

Ferruccio De Filippi + Pasquale Polidori
Conversazione trascritta nel suo libero fluire
La strada del latte (è un lapsus metalinguistico),
2018/2019

Forse tu mi puoi aiutare, non so se hai gli strumenti per capire come è avvenuto, come si è passati dalla madre col bambino alla sofferenza, al martirio, al dolore, alle lance, al sangue; qual è il Paese confinante in cui è avvenuta questa cosa, partendo dalla Georgia, dall'Anatolia, da tutti i paesi del Levante. Come è avvenuta questa cosa e come finalmente è arrivata, è diventata sofferenza e dolore, piagnisteo, lamentela, peccato, violenza; e la responsabilità è sempre degli altri; sei colpevole e nasci già colpevolizzato, già con la macchia che ti disturba, e dai la colpa agli altri, subito.

Ieri sera raccontavo che quando eravamo bambini, non so perchè mi è tornata in mente la nonna di mia madre, che quando noi eravamo bambini era ancora viva, e che ci accudiva, e lei cantava una canzone terribile, di bambini morti in fondo a un pozzo. E questa canzone nella sua idea doveva essere una ninna nanna. Per cui immagino questi pomeriggi passati da lei, che io e mia sorella dovevamo addormentarci con questa ninna nanna dei bambini finiti nel pozzo, che era una cosa terrificante. E quindi che cosa ci porta a credere che il dolore possa aiutare la crescita, possa fare bene alle persone, questo io non lo so.

§

Se torniamo al discorso che stavamo facendo, tu avevi un gruppo di riferimento, Cesare Tacchi, Chia, Cucchi, diciamo, la Transavanguardia. E poi loro se ne sono andati per la loro strada e tu invece...

Noi facemmo le prime mostre con Mario Diacono, in cui ognuno di noi portava il proprio linguaggio. Poi Sperone cominciò a fare le mostre, ci

chiamò, prese tutto in mano lui, e questa cosa ha permesso che sia stata conosciuta dovunque la Transavanguardia. È stato Sperone, e Achille, ma Sperone più di tutti, che ha capito che c'era un linguaggio nuovo. E penso che lui l'ha capito perché, mentre a Roma noi avevamo una tradizione che era la Scuola Romana — e secondo me è nata a Roma la Transavanguardia perché c'era stata la Scuola Romana, quindi avevamo una tradizione — Sperone, venendo da Torino e non conoscendo questo linguaggio precedente, non conoscendolo, diciamo, nelle viscere, è rimasto sorpreso e interessato. Allora le prime mostre che fece, c'era mi ricordo un grosso testone di Cucchi che mi sembrava arte bulgara, arte napoletana barocca, mi sembrava che non c'entrasse... Poi Cucchi ha questa dimensione molto... racconta molto, non è un pittore che ti domanda... non ti chiedi niente quando vedi il suo lavoro. Lo vedi e ti trasmette questi viaggi che fa, oscuri, lunghi, misteriosi. Ma non c'è nessuna discussione all'interno del quadro, che è rappresentativo. Non so se riesco a spiegarmi.

E quindi io non mi sentivo più all'interno..., non feci le prime mostre. Mi ricordo che Chia mi diceva: *Perché non ti sporchi le mani, stai sempre a criticare!*

Sai, i giovani sono moralisti, sono dei rompicoglioni, hanno idee precise, chiare, sono inossidabili; poi col tempo diventiamo più umani, per fortuna...

E quindi insomma ho preso questa strada solitaria.

§

No, ma ti volevo dire, a proposito del dolore, una cosa interessante che ho pensato quando tu mi hai telefonato.

La vedo un po' in modo diverso rispetto a ciò. Quello che dici tu, l'incidente di Beuys e la grande bonaccia di Conrad, che secondo te sono i meccanismi che danno energia all'arte, io l'ho vissuta diversamente. Cioè, il meccanismo è lo stesso, però non c'è bisogno della tragedia. Oppure, la tragedia avviene, ma almeno a me è avvenuta misteriosamente. Adesso provo a spiegarti come funziona, secondo me. Questa è una cosa che stando soli, si riflette, si immagina che...

Allora avviene così: tu sei un bambino piccolo; a un certo punto, non si sa perché, non vuoi più comunicare nella convenzione; non vuoi, non sai, sei impedito a comunicare nel quotidiano. Forse con la madre, i fratelli. Non

ho analizzato bene, perché ero molto piccolo, che cosa ... quale tragedia è avvenuta nella mia infanzia che mi ha... che secondo me avviene in tutti gli artisti, che ti blocca la comunicazione.

