotto in grandezza naturale. Questo, per descrivere un altro lavoro che s'intitola, appunto, *Delfo II*: il quadro ha le stesse dimensioni, 95 x 180, e la stessa tecnica, tela fotografica, del quadro di allora. Riproduce la mia immagine non più, così, sullo stesso livello del telaio, cioè in quest'accostamento, ma in primo piano, per intero e, dunque: io indosso una lunga tunica bianca e impugno nella mano destra la *Bandiera* e nella mano sinistra reggo il busto di

Saffo, che si sovrappone e cancella il mio sguardo, nello stesso modo come nel precedente non si percepiva il mio sguardo in quanto era coperto dalla crociera del telaio, in un'identità... Ecco. Questa volta sono nascosto dal busto di *Saffo* e sono, così, in quest'atteggiamento estatico, non so... Dietro di me, come sfondo, compare un mio lavoro, sempre del 1965, che era quella scala bianca con la prospettiva in un punto infinito.

Consagra: Io non adopero la pittura che raramente, non sono pittore, ma avrei potuto esserlo perché mi piace molto una pittura che ho in mente, però non la realizzo mai perché, appena metto il colore, tocco il pennello, ecc.... Poi, anche a pensare altre materie col colore, così, mi è stato sempre molto difficile, non mi piace dipingere, non mi soddisfa e penso a questo: che non mi piacerebbe neanche essere Raffaello perché a me la pittura come l'ha fatta Raffaello non piace e penso che non piacerà a nessuno più. Non si può diventare Raffaello se la pittura non piacerà in quel modo lì: si diventa Raffaello perché piace proprio fare la pittura a quel modo. Il ragionamento banale, invece, cos'è? Che nessuno può essere Raffaello perché non si è così intelligenti come Raffaello. No, uno a priori non ha nessun interesse ad esserlo, ha escluso di essere Raffaello, quindi il processo dell'artista è un processo di piacere continuamente di affrontare quello che uno pensa con un determinato materiale, la qual cosa assolutamente non è necessario che piaccia agli altri, cioè gli altri l'hanno escluso di fare questa cosa.

Turcato: Se vuoi parlare di Raffaello, parliamo di Raffaello. Eh, sai, Raffaello è indubbiamente... Intanto, secondo me, non è stato mai capito. Lui non è stato capito quando ha fatto delle cose veramente per sé, per-



14.

moltissimo. Anzi, non so come abbia potuto farla una opera così grande Rembrandt, perché tutte quante le sue opere, infinite, sono fatte molto bene, anche ci vuol del tempo a fare queste cose qui. E, poi, c'è anche un'energetica umana... mica tutti possono avere una forza così enorme da rifinire tutto quanto questo qui. Vedi, il discorso è molto vasto e anche difficile da concretizzare perché non si può dire fin dove si può andare, fin dove uno...

Paolini: Un'altra cosa che vorrei fare è un quadro di dimensioni minime e sempre su quel soggetto del pittore nello studio, però ridotto all'immagine del pittore che abbraccia la tela e, proprio, la mano finisce nello spessore del quadro... Però, appunto, piccolissimo,

di lato 13-15 centimetri. Forse, meglio da vedersi appeso molto in alto sulla parete. Allora, questa tela, che rappresenta appunto il pittore, dovrebbe farlo vedere sospeso nello spazio... come fosse una specie di aquilone, ecco... Da lí, attraverso dei piccoli fori, spuntano tanti fili di nylon, che hanno colori molto belli. Una chioma di colori che piovono giú verso terra e arrivano, magari, anche sul pavimento, non so. Dovrebbe essere, cosí, i colori che trapassano la tela e vengono avanti con l'effetto molto diffuso di alternanza dei colori, piú colori possibile... E il titolo.. il titolo è *Icaro*.

Alviani: L'economia è la ragione per la quale opero, la ragione di fondo, cosí, un po' il mio stemma, come si può dire? Ecco, preferisco dirlo senza definirlo: il massimo risultato con la maggiore economia, vale a dire maggiore anche consapevolezza, maggior coscienza. Che non ci sia assolutamente nulla di dispersivo e, effettivamente, i prodotti della macchina, quando la macchina è fatta per una determinata azione, mai s'interrompe. È rotta, vale a dire non è piú macchina, è ko quando non fa quell'azione. Per cui, è veramente l'economia, la macchina e, ovviamente, è l'economia per quel tanto di conoscenza che noi abbiamo. Oggi, la macchina fa, per esempio, degli oggetti, diciamo 10.000 pezzi all'ora, perché la potenza da noi conosciuta delle velocità elettriche, tecniche, materiali è tale da poterci dare questo. Domani, noi avremo delle altre conoscenze, che si arricchiranno con gli sviluppi costanti, e la macchina avrà la possibilità di 100.000 pezzi in quel determinato tempo. E, quindi, sarà piú economia ancora, però è sempre il massimo dell'economia e sempre la misurazione di una conoscenza: questa cosa, capisci, non diventa, diciamo cosí, di moda, no? vale a dire

si tratta della scelta di un foglio dalla tipografia che, poi, a un certo momento applico su un supporto. Durante la proiezione, invece, c'è questa tensione, e durante questa tensione, nello stesso tempo, c'è questa proiezione della mia volontà, è vero? di questa mia forza che voglio si proietti nell'opera d'arte. Ecco, un fatto reciproco, un lavoro reciproco tra l'opera e l'artista, nello stesso tempo... è come quando un artista tradizionale dipinge un'opera e mentre la dipinge pensa al risultato del suo lavoro, quindi c'è sempre questa tensione dell'artista rivolto all'opera. Anche qui, nel caso mio, in questa tecnica meccanica è, in un certo senso, la stessa cosa.

