

è stato cento volte più interessante. Il Living era un teatro ancora di parola: mi ricordo, ad esempio, che in uno spettacolo gli attori ripetevano per circa mezz'ora, stando seduti, cambiando il tono di voce «Stop the war in Vietnam». Il teatro di Carmelo Bene era ben di più! Il suo *Pinocchio*, è stato uno spettacolo magnifico, a metà tra gioco, invenzione, teatrini e fumetti per bambini: si trattava di una messa in scena di momenti talmente estemporanei da rasentare una vera *performance* da galleria d'arte. Ci potrebbe essere senz'altro una contiguità tra le intenzioni di Plinio De Martiis e il teatro proposto da Carmelo Bene.

*I. B.: L'utilizzo di una spia ottica può essere collegato al suo interesse per la fotografia? Il procedimento è analogo: si pone un occhio dietro un mirino e si osserva qualcosa o qualcuno al di là...*

G. F.: Vi concorrono vari elementi, tra cui, certo, la fotografia. Soprattutto però è stato Plinio a incentivare questa tipologia di operazione. Da mesi diceva: «Basta! I quadri non si possono più esporre: bisogna passare a una cosa che sia comprensiva dell'idea figurativa, del quadro, ma anche di un'azione. Bisogna usare altri elementi».

*I. B.: "La spia ottica" è stata replicata in mostre successive...*

G. F.: *La spia ottica* durò quel pomeriggio alla Tartaruga. Fu poi ripresa con la partecipazione di diverse amiche sia alla Quadriennale di Roma del 1973, sia in occasione della mostra *Roma anni '60*, curata da Calvesi a Palazzo delle Esposizioni nel 1990.

## Giulio Paolini<sup>5</sup>

*Ilaria Bernardi: All'archivio de La Tartaruga sono conservate alcune lettere<sup>6</sup> che attestano uno scambio epistolare con Plinio De Martiis al fine di tenere nella sua galleria "Ipotesi per una mostra" Come nasce il vostro rapporto e l'idea di quella prima mostra?*

Giulio Paolini: In quegli anni la geografia dell'arte d'avanguardia in Italia era molto esigua, ma, rispetto a Torino e Milano, Roma annoverava gallerie più sperimentali come La Tartaruga, La Salita e L'Attico. Mi recai pertanto a Roma, dove iniziai ad intessere i primi rapporti con artisti, critici e galleristi. La conoscenza con Plinio De Martiis, come dimostra la prima lettera da lui conservata<sup>7</sup>, inizia alla fine del 1963 ed è forse frutto dell'intermediazione di Luciano Pistoia, suo amico. Speravo di tenere a La Tartaruga la mia prima personale, *Ipotesi per una mostra*, che non venne però mai realizzata. Dalle lettere scritte nel 1964 a De Martiis si deduce che fosse stata programmata per i primi mesi di quell'anno

e poi posticipata all'autunno successivo, dopo quella che chiamo «la fine del mondo»<sup>8</sup>, un evento di cui però non ricordo nulla. Se nel luglio del 1964, scrivendo della mia prima visita alla Biennale di Venezia, parlavo ancora di quel progetto<sup>9</sup>, significa che De Martiis mi annunciò l'impossibilità di realizzare la mostra non tanto durante il soggiorno veneziano come ricordavo, bensì più tardi. Di *Ipotesi per una mostra* rimane il progetto su carta, che ne certifica l'idea originaria. Il pubblico, giunto nel primo ambiente della galleria, avrebbe intravisto un altro pubblico predisposto in un secondo ambiente, il cui accesso sarebbe stato però negato da una lastra di cristallo inserita nel vano di passaggio. Nessun quadro alle pareti, nessuna opera nell'una né nell'altra stanza. Per ottenere le sagome utilizzate nel progetto, feci fotografare in varie posizioni un manichino, che avevo comprato e debitamente abbigliato, in modo che gli scatti, scontornati e giustapposti, dessero l'impressione di una folla anonima, ma realistica. Se avessi potuto realizzare la mostra, al di là della porta perfettamente sigillata avrei però predisposto delle persone vere, le quali avrebbero costituito un rispecchiamento del pubblico giunto a visitare l'esposizione. *Ipotesi per una mostra* sarebbe diventata la messa in scena di una sorta di *pièce* teatrale: al di là della soglia un pubblico reale avrebbe dovuto chiacchierare, fumare, camminare, proprio come i visitatori della mostra.

