

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.

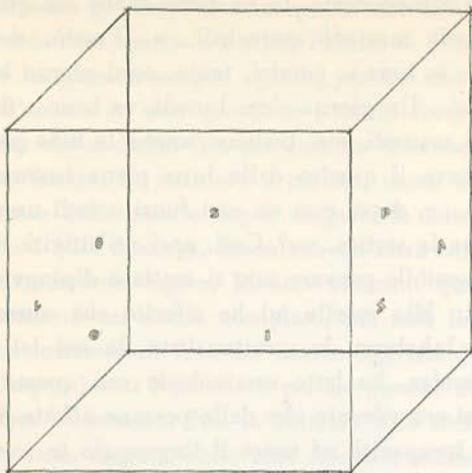
Consagra: La mia scultura è frontale perché nasce da considerazioni tecniche di semplificazione dal punto di vista costruttivo e dei materiali, ma soprattutto perché nasce dal concetto di Spazio Differente. Differenziare lo spazio frontale da quello centrale è stato per me una presa di coscienza dei 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.

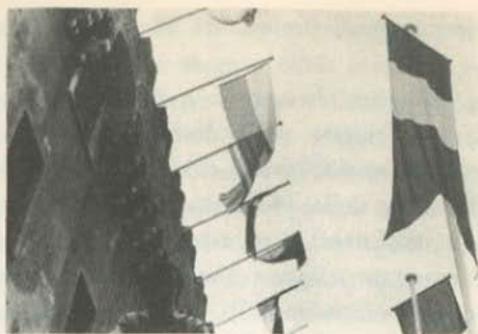
Paolini: Vorrei solo darti una testimonianza. In quello scritto del '63 che, tra l'altro, ho dato a Carla, appunto me la prendevo con le soluzioni negative: indicavo da una parte la disinvoltura della boutade, del gesto e dall'altra la tautologia. Letteralmente scrivevo « la tautologia ». Ora, mi pare 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, coscientemente... 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 attribuisco 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.



ACCARDI ALVIANI  
CASTELLANI  
CONSAGRA FABRO  
FONTANA KUNELTIS  
NEGRO PALINI  
SCATTOLLA  
SACCHETTI TORCATO  
TOMBLY

*Self-portrait*

Carla Lonzi



Translated by Allison Grimaldi Donahue

LUCIO FONTANA: What do you want me to say if you don't tell me what to talk about . . . What do I have to say, more or less . . . You have to ask me questions, or something . . . provoke me.

CARLA LONZI: We can start from anywhere because I simply want . . .

PINO PASCALI: I would prefer to have some little topics. Haha! . . .

MARIO NIGRO: I could stop being a painter, a producer of objects and do other things . . . I don't know, an explorer, a warrior, a Franciscan monk, I don't know what.

ENRICO CASTELLANI: I forgot what I told you last year and I don't know what to tell you this year.

GIULIO PAOLINI: I'm pretty sure I already talked about some works, but out of gallantry it might be best if I repeat myself.

GETULIO ALVIANI: Look, let's just do this, take it easy.

LONZI: Here: Rome, the 13th of . . .

LUCIANO FABRO: . . . September. Early afternoon. Test to hear the recording and make sure the sound is okay. So: Carla, tell me something. Excite me.

SALVATORE SCARPITTA: You are so beautiful . . .

PIETRO CONSAGRA: I'd like to say this.

GIULIO TURCATO: You should do something like this, but conversational, that is, don't ask questions.

LONZI: Yes yes . . . no no . . . in fact, I've always . . .

MIMMO ROTELLA: Actually . . . Can you repeat that? Because I didn't really understand.

LONZI: You give your paintings very precise titles - *Scuola d'Atene, Ratto delle Sabine, Amore e Psiche* ("The School

Brancusi. I say that because Brancusi is also a part of a world we consider almost natural, right? It's like somebody sees whatever animal, sees . . . a horse, I have a regular horse in mind, and after, I've never made horses, who knows why . . . a horse, a bird, a fish . . . and he says 'Brancusi', it's part of a kind of imaginary that's already completed. It isn't that I'm interested in a formal departure from Brancusi . . . no, Brancusi already exists and is already sculpture . . . maybe it was simply easier for me to understand it in this way. I like animals, but that doesn't mean I want to remake animals: it's a subject, it's an image, it's an outline that's already in place, a word already printed that still fascinates me, the reason why I get into that discussion, I take it as a presupposition.

PAOLINI: I absolutely do not believe that one can arrive at covering spaces, whether they are mental or physical, covering them in an effective, concrete way, that is with objects, with formal proposals, or any other kind. Rather, it is possible, I'm not sure whether it'd be better to say to evoke them or to allude to them, anyway, to present them even through a modestly constructed model, with materials that are not already preloaded with meaning . . . These results, to arrive at not having them replicate themselves, but, rather, to become, who knows what else. It is in this unpretentious way one can work, better than with the most up-to-date tools, what technology can offer us today, to arrive at this, in order to achieve this, although I believe that once they are achieved one is never satisfied. When I think of Manzoni, for example, I maintain that within him there was still a pictorial implication, let's call it, in the sense that maybe, maybe he still wasn't aware of using the canvas, the frame, the brush itself as mediated and established limit. Anyway, he acted naturally, in a field of the destruction of image and form, without thinking of the refusal of other more modern techniques, let's say. I believe that to do it consciously, to want to remain, on purpose, before these canvases, these jars of paint and to use them to not arrive at a result, to console myself for not having made



use of electric current, for example, that is to have given life to a model, to an idea rather than to an object in and of itself.