Paolini: Il girovagare attorno a questa immagine del pittore in tutti gli atteggiamenti di lavoro possibili si giustifica un po' anche con il mio rimanere fermo a una tecnica conosciuta, ai materiali soliti, a un certo sistema di lavoro. Così, all'uso di materiali tradizionali, forse corrisponde un po' anche il ricadere, quando sia il caso di procurare un'immagine al quadro, sul pittore che sta cercando quale immagine dargli. I due fatti dovrebbero concorrere a dire: non so quale sia l'immagine esteticamente più adeguata, quindi questo ricadere dell'immagine sul pittore si rispecchia un po' nel ricadere del quadro nella sua tradizionale fattura. Dal momento che non dò vita a insiemi ottici, estetici, diciamo, che ambiscono a diventare proposte formali vere e proprie, cioè di avanzamento del gusto, allora anche il supporto più degno di questa idea sia così, come è sempre stato.

Lonzi: Si ha l'impressione che Lei consideri ogni segno per conto suo, carico di un significato particolare, che è anche una carica di mito. Cosicché la composi-

Kounellis: Mi pare che loro hanno scambiato i problemi dell'emissione, che sono di società per ragioni di potere, no? Perché essere emissario dell'artista significa mettersi alla stessa condizione dell'artista, cioè dell'uomo che gli manca un qualunque potere. Allora questo qua, di essere emissari della società, li salva proprio sul livello di potere. In questa maniera, fanno un artista somigliare sempre più al modello sociale, proprio stabilito. Cercano di integrare tutte le nuove esperienze su quella di società con la pretesa di far capire alla gente l'artista. Mentre finisce che l'artista diventa integrato, in cambio del Potere. Questo è un vicolo cieco, è un vicolo di riuscita, di comprensione e di potere. È una cosa macchinosa che va avanti proprio da secoli questa storia lí, nò? Di riuscita anche di un uomo.

Paolini: Un lavoro, così, a cui io tengo particolarmente, è una piccola riproduzione su tela fotografica, formato rigorosamente identico al naturale, di un *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto. Qui, niente: il quadro è esattamente la copia fotografica del quadro di Lotto, senonché la chiave del discorso è nel titolo: il titolo è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Il ritratto è bellissimo: c'è questo giovane che guarda con una fissità, così, affascinante veramente, l'obiettivo, cioè guarda Lorenzo Lotto e nel mio caso guarda l'obiettivo, e così mi piaceva... restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto.

Lonzi: Oggi si può essere vicino agli artisti anche ascoltandoli e poi riascoltandoli, se non li hai capiti alla prima... Però, come puoi, dopo aver fatto un gesto come questo, che è un gesto proprio di assoluta impotenza

perché avrò sicuramente torto tra cento anni. Io però, dico che venti anni fa avevo abbastanza ragione. Quando sostengono che la pittura è esaurita, secondo me è un discorso sbagliato perché non si può parlare di pittura, ma di linguaggio plastico: pittura e segno. Che questo linguaggio plastico sia realizzato su un piano, come progettazione, o che sia realizzato in tre dimensioni, la cosa cambia aspetto, ma non cambia assolutamente significato. Perché, se vuoi, all'origine uno non ha nemmeno bisogno di manifestare la progettazione col lapis: quando la pensa è bell'e fatto. C'era Malevič che diceva « volete un quadro, telefonatemi che ve lo dico ». Non in senso dadaista, ma come massimo della ricerca liberata da ogni materiale. È bello uno che dice un quadro, è bellissimo. Sotto questo aspetto, Malevič è andato fino in fondo al problema.

Paolini: Il fatto stesso che un'opera d'arte esiste è perché, attraverso una certa tecnica, viene effettivamente a mostrarsi, no? Non è poi di second'ordine il fatto d'intravedere quest'opera attraverso certi materiali o degli altri, ha una discreta importanza. La tecnica, dunque, è quel mezzo che permette di sottrarre allo spazio in cui siamo, quell'altra parte di spazio che è l'opera d'arte, e che viene ad annullarsi proprio attraverso la tecnica. In fondo, l'arte è la tecnica stessa che viene utilizzata per un certo fine. La tecnica permette all'opera d'arte di esistere in quanto sottrae allo spazio in cui siamo, cioè all'ambiente in cui l'opera d'arte si presenta, quel tanto di spazio che è costituito dall'opera d'arte stessa. Se noi dobbiamo passare dallo spazio nostro quotidiano allo spazio dell'opera d'arte — dico, proprio, spazio fisico — dobbiamo attraversare il diaframma assimilando una tecnica che ci permetta di fare questo

balzo, no? Appunto per questo la tecnica non deve risultare in quanto è, ma soltanto servirci, esserci utile come diaframma invisibile, innocuo, per passare dalla parte opposta. Appunto per questo, è della massima importanza e della minima importanza nello stesso momento. Della massima importanza, diciamo, astrattamente, come problema, e della minima, possibilmente di nessuna importanza, come entità. Quando la tecnica pesa sulla cosa che si vuol dire è indubbiamente un ostacolo, un freno: se la tecnica è adeguata al lavoro che si vuole fare, facilita, promuove il passaggio, la funzione dell'opera. In questo senso, tutte quelle realizzazioni in cui la tecnica diventa quasi protagonista, quando si è presi più dal come una cosa è fatta piuttosto che dalla cosa in sé, secondo me è una situazione sorda, un errore imbarazzante. Dato che il mio non è un lavoro di proposte, ma piuttosto un lavoro sul linguaggio stesso del fare, non ho mai scelto una tecnica o un'altra. Ho sempre scelto il modo più invisibile, meno corporeo di dare evidenza a quello che volevo realizzare. Sarebbe assurdo che uno scegliesse una tecnica come sceglie un abito o una divisa e che se ne servisse indiscriminatamente per tutti i momenti. Ogni lavoro necessita di un piccolo pensiero sul come va risolto. La mia opinione è che il materiale dell'opera d'arte dovrebbe essere — ma è sempre stato — dimesso, nel senso che è sempre stato sopraffatto dalla funzione per cui è stato adoperato. In questo senso, non c'è una stilistica della semplicità, ma una « regola » che stabilisce che la tecnica usata deve essere la più discreta possibile. Provo fastidio quando la semplice, per non dire banale realtà di un'operazione, appare — io dico — appesantita, da un meccanicismo



25.

della realizzazione, cioè quando la tecnica si presenta come un compiacimento di contorno all'idea. Il guaio è che, il più delle volte, in certe ricerche si crea un'inversione di termini, appunto, tra tecnica e idea.

