

La «storia del cinema d'animazione» di Gianni Rondolino

Le perfidie del gigante buono

GIANNI RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione*, «Saggi» pp. xxx-430, 120 ill. L. 12.000.

Sono le ore venti e trentuno minuti primi e, in un cucinotto qualunque, la mamma e il papà guardano serenamente nel vuoto («certe sere, in casa, non sanno proprio di nulla») mentre una quiete sospetta ritma i brevi istanti che ancora separano la vicenda dalla sua conclusione iterativa, ma sempre ugualmente drammatica.

Poi, improvvisamente, gli eventi incalzano: partono, dal tinello, le note assertorie e trionfali di un motivo che non lascia dubbi e non consente incertezze. Fin dal primo squillo, tutta la più recente generazione assisa al desco — un maschietto e una femminuccia — abbandona gli avanzi e i genitori, sfreccia trepidi nell'ingresso, raggiunge fulminea la fonte da cui scaturiscono le note ammaliatrici e procombe vittoriosa sulla moquette, davanti al televisore che chiama.

Buono e provvido quanto il presidente della Confindustria, ma assai più dolce e quotidiano di lui, il gigante del Carosello Ferrero sistema, con pochi, soavissimi gesti, l'arredato, improduttivo Jo Condor, avvoltoio nei tratti e nello status, esponente di un ceto in declino, ai margini della ristrutturazione interclassista fondata sulla cooperazione.

Supponiamo ora di inserire — nel coerente contesto appena abbozzato, in cui soprattutto agisce una delle parvenze più attenuate e riduttive di un medium, ovvero — un dubbio sostanziale intorno all'essenza del prodotto contemplato. La *Storia del cinema d'animazione* di Rondolino è lo strumento più adatto per operare un simile sconvolgimento di risapute e consolidate asserzioni.

Libro stuzzicante e frustrante, possiede, insieme a molte altre, anche la salutare capacità di infirmare, alla radice, la credibilità e la possibile trasmissione di alcuni luoghi comuni che travestono, travisano, mascherano e deformano quello che è forse il più complesso e il meno conosciuto fra i tramiti espressivi inventati dall'uomo.

Il cinema d'animazione — e già la pretesa, giustamente rivendicata, di definirlo più esattamente così, senza ripetere l'inesatta e limitativa denominazione di cartone animato, suona come un preliminare e irriconducibile tributo alla chiarezza — appare, nel libro di Rondolino, come un cosmo separato e inesplosato, un luogo segreto, multiforme e misterioso, che è, in realtà, tanto complesso, contraddittorio, sorprendente, quanto appare invece attenuato, ripetitivo, minimale agli occhi dello spettatore medio.

Contrattare ambiguo e difficilmente riconducibile entro i binari dell'ordine, il cinema d'animazione svolge una sua contraddittoria vita parallela accanto a quella, molto più coerente, del cinema «dal vero». Al fratello maggiore, più solido e più rigorosamente definibile, ricorda continuamente le origini magiche, controverse, spesso indecifrabili, del cammino comune ad entrambi, mentre ripropone una vocazione anarchica, irridente, demolitrice, anche di fronte ai potenti tentativi di unificante stabilizzazione realizzati, con successo, entro la propria dimensione.

Il senso di una vocazione è chiaro fin dalle origini intricate e non del tutto esplorabili, quando l'animazione era il frutto di solitarie, sorprendenti invenzioni, dovute a geniali artigiani. Ma, fin dalle strisce del Prassinoscopio di Emile Reynaud che, tra il 1892 e il 1900, mostrarono a mezzo milione di persone le allucinate, oniriche immagini in movimento di *Autour d'une cabine*, di *Pauvre Pierrot*, di *Un rêve au coin du feu*, il senso più profondo di una ricerca espressiva si colloca entro spazi figurati di precisa e lontana ascendenza. Le stampe popolari, il mimo, lo sberleffo, la grottesca, ma perentoria esibizione di incubi e sogni, sono le fonti a cui attinge un immaginario che si vale della sua subaltermità per non cercare coincidenze e alleanze con le illuminate direttive che provengono da superiori livelli culturali. Quasi settanta anni dopo, Laloux e Topor aggiornarono, accentuandone deliberatamente la sostanza alternativa e liberando l'implicita crudeltà di un'ottica intenzionalmente incauta, il repertorio tematico originario, cogliendo, in *Les temps morts*, l'angoscia e l'orrore di cui un modo di esprimersi graficamente era da sempre portatore.