CONSAGRA: Having lost animality, spontaneous life, there is nothing except the city as possibility for reclaiming contact with nature inside us. Within ourselves, what does it mean? You mirror yourself based on the human contact you have. Now, the city gives us most of these kinds of relationships, the city removes nostalgia, absorbs all of your intelligence, it unleashes you, it moulds you. The possibilities are there, that is, the possibility to meet people who can give you the maximum of their human experience, who can give you the richness of spontaneity, taken up in the identity of the city. You don't want to go to the city and find peasants, that is: you want to go to the city, and you want to go to the biggest city, where there are fewer neurotic people. Because a provincial person is exactly this: a disassociated person, who might have all of the sweetness in the world, all of the best qualities in the world, but also has this dissatisfied nostalgia, an incapacity, within, to get used to anything. One feels that this makes the city... it's the activity, still, there's a life force within it. Then of course this relationship can result in a complete failure, there are some people rendered so nervous, so disturbed that they

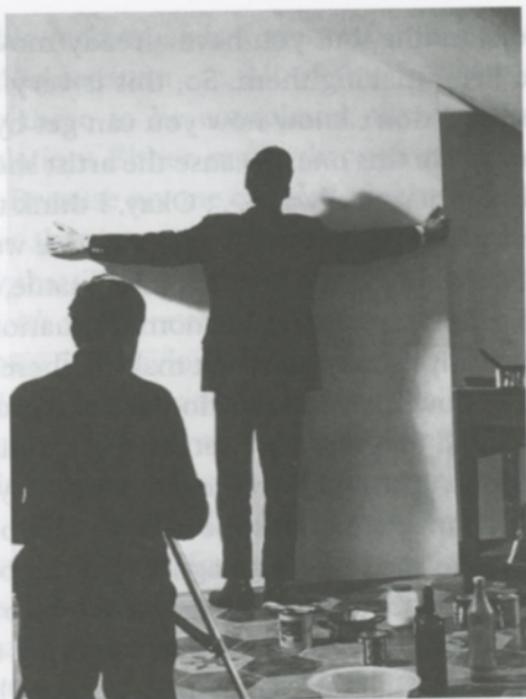
should put yourself in there as you are in particular moments of your life, do you know what I mean? How can you do that? It's that, maybe, artists are able to communicate this a bit better, it's what makes others suffer . . . Maybe, I don't know, I keep saying 'maybe'. You say, 'Look how artists talk, and they are more, yes, casual . . .' Yes, because in that moment, they are doing work that is practically a continuation of the work they've already done so far . . . so, can you imagine what calm, what ease they speak with. Hey, it isn't all based on what they are saying . . . did you think of that?

PAOLINI: Look, I would like Carla to remember my painting from 1965 titled *Delfo*. In that painting I appeared, I appeared from behind the frame, life-sized. I mention this in order to describe another work that is, in fact, called *Delfo II*. The painting has the same dimensions, 95 × 180 centimetres, and the same technique, screen-printing on canvas, as the previous painting. It reproduces my image, nothing more, so, on the same level as the canvas, which is in this juxtaposition, but in the foreground, it's in its entirety, and therefore: I am wearing a long white tunic and in my right hand I hold the *Bandiera* ('Flag') in one fist and in my left hand I am holding the bust of *Saffo* ('Sappho'), which covers my face and hides it, in the same way that you couldn't see my face in the previous work since it was covered by the frame of the canvas, an identity . . . Yes. This time I'm hidden by the bust of Sappho and so I'm in this ecstatic mood, I don't know . . . Behind me, as a background, appearing as a work of mine, also from 1965, there is that white staircase with the perspective that leads to an infinite point.

CONSAGRA: I only use painting rarely, since I am not a painter, but I could have been because I very much like a painting I have in my head, but I have never made it because as soon as I add colour, as soon as I touch the brush, etc. Then, even to think of other materials with colour, it has always been so difficult for me, I don't like to paint, it doesn't satisfy me. And I think: I wouldn't even like to be Raphael because

late at understanding, but you have already moved beyond and have to keep making them. So, this is very boring. On the other hand, I don't know how you can get by economically in a world like this one, because the artist should always be ready, always heroic, always . . . Okay, I think this is quite absurd, don't you? Yes, because, I ask, what are we claiming? Undoubtedly, making an object, a painting, statue, a sculpture of any kind, implies a certain economic situation which, if you don't have any money you can't make it, there's no doubt about it. Sure enough, my production and the production of many peers, I find that we . . . we set out from disastrous economic situations, it would have been better, maybe, if we'd had better economic situations. Because, undoubtedly, then the need to make money is damaging. On the other hand, you can't really say, because there are artists who started off with excellent economic situations, and then went on to make really boring work. Balla is a great artist because he, like the general situation of painting, does what is essential, you can say that he makes . . . not in a pejorative sense, but he makes sketches, that is he reveals something; but, then, a work of art comes out of it. This is the immediacy and, therefore, also its great contemporariness. Now, broadly speaking: the first time that I saw one of Rembrandt's paintings, *The Night Watch* . . . it's a trompe-l'œil, but it's stupefying, but a trompe-l'œil, *The Night Watch*, is so wrought. Actually, I don't know how Rembrandt could have made a work so large, because all of his works, every one of them, are made very well, and you need a lot of time to make things like that. And then, there is a lot of human energy . . . it's not like everyone can have the strength to refine things like this. See, the argument is vast and also difficult to concretise because you can't say how far someone will go, up to where someone . . .

PAOLINI: Another thing that I'd like to make is a painting of minimal dimensions and still on the subject of the painter in the studio but reduced to the image of the painter who embraces the canvas and, just so, so the hand ends in



the depth of the painting . . . But I mean, very very small, 13–15 centimetres each side. Maybe it would be better to see it hanging high on the wall. So, this canvas, that yes, represents the painter, should show him as suspended in space . . . as if he were a kite or something . . . From there, strings made of beautiful nylon colours emerge from tiny holes. A colourful mane raining down towards the earth and it reaches, maybe, even to the floor, I don't know. It should be that way, so that the colours go beyond the canvas and come forward with a kind of diffused effect of alternating colours, as many colours as possible . . . And the title . . . the title is *Icarus*.

ALVIANI: The economy is the reason why I work, the real reason, so, it's a bit like my coat of arms, can I say that? Yes, I prefer to state it without defining it: the maximum result with the maximum economy, it's also fair to say maximum knowledge, maximum consciousness. So that there is nothing dispersive and, effectively, the products coming out of the machine, when the machine is made for a determined

work of art, and therefore had all the requirements of a work of art. This was the fact. In the works of *Concilio Vaticano II* ('Second Vatican Council') my contact with the work is also very close, in as far as I choose the work and then I project the negative of this work onto a canvas coated with photographic emulsion, so I have this constant manipulation. Then there is the colouration, mechanical or by hand. While, for example, on printed paper, in the printing tests I use, there is no real contact, because there it is only a matter of selecting, I don't operate on anything, it's just about picking up some sheets at the print shop, to which then, at a certain moment, I apply a backing. During the projection, on the other hand, there's this tension, and during this tension, at the same time, there is this projection of my will, right? Of this force, that is mine, that I want to project in the work of art. See, it is a reciprocal fact, reciprocal labour between the artist and the work, at the same time . . . it's like when a traditional artist paints a work and while he paints it, he thinks of the result of his work, therefore there is always this tension on the part of the artist towards his work. Also, here, in my case, in this mechanical technique, there is, in some sense, this same thing.