*I. B.: I rapporti epistolari con De Martiis si concludono nel 1964 per poi riprendere nel 1968 con una lettera datata 31 gennaio che annuncia: «Caro Plinio, la tua benevolenza (gratissima, che ho creduto di avvertire nei miei riguardi) mi autorizza a esporti un progetto per una mostra particolare che vorrei realizzare da te, l'anno prossimo. Vorrei presentare una selezione, ristretta, dei miei ultimi lavori: uno ogni giorno. Cioè: ogni lavoro potrebbe sostituire di volta in volta quello esposto il giorno precedente, o altrimenti aggiungersi via via agli altri. La locandina potrebbe essere una sorta di calendario "commentato" con i titoli dei lavori trascritti a fianco dei giorni corrispondenti. Vorrei che tu potessi vedere (pretendo troppo) la mostra che inaugurerò, il 10 aprile, da Luciano. Alcune opere, però, sarebbero assolutamente inedite (realizzate proprio in relazione allo spazio della Galleria, sul posto). Se credi, potremo parlarne insieme prossimamente a Roma (verso il 20 aprile)»<sup>10</sup>. L'idea del "Teatro delle Mostre" nasce forse da questo progetto mai realizzato?*

G. P.: Dopo aver tenuto alcune personali in varie gallerie, torno a proporre un'esposizione a De Martiis, che in parte sembra analoga al *Teatro delle Mostre*. Confesso di non ricordare e di non essere quindi in grado di ricostruire la genesi di quelle intenzioni, né di poter confermare che l'eventuale incontro da tenersi verso il 20 aprile si sia effettivamente verificato. Se è vero che in quel

<sup>5</sup> Torino, 6 aprile 2010.

<sup>6</sup> ASLT, b. 26, Lettere di G. Paolini a P. De Martiis, Torino, datate rispettivamente: 13 dicembre 1963, 21 marzo e 4 luglio 1964.

<sup>7</sup> ASLT, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino, 13 dicembre 1963.

<sup>8</sup> ASLT, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino, 31 gennaio 1968.

<sup>9</sup> ASLT, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino, 4 luglio 1964.

<sup>10</sup> ASLT, b. 26, Lettera di G. Paolini a P. De Martiis, Torino, 4 luglio 1964.

periodo era abbastanza consueto concepire mostre dalla durata limitata, basate su una dimensione ambientale ed effimera, è però altrettanto innegabile che pochi mesi prima del *Teatro delle Mostre* ho proposto a De Martiis l'idea di una personale in cui sarebbe stata esposta un'opera al giorno. Sebbene non verificabile con certezza, è dunque possibile che la mia lettera abbia stimolato l'ideazione della rassegna.

*I. B.: Perché presentare una tela e non un'azione come invece prevedeva la manifestazione, che proprio il quadro e la scultura tradizionali cercava di superare?*

G. P.: Nel fervore di quella stagione artistica connotata da eventi effimeri, fui portato a seguire una via opposta, evitando di inserirmi nel solco che il progetto fortemente performativo del *Teatro delle Mostre* suggeriva. Volevo presentare la tipologia di opera meno consona a quel genere di manifestazione: una tela da sospendere a parete, illuminata, come di consueto, da alcuni faretto. Avendo iniziato, tra il 1967 e il 1968, a rivisitare l'arte del passato in quadri che fotograficamente ne assorbivano l'eco, mi sembrò preferibile, nonché più originale, rimanere all'interno della tradizionale superficie della tela, piuttosto che cimentarmi in un'azione, in un *happening* o in un intervento ambientale. Non solo. Feci sì che l'opera fosse popolata da figure del passato (Henri Rousseau con il quale volevo identificarmi), ma anche del presente (artisti, critici, persone a me care), a costituire un'adunanza, una platea o un palcoscenico occupato da personaggi colti nell'atto eterno, senza tempo, di guardare verso di noi.