La frustrazione che avvilisce il lettore medio di questo libro, sottoposto ad uno stillicidio di desideri e curiosità che non troveranno soddisfazione, non gli impedisce, se vuole, di individuare le due grandi linee in cui il fenomeno esaminato differenzia e persegue il duplice senso della sua più intima vocazione. Anche il lettore medio può bene intendere, pur non avendo visto quasi nessuno degli innumerevoli films elencati, che il cinema d'animazione, in una storia breve di anni, ma orizzontalmente ricca di tanti contributi, ha visto convivere, nella reciproca indifferenza, due anime opposte e lontanissime. I pedagogici, mielosi, saccenti brandelli di una letteratura per l'infanzia tolta dalle fonti ottocentesche più illustri, e burocraticamente utilizzata con sacrale puntiglio, riempiono tutto un settore. Ma i fantasmi, l'orrido quotidiano, l'impartecipare e graffiante denuncia di vizi e manie, si danno un disarmonico e inquietante convegno entro l'opposta anima, che riunisce i più diversi esperimenti, gli alchimici ritrovati, le tecniche più sorprendenti.

I tentativi volti ad unificare i due momenti a cui si è alluso, condotti qua e là per cercare di organizzare, secondo linee rigorose e all'ombra di quieti, rassicuranti propositi, una materia tanto complessa, non hanno mai conseguito un autentico successo, anche quando sono stati effettuati con l'ausilio di un grande spiegamento di forze e con il sussidio di una tecnica raffinata e accattivante. In questo senso, il fenomeno Disney, la cui prepotente, universale presenza ha spesso potuto presumere di occupare interamente l'area, in sé poi relativamente ristretta, offerta al consumo del cinema d'animazione, non ha però mai conseguito una vittoria assoluta. Tanto che Rondolino può, giustamente, rinunciare a considerare l'impero del grande manager californiano, con l'astio pregiudiziale di chi evidenzia ed esorcizza in lui il simbolo stesso del potere. Se Disney appare come il deciso applicatore di una Taylorizzazione del lavoro artistico che, progressivamente, sostanzialmente e qualificò il ritmo e il senso della sua produzione, egli è tuttavia da studiare anche con una scrupolosa attenzione, rivolta ai molteplici contenuti affrontati, alla qualità di una indubbia evoluzione, alla ricchezza di un complesso di acquisizioni tecniche, assolutamente particolare. E se Disney è l'uomo che poteva anche pensare di ridurre i canoni dei suoi intenti espressivi ad una frase: «Se l'arte della cartolina illustrata emoziona la gente allora a me piace l'arte della cartolina illustrata; e se sono un sentimentale, ebbene ci sono milioni di persone in questo paese che lo sono altrettanto», non si può fare a meno di tentare, per esempio, una consistente verifica sociologica della reale applicabilità dell'assunto, all'intero arco della sua intensa attività.

Sull'opposto versante attraggono, per contro, quei nomi e quelle ricerche che possono sollevare un appassionato, famelico, breve interrogativo nel lettore incapace di suffragare la curiosità così scaturita, con prove più corpose e significanti. Appare così, in una ribalta che si accende e si spegne con frenetica rapidità, il nome di Berthold Bartosch e il titolo del suo *L'idée*, che un'immagine del libro invoglia a considerare come un tentativo, aspramente riuscito, di rendere l'autentica tragedia del reale. E brilla di luce misteriosa l'*Écran d'épingles* di Alexandre Alexeïeff, con i suoi cinquecentomila spilli, sui quali le ombre disegnano arcane figure subito fissate in una pellicola che ne dilatava le allucinate suggestioni.