PAOLINI: The meandering around this image of the painter in all of his possible work habits is justified a bit also by my sticking to a technique I know, with the usual materials, a certain kind of system for working. So maybe, this use of traditional materials corresponds somehow also. This falls - when it's time to procure an image for the painting - on the painter, who's looking for an image. The two facts should contribute to saying: I don't know which is the image that's more aesthetically appropriate, so this falling of the image onto the painter corresponds also then to this relapse of the painting to its traditional craftsmanship. Since I do not give life to optical or aesthetic ensembles that, let's say, would aspire to become proper unique formal propositions, aimed at bringing taste forward, even the most worthy medium for this idea would be the same as it's always been.

everyone has to make paintings. Yes, you were interested in this art that had these points of . . . points of raising consciousness, which gave you many things in life and, certainly, art, of all kinds, is that which grants man the possibility of independently raising his own consciousness, which doesn't come from outside intervention, other occurrences in the universe, outside of himself. Today, however, there is a moment in which . . . or it's me who is interested in other parts of . . . in which it doesn't seem to me to only be art . . . even that seems like a specialisation, I mean, to say things really clearly. So, it can perfectly well not be the way for everyone to . . . See, it seems to me something that borders on utopianism, your youthful idea that through art others should find a way to live their own creative life. It's something that animates us all, right? But, reflecting on it, I think it is so difficult to think of what bonds us to others, to understand them. Do you ever think about it? I, myself, don't know.

LONZI: Rather than being the emissary of society, the critic should, in fact, be the emissary of the artist.

KOUNELLIS: It seems to me that they've mixed up the problems of the signals themselves, which are problems of society, for reasons relating to power, aren't they? Because to be the emissary of the artist means putting yourself in the same condition as the artist, namely as a man who lacks any power at all. So, this here, being emissaries of society, saves the artist at the level of power. In this way, they make the artist assimilate to the social model, which is established. They seek to integrate all of the new experiences into that society with the excuse of helping people to understand the artist. While it ends up that the artist is integrated, in exchange for Power. This is a dead-end street, the road of success, of understanding, and of power. It's an intricate mechanism that's been at work for centuries, don't you think? Even the success of a man.

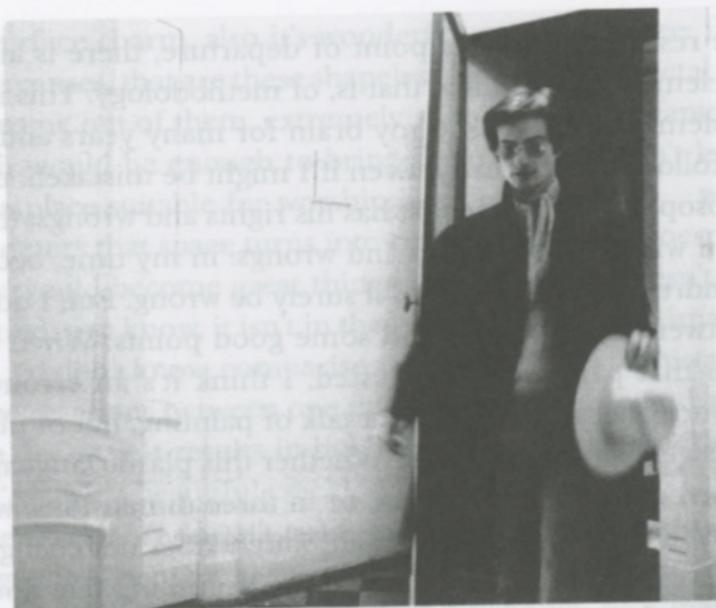
PAOLINI: A work, such as this, which I particularly care about, is a small reproduction on photographic canvas,

rigorously formatted, identically naturally, of *Portrait of a Young Man* by Lorenzo Lotto. Here, nothing: the painting is the exact photographic copy of Lotto's, except the key to the discourse is in the title: the title is *Young Man Who Watches Lorenzo Lotto*. The portrait is beautiful: there is this young man who watches with intense eyes, really enthralled, the object, that is he looks at Lorenzo Lotto and, in my case, looks at the object, and so I liked it . . . to restore the moment in which Lotto painted this painting and to transform, for an instant, all of those who look at the photographic reproduction, into Lorenzo Lotto.

LONZI: One can be close to artists today also by listening and listening again to them, if you don't understand them at first . . . But, how can you make a gesture like this afterwards, which is a gesture of the critic's absolute impotence, because if you take a recorder it means that, as a critic, you no longer exist in the traditional sense . . . how can you then make the old gesture again 'This yes, this other no . . .' You can't do it. The first time that I used the recorder I said, 'But what's happening?' I didn't really understand, I really felt strange with this device, it isn't something that's so obvious, and then I said, 'Well, it's logical that I felt this way,' that is, I want to be close to artists and to free myself, as a person who may have this academic culture . . . Because the funny thing is that the critic learns what the artist is while at university, he learns about historical texts and then, his own conception of the artist, of the critic, and of culture and then he never questions them ever again, with a recorder or otherwise. I like these works of yours because, when I am there inside them, I feel like any other person, without all of that stuff that a person gets from a culture of protection and privilege, the protection, the privilege, which is useful if I go, let's say, to a Museum. But there, I'm just, I don't know how to describe it. I'm just like a person who goes into a church because, I don't know, he's got a problem that his culture cannot resolve, with nothing, without . . . and very suspicious of that which someone, on the

pure research. But, as a point of departure, there is always the element of planning, that is, of methodology. This is the problem that has racked my brain for many years and that I've followed relentlessly. Even if I might be mistaken: every philosopher, every scientist has his rights and wrongs, therefore, I will also have rights and wrongs: in my time, because a hundred years from now I'll surely be wrong. But, I do say, that twenty years ago, I had some good points. When they claim that painting is exhausted, I think it's an erroneous discourse, because one cannot talk of painting, but of plastic language: painting and sign. Whether this plastic language is realised on a plane, as a plan, or in three dimensions, while it may alter its appearance, it absolutely does not change its meaning. Because, if you like, in the beginning one doesn't even need to create a plan with a pencil: when it's thought up it's already completed. There was Malevich who said, 'You want a painting, call me on the phone and I'll tell it to you.' Not in a Dadaist sense, but as the utmost level of research freed from any material. It's beautiful that one tells a painting, it's gorgeous. In this respect, Malevich got to the bottom of this problem.