*I. B.: Il contesto artistico, ma soprattutto storico, nel quale si inserisce il "Teatro delle Mostre" non ha quindi influito affatto sull'ideazione di "Autoritratto"?*

G. P.: No, non ne sono stato coinvolto. Anzi, l'aver convogliato il teatro di figure messo in scena dall'*Autoritratto* nella fissità di una tela, è stata forse un'indiretta ed implicita affermazione di volermi collocare in una dimensione altra rispetto a quel preciso momento storico, fuori dal frastuono del mondo e dell'attualità, per prendere invece atto che l'arte poteva e doveva continuare a sigillarsi in un'immagine fissa. In altri termini, se il *Teatro delle Mostre* è legato al clima del Sessantotto, anch'io ne risento, ma in senso contrario: risento cioè della volontà di non esserne coinvolto.

*I. B.: Perché identificarsi in Henri Rousseau?*

G. P.: Rousseau era una mia passione di quegli anni. La sua conoscenza non mi è arrivata attraverso Carla Lonzi, che nel 1966 aveva pubblicato un volume a lui dedicato per la collana "I maestri del colore". Rousseau era già da tempo mio "amico". Mi piaceva il suo essere minuzioso, devoto al soggetto e idolatrante la Pittura. L'alto coefficiente di esotismo e il culto della pittura messi in scena nei suoi quadri, a mio parere, non sono distintivi di un artista naïf, ma piuttosto di un visionario, di qualcuno che vuole tenersi al di fuori, o al di sopra della realtà circostante.

Rousseau era infatti un *outsider* rispetto alle avanguardie del suo tempo: svincolava la sua pittura dai codici contemporanei per perseguire una personale modalità di fare arte, tesa verso un assoluto immaginato, verso una sorta di perfezione impossibile. Si affidava pertanto a situazioni iconografiche molto cerimoniali come quella de *La Libertà*, in cui i pittori rispondono all'invito di partecipare al *Salon des Indépendants* portando ognuno un proprio quadro.

*I. B.: In "Autoritratto" si assiste ad una delle prime identificazioni esplicite dell'autore con la figura di un artista del passato. Perché presentarsi nelle vesti di un predecessore?*

G. P.: L'*Autoritratto* del *Teatro delle Mostre* non è la sola prova dell'intenzione di sostituire alla mia immagine l'effigie di un autore del passato, d'identificarmi cioè con esponenti appartenenti a una stessa "dinastia" non dimostrata sebbene dichiarata. Forse non è il mio primo "autoritratto" ma è sicuramente l'unico che si configura come molteplice. La differenza rispetto agli altri autoritratti risiede nello spazio della rappresentazione: mentre quello in cui mi identifico in Poussin presenta una figura solitaria e protagonista della superficie del quadro, l'*Autoritratto* esposto a La Tartaruga si compone di un'agglomerazione di personaggi contemporanei disposti attorno ad un artista del passato. La realtà invade lo spazio del quadro, che negli altri autoritratti resta al contrario circoscritto alla dimensione lontana dell'antico.

*I. B.: A proposito di "Autoritratto" Francesco Poli scrive: «l'identificazione con uno dei suoi predecessori è trasparente e medianica, ma anche globale. Paolini, insomma, è anche Fontana impettito sulla sinistra, è anche Corrado Levi che entra nella quinta di destra, è anche Twombly e Pisto, Argan o Calvesi, persi nella folla, è anche Anna Piva...»<sup>11</sup>. È corretto interpretare l'opera come un autoritratto che moltiplica l'autore come in un gioco di specchi?*

G. P.: No, i personaggi contemporanei sono ospiti della scena e fanno da cornice al Pittore, che assume le sembianze di Henri Rousseau. La mia identificazione con quest'ultimo è infatti dettata dalla sua identità simbolica; nel dipinto originale, l'autore si presenta come Pittore: con una mano tiene la tavolozza, con l'altra il pennello e indossa il cappello tipico dell'artista. L'*Autoritratto* non si limita ad essere duplice – un ritratto di Rousseau e uno mio che mi identifico in lui – ma può e deve essere esteso alla figura per antonomasia del Pittore.