Dal sermone alla perfidia, dal dito levato nel messaggio ammonitore, agli itinerari dissacranti, all'avanguardia. Mentre il lettore medio quietamente rimastica l'olimpico e rasserenate perbenismo delle *Silly Symphonies*, continuando placidamente a supporre che il cinema d'animazione, immenso, patetico gigante, dotato di prestigiose, sorprendenti magie, abbia un animo dolcissimo e un destino univoco, Artaud, Ionesco e Beckett insegnano le assurde, gelidamente forsennate peripezie dei coniugi Kabal, in un lungometraggio di Walerian Borowczyk, dove il senso più riposto di un medium torna alle radici di una vocazione originaria. Le notazioni che il libro propone sono, in questo senso, innumerevoli: il cinema d'animazione non cessa neppure di cercare, nei protagonisti della cultura subalterna, quanto può servire a meglio definire la propria identità. Mister Magoo, il primo personaggio nato dalla rivolta dell'U.P.A., ricalca vagamente le fattezze dell'attore W. C. Fields, Jacques Colombat ripropone, in un suo film del 1969, le tragiche Calaveras messicane.

Mentre prosegue, con l'esame del volume, la patetica esplorazione della propria assoluta disinformazione, mentre controlla, con livida esattezza, la reale entità della

propria emarginazione rispetto ad un contesto che abbacina in lontananza, nella sua complessa irraggiungibilità, il lettore medio può essere, finalmente, anche indotto a meditare su come avvenga che una simile, avvincente, affascinante storia, racconti fatti e vicende che a lui non sarà mai dato di verificare.

ANTONIO FAETI



«Mi sento felice / nel mio boschetto, lontano / dai giocatori di volano / dalle bambine che strimpellano il piano / dai bicchieri del servizio di Murano / dalla fanfara dei bersaglieri / dai fagioli con la coticca / dai compiti d'aritmetica / da chi parla e parlotta / da chi balla la gavotta / dalle riverenze dalle bugie / dai ladri dalle spie». Sonia, «vestita da mugugno» per una festa di bambini in costume, è una delle protagoniste dell'originale volume di Rossana Ombres. *Le belle statuine*, che è uscito nella collana Einaudi per i ragazzi (pp. iv-129, L. 3200), alla base del quale sta la straordinaria raccolta di cartoline e fotografie di bambini del primo Novecento che la Ombres ha messo insieme. Ogni immagine è accompagnata da una filastroca che «racconta» il personaggio.

Supplettili e riverenze, feste e guardiaroba offrono l'inconscia angolarità da cui questo piccolo mondo perduto si viene incontro con una miriade di dettagli rivelatori. L'operazione della Ombres non si ispira infatti alla moda revivalistica del momento. Pur non negandosi alla tenerezza, il libro vive soprattutto di uno humour tutto ammicchi e talora maliziose, che finisce per apparentare certe bambine, in pose «malinche» alla Francesca Bertini, alle inquiete cugine inglesi fotografate dal reverendo Lewis Carroll, il padre di Alice, con morbosa golosità. Nelle *Belle statuine* è difficile trovare il mito zuccherato dell'infanzia: in fondo questi bambini ci appaiono degli adulti travestiti, e al di là dei loro costumi, delle pose e delle mossette, sembrano volerci dire che non sono mai stati veramente bambini: si comincia a vivere consapevolmente l'infanzia solo da «grandi».

Una domanda discreta

L'esperienza di un giovane maestro dell'arte concettuale: Giulio Paolini

Giulio Paolini, uno dei giovani maestri dell'arte concettuale, è nato a Genova nel 1940. Le sue prime mostre si sono tenute a Roma (Galleria La Salita, 1964), Torino (Galleria Notizie, 1965) e a Milano (Galleria dell'Ariete, 1966). La ricerca di Paolini è centrata sull'analisi della pittura in termini di linguaggio.

Idem, il volume che ora esce nella collana «Einaudi Letteratura» (pp. xiv-111, L. 2500), con un testo di Italo Calvino, non ricostruisce soltanto un itinerario creativo, né si limita a registrare quindici anni di lavoro. Più che di un libro su un pittore, è il libro di un pittore, al pari di un oggetto d'arte.

Pubblichiamo qui alcuni passi del testo di Calvino, e una intervista con Paolini condotta da Nico Orengo. Qui di fianco, la riproduzione di uno degli ultimi lavori di Paolini, *Proteo* (II), non ancora pubblicato.