PAOLINI: The fact itself that a work of art exists is because, through a certain technique, it effectively manifests itself, right? It isn't of a second order, then, this fact of seeing this work through the use of certain materials or others, it has a discreet importance. The technique, therefore, is the means that allows us to subtract, from the space in which we are present, the other part of the space that is the work of art, and which nullifies itself, precisely through this technique. In the end, art is technique itself which is used towards a certain end. Technique allows the work of art to exist in as far as it subtracts from the space in which we are, namely the environment in which the work of art is present, that amount of space that is constituted by the work of art itself. If we have to pass from our everyday space to the space of the work of art - I mean, the actual physical space - we need to cross



the membrane, internalising a technique that allows us to take this very leap, right? Exactly for this reason, technique shouldn't prove itself in its own strength, but only serve us, it should prove itself useful like an invisible membrane, innocuous, to get to the other side. For this very reason, it is of the utmost importance and of the least importance at the same time. From the utmost importance, let's say, abstractly, as a problem, and of the least, possibly of no importance, as an entity. When technique weighs on the thing it means that it is undoubtedly an obstacle, a restraint: if the technique is appropriate for the work that one wants to do, it eases, promotes the passage, the function of the work. In this sense, all of those creations in which the technique becomes the focal point, when one is more taken by how a thing is made than by the thing itself, I think it's a tone-deaf situation, an embarrassing mistake. Given that my work isn't so much about propositions, but rather work on the very language of making, I've never chosen one technique over another. I've always chosen the most invisible, the least bodily world to grant evidence to what I wanted to create. It would be absurd for someone

to choose a technique as one chooses a suit or a uniform and that would work indiscriminately for every circumstance. Every task requires a bit of thought about how it will be carried out. It's my opinion that the material of the work of art should be – but it's always been – modest, in the sense that it has always been overpowered by its function for which it has been used. In this sense, there is not a stylistics of simplicity, but a 'rule' that establishes that the technique used should be as discreet as possible. I find myself annoyed when the simple, not to say banal, reality of a process, appears – I think – weighed down, by a mechanism of its making, namely, when technique presents itself as a gratification beside the idea. The danger is that, more often than not, in certain research there is an inversion of terms, indeed, between technique and idea.

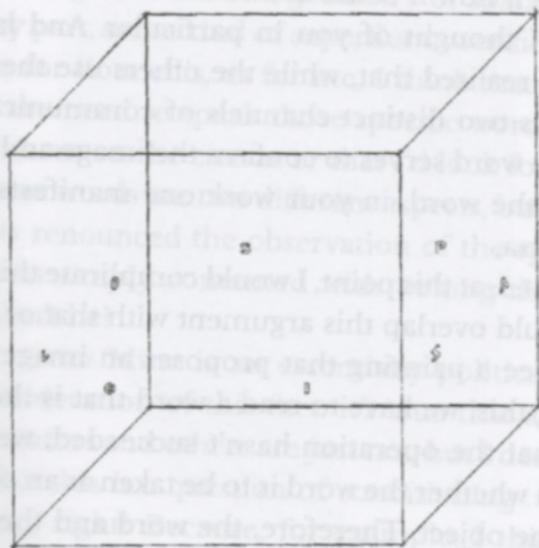
CONSAGRA: My sculpture is frontal because it comes from technical considerations of simplification from the constructive point of view and of the materials, but above all because it comes out of the concept of Different Space. To differentiate the frontal space from the central space was, for me, a raising of consciousness of social problems, of my way of saying that I didn't believe in anything. The plastic elements reduced to the flat surface, the simple overlaying of levels was the technical consequence of my refusal of modelled plastic, resolving it with minimum costs, a sculpture made in light metals, strips of wood or iron.

CASTELLANI: Current technology is so rich with possibilities, with various materials and disciplines, that one risks losing sight of what one wants to do, the reason one sets out to experiment in the first place. It seems to me that experimentation as an end in itself could happen on a technological level, but then really within an ideal of craftsmanship . . . also with new materials, naturally, this doesn't change anything. While, in our field, experimentation has always been understood as something to enrich language, it has always been subordinate to the language of the artist. My things can be made with all kinds of diverse materials, but there is the

but also a mental calendar: each week there is a moon and practically you paint that there that grows, grows. It's that same thing as when you go out and continually see the same writing and 'bar', and 'barber' . . . and you paint them: every day you make one. So, you create an inexistent activity. I also made a painting that's 'Monday Tuesday Wednesday' . . . Consequently, 'the moons' came after because, at any rate, you had to wake up every day . . . One day there was Monday, okay . . . after, I don't know, there was Tuesday, but, together, also the full moon . . . so, I made a painting of the full moon together with Tuesday . . . and, after, I don't know, you go out and see writing: you also make the writing, right? It's like this, you start an activity and from there it's not possible to think one just starts painting.

LONZI: My sister told me that, during a lesson, Jakobson, the structuralist with whom she studied at Cambridge, read a paper with this observation: it was revealed that people affected by aphasia, that is, the incapacity to use language in a structural sense, if they were painters, their painting was subject to disastrous results. Jakobson used this very term. So, it seems that these two sectors, language and image, contrary to what was believed up until today, have a relationship between them that is functional. In the sense that if the function of one sector is disturbed, the function of the other sector is also disturbed. Instead, one thinks habitually that if one works with images, or anyway, in a sculptural practice, if one is unable to use language as a structure, he can make the structure of pictorial language operate in the same way. This doesn't shock you, Giulio Paolini? It shocks me that it doesn't shock you! Because you use letters to express the image: for example you make *Lo spazio* ("The Space"), right? Anyway, you associate these two sectors in a way that isn't parallel, but, let's say, functional, to get back to Jakobson's concept again.

PAOLINI: The necessity of putting a certain idea in an image, rather than writing it down or talking about it, requires a more lucid application. Until, indeed, one speaks or one



writes, there is always this margin of possible correction or further clarification; when, rather, you have to picture something, you have to be extremely certain of what you're doing. So there is less of an ability to put ideas into images, in people affected by aphasia, because of this lack, yes, of a lucidity that could declare, once and for all, what they wanted to say. The condition of the image probably suffers, in respect to other forms of expression, from a certain dose of drama, in the sense that dramatics, in this case, could be steadiness, definition, and that, therefore, this leads to a certain condition of internal terror; you could place it, exactly, in the impossibility of realising a structure of the image, differently from other languages or structures.