*I. B.: L'idea di creare un'adunanza di artisti è un richiamo implicito all'"intenzionalità celebrativa" che caratterizza l'opera di Rousseau e, in particolare, al cerimoniale sotteso da "La Libertà invita gli artisti a partecipare al XXII Salon des Indépendants"? Oppure è legata alla dimensione collettiva proposta dal "Teatro delle Mostre"?*

G. P.: L'idea di un'adunanza potrebbe anche essere stata suggerita dall'occasione per la quale l'opera è stata concepita. La linea

<sup>11</sup> F. Poli, *Giulio Paolini*, Torino 1990, p. 29.

conduttrice che mi portò a realizzare *Autoritratto* fu però la mia vocazione a recuperare l'arte del passato, a rimanere all'interno delle dimensioni del quadro e a non fare della mostra un teatro. *Autoritratto* ha certamente costituito un fatto teatrale, risucchiato però nello spazio tradizionale della tela.

*I. B.:* La tradizionale concezione del quadro come finestra aperta sul mondo in "Autoritratto" sembra peraltro rendere possibile una seconda direzione della visione: non solo noi spettatori guardiamo oltre la finestra, ma al di là di essa altri spettatori (l'artista e gli altri personaggi) guardano verso l'ambiente espositivo; ci guardano. Si instaura così un gioco di sguardi in cui l'autore ritratto diventa a sua volta spettatore. La scelta di assumere il ruolo dello spettatore deriva forse dalla convinzione che solo attraverso l'atto del guardare a distanza l'artista/spettatore può capire di essere un mero interprete del codice della rappresentazione che caratterizza l'arte fin dalla sua origine?

*G. P.:* Certamente. I ruoli dell'autore e dello spettatore sono soltanto "apparentemente opposti": in realtà sono perfettamente intercambiabili.

*I. B.:* "Ipotesi per una mostra" del 1963 e "Titolo" del 1967-1968, potrebbero essere visti come prodromi dell'opera esposta al "Teatro delle Mostre" considerando che in "Ipotesi per una mostra" gli spettatori, entrando nella sala, si sarebbero trovati davanti a un altro "pubblico", predisposto in forma di sagome fotografiche, che a sua volta li guardava; nella seconda, l'autore costruisce la sua identità attraverso i nomi di critici e artisti scritti sulle due tele.

*G. P.:* Come *Ipotesi per una mostra* avrebbe fatto diventare opera il pubblico vero osservato dalle sagome, o, viceversa, avrebbe trasformato le sagome in spettatori, così *Autoritratto* innesca la medesima inversione di ruolo tra l'opera e l'osservatore, mettendo in scena un analogo cortocircuito dello sguardo. La differenza sta nel fatto che le sagome anonime e sconosciute di *Ipotesi per una mostra*, in *Autoritratto* diventano figure riconoscibili e familiari. Sebbene visivamente diverso, anche *Titolo* può essere associato ad *Autoritratto*: entrambi evocano il contesto a cui l'autore appartiene e con il quale si identifica, l'uno attraverso la scrittura e l'altro attraverso l'immagine.

*I. B.:* Il ruolo principale in "Ipotesi per una mostra" e in "Autoritratto" è quindi affidato allo spettatore, che solo attraverso il suo sguardo attesta l'esistenza dell'opera? Se sì, l'osservatore è da intendersi come elemento passivo, invitato semplicemente a guardare in silenzio ciò che ha davanti, oppure come presenza attiva, partecipe e pertanto come attore?

*G. P.:* Sono convinto di una "verità" paradossale: ogni opera è autonoma, solitaria e non si riferisce ad altro che a se stessa e alla sua ragion d'essere, ma nello stesso tempo non troverebbe modo di manifestarsi se non in reciproca intesa con la storia o la dinastia alla quale appartiene. Lo spettatore non è

passivo, bensì muto: gode cioè del privilegio di trovarsi attore, ma senza l'obbligo del testo che l'autore ha già provveduto a scrivere per lui.

*I. B.:* In "Autoritratto" il ruolo dello spettatore è assunto sia dagli osservatori reali che stanno al di qua del quadro sia da coloro che si affacciano al di là di esso. Se i primi guardano i secondi, verso cosa guarda il pittore e l'adunanza di amici alle sue spalle?

*G. P.:* Il pittore e noi tutti guardiamo verso un "oltre" che, come spesso nei miei quadri, è posto al di là (o al di qua) dell'opera che osserviamo: in altri termini, l'opera non guarda soltanto noi, che a nostra volta la stiamo osservando, ma guarda verso qualcosa di più lontano, posto alle nostre spalle.