Allora questo ti dà grande dolore, perché ti senti solo e non riesci a comunicare inizialmente con la famiglia. Ed è una cosa tragica perché sono i tuoi compagni di viaggio.

E poi che succede, che tu hai bisogno di comunicare, è assolutamente necessario, e allora l'energia che prendi da questo dolore iniziale ti fa inventare un metalinguaggio; fai un salto di livello, e ricominci a comunicare attraverso il metalinguaggio. Che è l'arte. Questa cosa avviene in tutti gli artisti. Non tutti possono fare gli artisti, perché devono avere questa interruzione iniziale. E naturalmente io penso che nasca da un dolore, perché l'energia che muove il cuore, per permettere di inventare un metalinguaggio, è potente.

Non lo può fare nella quotidianità, non avviene questo. Ci deve essere un'interruzione, un corto circuito fortissimo che ti fa saltare al livello del metalinguaggio, e a quel punto tu ricominci a comunicare e comunichi attraverso la tua arte. Quindi, sono d'accordo con quello che dici, ma secondo me avviene in tutti gli artisti, e alcuni non ne hanno coscienza. Alcuni, appunto, lo raccontano, come Conrad oppure Beuys, ed altri lo hanno raccontato. E altri non lo sanno, però hanno avuto questo processo dentro.

E per questo mi piaceva parlarne con te, per verificare se è una cosa che ti convince, se sei d'accordo, se ti sembra plausibile o è una pazzia solitaria.

Sono d'accordo. Mi affascina molto quello che hai detto, dell'abbandono di un linguaggio, e quindi un momento di interruzione che è vissuto dal bambino o dall'adolescente come un momento drammatico. Perché, appunto, questa interruzione è nello stesso tempo una fuoriuscita da un gruppo. E quindi se si interrompe la mia dimestichezza, diciamo così, con un linguaggio, allora io mi trovo fuori da una comunità che è quella stessa comunità che poi mi fa vivere, e con cui vivo.

Quindi il dolore nasce da lì ...

Questo è quello che mi è parso di capire dalle tue parole e sono d'accordo. Questa interruzione di linguaggio, ecco io la prendo in questo modo, come l'hai detta tu: interruzione di linguaggio, e quindi un momento in cui

è come se a un certo punto ci fosse un fiume che non arriva al mare, rimane bloccato, non fa neanche una piena, si sblocca. O l'energia che a un certo punto si ferma, se il linguaggio è comunicazione, se il linguaggio è energia.

E però poi dici tu che questo implica l'accesso a un altro tipo di linguaggio...

Una necessità potente...

Sì, è come una spinta, uno è spinto ad uscire da un'altra parte, e quindi un altro tipo di linguaggio, che poi diventa, tu hai detto, un metalinguaggio; e metalinguaggio significa anche una ricomprensione del linguaggio interrotto, ma a un livello differente; quindi, in un certo senso, non riesco più a parlare quella lingua che mi teneva inserito in... e che mi faceva comunicare; adesso ne ho un'altra che comprende anche quella lingua. E però è chiaro che lì poi nasce un problema di rapporto con il primo linguaggio, ed è un rapporto di traduzione. Che poi, quando ci sono due linguaggi, anche che sia un linguaggio dentro un altro linguaggio, quindi che non siano dei linguaggi distinti, c'è sempre un problema di traduzione, c'è sempre un problema di portarsi dietro delle cose.

Sì, ma sai qual è la salvezza, o almeno io l'ho vissuta così e mi è servita: è la storia. Perché entrando nel metalinguaggio è come se tu entrassi nel castello di Kafka; entri in un luogo già costituito. Perché l'arte c'è. Questo metalinguaggio, questa interruzione del linguaggio che è avvenuta, è sempre avvenuta; non in tutti gli individui, però è sempre avvenuta, e c'è un linguaggio sui metalinguaggi. Esiste, ed è il linguaggio dell'arte. Quindi io mi sono sentito subito tranquillo, perché ho cominciato ad analizzare e studiare questo nuovo metalinguaggio, ed ho trovato il mondo; la storia, la Grecia, l'architettura, tutto, la musica... Quindi mi sono finalmente sentito felice di uscire di casa. Perché, quando uscivo prima di casa, e dovevo andare al bar e mi dicevano: *Il solito, signore?*, entravo nella comunità quotidiana. Lì io sono incapace di comunicare col barista e fare la battuta o mettermi a parlare del calcio, delle donne, eccetera. Mentre nel metalinguaggio, attraverso la conoscenza e lo studio entri in un flusso che va da solo. Naturalmente sei aiutato, perché l'arte t'aiuta a comunicare... E fai la mostra, la gente viene, e ti senti con gli altri; poi parli, incontri gli artisti da Buccone, non so, Kounellis, e ti