Tutte le volte che incontra un suo amico pittore, lo scrittore rincasa rimuginando tra sé. Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale, eppure esse ostentano le materie prime di cui sono composte, tela, legno, carta, colori di produzione industriale, articoli che si comprano nei negozi di forniture per pittori; e prendono posto nello spazio visibile, occupano lo spazio che altrimenti sarebbe occupato da un quadro, e non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri. Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e dal mondo. Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così: perché all'io non ci crede o se ci crede non gli piace; e perché il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede. Però non riesce a trovare la strada.

Da un'opera all'altra il pittore continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro, ma comunica un discorso coerente e in continuo svolgimento. Lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore.

Certo, per arrivare a quel punto molto è stato escluso, ma è il solo modo per tenersi alle cose di cui si può essere sicuri, che sono pochissime, e per poterle guardare con fiducia e simpatia, almeno per un momento. Senza fermarsi a contemplarle, però: l'occhio del pittore è sempre ironico e interrogativo, e le sue tranquille affermazioni non sono altro che domande formulate con discrezione, dopo le quali non resta che aspettare risposte che forse non

verranno e nuove domande che verranno certamente.

Questo è l'atteggiamento che pure lo scrittore vorrebbe avere ogni volta che si siede alla scrivania, ma appena comincia a scrivere si trova con tanti peluzzi sulla punta del pennino, o col nastro della macchina per scrivere tutto sfilacciato; peluzzi e sfilacciature che vorrebbero corrispondere al modo particolare in cui il mondo si va sfilacciando e speluzando, o in cui l'esperienza interiore si sfregia e spalacchia, mentre di fatto sulla carta quello che resta — se scrive a penna — sono baffi d'inchiestro, macchioline, a e o con gli occhietti intasati, o — se scrive a macchina — parole male inchiostrate, ette e elle che sfumano nell'ineffabile.

Per queste vie insidiose la comunicazione e l'espressione continuano ad affiorare attraverso le parole. Allo scrittore, quella che dà più fastidio è l'espressione: è uomo di carattere riservato, ed esprimere qualcosa di se stesso non gli pare una bella cosa da fare, soprattutto in pubblico. Lo stesso verbo «esprimere» ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un limone. Se lo scrittore dovesse identificarsi con un frutto preferirebbe una specie non spremibile, una nocce, una mandorla, o magari — nei suoi momenti più generosi — un fico secco. Per quel che riguarda la comunicazione, invece le allergie dello scrittore sono meno categoriche. In fondo comunicare non è che gli dispiaccia, tutto sta intendersi sul che cosa e sul come. Anche il pittore, a ben vedere, comunica: tanto è vero che lo scrittore guarda le opere del pittore cercando di tradurre ciò che esse gli comunicano in qualcosa che vorrebbe comunicare lui.

Un anno dopo, ha cercato di mettere tra parentesi la tela, appendendola in mezzo a un telaio più grande in modo che restasse uno spazio vuoto tutt'intorno. Voleva risultare chiaro che la tela fa parte del quadro ma non è il quadro.

Poi si è proposto di fissare il momento in cui il colore entra a far parte del quadro: il momento del colore prima del colore: quando è ancora nel barattolo, dunque. E ha provato a posare un barattolo su un telaio vuoto, involgendo tutto col cellophane. Ma certo era una mossa rischiosa, che portava dritto al simbolismo, cioè quel determinato colore, anzi quel determinato barattolo, sarebbe stato tentato di crederci il colore. Una soluzione equanime e armoniosa fu trovata dopo un anno: presentare un campionario di cartoni colorati.

Silenziosi suggerimenti raggiungevano intanto l'occhio del pittore: la carta quadrettata per esempio invita a tracciare altre quadrettature o linee rette a matita o a inchiostro di china, che s'alternino o si sovrappongano a quelle stampate, o tagli che rivelino quello che c'è sotto, per esempio una superficie di masonite. Il rovescio del quadro invece suggerisce quel che c'è dietro al retro, per esempio il muro. Basta appoggiare una tela nuda a piè d'un muro, un po' inclinata, e fermarsi a guardarla, per renderci conto di come siamo irrisconoscenti noi che abbiamo occhi soltanto per ciò che è portato, la pittura, e non per ciò che ha il compito di portare: la tela, il suo telaio, il muro che li regge, il suolo su cui poggia il muro.