LONZI: This relationship between the two sectors is not so obvious from the moment at which, for example, someone who is mentally ill, but not affected by aphasia, can develop some form of painting. When I learned of this objection, reported by Jakobson – I don't know anything about possible conclusions, I think that it's a problem specialists are studying

at the moment – your work came to mind immediately. So, I asked myself how it could be, that out of all the artists who use words, I thought of you in particular. And later, upon reflection, I realised that, while the others use the word and the image as two distinct channels of communication, in a way that the word serves to confirm the image and the image to confirm the word, in your work one manifests the other and vice versa.

PAOLINI: I, at this point, I would complicate this even a bit more, I would overlap this argument with that of technique. When we see a painting that proposes an image to us and, confirming this, we have to read a word that is there nearby, it's clear that the operation hasn't succeeded, we no longer distinguish whether the word is to be taken as an object or the image is the object. Therefore, the word and the image can be, at the same time, the technique and the meaning of the painting, right? And this crazy interchangeability of the two elements, this possibility of intending them to be two, means to say one thing that isn't there, or vice versa as two connected and coherent meanings, when one of them would be enough. Therefore this rhetorical form of expressing only one thing with two instruments leads to charging the work, at the very least, with one additional element, or it can even ensure that the two things could have an equal weight and wouldn't even constitute a unity. No identity is possible, since two parallel elements exist in compresence. Now, I sought to do things in such a way that the word would become the image of itself. When the word assumes a particular spatial position, it can become an image, in its way.

LONZI: Kounellis also looked for a relationship in this sense, first with letters, the telegraphic paintings, and then with words, *Paola, Come, Night, Yellow* . . .

PAOLINI: It was probably the desire to touch on, indeed, an identity between words, that after all is what we think, before we can see, and what is seen. In respect to Kounellis, I gave the operation a more rigorous aspect . . . but, at a certain

point, it could also be my own deficiency, that is, needing to verify the thing in terms of a geometry of space; it could be that, on my part, some kind of superfluous verification. In the sense that, for Kounellis, as for me, I think that these works represent the need to speak those specific words. Now, that he'd write them on the canvas or that I'd look for a 'solution' to these same words are two different aspects, but, in the end, if Kounellis renounced the observation of the space around him and was simply contented with writing them, he was quicker, wasn't he?

CASTELLANI: Mine is an essentially political discourse also in consideration of this fact: it's true that among men some are creators and others are just not, but I don't know up to what point this is a question of conditioning . . . of social conditioning, right? Because, for example, I think, that all men are . . . are creators, that they're inclined to creative work and not for repetitive work as they are conditioned to do now, except for artists who become privileged members of society. But if . . . if you'll admit, it isn't even that science fiction, this fact, that one day, and it could even be quite soon, that man will be relieved from this repetitive work, and will have the chance to dedicate himself to creative work. We are part of a civilisation and of a society pre . . . pre some other thing that we are catching sight of and, therefore, ours can be considered . . . how to put it? like an archaic archetype of what man will be. I mean, the artist today is what man will be tomorrow. I, a political man, seek to accelerate this process.

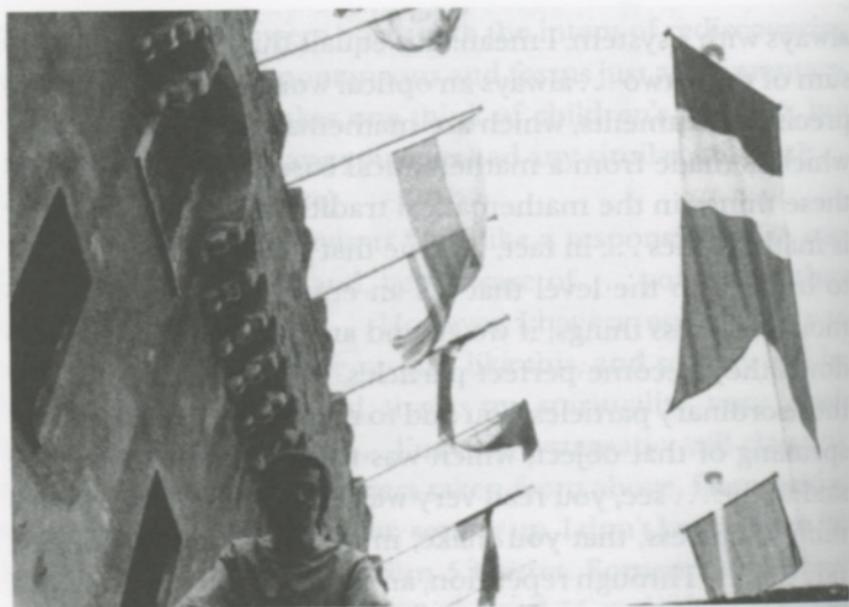
PASCALI: I try to do what I like to do, in the end it's the only system that works for me. I don't think a sculptor does difficult work: he plays, like a painter plays, like any person who does what he likes, he plays. It isn't that play is only what children do, it's all a game, isn't it? There are people who work: later, childhood games become adolescent games, adolescent games turn into adult games, but they're still games, aren't they? At a certain point someone is in their office, if the work is unpleasant, he wants a powerful

contrast with closer colours, assume an emotional meaning. That's how the surprise comes, in the emotion of these chromatic notes. Naturally, being four poles, as symbology, I think, I don't know, of the four seasons – winter, spring, summer and autumn – or the course of life. It could be something a bit autobiographical, in a certain sense . . . and where this is a larger chromatic surprise, maybe it could be compared to summer, but clearly it isn't that this is a main problem of existence.

PAOLINI: Then there is the painting composed of two big canvases beside each other, like two big open pages, on the same module, on the same positioning of the subdivision as the space that I had used for the painting *Una poesia* ('A Poem'). I arrange things according to this plot, along this pattern, one by one all of the corresponding letters to the writing of all the names written in my notebook. The title of the painting is *Titolo* ('Title'), if for title I can mean the argument, the context in which a certain work is developed . . . namely that the title should allude to the environment of things, to the identity of things in which the work comes into creation. Therefore, in this sense, the names that come up in the painting are a bit like the frame of my working space, the frame of my everyday life. I'd like to make an edition out of this work, that is a real, true edition, a book, that will be made of a certain number of pages of white drawing paper on which, page after page, I transcribe these names, always according to the pattern grid, like this . . . The title of the book, that is the title of the painting entitled *Titolo*, will be the encyclopaedic voice corresponding to the word 'Infinity': it's a phrase that now I don't remember by heart because it's a bit long and complicated . . . If I do elaborate on this painting from time to time, without fixed deadlines, in the arc of my life, other exemplars, leaving the dimensions unchanged and narrowing the lines in order to keep inserting new names, the book will remain a fixed point, it won't undergo further elaborations: this is the difference, the opposition of two titles for the same work.