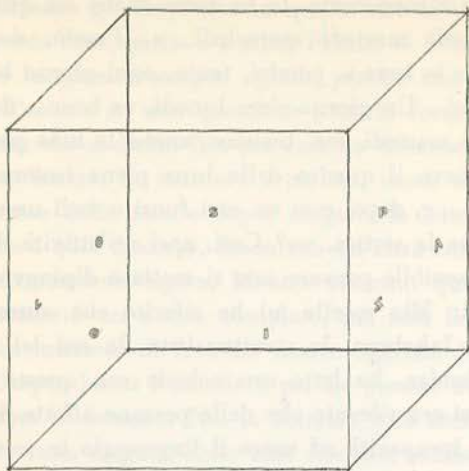
Consagra: La mia scultura è frontale perché nasce da considerazioni tecniche di semplificazione dal punto di vista costruttivo e dei materiali, ma soprattutto perché nasce dal concetto di Spazio Differente. Differenziare lo spazio frontale da quello centrale è stato per me una presa di coscienza dei problemi sociali, un mio modo di dire che non credevo in niente. Gli elementi plastici ridotti al piano, ad una semplice sovrapposizione di piani sono stati la conseguenza tecnica del mio rifiuto alla plastica modellata risolvendo con la minima spesa una scultura fatta di metallo leggero, strisce di legno o di ferro.

Castellani: La tecnologia attuale è talmente ricca di possibilità, di varianti materiche e formative che uno rischia di perdere di vista quello che vuole fare, quello per cui si mette a sperimentare. La sperimentazione fi-

vità che è inesistente. Io ho fatto anche un quadro che è « lunedì martedì mercoledì... ». Perciò, dopo sono venute « le lune », perché, tanto, ogni giorno bisognava svegliarsi... Un giorno c'era lunedì, va bene... dopo, non so, c'era martedì, ma, insieme, anche la luna piena... allora, facevo il quadro della luna piena insieme con il martedì... e, dopo, non so, esci fuori e vedi una scritta: fai anche la scritta, no? Così, apri un'attività da lí che non è possibile pensare uno si metta a dipingere.

Lonzi: Mia sorella mi ha riferito che, durante una lezione, Jakobson, lo strutturalista da cui lei studiava a Cambridge, ha letto una scheda con questa osservazione: si era rilevato che delle persone affette da afasia, cioè da incapacità ad usare il linguaggio in senso strutturale, se erano pittori, la loro pittura subiva effetti disastrosi. Jakobson ha adoperato, appunto, questo termine. Allora sembra che questi due settori, il linguaggio e le immagini, contrariamente a quanto si è creduto fino ad oggi, abbiano un rapporto, tra loro, funzionale. Nel senso che se si disturba la funzione in un settore, si disturba la funzione anche nell'altro settore. Invece, abitualmente, si pensa che, se uno lavora per immagini o, comunque, in un settore plastico, qualora non sia in grado di adoperare il linguaggio come struttura, possa far agire ugualmente la struttura del linguaggio pittorico. Questo non t'impresiona, Giulio Paolini? M'impresiona molto che non t'impresioni! Perché tu adoperi delle lettere per esprimere l'immagine: per esempio fai *Lo spazio*, va bene? Dunque, tu associ questi due settori in un modo non parallelo ma, diciamo, funzionale, per riprendere il concetto di Jakobson.

Paolini: Il dover mettere in immagini una certa idea, piuttosto che scriverne o parlarne, richiede un'applica-



50.

zione piú lucida. Finché, appunto, si parla o si scrive, c'è sempre questo margine di possibile correzione o ulteriore chiarimento; quando, invece, si deve mettere per immagine una cosa, bisogna essere sicurissimi di quello che si fa. Ecco che vengono meno le capacità di mettere in immagini le idee, in queste persone affette da afasia, per la mancanza, appunto, di una lucidità che possa dire, una volta per tutte, quello che volevan dire. Probabilmente la condizione d'immagine soffre, nei rispetti di altre forme di espressione, di una certa dose di drammaticità, nel senso che drammaticità, in questo caso, può essere fissità, definizione, e che, quindi, questo porti a una certa condizione di terrorismo interiore; metta, appunto, nell'impossibilità di realizzare una struttura d'immagine, a differenza di altri linguaggi o strutture.

Lonzi: Questo rapporto tra i due settori non è così

ovvio dal momento che, per esempio, un malato mentale, ma non affetto da afasia, può sviluppare una forma di pittura. Quando ho saputo di questa constatazione, riportata da Jakobson — di possibili conclusioni non so niente, penso che sia un problema su cui gli specialisti stanno studiando, per il momento — mi è venuto subito in mente il tuo lavoro. Allora, mi sono chiesta come mai, di tutti gli artisti che adoperano le parole, avessi pensato a te in particolare. E dopo, riflettendo, mi sono accorta che, mentre altri si servono della parola e dell'immagine come di due canali di comunicazioni distinti, in modo che la parola serve a confermare l'immagine e l'immagine a confermare la parola, nel tuo lavoro l'una manifesta l'altra e viceversa.

Paolini: Io, a questo punto, complicherei ancora un po' la cosa, accavallerei questo argomento a quello della tecnica. Quando vediamo un quadro che ci propone una immagine e, a conferma di questa dobbiamo leggerci una parola che sta lì vicino, è chiaro che l'operazione non è riuscita, non distinguiamo piú se è la parola a essere l'oggetto o l'immagine ad esserlo. Quindi, la parola e l'immagine possono essere, al tempo stesso, la tecnica e il significato del quadro, no? E questa folle intercambiabilità dei due elementi, questa possibilità d'intenderli come due mezzi per dire una cosa che non c'è, o viceversa come due significati collegati e coerenti che, comunque, allora ne basterebbe uno solo, quindi questa forma retorica di esprimere una sola cosa con due strumenti, porta a caricare l'opera perlomeno di una cosa in piú, o addirittura può fare in modo che le due cose si equivalgano e non costituiscano neppure un'unità. Non c'è identità possibile, dal momento che esistono compresenti due elementi paralleli. Ora, io ho cercato

di fare in modo che la parola diventi immagine di se stessa. Quando la parola assume una disposizione spaziale particolare, può diventare un'immagine, a suo modo.