I quadri di solito s'appendono all'altezza degli occhi di chi li deve guardare. Non bisogna dimenticare dunque che il vero luogo della pittura è quella fascia orizzontale che delimita il campo visuale d'una persona in piedi: mettere in evidenza questa fascia potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta. Ma quest'uomo in piedi a ben vedere non è altro che il signore col soprabito indosso che incontriamo nelle gallerie d'arte, con lo sguardo rivolto alle pareti. Se il fine ultimo dell'arte è questo, tanto vale che l'opera assoluta riproduca quel signore a grandezza naturale ripetuto tante volte di faccia e di schiena.

MARCO FERRERI

Nostro western quotidiano

Il generale Custer alle Halles parigine: in volume la sceneggiatura di «Non toccare la donna bianca», l'ultimo film di Marco Ferreri



MARCO FERRERI E RAFAEL AZCONA, *Non toccare la donna bianca*. Fotografie di Jean-Loup Sieff. «Nuovi Coralli», pp. vi-77, L. 1000.

Perché Custer alle Halles, a Parigi, nel 1973?

Dal punto di vista dello spettacolo, le Halles di Parigi rappresentano un ambiente ideale per raccontare questa storia, la storia di un genocidio. Uno scenario fine secolo in via di distruzione. Un enorme buco al centro di tale scenario. Fa pensare a un'arena dove si uccidevano gli schiavi e intorno c'era un impero che si distruggeva e ricostruiva. Uno scenario mobile per una storia eterna.

Le case, gli edifici vengono abbattuti e sostituiti da grattacieli. Il paesaggio cambia, ma la lotta degli oppressori contro gli oppressi rimane la stessa; è immutabile. Ma perché fare una domanda del genere? perché Custer alle Halles? perché un'immagine stimola un'idea? Cerco di dare un significato a questo stimolo. L'immagine

di questo buco in mezzo alla città mi ricorda l'immagine dei circhi di gladiatori, i deserti del Dakota, le piazze dove i poliziotti lanciano le bombe lacrimogene.

Perché un western? perché secondo me noi viviamo in un clima da western. Perché il western è sempre stato l'enorme trappola in cui siamo caduti fin da bambini.

Il western esprime in maniera semplice ed elementare i concetti: Dio, Patria, Famiglia. Io riprendo questi concetti e li faccio scoppiare dal ridere.

La Grande Bouffe era un film fisiologico. Questo è un film di sentimenti e di idee. Doveva quindi essere francamente comico. Oggi giorno si può parlare di sentimenti e di idee solo in maniera comica.

Si può parlare di concetti superati solo in maniera irriverente.

Le Halles sono il Western, sono uno scenario da western. La vecchia frontiera, che cosa era? Al tempo di Custer, un secolo fa, si demolivano già vecchi edifici che somigliavano ai Pavillons di Baltard. Non è il Dakota a fare il western. Il

western sono anche le idee. Il western ci ha portato delle idee, perché non portare le nostre al western?

Forse che nelle città non esistono gli stessi elementi che troviamo in un western? A ogni angolo di strada non si incontrano i soldati del Settimo Cavalleria?

Quando io penso ai Pellissos, io penso al proletariato e al sottoproletariato che si lascia schiacciare e umiliare.

L'opera di distruzione contro i Pellissos era un etnocidio, la distruzione di un popolo di una nazione. La cosa comica in questo film, come nella storia, è che coloro che si credono forti, invece di parlare come noi di genocidio, parlano di «diritto alla conquista». È diventato veramente comico quando i conquistatori sono schiacciati, perché i conquistati, loro, parlano di diritto alla resistenza e alla vittoria. È quello che è accaduto a Little Big Horn e accadrà, io spero, domani dappertutto.

È bella la vittoria — la nostra.