PAOLINI: I would only like to give you a testimony. In that writing from '68 that, by the way, I gave to Carla, yes I was angry with negative solutions: I indicated on the one hand the ease of the quip, of the gesture and on the other hand, tautology. I literally wrote 'tautology'. Now, it seems to me that you have found a way to get out of this dead-end street of tautology, by actually doing it, taking it up in action and, therefore, making use of it critically.

FABRO: My coming closer to the experience of tautology manifested as something that went very beyond my presuppositions, at least beyond what I was able to extract – something that is extractable by whoever or, anyway, was adequately described, it's not for me to say. I think that whatever wanted to be some sort of a voluntary behaviour of mine about the operation itself, etc., escaped me, slipped out of my hands, I think. When I returned a bit critically to look at what I had previously done, I realised that, in effect, everything could be a part of tautology, it was a key that could perfectly . . . This enclosing the situations, naturally, I observed it in others as well and the *In Cubo* ('In Cube'), maybe, it was . . . in this sense, I think, it was an opening; but the perimeter, the running-around this thing that was interesting, was made on the basis of wanting to say, anyway, a thing about the thing. The fact that I made a cube based on human proportions considered the person implicit, the fact that the person would find themselves in a tautological behaviour was implicit; however, my behaviour in regard to this work, was still rather spurious, to consider this shell stimulating to make a tautology, to employ tautologically, see. I consider *Davanti, dietro, destra, sinistra* ('Front, Back, Right, Left') the last tautology, because then I made *Cielo* ('Sky'), that I however will still title *Davanti, dietro, destra, sinistra*. There are three panels, I made three panels for ease of movement, upon which is enlarged . . . no, I wouldn't say enlarged . . . anyway what is enlarged is a map of the sky as we know it so far, according to our astronomers, given that



a more extraordinary precision, also at conceiving of something more . . . but, I find it . . . I find it ridiculous, because I haven't seen Newman, but it could be that I like him, this isn't the point, only that I don't give a damn, right? I don't give a damn either about all of the others who make Newmans.

PAOLINI: The flag is a chrome-steel pole that ends with a typical laurel-leaf decoration in brass. The pole is about 180 centimetres tall, around the height of a person, and holds, instead of a single flag, fifteen flags. The flags are a 70 × 100 format. The title of this work is *Averroè* ('Averroes') and . . . and it's a title that, I realise, sounds very intellectualistic, smug, but, at a certain point, it seemed to me that this flag could have been misunderstood. The flags that I chose, these fifteen flags, aren't worth anything in themselves, they aren't 'those' flags, they are simply more than one flag and, therefore, they are those fifteen or another fifteen, or others still, or even all of the flags except those fifteen. The choice of number and type of these flags has no readable character, but only a numeric character. In fact, I would like to make, besides this example, two other identical structures, but each of them with fifteen

others and fifteen others, in order to give, like that, a method open to the sequence . . . *Averroè* would have been the symbol of this ambiguity in choice and in quantity, in such a way that, indeed, this becomes an imprecise flag, an impossible flag. Although, later on, it becomes a representation of itself, the first occurrence is only a pretext, like that, incidental, to create an object that is forced into its own absurdity, but not as a flag, as an idea of this object, understand?

FABRO: It seems to me that also this flag serves you as an excellent pretext to not-make colouristic juxtapositions . . . In these works, there are noticeable formal valorisations, concerns about using elements that are refutable: you use the flag . . . however, you didn't invent any flag, you didn't want to invent any flag. I, in this story here, of *Cielo* ('Sky'), I have a part of the sky that will be absolutely illegible, since the scale is missing . . . yes, but, it is the sky. You often used, in many other cases as well, standard elements. And we have never spoken about this scrupulous use of standard elements, but without exploiting either their formal character as such or their own . . . now, I don't know how they put it . . . its ability to have a message, I don't know, to transmit meaning, see. However, at a certain point, can we arrive at an explanation around this fact? . . . That we always use elements that we try to reconstruct with absolute scrupulousness and, at the same time, we couldn't care less whether this scrupulousness is controllable or not.

ACCARDI: We touch the side of love, here, that no artist touches and instead saturates everyone's lives, right? Last night, I said to you, 'Oh, I like that man, he's so handsome, his wife is so ugly.' This happens: now that I'm a single woman, I always have these thoughts. But, of course, for this reason someone, then, isn't happy with certain things: if one has experiences of a certain pleasure or of a man who you really care about, it's logical that, later, it becomes a bit difficult because, if you don't find someone, it's not like you can adapt. In fact, woman, they've always believed that she could adapt,

important . . . the transformations . . . I'll remember it for sure, and now that I have this recorder here, it makes me suffer. I'm also a bit confused because it's been all winter that I've been thinking about these things, which is why it all comes rushing back to me. And, in fact, I think I've said enough for the moment, on this point. Yes, I leave it for a while, yes. To speak about Reich brings us to a field that, then, everyone says 'Ah, what, you're a Reichian, but how? so you're interested in love!' Of course, I want to see who isn't interested in it. I realised this . . . I spoke to you about it the other night, so I want to mention it, because we said that everything that I would mention, everything I could remember . . . when I have to do something or I think of my desire for an encounter, or I think of love, I'm very prudish. Then, I realise that men have drenched their lives with it, they think of it a lot, they talk about it among themselves a lot. On the front line, aware . . . for example, a man takes a trip and says 'I make sure I have a person to meet there, in that place.' Like me, when I went to New York, I said 'I have such and such a friend who's coming to pick me up at the airport': this gave me a taste of the stay in New York. And I thought '*Madonna*, Carla, what kind of person are you . . .'. Then, I realised that they do it that way. This, however, isn't something that disqualifies them, because they are specialised guys, industry managers, they are obstinate in their thoughts, this doesn't distract them . . . they are unbelievably respectable people. I find this division almost condemnable, I don't like it, really, I don't think it's interesting . . . however, I mean that this kind of behaviour is quite common. It's for this reason that Samuel says 'You seem like one of those women who before everything says: I am a woman here, look at me as woman.' Hey, I'm not pushing for this man-woman antagonism . . . however, this point exists, and I wanted to insist on it, now.

PAOLINI: If we consider the roots of our work a bit, I don't want the term to be too . . .