Lonzi: Anche Kounellis ha cercato un rapporto in questo senso, prima con le lettere, i quadri telegrafici, e poi con le parole *Paola, Vieni, Notte, Giallo...*

Paolini: Probabilmente era per il desiderio di toccare, appunto, un'identità tra la parola, che in fin dei conti è quello che noi pensiamo, prima che possiamo vedere, e una cosa che si vede. Rispetto a Kounellis, io ho dato all'operazione un aspetto piú rigoroso... però, a un certo punto, potrebbe essere anche una deficienza mia quella di aver voluto verificare la cosa nei termini di una geometria dello spazio; può essere, da parte mia, una specie di verifica superflua. Nel senso che, per Kounellis come per me, credo che questi lavori siano la necessità di pronunciare quelle date parole. Ora, che lui le scriva sulla tela o che io cerchi una « soluzione » di queste stesse parole, sono due aspetti diversi, però, in fondo, se Kounellis ha rinunciato all'osservazione dello spazio intorno e semplicemente si è accontentato di scriverle, ha fatto piú in fretta lui, no?

Castellani: Il mio è un discorso prettamente politico anche in considerazione di questo fatto: è vero che ci sono fra gli uomini dei creatori e certi che non lo sono affatto, però non so fino a che punto questo non sia dovuto a un condizionamento... a un condizionamento sociale, no? Perché, per esempio, io penso, invece, che tutti gli uomini siano... siano dei creatori, siano portati al lavoro creativo e non al lavoro ripetitivo come sono condizionati a fare adesso, salvo gli artisti che diventano così dei privilegiati nella società. Ma se... se ammetti,



53.

maggior sorpresa cromatica, forse si può paragonare alla stagione estiva, ma naturalmente non è che questo sia un problema di principale esistenza.

Paolini: Poi, c'è quel quadro composto da due grandi tele affiancate, come due grandi pagine aperte, sullo stesso modulo, sulla stessa impostazione della suddivisione dello spazio che avevo impiegato nel quadro *Una poesia*. Dispongo su questa trama, su questa falsariga, ad una ad una tutte le lettere corrispondenti alla scrittura di tutti i nomi scritti sul mio taccuino. Il titolo del quadro è *Titolo*, se per titolo posso intendere l'argomento, l'ambito in cui si svolge una certa opera... cioè il titolo dovrebbe alludere all'ambito di cose, all'identità delle cose in cui l'opera si viene a creare. Quindi, in questo senso, i nomi che ricorrono nel quadro sono un po' la cornice del mio spazio operativo, la cornice della mia vita di tutti i giorni. Di questo lavoro vorrei fare anche

l'edizione, cioè l'edizione vera e propria, il libro, che sarà costituito da un certo numero di pagine di carta da disegno bianca su cui, pagina dopo pagina, trascrivo questi nomi sempre secondo questa falsariga, quadrettatura, così... Il titolo del libro, cioè il titolo del quadro intitolato *Titolo*, sarà la voce enciclopedica corrispondente alla parola « Infinito »: è una frase che ora non mi ricordo a memoria perché è un po' lunga e complicata... Se del quadro elaborerò di quando in quando, senza scadenze fisse, nell'arco della mia vita, altri esemplari, lasciando immutate le dimensioni e restringendo la falsariga in modo da inserire sempre nomi nuovi, il libro rimarrà un punto fermo, non subirà successive rielaborazioni: da qui la differenza, l'opposizione dei due titoli per lo stesso lavoro.

Castellani: Quello che io dico, naturalmente con molte riserve, che ritengo positivo il far conoscere il processo creativo nelle sue fasi dinamiche è, da una parte, demitizzante del lavoro artistico concepito così come fanno i critici, e d'altra parte mi sembra molto, come dire? sollecitante di certe riflessioni e poi, tutto sommato, didattico anche di un modo di lavorare diverso dal modo di lavorare ripetitivo e alienante.

Consagra: Trasmettere il modo di lavorare dell'artista, sí... che, per adesso, è mitizzato, diciamo, cioè il contatto tra la gran parte di persone e il lavoro dell'artista non c'è, no? Quindi, un artista, nel lavoro di demitizzazione, deve far entrare questo che dice Castellani in modo che tutti si rendano conto anche della semplicità della cosa. Però, rimane sempre... rimarrà sempre il fatto che, una volta che la gente abbia imparato, abbia visto, ritornerà a fare un'altra cosa.

Lonzi: Ora, io penso che c'è tanta gente che ha avuto

sa, però in effetti non cambia niente. Invece, ho trasportato la tautologia proprio sull'esperienza della cosa.

Paolini: Vorrei solo darti una testimonianza. In quello scritto del '63 che, tra l'altro, ho dato a Carla, appunto me la prendevo con le soluzioni negative: indicavo da una parte la disinvoltura della boutade, del gesto e dall'altra la tautologia. Letteralmente scrivevo « la tautologia ». Ora, mi pare che tu abbia trovato il modo di uscire da questo vicolo cieco della tautologia, proprio facendola, prendendone atto e, quindi, facendola criticamente.