*I. B.:* Di "Autoritratto" esiste anche il collage originale, a colori, che ha dato origine alla tela fotografica esposta a *La Tartaruga*.

*G. P.:* Quella che oggi è considerata a buon diritto un'opera su carta, in realtà è semplicemente il bozzetto originale utilizzato per la realizzazione della tela fotografica. Il viraggio al bianco e nero fu dettato dall'impossibilità di stampare a colori su tela emulsionata, nonché dalla mia volontà di conferire unitarietà all'immagine. Realizzai il piccolo collage accostando ritratti di artisti, amici e conoscenti, desunti da immagini a stampa, cataloghi e fotografie che avevo trovato oppure richiesto (fu Carla Lonzi, ad esempio, a darmi una copia del suo ritratto). Sullo sfondo ho inserito l'immagine di una folla ritagliata da uno scatto relativo all'inaugurazione di una mostra. L'ordine di grandezza col quale appaiono i diversi personaggi dipende sostanzialmente dalla qualità dei reperti fotografici utilizzati. Applicandoli dal più grande al più piccolo, sono riuscito a costituire un'adunanza che, in scala e in misure verosimili, dal primo piano si disperde verso l'orizzonte, delineando una visione prospettica. In tutti i miei quadri c'è sempre una griglia, una falsariga, un tracciato invisibile, ma sensibile ed esistente, che, in profondità o sugli assi centrali o bilaterali, fa ordine, mette in quadro gli elementi di cui l'opera si compone: può essere una figura solitaria centrale, oppure, come in *Autoritratto*, una folla che dal primo piano delinea verso lo sfondo una sorta di fuga, oppure, anni dopo, possono essere effigi tra loro speculari come quelle di *Mimesi* (1975).

*I. B.:* La tecnica del collage fotografico utilizzata nel bozzetto originale evoca una sorta di palinsesto, in cui un'immagine non viene mai eliminata dalle altre, applicate successivamente, con le quali si trova a "convivere". L'uso del collage e della fotografia è finalizzato a mettere in gioco il fattore tempo o a negare la sua stessa esistenza, dato che sembra abolire i concetti di passato, presente e futuro? Se sì, quanto ha influito in tale concezione la lettura dei testi di Borges e di Barthes?

*G. P.:* Fissando per sempre un certo istante, la fotografia compie "in apparenza" il miracolo della vittoria sul tempo. Se dunque tutto non è che illusione... Come De Chirico e pochi

altri miei parenti stretti, Borges mi ha accompagnato sovente e tuttora mi indica una direzione dove è il tempo a regolare lo spazio. Il denominatore comune tra le unità di misura sembra produrre una dimensione incommensurabile, o meglio, misurabile soltanto attraverso il valore sfuggente e a volte contraddittorio dei dati in questione.

*I. B.: Di "Autoritratto" esiste anche la locandina...*

G. P.: Sì, ma non è da considerarsi un'opera su carta: è l'annuncio della mostra improvvisato sul posto e affisso sulla facciata esterna della galleria. Dal manifesto generale del *Teatro delle Mostre*, ho lacerato il frammento raffigurante la colonna di Piazza del Popolo e l'ho applicato sul foglio che reca scritto di mio pugno «Giulio Paolini Autoritratto 1968».

*I. B.: Il titolo della rassegna annunciata da quel manifesto generale dichiara immediatamente l'aspetto su cui si fonda l'evento espositivo: la teatralità. In conclusione, alla luce di questa esperienza, quando una mostra o un'opera può definirsi "teatro"?*

G. P.: Tutto è teatro, quando per estensione siamo *davanti* a qualcosa (un quadro, un'azione scenica...), cioè *dal vivo*. Tanto per essere chiari, o addirittura pedanti: cinema, video... *non* sono teatro, poiché non attuano bensì riferiscono qualcosa. Tutti i miei lavori, anche quando non si estendono nello spazio espositivo ma restano fedeli ai limiti del quadro, hanno una componente – o meglio una vocazione – teatrale: assumono cioè lo spazio interno o circostante come elemento essenziale della rappresentazione.