FABRO: . . . radical . . .

PAOLINI: . . . radical, but regarding our previous work, a bit, mine and Fabro's, which characterised our respective activities a bit, if I understand correctly you are widening the perspective, establishing a new perspective of work. And I mean a development of your work on motives that absolutely don't contradict the above-mentioned roots and that, anyway, seek to focus them on research that is always rigorous. It seems to me that these elements that you've defined, speaking of *Cielo* ('Sky'), are more fantastic – it seems to me that you used this term – they absolutely do not compromise the validity of the research. And, namely, that this research would always happen according, as such, to a very careful investigation. Anyway, indeed, there is the happy, uhm . . . concurrence of a much more enjoyable work, I mean, always, however, on a very rigorous level. That there would be a kind of embellishment of a certain philosophy, well, if the slogan holds up. This, maybe, is an argument that I brought forth, as such, conveniently and, maybe, I don't know if it fits . . . later, you will have the chance to contradict me, anyway, I brought out these considerations because, as for me, I perceived a development that in general is analogous: that moves more lightly, with less severity, simply, see. I believe that, as for me, to make use of qualities of embellishment, I almost want to chase . . . I don't know whether to say beauty or . . . balance.

They are very improvised terms, but in substance, of exquisite approval, see. Naturally I am touching on arrogance . . .

FABRO: No, you're touching on a bluff.

PAOLINI: Uhm . . . uhm . . . Maybe, I'm inclined towards developments more of the image and I hope that, at least, it might be possible to approach my new works here according to criteria that could be very similar to that used in certain criticism of ancient art. And, namely, the analysis of the particular, of a certain type of image that doesn't appear culturally, but, together with this, something more complete, more relative to the image itself.

KOUNELLIS: But one thing is true: that, this stuff about unity, I also hold it to be the only possibility and the last thing to do in this situation in which we find ourselves. It's a proposal . . . that is, it isn't a proposal, it's something said in a simple way, it doesn't have a nostalgic reference, does it? I think that, this is connected to the fact that I'm Greek, with wool, but wool is also a means, in this way, it is the most fluid



Because, you know, even Abstract Art, like that, has to . . . No, Rothko follows tradition, but Rothko makes New York sunsets, all in all, looking carefully, New York sunsets are formidable, I don't know if you've seen them, especially in autumn, he frames them . . . No, a big painter, but, really, I think, the creators of this century are these, what do you want . . . the others either they belong too much to a D'Annunzio-esque element, or they belong too much . . . Also Burri is a great artist, let me be clear, but he's a post-war artist, well. He's an artist of the collapse, he's not the artist of the addition. However, he saves himself well, because indeed . . . he has something crepuscular . . . even ironic, you understand . . . It's not simple to judge, like that. And, still more difficult, to calculate in twenty years, in fifty years who will be, from now, the best. But no, you can't! You know, they created, once, the Museum of Useless Machines . . . for example: Stevenson invented the locomotive, right? The whole Museum was made up of those who tried to invent the locomotive . . . there was also a locomotive with mechanical legs, you understand? Now, in this, science and art even agree. No, I think, we are out of tune, in the current moment, we are confused about seeing things not from their point of view, truly . . . And, like this, the relationship between men and women is out of tune: the wife who is too clingy is out of tune, the wife has a job in society in respect to her husband . . . The husband, however, shouldn't be jealous of his wife, the wife can also do as she pleases, what's important is that she is in a certain setting. And then, women who fuck around are perfectly right, what should they do? They were born for that. It's self-evident, I say.

PAOLINI: Any radical behaviour, either in style or implicitly seems rhetorical to me. The implicit has to be implicit: if the implicit is translated into the explicit, in the blink of an eye, in the sense of a homage to a certain rigour that is too marked in the work . . . When the lack of accessories, of style, to use this term, is even desirably exhibited, when the style is cancelled ad hoc to the advantage of the implicit . . . An example



could be that of critical moments of any avant-garde. In the most communicative moment of every avant-garde, that is, when it is born, there is always this radicalisation of meaning in the face of the enjoyability of the work, this reducing of the terms to essence. I don't believe that a rule can be made of this: this has its precise reasons in certain precise moments, in certain precise situations. I don't believe that this radicalisation of meanings can be chosen as a custom, without minimal attention to . . . completeness. Indeed: beware of satisfaction with the implicit in ourselves, that, in the end, is still more aesthetical than compresence, which on the other hand is the more natural, of the two things. Aestheticising satisfaction is to reduce everything to this essentiality of discourse and, therefore, is perceptible only implicitly and not to be seen.

FABRO: In the writing you read yesterday, that one there, that long one, that Lonzi had already seen before leaving for the United States, there was indeed, an observation, if you remember . . . I wouldn't want that you had intended . . .

a letter of the alphabet, you don't know yet. Tomorrow you establish that the letter of the alphabet will be this way . . . you understand, Carla . . . see, it's already there.

PAOLINI: I realise how much what I said before regarding embellishment, style, might be misunderstood . . . Objectively, you really cleared it up for me that it's much easier to observe concerns about style and improvement in the work of other artists . . .

FABRO: . . . of others who are barely artists . . . ahhh! . . . ahhh . . .

PAOLINI: . . . barely artists, in the sense that in their work this stylistic concern is much more explicit. I believe that for embellishment we can't only be referring to criteria of exclusively figurative taste . . . It seems to me that the package, let's say, of a figurative work can find, at least today, in my opinion, a certain possibility in that which can be called a rush of taste that, in fact, simultaneously comes from all taste in general. I certainly don't want to pay homage to colouristic, compositive, or solely figurative taste: rather, I am interested in pursuing a certain . . .

FABRO: I have to immediately interrupt you. No, because now I am trying to work in a maieutic manner, I try to be Carla Lonzi, see. As far as you are talking about style, taste, as such, very generally, it's that, I think, the problem of misunderstanding. When certain people apply style, that is embellishment, they do it based on what presents itself in that moment of the panorama of style, and that's what renders the works so insinuating, that allows them to insinuate themselves, because they have all of the characteristics of the accepted rigour, of the rigour of style that's accepted in that specific moment. They have, as such, that component that's rich enough, has enough . . . But, in the same moment, that style – it's this, indeed, that I wanted to tell you – it overpowers the key to the work. No, it's what renders it more acceptable. For them, style is a big tip that pleases the waiter. In fact, I think, what you want to say, or what, I think, has to do with

your work, has nothing to do with a big tip, has nothing even to do with a tip at all. Your style doesn't overpower the work, but it is the work, I think, that has the modesty to present itself as style alone.

