

D. Nel corso del tuo lavoro la tecnica è rimasta sostanzialmente la stessa. Tuttavia hai sperimentato nuovi metodi di realizzazione.

R. I tentativi, nel senso di una diversificazione tecnica del linguaggio, rimanevano però nella stessa linea di ricerca. Quando ho cercato di fare delle lamiere concave, speculari, pensavo che il risultato sarebbe stato molto simile a quello che già facevo, e difatti lo è perché altri hanno realizzato le stesse cose che a me non sono riuscite per carenza di mezzi tecnici e il risultato è probante proprio in quel senso lì.

D. Mi sembra un modo per dire che alla tecnica attribuisce un valore molto secondario.

R. La tecnologia attuale è talmente ricca di possibilità, di varianti materiche e formative che uno rischia di perdere di vista quello che vuole fare, cioè quello per cui si mette a sperimentare. Ora, la sperimentazione fine a se stessa mi sembra lo può essere a livello proprio tecnologico, ma nell'ambito di un ideale di artigianato, con materiali nuovi, naturalmente, questo non cambia niente. Mentre nel campo nostro la sperimentazione è sempre stata intesa come un arricchimento del linguaggio, è sempre stata subordinata al linguaggio. Le cose mie possono essere fatte in moltissimi materiali diversi, però c'è un tale travaglio di ricerca tecnologica e di organizzazione che a un certo punto uno si rende conto che non ne vale più la pena. Ci sono dei mezzi molto più diretti e immediati che servono egregiamente al bisogno. Adesso mi veniva in mente che tu hai parlato di una differenza fondamentale tra quello che faccio io e quello che fanno Fabro e Paolini, proprio come metodologia poetica, diciamo: dal canto mio c'è una costante monotona e nel caso loro dei momenti molto differenziati l'uno dall'al-

tro. Quindi, da un punto di vista dell'atteggiamento siamo ai poli opposti, però è molto strano che anche loro, quando poi vogliono realizzare le cose, arrivano a realizzarle con una tecnica la più semplice possibile, una tecnica artigianale, senza far ricorso a tecnologie avanzate; per un bisogno di immediatezza, anche loro. Intermedi tra queste posizioni ci sono quelli che, non avendo niente da dire, si aggrappano al fatto tecnologico, si valgono di tecniche aggiornatissime per vedere fino a che punto riescono a legittimarle. Perché ho detto intermedi? Forse per metterli da qualche parte... No, il fatto è che li ho messi nel mezzo senza pensarci tanto anche perché sono disponibili a tutto: hanno le macchine in mano, hanno le plastiche, hanno la maniera di formarle, di dar loro un aspetto, e possono stare di qua o di là, possono fare le cose mie, le cose di Fabro o quelle di Paolini. Però ideologizzano anche la loro posizione.

Uno, a un certo punto, quando fa qualcosa, ha già scelto la tecnica più idonea a realizzare la sua idea. Se faccio le cose con la tela e con i chiodi è perché la tela è la membrana più elastica che però dà anche una garanzia di resistenza. Si può pensare che, sottratta alla pressione dei chiodi, ritorni completamente liscia come all'inizio. Il voler cercare per forza altre tecniche è sempre una frustrazione. Più ovvia è la materia e meno il prodotto diventa oggetto di contemplazione. Se fai qualcosa che sia la configurazione più semplice possibile di un'idea, quella rimane proprio il tramite minimo non suscettibile di diventare oggetto fermo e basta.

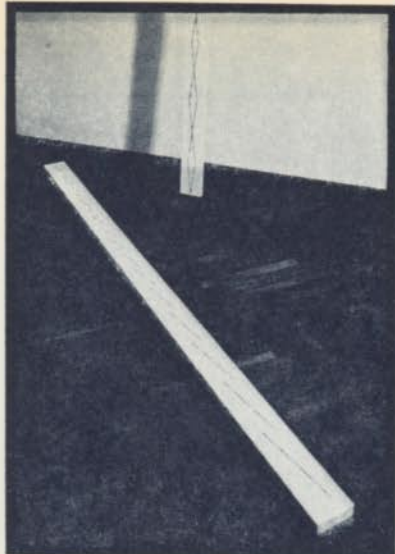
D. Fa funzionare di più mentalmente.

R. Senz'altro. Io non credo alla tecnica come lievito per nuove idee, come provocatrice di cose nuove: sarà sempre subordinata. Quando avessi in mente un progetto che fosse anche una invenzione di linguaggio, in questo caso troverei la tecnica esatta. La tecnica viene automaticamente dopo l'idea, ma come un fatto spontaneo. La ricerca della tecnica per me è a un livello talmente normale che non vale neanche la pena di parlarne.

GIULIO PAOLINI

D. Quale importanza attribuisce alla tecnica?

R. Il fatto stesso che un'opera d'arte esiste è perché attraverso una certa tecnica viene effettivamente a mostrarsi, no? Cioè, non è poi di second'ordine il fatto d'intravedere



volte si sente dire che Einstein è grande perché ha dato luogo ai missili, ecc. No, non è vero: Einstein è grande perché ha trovato certe formule: coloro che fanno i missili sono dei tecnici non degli scienziati. Io faccio una ricerca pura, metodologica. Questo è il problema che mi batte nel cervello da tanti anni e su cui seguito a battere. Anche se mi posso sbagliare: ogni filosofo, ogni scienziato ha ragione e torto, quindi anch'io avrò ragione e torto: nel mio tempo, perché avrò sicuramente torto fra cento anni. Io però dico che venti anni fa avevo abbastanza ragione.

D. Rispetto alla consapevolezza di libertà metodologica della musica, tu consideri la pittura piuttosto all'inizio che alla fine.