Orizzonte un po' limitato, a cui il pittore è riuscito a sottrarsi concentrandosi sul rapporto del quadro con uno sguardo particolare, quello di chi ha fatto il quadro, l'autore, cioè se stesso, visto magari attraverso il telaio, mentre guarda una tela che non c'è. L'autore non come soggetto — attenzione! — ma come elemento dell'opera. Non il pittore che dipinge, o che, peggio ancora, dipinge se stesso, ma fotografato mentre solleva la tela, prende a proprio carico il suo peso, si fa supporto lui stesso.

ITALO CALVINO

D. Che rapporto esiste fra il tuo atto di «scrivere» e quello di «dipingere»?

R. Il quadro e la descrizione del quadro come due momenti che concorrono ad illustrare ciascuno la sua propria qualità originale. Il quadro è una figura scoperta dall'immagine che assume, che inventa cioè di volta in volta per rivelarsi, così come la scrittura è la decifrazione della memoria che quel quadro celava.

D. Nel tuo lavoro dai molto spazio all'uso della fotografia, che significato ha per te la fotografia?

R. La fotografia dà modo, allo stesso autore, di «assistere» al quadro: la visione è la cosa già vista dall'obiettivo, l'immagine è la copia critica del vero.

D. Come uno specchio?

R. Tutto il mio lavoro si svolge intorno a un diaframma implicito all'immagine: come, appunto, uno specchio ideale che riflette e rivela le stesse apparenze con cui si costituisce.

D. Giochi di rimando nel tempo, idea del doppio... dove inizia e finisce per te dunque, il momento dello specchio, cioè qual è il momento in cui le cose «non rimandano più», non contengono che se stesse, perdendo la loro carica virtuale per rimanere solo più fisiche?

R. La natura di questo artificio tende ad una specie di obiettività paradossale perché introduce nel presente, nel momento in cui la percezione si attua, un'incompatibilità temporale: impone cioè un tipo di lettura circolare, anziché diretta, che sottrae quindi alla visione il valore dell'evidenza. Ciò fino al «momento della verità» che, sempre, è estraneo a qualsiasi intenzione: resta la presenza pura (nel senso di sublime o di insignificante) di un'opera il cui destino è quello di accrescere l'infinita teoria di scoperte che animano l'imper-scrutabile corso dell'arte.

Speciale Gramsci

Il prossimo numero di «Libri Nuovi» verrà interamente dedicato ad un avvenimento culturale di rilievo mondiale: l'edizione critica dei

Quaderni del carcere di Antonio Gramsci, in quattro volumi a cura di Valentino Gerratana, che escono nella nuova serie della «NUE».

LIBRI NUOVI - Periodico Einaudi di informazione libraria e culturale. Redazione e Amministrazione: Giulio Einaudi editore Via Biancamano 1, 10121 Torino. Direttore responsabile: Ernesto Ferrero. Segretario di redazione: Augusta Tosone. Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1942 del 4 luglio 1968. Stabilimento tipografico G. Canale & C. via Tripoli 97 - Torino.

Spelt from Sibyl's Leaves
Explorations in Italian Art



Electa International

Q. What is the relationship that exists in your work between the act of "writing" and that of "painting?"

A. The painting and the description of the painting are two moments which share in illustrating their own original quality. The painting is a figure discovered by the image it assumes in order to reveal itself. Likewise writing is the deciphering of the memory which that painting concealed.

Q. What role does photography play in your work?

A. Photography allows the artist to "attend" the painting: the vision is the thing already seen by the lens, the image is the critical copy of the real.

Q. Like a mirror?

A. All of my work is occurs around a diaphragm which is implicit in the image: as, in fact, an ideal mirror which reflects and reveals the same appearances with which it is constituted.

Q. The play of referring back in time, the idea of the double... where does the aspect of the mirror, then, begin and finish for you? That is, which is the moment when things no longer refer back losing their ritual charge to remain only as physical entities?

A. The nature of this artifice tends towards a kind of paradoxical objectivity because it introduces a temporal incompatibility: that is, it imposes a type of circular reading, instead of a direct one, which takes away from the vision its value as evidence. This is so up until the "moment of truth" which is always, extraneous to whatever intention: there remains the pure (in the sense of sublime or insignificant) presence of a work the destiny of which is to increase the infinite theory of discoveries which animate the inscrutable course of art.

Interview with N. Orengo in "Libri nuovi," Einaudi, Turin, 1975