PAOLINI: Beh, at this point, I feel so . . . uhm . . . uhm . . .

FABRO: . . . excited . . . haha! . . .

PAOLINI: . . . excited and truly 'shocked' by your precision. No, actually, I agree with you. The fundamental misunderstanding is, indeed, what you've underlined just now: not considering the two things as overlapping, essence and packaging, but considering only the first one, but duly presented or, anyhow, if anything only the second one, that would be, as you said . . . so modest, so little compromised, to seem transparent in respect to the first one.

KOUNELLIS: One doesn't undertake poetic research that isn't research into language, but poetics means unity. I don't know, in Italy, there is a reformist mentality, from the post-war period, about language: how in that post-war period every sense of language was interrupted, after it was a race, really. Also, this mania of the critics for continually talking about language . . . Because it was in that period there, that the Picassoians came, a bit late . . . and, up to now, it's the same operation, language is interpreted in that manner, not as a unity, as a proposal . . . but the proposal is made of two things put together, right? For this reason, I said, I don't know, 'visit other countries' . . . For example, the Turks are like in America, because there, the folk language or the traditional language that exists is at the same level . . . a paradox, really. The same conception has arrived in Turkey, because of tradition and, in America, because of maturity. Therefore, to go, I don't know, to listen to different people, also talking about things, so, social, but without prejudices . . . ultimately, to be open, and, after, naturally, to talk to European artists, meaning more congenial personalities . . . and, so, it becomes quite lovely, right? I believe that there is a mental vice in our way of conceiving of art also as progression. I don't know, at the

which, one is right, but, it isn't completely contemplated in the other.

PAOLINI: Also, for me, the title has a salient importance. I always try to title the work, maybe differently from how you tend towards this parallel channelling of the title to the work . . .

FABRO: Carla, take this, okay. Be a bit careful anyway . . .

PAOLINI: As opposed to this parallel channelling, I repeat, I attempt an obviously parallel identification, since it is about a title and a work, but, yes, identificatory rather than alternative. In the sense that it often happens that I attribute the same weight, that is the same participation on my part, to the work and to the title. In the moment that I write the title on the back of the painting, I feel invested in the same world as when I execute the painting. There is no qualitative difference between bestowing the title on the work and executing the work itself. The difference, if anything, is in your critical subtlety of lucidity in the moment in which you bestow the title, probably, and, on my part, instead, an intention that's more, maybe, aestheticising, of finding a very ambiguous point of contact, maybe, but noticeable, between the word and the painting. In the past, for example, I entitled my works with images . . . in other words, on the back of the painting, I placed an image, and instead of writing the title, and only on the back of the painting, I applied an image or recently, the title that I should have written on the back of the painting, came to constitute the painting itself, it was written in a specific way on the surface of the painting.

FABRO: In fact, in the relationship between title and painting, what I said before about myself might even be true of you. I wasn't talking about an intentional friction, but about a consciousness that exists in this friction. The title, for you, isn't descriptive: it can be . . . however, the elements of description don't necessarily constitute the material of the work, but they are really a material component of the work. *Non sunt substantia, sed substanciales sunt.* Haha!

to create an object that has no equal in the world. We aren't, here, facing Ferraris or Maseratis or Fords, produced with huge costs and publicity, here we are facing men who want to race, who have rather limited means, but a great desire to get their cars on the track. In this sense, in America, the men who work nowadays – not in the sense in which I work, because I deal with cars that, I think, represent the prototypes that represent this thinking that I am talking about – they make competitive machines that aren't too distant from the ones I'm making... The car that I have is the father of the cars of today and the physiognomy is uncannily similar: it's the car of the American cowboys, it has a physiognomy that has something of the aeroplanes from the first and maybe the second, the Spitfire, world war. We are in a particularly American field, in some way provincial and in some way, on the other hand, terribly significant, in a sense that's even cosmopolitan. And, like the Drag Racers that became popular in England and elsewhere, today in Australia, I think that one day in Europe as well, there could be interest in this special car, constructed by men drawn, really, from this special type of racing.

PAOLINI: It seems to me, as opposed to Fabro's case, that my works have no future. That they exhaust themselves and they are exhausted in the very moment they come to life, in the sense that they are testimony, like that, naturally, descriptive and therefore open, but in a certain way already exhausted, of that which was the itinerary to the work. Therefore, it's about, indeed, results very close to a certain steadiness of the image, to an elaborated image, overlapping, complex, but still a bit less than simple.

FABRO: There is a common behaviour in respect to the birth of a work: neither of the two of us stop in the act of birth in itself, at the moment of birth. Both of us consider it as a moment, so, how could we put it? of grace, which lies outside our responsibilities. Naturally, you, Paolini, it seems to me, you try to circumscribe your activities, your interests to this moment of grace; I, as such, because of a behaviour

tied to my personal character, because of character more than behaviour, yes because I consider it an act of grace, I take it for granted and I go . . . I mean I'm interested, in, like that, other things. I think it's important to, I mean, fair, to clarify this: that – tell me if I'm wrong, please, make sure I don't make any mistakes – that we don't think . . . we don't have much faith that this moment of grace is transmissible. See. I seem to detect it, in your works, from this fact: that you never bring up the moment of grace again, but you stop just a moment before. Your painting is always the last moment right before the moment of grace.

PAOLINI: I tried to outline this fact before, with little success: the complexity, at times, of elaboration, of certain works of mine, stops, however, always a degree under the supposed simplicity of the work, in the sense that it always tries to subtract from what I consider the conventional image of a work, just that much for which the moment to report is the one that implies this complex elaboration of subtraction from a simple form. Just past this simplicity there is everything, I mean, there are all of the mechanisms and the reactions, the thoughts . . . therefore, I try to stop at this complex phase of elaboration of a thing.

ALVIANI: I think that thousands of things exist: hundreds, and more, are unknown to me, and one day I'd like to know them, but know them well, from the ABCs, to an elementary level really. While you're studying a new alphabet, you can't pretend to be studying the spirituality of Dante, I don't know, understand? To approach it, I think there's the need to know everything and, therefore, to get closer to the elements, to elementary forms. Think of a canvas that belongs to somebody from a hundred years ago: it was painted with ten thousand colours. Today, we have the necessity, the urgency to study only one of them and, so, we could understand that, that master there, he didn't know much of those ten thousand colours.

LONZI: Even though an interest in and a sort of vocation for European culture may be evident in your work, no one