R. Quando dicono 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 uno la pensa è bell'e fatto. C'era Malevic 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 Malevic è andato fino in fondo al problema.

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. In altre parole, se noi dobbiamo passare dallo spazio nostro quotidiano allo spazio dell'opera d'arte — dico proprio spazio fisico — dobbiamo operare il passaggio assimilando una tecnica che ci permetta di fare questo sbalzo, no? Appunto per questo la tecnica non deve risultare in quanto è, ma soltanto esserci utile come diaframma invisibile, innocuo, per andare dalla parte opposta. Quindi è della massima importanza e della minima importanza nello stesso tempo. Della massima importanza astrattamente, come problema, e della minima, possibilmente di nessuna importanza, come entità. Quando la tecnica pesa sulla cosa che si vuole dire attraverso l'opera d'arte è indubbiamente un impaccio, un ostacolo, un freno; se la tecnica è adeguata facilitata, promuove quasi, il passaggio. In questo senso tutte le realizzazioni in cui la tecnica usata diventa quasi protagonista, quando si è presi più dal come una cosa è fatta che dalla cosa in sé, secondo me è una situazione pesante, un errore fastidioso.

D. In che rapporto stanno le tecniche col tuo lavoro?

R. Dal momento che il mio non è un lavoro di proposte particolari, ma piuttosto un lavoro fatto sul linguaggio stesso dell'operare, 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 fare. 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 tecnico sul come va realizzato.

D. Questi piccoli pensieri che tu hai fatto si sono sempre rivolti a dei materiali molto dimessi, a delle tecniche ovvie. In questo vedi una prerogativa del tuo lavoro oppure semplicemente metti in evidenza un carattere proprio del valore estetico?

R. 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 povera, ma una norma morale che stabilisce che la tecnica usata deve essere la più leggera, la più mascherata possibile. A me dà molto fastidio quando la semplice, per non dire banale realtà di un'operazione appare — io dico — appesantita, ma probabilmente i più la possono vedere arricchita, da un meccanicismo 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 una inversione di termini, appunto, tra tecnica e idea. È come quando si vede un vecchio polittico medioevale che poi è stato messo dentro quei cassettoni-cornice che ne fanno una cosa eloquente per certi mentre, in verità, la cornice rimane la cornice e il polittico è sempre lì, e se fosse rimasto da solo sarebbe stato meglio, no? Nel caso di prima, la cornice, la coreografia è questa complicazione tecnica per dare corpo a un risultato che non la meritava tanta macchinosità, non valeva la pena metterci tanta fatica per dimostrare quello che poi è venuto fuori.

GETULIO ALVIANI

D. Qual'è il tuo rapporto operativo con la macchina?

R. Una volta si camminava nei boschi e si trovavano i sassi belli, oggi si va nelle fabbriche e si trovano i trucoli meravigliosi, ma la spiritualità — se ci si comporta così — è sempre la stessa, quella dell'objet trouvé, oggi più tecnico perché l'ha prodotto la macchina, ieri più natu-

ralistico, più poetico perché si trovava nei prati. La spiritualità invece cambia e per me è importante proprio questa spiritualità nell'accrescimento di poteri che ci ha dato la macchina, poteri addirittura di indagine e quindi di verifica di certe idee mentali o di aiuto a certe idee che si concretizzano nella mente in una certa maniera e lì nella macchina hai la possibilità di realizzarle. A livello di objet trouvé non esiste problematica. C'è indubbiamente ogni volta il suggerimento che noi possiamo avere da un prodotto, da un materiale che ci fa intravedere delle possibilità, però queste poi devono essere, oltre che filtrate — perché è troppo poco filtrate — devono essere veramente espresse, veramente prendere coscienza. Per me è avvenuto molto gradatamente: io avevo necessità di sviluppare dei problemi, mi sono avvicinato alla macchina che ritenevo fosse la più pertinente a risolverli, la macchina mi ha suggerito nuove soluzioni, più perfette di quanto potessi pensare. Ovviamente una interrelazione.

D. C'è un dato fondamentale inerente alla macchina: l'economia.

R. È chiaro. Questa è la ragione di fondo per la quale opero: il massimo risultato con la maggiore economia — vale a dire maggiore consapevolezza, nessuna concessione, nessuna dispersione. E questo lo sento legato a tutto, alle cose... Un giunto di Wachsmann: ogni millimetro se non esistesse l'oggetto sarebbe precario, vale a dire vive per quella dimensione, per quello che ha. Questo microfono, invece, è facilissimo a leggere, non è utile. La sua economia è nel prendere la voce e trasmetterla, quindi a questo oggetto toglierei tutti gli interventi che sono stylist, e lascerei l'apparecchio nudo e crudo. In questo modo sarei sicuro che non è contaminato dal gusto: rispecchia semplicemente il grado attuale di conoscenza dell'uomo che ha potuto fare questa pasticca che afferra la voce. Domani la conoscenza si amplierà, quindi progressione; questo qui non sarà più neanche una pasticca, diventerà un punto; ma capisci che la pasticca non può subire lo stylist, il punto neanche. Invece questo microfono oggi è tondo, domani è rettangolare, ecc. e questo è tutto stylist, ha il marchietto: questo si usava l'alt'anno, ecco. Questo è tempo condizionatore. Per non essere nel tempo condizionatore, che in fondo è staticità, è ovvio che bisogna vivere nella funzione, nell'esatta funzione. E partire sempre dall'ABC: la nostra ricerca è l'ABC e continuerà a essere DFG fino a formare un nuovo linguaggio.

D. In che senso la tua generazione non ha mai conosciuto il pennello?

R. Il pennello nel senso tradizionale. Anche oggi, quando mi occupo