## Simona Innocente per Ettore Innocente<sup>12</sup>

*Ilaria Bernardi: Suo padre le ha mai raccontato quando conobbe Plinio De Martiis e come ebbe inizio la collaborazione con lui?*

Simona Innocente: Mia madre mi ha raccontato che si conobbero in giro per mostre e frequentando gli stessi posti e le stesse persone. Il fatto poi di collaborare quando Plinio decise di metter su la galleria fu quasi naturale: si conoscevano già dalla fine degli anni Cinquanta, come ricorda anche Cesare Vivaldi in un'intervista pubblicata sul catalogo della mostra *Roma anni '60. Al di là della pittura*: «Un giorno Plinio venne da me e mi chiese di andar con lui a trovare un certo artista. Andammo a via della Stelletta e c'erano Ceroli e Innocente. Allora dissi: 'Senti Plinio, Ceroli va bene, Innocente lascialo un po' a bagnomaria, non mi pare che ci siamo' Solo che chi dava le idee a Ceroli era proprio Innocente, che aveva le idee ma non riusciva a realizzarle. Quando è scomparso Innocente, Ceroli è franato»<sup>13</sup>. Ceroli e Innocente avevano lo

studio assieme a via della Stelletta nel 1958-1959; poi mio padre lo lasciò e divise lo studio con Pino Pascali.

Inoltre, mia madre ricorda che una sera a Venezia, dove si erano recati in occasione della *Biennale* del 1966, mentre erano seduti al bar in piazza S. Marco, con Gian Tomaso Liverani e Plinio De Martiis, quest'ultimo, un po' scherzando un po' dicendo sul serio, diceva all'altro gallerista: «Vedrai che te lo porto via!!».

In realtà mio padre non era troppo disponibile a farsi gestire o rappresentare in maniera esclusiva da nessuno... com'era giusto che fosse poi in un'epoca che trasudava voglia di libertà da ogni parte.

*I. B.: Come nacque l'idea di "Camera fiorita", l'environment presentato in occasione del "Teatro delle Mostre"?*

S. I.: Su un foglietto, trovato tra i suoi appunti, mio padre scriveva:

«Pensavo allo spazio nel quale siamo, nel quale io lavoro / dove i miei amici entrano in pochi. dove vivo quasi tutto il / giorno e lavoro / i miei lavori sono pensati in questo / spazio. vivono in questo spazio, certe scelte sono in rapporto a questo spazio che si può / definire spazio vita / anche se penso a cose più grandi -! (naturalmente come / grandezza)!!!? / Ho pensato quindi di crearmi uno spazio mio che resisterà fino / a quando non mi sarò stancato e vorrò averne un altro perché / forse starò pensando a delle altre cose. / Uno spazio ogni volta che sia il solo contenitore di un fare che / è la possibilità di esistere in quel momento».

(Dagli appunti sparsi di Ettore Innocente, 1968, inedito).

In fondo per *Camera fiorita* potrebbe essere un po' la stessa cosa...

*I. B.: Perché rappresentare la natura attraverso un materiale artificiale (la plastica) e operare su essa un'operazione di ordinamento e "ricostruzione"? Le girandole-fiori che costituiscono "Camera fiorita" sono infatti disposte a distanza regolare una dall'altra e risultano identiche per forma e dimensioni...*

S. I.: *Camera fiorita* nasce in un momento storico in cui si consuma il passaggio da una società rurale, contadina, alla industrializzazione del boom degli anni Sessanta, con tutte le sue contraddizioni...

Inoltre, per quanto riguarda i materiali, il *Teatro delle Mostre* si tiene l'anno successivo alla personale della Galleria del Naviglio di Milano, in occasione della quale mio padre aveva presentato le grandi sculture a parete in plastica bianca. Sulla plastica bianca utilizzata come supporto per le girandole di *Camera fiorita*, come carta da parati, fioriscono di nuovo macchie di colore, leggere, mobili che implicano però ora un rapporto più diretto con l'ambiente in cui sono collocate (un soffio di vento dalla finestra) e con le persone che lo frequentano (soffiandoci o toccandole possono muoverle) e, in

<sup>12</sup> Colloquio tenuto via mail nel marzo 2010.

<sup>13</sup> M. Di Capua, *Intervista a Cesare Vivaldi*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Roma 1990, p. 384.