Fabro: Il mio accostarmi all'esperienza tautologica, si è manifestato come qualcosa che andava molto al di là delle mie premesse, almeno su quello che posso io averne ricavato — che poi la cosa sia ricavabile da chiunque o, comunque, sia stata trascritta adeguatamente, non sono io che devo dirlo. Penso che mi sia scappato, mi sia sfuggito di mano quello che voleva essere un mio atteggiamento un po' volontaristico sull'operazione stessa, ecco. Quando son riandato criticamente un po' a guardare quello che avevo fatto prima, mi sono accorto che, in effetti, tutto poteva rientrare nella tautologia, era una chiave che poteva benissimo... Questo perimetrare le situazioni, naturalmente, lo riscontravo anche negli altri e *In Cubo*, forse, era... in questo senso, secondo me, era un'apertura; però, il perimetro, il correre in giro a questa cosa che interessava, era fatto sulla base di voler dire, comunque, una cosa sulla cosa. Il fatto che io facessi un cubo su delle misure umane trovava implicita la persona, aveva implicito il fatto che la persona si trovasse in un atteggiamento tautologico; però, il mio atteggiamento nei riguardi di quest'opera, era ancora abbastanza spurio, da considerare questo involucro come solleticante a fare una tautologia, a adoperare tautologi-

zione diventa un oggetto ordinato ». Attraverso una ripetizione, un elemento acquista ordine anche se ordine non c'è. Per cui, tante cose, capisci: il prendere l'oggetto che è come ordine e portarlo come ordine, fare ordinare gli oggetti, però sempre su un piano...

Kounellis: Io non capisco, questo, che razza di linguaggio è che non parla proprio, non parla niente, no? Questo è l'atteggiamento occidentale, semplicemente, americano e anche europeo, proprio, portarlo a queste conseguenze. Ma, queste conseguenze che si fa, poi, dopo? Non è che io dico « che si fa, dopo? » e mi prende l'angoscia, non è vero niente di questa cosa lì... Per Newman, poteva essere, anche questa, una libertà, ma non è possibile proseguire in questo stato: diventa assurdo, inconcepibile, lasciare tutto intorno, proprio a volare sotto i piedi... Che razza di problemi di linguaggio sono questi? I problemi di linguaggio sono problemi che si nascono e si muoiono, questi sono dei problemi: passano e vengono altri problemi, e il pittore fa questo lavoro lì. Un canale di comunicazione è il pittore, comunica delle cose che sono inafferrabili anche al linguaggio comune, proprio, che è molto strumentalizzato. Il pittore adopera delle situazioni, anche come personalità e, con questi mezzi, propone delle situazioni. Se gli togli tutto questo, che razza di fare continuamente... Sì, può arrivare anche alla precisione più straordinaria, anche a concepire una cosa molto... ma, io, lo trovo... lo trovo ridicolo, perché Newman non l'ho visto, ma può darsi che mi piace, non è questo il fatto, solo non me ne frega niente, no? Non me ne frega nemmeno di tutti gli altri che fanno i Newman.

Paolini: La bandiera è un'asta di acciaio cromato che finisce con la tipica decorazione a foglia d'alloro in ottone. L'asta è alta circa 180 cm, circa l'altezza della



82.

persona, e sostiene, anziché una sola bandiera, quindici bandiere. Le bandiere sono del formato 70 x 100. Il titolo di questo lavoro è *Averroè* e... ed è un titolo che, mi rendo conto, suona molto intellettualistico, compiaciuto, ma, a un certo punto, mi è sembrato che questa bandiera potesse essere equivocata. Le bandiere che ho scelto, queste 15 bandiere, non valgono di per sé, non sono « quelle » bandiere, semplicemente sono più di una bandiera e, quindi, sono quelle 15 od altre 15, od altre ancora, o addirittura tutte le bandiere tranne quelle 15. La scelta del numero e del tipo di queste bandiere non ha nessun carattere di leggibilità, ma solo un carattere numerico. Infatti, vorrei fare, oltre a questo esemplare, altri 2 identici nella struttura, ma ognuno dei quali con altre 15 e altre 15, per dare, così, uno schema aperto alla successione... *Averroè* poteva essere il simbolo di questa ambiguità nella scelta e nella quantità, in modo che, appunto, questa diventa una bandiera imprecisa, una bandiera impossibile. Se, in un secondo tempo, diventa figura di se stessa, in un primo tempo è soltanto il pretesto, così, occasionale, per creare un oggetto che sia forzato nella sua assurdità, ma non

in quanto bandiera, in quanto idea di questo oggetto, capisci?

Fabro: Mi pare che, anche questa bandiera, ti serva come ottimo pretesto per non-fare degli accostamenti coloristici... In questi lavori, si riscontrano delle valorizzazioni formali, delle preoccupazioni di adoperare elementi non confutabili: tu adoperi la bandiera... però, non hai inventato nessuna bandiera, non hai voluto inventare nessuna bandiera. Io, in questa storia, qua, del *Cielo*, ho una parte del cielo che non sarà assolutamente leggibile, in quanto manca la scala... sí, però è il cielo. Tu, hai adoperato spesso, anche in molti altri casi, elementi standard. E non abbiamo mai parlato di questa utilizzazione scrupolosa di elementi standard, però, senza sfruttarne, né il carattere formale come tale e neanche la sua... adesso, non so come si dice... la sua capacità di messaggio, non so, di trasmissione di significato, ecco. Però, a un certo punto, possiamo arrivare ad una spiegazione di questo fatto?... Che noi usufruiamo sempre di elementi che cerchiamo di ricostruire con assoluto scrupolo e, nello stesso tempo, ce ne freghiamo altamente che questo scrupolo sia controllabile.

Accardi: Tocchiamo il lato dell'amore, qui, che nessun artista tocca e impregna la vita di tutti, invece, è vero? Ieri sera, t'avevo detto « ah, mi piace quell'uomo, com'è bello, la moglie com'è brutta ». Questo accade: ormai che sono una donna sola, faccio questi pensieri. Però, certamente, per questo uno, poi, non si contenta di certe cose: se ha delle esperienze di un certo piacere o di un uomo che ti interessa molto, è logico che, dopo, diventa un po' difficile perché, se non trovi, non è che ti puoi adattare. Infatti, la donna, hanno sempre creduto che lei si potesse adattare, allora le dicevano « sei sola,