metti a parlare dell'arte e lui capisce. Incontri tutti gli altri che vivono questi metalinguaggi, i musicisti, i registi, e tutti ti capiscono. Mentre il linguaggio iniziale, quello che si è interrotto, ti impedisce di comunicare perché tu non hai gli strumenti, nell'altro hai un flusso di... E lì inizia la strada dell'arte.

Quindi allora l'ingresso al metalinguaggio è l'ingresso in una comunità e in una lingua storica a cui si accede e a cui accedono tutti quelli...

Tutti quelli che per comunicare hanno necessità di sviluppare un metalinguaggio; quando sviluppano un metalinguaggio, trovano i compagni che hanno avuto lo stesso processo.

Però ci sono anche dei casi di contrasto con i compagni, e non tutti quelli che lavorano nel mondo dell'arte o che hanno avuto un accesso a questo metalinguaggio, poi non con tutti ci capiamo.

Sì ma, non è personale. Se io se entro nel flusso del metalinguaggio, e incontro i vari passeggeri — o i passeggianti, sembra di più — e dico: *Ah, sai Lissippo...* Loro capiscono. Il Rinascimento o Beato Angelico, loro ti capiscono, non so come dire. Sono tutti portatori e conoscitori di un linguaggio comune. E da lì poi ho pensato che l'arte era cattolica, perché c'è l'icona che tutti comprendono e a cui tutti si riferiscono. La centralità per esempio della pittura — nel quadro se tu non metti al centro l'immagine il quadro cade — viene dall'icona cattolica, dal Cristo o dalla Madonna col Bambino. Questa iconografia centrale, strutturata, predominante, c'è in tutti gli artisti. O sono gli alberi di Pinturicchio, o i blu di Leonardo, c'è questa centralità comune, e questo è quello che tutti riconoscono. Poi posso avere dei viaggianti che non mi sopportano — e anzi si usa dire: *Porta male, è uno sfigato...*; sono tutti meccanismi, diciamo, dell'umanità contro il compagno di viaggio — ma quando entri nel merito, tutti capiscono che stai dicendo. Se tu vai da Cucchi e dici: *Ma stai facendo un quadro bulgaro, di queste culture balcaniche, che non serve a niente*; lui capisce cosa gli dici. Se invece gli dici: *Sei uno stupido*; allora rientri nel linguaggio precedente. Quindi questa cosa è quello che salva gli artisti. Perché gli artisti sono felici? — Felici nella comunicazione; poi si possono anche suicidare... — Ma perché sono tanti e si riconoscono. E per questo noi abbiamo... Forse è il lavoro che fai tu, quando tu... Sei un critico, più o meno?

Sono un artista.

Ah, sei un artista? Allora mi capisci benissimo.

Sono un artista, però non ho mai dipinto. (ride)

Questa è una manifestazione di voglia di un metalinguaggio, però devi passare ai fatti! (ride)

Ieri ho incontrato — ti racconto questa piccola cosa — ieri ho incontrato ... conosci... conosci Luca Miti?

No, però l'ho sentito...

Luca Miti è un musicista che fa musica contemporanea, è stato anche assistente di Giuseppe Chiari (esecutore, non assistente. ndr), negli ultimi anni della vita di Chiari. Insomma, Luca ieri mi raccontava appunto delle sue composizioni, che sono delle composizioni che comprendono anche dei movimenti, comprendono dei momenti di silenzio, un po' alla... Vengono chiaramente queste cose tutte poi da Cage, dall'Avanguardia... Però, diceva, comprendono dei momenti di silenzio, comprendono anche dei movimenti, delle cose che poi non si ascoltano ma si vedono, e che poi una volta che finiscono su disco, tu non vedi. Quindi il disco diventa una traccia di qualcosa che non hai visto e che quindi non puoi recuperare. Allora io gli ho detto: Vabbe' Luca, queste non sono solo opere musicali, sono opere performative, sono anche dei teatri e sono delle opere di teatro; potrebbero essere delle cose beckettiane. Allora lui insisteva, diceva: No, queste sono delle composizioni musicali. Se io ti dico: Per me una composizione musicale è, Cammina da qui a lì. E allora, ha detto lui: È una questione di definizione. È la forza di una definizione, la forza radicale di una definizione. Che poi, secondo alcuni, dice: Ma questo è matto; secondo altri, magari dice anche: Proviamo a vedere che vuol dire quando lui dice che ... che una camminata è un'opera musicale.