penso a queste cose, perciò mi vengono un po' come un fiume. E, infatti, mi pare che ho detto già abbastanza per il momento, su questo punto. Sí, lascio stare un po', guarda. A parlare di Reich, ci porta su un campo che, poi, tutti dicono « ah, ma che, sei una reichiana, ma come? allora l'amore t'interessa! ». Certo, voglio vedere a chi non interessa. Mi sono accorta di questo... te n'ho parlato l'altra sera, allora lo voglio mettere, perché abbiamo detto che, tutto quello che mi ricordavo, lo mettevo... quando devo fare una cosa o penso a un mio desiderio d'incontro, o penso all'amore, ho molto pudore. Poi, mi accorgo che gli uomini ne hanno impregnato tutta la loro vita, ci pensano moltissimo, ne parlavano fra di loro moltissimo. In prima linea, consciamente... per esempio, l'uomo fa un viaggio e dice « mi preparo la persona da incontrare lí, in quel posto ». Come io, quando dovevo andare a New York, dicevo « ho il tale amico che mi viene a prendere all'aeroporto »: questo mi dava un sapore al soggiorno a New York. E pensavo « Madonna, Carla, come sei... ». Poi, mi sono accorta che loro fanno cosí. Questo, però, non è che li squalifica, perché sono dei tipi specializzati, dei direttori d'industria, sono accaniti sui loro pensieri, non è che questo li distrae... sono delle persone di una rispettabilità incredibile. La trovo quasi condannabile questa scissione, non mi piace, eh, non la trovo interessante... però, per dire che esiste molto il comportamento cosí. È per questo che Samuel dice « tu mi sembri una di quelle che mettono avanti: io sono una donna, qui, guardatemi come donna ». Va, non è che io faccio l'antagonismo uomo-donna... però, questo punto esiste e volevo insistere su questo, adesso.

Paolini: Se consideriamo un po' le nostre radici di la-

voro, non vorrei che il termine fosse troppo...

Fabro: radicale...

Paolini: radicale, ma per quello che è un po' il nostro lavoro precedente, mio e di Fabro, per quello che un po' ha caratterizzato le nostre rispettive attività, credo di capire che tu stai allungando una prospettiva, fondando una nuova prospettiva di lavoro. E intendo uno sviluppo del tuo lavoro su motivi che non smentiscono assolutamente le suddette radici e che, comunque, cercano di focalizzarle su una ricerca sempre molto rigorosa. Mi sembra che questi elementi che tu hai definito, a proposito del *Cielo*, piú fantasiosi — mi pare che hai usato questo termine — non compromettano assolutamente la fondatezza della ricerca. E, cioè, che questa ricerca avvenga sempre secondo, così, un'indagine molto attenta. Comunque, appunto, c'è la felice, ehm... concomitanza di un lavoro molto piú godibile, insomma, sempre, però su un piano molto rigoroso. Che ci sia una specie di abbellimento di una filosofia, ecco, se lo slogan regge. Questo, forse, è un argomento che ho portato, così, di comodo e, forse, non so se ti si attaglia... poi, avrai occasione di smentirmi, comunque portavo queste considerazioni perché, da parte mia, avverto uno sviluppo che in generale, è analogo: che si muove con piú leggerezza, con meno severità, semplicemente, ecco. Credo, da parte mia, di valermi di qualità di abbellimento, quasi mi preme di inseguire... non so se dire bellezza o... misura. Sono termini molto improvvisati, ma in sostanza, di accettazione squisita, ecco. Naturalmente sto sfiorando la presunzione...

Fabro: No, stai sfiorando il bluff.

Paolini: Ehm...ehm... Forse, io propendo per sviluppi piú d'immagine e spero che, per lo meno, sia possi-



89.

bile avvicinarsi a questi miei nuovi lavori secondo criteri che potrebbero essere molto affini a quelli usati in certa critica dell'arte antica. E, cioè, l'analisi del particolare, di un certo tipo d'immagine che non si presenta per quale è culturalmente, ma, insieme a questo, per qualcosa di piú compiuto, di piú relativo all'immagine stessa.

Kounellis: Ma è vera una cosa: che, questa dell'unità, io la porto anche come l'unica possibilità e l'ultima cosa da fare in questa situazione che ci troviamo. È una proposta... cioè, non è una proposta, è una cosa detta in maniera spicciola, non ha un riferimento proprio nostalgico, no? Io penso che, questo qua, si collega al fatto che sono greco, con la lana, ma la lana è anche un mezzo, in questa maniera, è il materiale piú fluido, mi permette di fare un gesto, così, di legarlo, non è un materiale tecnologico o che ricorda qualche senso, così. Se si lega, anche m'aiuta, inconsapevolmente, ad avere piú contatto... allora, può darsi che ho anche un contatto particolare con la lana, però, questo, è relativo, non è una cosa estremamente importante, no? Se uno sta in America, certe cose

in tradizione, ma Rothko fa dei tramonti newyorkesi, tutto sommato, a guardare bene, i tramonti newyorkesi son formidabili, non so se li hai visti, specialmente di autunno, lui li inquadra... No, un grosso pittore, ma, insomma, secondo me, gli artefici di questo secolo sono questi, cosa vuoi... gli altri o appartengono troppo a un fatto dannunziano, o appartengono troppo... Anche Burri è un grande artista, intendiamoci, però è un'artista del dopoguerra, eh. È un artista della disfatta, non è un artista di un qualche cosa che si deve fare in più. Però, lui si salva bene, perché, appunto... ha questo che di crepuscolare... anche ironico, intendiamoci... Non è semplice dare dei giudizi, così. E, ancor più difficile, calcolare fra vent'anni, fra cinquant'anni chi sarà, da adesso, il primo. Ma no, non si può! Sai, hanno fatto, una volta, il Museo delle macchine inutili... per esempio: Stevenson ha inventato la locomotiva, no? Tutto il Museo era di quelli che avevano cercato di inventare la locomotiva... c'era anche una locomotiva a stampelle, hai capito? Ora, in questo, scienza e arte vanno anche d'accordo. No, secondo me, siamo stonati, nel momento attuale, siamo stonati nel vedere le cose non dal loro punto di vista, veramente... E, così, è stonato il rapporto fra gli uomini e le donne: la moglie che sta troppo addosso è stonata, la moglie ha una mansione nella società nei confronti del marito... Il marito, però, non deve essere geloso della moglie, la moglie può fare anche quello che vuole, l'importante è che stia in una certa ambientazione. E, poi, le donne che scopano a destra e a manca han perfettamente ragione, cosa devono fare? Sono nate per quello. È lapalissiano, dico.

Paolini: Qualsiasi atteggiamento radicale o sullo stile o sull'implicito mi sembra retorico. L'implicito deve es-

sere implicito: se l'implicito viene tradotto in esplicito, con la strizzatina d'occhio, nel senso di un omaggio a un certo rigore troppo marcato nel lavoro... Quando la mancanza di accessori, di stile, per usare questo termine, è addirittura volutamente esibita, quando lo stile è cancellato ad hoc a tutto vantaggio dell'implicito... Un esempio potrebbe essere quello dei momenti critici di qualsiasi avanguardia. Nel momento più comunicativo di ogni avanguardia, cioè al suo nascere, c'è sempre questa radicalizzazione del significato a dispetto della godibilità dell'opera, questo ridurre i termini all'essenza. Non credo che se ne possa fare una regola: questo ha le sue precise ragioni in certi precisi momenti, in certe precise situazioni. Non credo che si possa eleggere a costume questa radicalizzazione di significati, senza il minimo di cura della... compiutezza. Appunto: guai al compiacimento dell'implicito in se stesso, che, in fondo, è più estetizzante ancora della compresenza, invece, naturale, delle due cose. Il compiacimento estetizzante è di ridurre tutto a questa essenzialità di discorso e, quindi, all'implicito soltanto percepibile e non da guardare.

Fabro: Nello scritto che hai letto ieri, quello là, quello lungo, che la Lonzi aveva già visto prima di partire per gli Stati Uniti, c'era appunto una osservazione, se ben ti ricordi... non vorrei che tu avessi inteso... o io mi fossi espresso male, riferendomi all'implicito. Ci sono due tipi di implicito: un implicito che veramente è implicito nella accezione più logica, più genuina della cosa e, poi, c'è una specie di gioco di società sull'implicito, perché, secondo me, è il contrario della radicalizzazione... Quello che tu chiami, appunto « la strizzatina d'occhio » sull'implicito, non è implicito... Ci mettiamo tut-

so, diventasse la conferma « guardate: cosa succede? » — come, adesso, queste linee sopra una fonte di calore « succede questo, ti dà questo » — quando, però, avesse preso quel senso che io ho bisogno di dare. Quindi resta lí, resta lí come tante cose, che vengono fuori quando sono mature di per se stesse... Eh... tu hai tratteggiato una linea e questa potrà diventare una lettera dell'alfabeto non lo sai ancora. Domani stabilisci che la lettera dell'alfabeto sarà cosí... capisci, Carla... ecco, c'è già.

Paolini: Mi rendo conto che quanto ho detto prima a proposito di abbellimento, di stile, possa essere equivocado... Obiettivamente, tu mi hai proprio chiarito che è molto piú facile riscontrare preoccupazioni di stile e di abbellimento nel lavoro di altri artisti...

Fabro: ...di altri poco artisti... iiih!... iiih...

Paolini: ...poco artisti, nel senso che nel loro lavoro è molto piú esplicita questa preoccupazione stilistica. Credo che per abbellimento non ci si possa unicamente riferire a criteri di gusto propriamente figurativo... Mi sembra che la confezione, diciamo cosí, di un'opera figurativa possa trovare, almeno oggi, per mio conto, una certa possibilità in quello che si può chiamare una precipitazione di gusto che, appunto, provenga simultaneamente da tutto il gusto in generale. Non voglio certo far omaggio al gusto coloristico, compositivo o soltanto figurativo: m'interessa piuttosto perseguire una certa...

Fabro: T'interrompo immediatamente. No, perché io adesso cerco di far da maieutica, cerco di fare la Carla Lonzi, ecco. Quanto tu dici di stile, di gusto, cosí, molto generale, è quello, secondo me, il problema dell'equivoco. Quando certe persone adottano lo stile, cioè l'ab-

bellimento, lo fanno proprio in base a quello che si presenta in quel momento il panorama di stile, ed è quello che rende le opere così insinuanti, che permette loro d'insinuarsi, perché hanno tutte le caratteristiche del rigore accettato, del rigore dello stile accettato in quel determinato momento. Ne hanno, così, quella componente abbastanza ricca, abbastanza... Però, nello stesso momento, quello stile — è questo, appunto, che volevo dirti — sopraffà la chiave dell'opera. Anzi, è quello che la rende più accettabile. Per loro, lo stile, è una grossa mancia che accontenta il cameriere. In effetti, mi pare, quello che vuoi dire tu, o quello, mi pare, che c'entra nel tuo lavoro, non si tratta di una grossa mancia, non si tratta neanche di una mancia. Il tuo stile non sopraffà l'opera, ma è l'opera, secondo me, che ha il pudore di presentarsi solo come stile.

Paolini: Beh, a questo punto, io sono talmente... ehm... ehm...

Fabro: ...emozionato... ih!... ih!...

Paolini: ...emozionato e veramente « colpito » dalla tua precisazione. No, effettivamente, sono di quest'avviso. L'equivoco di fondo è, appunto, quello che tu hai sottolineato adesso: di non considerare le due cose sovrapposte, essenza e confezione, ma di considerare solo la prima, ma debitamente presentata o, comunque, semmai soltanto la seconda che sia, come tu hai detto... così pudica, così poco compromessa, da risultare trasparente alla prima.

Kounellis: Uno non fa una ricerca poetica che non è una ricerca di linguaggio, ma poetica significa unità. Non so, in Italia, c'era una mentalità riformistica, di dopo della guerra, del linguaggio: come in quel pe-

colare quella che è la percezione dell'oggetto stesso. Io presuppongo che l'oggetto abbia una specie di dialogo a due livelli: tra lo spettatore e il titolo, e il modo in cui faccio accostare l'oggetto o l'indirizzo nominale che dò all'oggetto... e, l'altro, tra lo spettatore e l'oggetto in sé. Mi sembra un po' che tendo a creare questi due rapporti, come a sdoppiare la personalità, da una parte su un piano letterario, dall'altra su un piano puramente di esperienza. L'ambiguità credo possa nascere, in parte, da questo: dal far... non combaciare, ma semplicemente, piuttosto, dal far strusciare, non so, o dal creare un attrito tra questi due tipi di atteggiamenti. Capita molto spesso, almeno me ne accorgo nelle mie cose, che difficilmente ricordano i miei titoli, eppure sono i più pertinenti. Stento tantissimo a trovare qualcuno che dice « asta » all'*Asta*, mentre, in effetti, quella è veramente un'asta, però, sia come l'ho presentata, sia così... la chiamano « asse ». Mi sembra, proprio, sia conseguenza di questo attrito che, da una parte, uno ha, così, un'impressione della cosa in sé, dall'altra gli dò un'altra sollecitazione. Da queste due sollecitazioni nasce una specie di cosa che, l'una è giusta, però non è contemplata completamente nell'altra.

Paolini: Anche per me, il titolo ha un'importanza saliente. Io cerco sempre di intitolare il lavoro, forse a differenza di quanto fai tu tentando questa canalizzazione parallela del titolo all'opera...

Fabro: Carla, prendi questa, va benissimo. Sta attenta un po' comunque...

Paolini: A differenza di questa canalizzazione parallela, ripeto, io tento una identificazione ovviamente parallela, poiché si tratta di un titolo e di un'opera,

ma, appunto, di identificazione piuttosto che di alternativa. Nel senso che mi succede spesso di attribuire lo stesso peso, cioè la stessa partecipazione mia, all'opera e al titolo. Nel momento che scrivo il titolo sul retro del quadro, mi sento investito allo stesso modo di quando eseguo il quadro. Non c'è differenza qualitativa tra attribuire il titolo all'opera e eseguire l'opera stessa. La differenza, semmai, sta in una tua sfumatura critica di lucidità nell'attimo in cui attribuisce il titolo, probabilmente, e da parte mia, invece, un intento più, forse, estetizzante, di trovare un punto di contatto molto ambiguo, forse, ma avvertibile, tra la parola e il quadro. In passato, per esempio, io intitolavo i miei lavori con delle immagini... vale a dire che, sul retro del quadro, invece di scrivere il titolo, e soltanto sul retro del quadro, applicavo un'immagine. Oppure, recentemente, il titolo che avrei dovuto scrivere sul retro del quadro, è arrivato a costituire il quadro stesso, è stato scritto in un determinato modo sulla superficie del quadro.

Fabro: In effetti, nel rapporto tra titolo e quadro, anche per te può valere quello che avevo detto prima, nei miei confronti. Io non parlavo di un attrito intenzionale, ma di una coscienza che esiste questo attrito. Il titolo, in te, non è descrittivo: può esserlo... però, gli elementi di descrizione non costituiscono di necessità il materiale dell'opera, ma sono proprio una componente del materiale dell'opera. Non sunt substantia, sed substantiales sunt. Ih!... Ih!...

Pascali: Ho un'immagine: il mio fuoco dell'occhio ha questo limite, e io taglio dove c'è il mio fuoco. Non è un fuoco ottico in senso stretto, è un fuoco strutturale: perciò, queste sculture sono tagliate dove la

in qualche modo, invece, terribilmente significativo, in un senso addirittura cosmopolita. E, come i Drag sono diventati popolari in Inghilterra e altrove, già oggi in Australia, io penso che un giorno anche in Europa potrà interessare moltissimo questa macchina speciale, costruita da uomini presi, proprio, da questo tipo speciale del correre.

Paolini: Mi sembra, a differenza dal caso di Fabro che le mie opere non abbiano nessun futuro. Che si esauriscano e siano esaurite nello stesso momento in cui nascono, nel senso che sono testimonianza, così, naturalmente, descrittiva e quindi aperta, ma in certo modo già esaurita, di quello che è stato l'itinerario all'opera. Quindi si tratta, appunto, di risultati molto vicini a una certa fissità d'immagine, a un'immagine elaborata, sovrapposta, complessa, ma ancora un po' meno di semplice.

Fabro: C'è un atteggiamento in comune nei riguardi della nascita di un'opera: nessuno di noi due si ferma sull'atto di nascita in sé, sul momento della nascita. Tutti e due lo consideriamo come un momento, così, come potremmo dire? di grazia, da cui le nostre responsabilità esulano. Naturalmente, tu, Paolini, mi sembra, cerchi di circoscrivere la tua attività, il tuo interesse a questo momento di grazia; io, così, per un atteggiamento di carattere personale, per carattere più che per atteggiamento, appunto perché lo considero atto di grazia, lo dò come scontato e vado... cioè m'interessano, così, altre cose. Penso sia doveroso, cioè giusto, anche precisare questo: che — smentiscimi, ti prego, con premura, se sbaglio — che non pensiamo... non abbiamo molta fiducia che questo momento di grazia sia trasmissibile. Ecco. Mi sembra di rilevarlo, nei

tuoi lavori, da questo fatto: che tu non riproponi mai il momento di grazia, ma ti fermi un momentino prima. Il tuo quadro è sempre il momento ultimo prima del momento di grazia.

Paolini: Io tentavo di schematizzare prima, senza riuscirci, questo fatto: che la complessità, a volte, di elaborazione, di certi miei lavori, arriva a fermarsi, però, sempre un gradino sotto la supposta semplicità dell'opera, nel senso che cerca di sottrarre sempre, a quella che io ritengo l'immagine convenzionale di un lavoro, appunto quel tanto per cui il momento da riferire sia quello che sottintende questa elaborazione complessa di sottrazione da una forma semplice. Appena più in qua della semplicità c'è tutto, insomma, ci sono tutti i meccanismi e le reazioni, i pensieri... quindi, io cerco di fermare questa fase complessa dell'elaborazione di una cosa.

Alviani: Penso che esistano migliaia di cose: centi-

103.