E per me è un po' la stessa cosa. Io non ho avuto.... Io in realtà mento se dico che non ho mai dipinto, perché io ho dipinto quando avevo ... ho dipinto qualche quadro ... Però non ho mai avuto ... Ho avuto l'interruzione del lin-

guaggio, questo è vero. E anch'io ho avuto, come tu hai detto, la sensazione di essere arrivato in un mondo che mi comprendeva, indipendentemente dal fatto che ero capito o non capito; ma in cui mi sentivo a casa, nel momento in cui ho iniziato a fare le prime mostre. Però avevo 33 anni, quindi ero molto grande, e non avevo avuto una formazione di tipo accademico. Io avevo fatto l'università, Filosofia. Avevo fatto poi studi di linguistica, lavoravo già come un insegnante di lingua per stranieri, e avevo fatto anche delle ricerche in linguistica teorica e computazionale... Quindi, diciamo, sono arrivato all'... Però io sono arrivato in questa... E ho iniziato a fare dei lavori basati sulla lingua. Che inizialmente poi la gente diceva: Ah ma questa è poesia visiva! Ma io non volevo questa definizione; non la volevo per una stupida questione di generazione; perché, come hai detto tu, l'arte è anche una questione di generazione; è riconoscersi nei propri simili, compagni o, tu hai usato la parola, passeggianti; e quindi quelli che camminano e passeggiano con te, o che si aggirano con te.

E quindi ho continuato a fare questi lavori. Ora, trovare un focus, trovare un punto che definisse questi lavori è stato molto difficile. Però ho smesso poi a un certo punto di pormi il problema; negli ultimi tempi, per esempio, quello che mi interessa e che sto coltivando molto è proprio questa domanda sui... la ricerca dei... diciamo... Come posso spiegare, come posso dire una parola, senza dire adesso... Non vorrei dire la parola 'padre', perché l'abbiamo già usata stamattina questa parola in un altro senso, però per esempio ho fatto dei lavori su Beuys, ad esempio, o su Duchamp, oppure su Kurt Schwitters, inventando una narrazione che per metà appoggia su dati reali e per metà è totalmente fantasiosa...

Che è il tuo lavoro, è la tua arte...

Che è il mio lavoro, esatto, è un lavoro di scrittura che però, diciamo, ha delle forti interferenze iconiche. Perché poi alla fine ci sono delle immagini, ci sono delle immagini fotografiche, ci sono dei video, ci sono degli atti performativi, eccetera. Però poi rimane un lavoro che ha una base, un fondamento nella scrittura, o nella parola, per così dire. Che poi la parola è qualche cosa, se torniamo al discorso del cattolicesimo, o al discorso cristologico, allora la parola è l'altra compagna dell'icona.

Ci siamo.

Ci siamo. Quindi la mia ricerca attualmente è questa. Anche questo progetto, che è un progetto che si allarga ad alcuni partecipanti, era partito perché mi era stato proposto dal direttore Giorgio De Finis del Macro, mi era stata proposta la lettura di questi racconti scritti su Beuys... E sono racconti, come ti ho detto — uno te l'ho portato — insomma, anche un po' caustici. Beuys per me non è mai stato un padre, devo dire, non mi sono mai riconosciuto in lui come... Non ho mai riconosciuto in lui un padre. Se devo dire, chi è tuo padre, io non saprei dire, forse direi più Beckett che Beuys. Cioè, più un uomo che fa teatro, che si inventa delle performance, che fa pure arte visiva ma in un altro modo, piuttosto che uno come Beuys, di cui diffidavo...

Però che cosa successe a un certo punto, che una sera a una cena, Ettore Spalletti raccontò un episodio avvenuto a Pescara nel '74, quando Beuys a un certo punto facendo una performance, che tagliava il salame...

Sì, perché lavorò molto con la gallerista, come si chiamava... Lucrezia De Domizio...

...mentre Beuys tagliava il salame — questo non mi ricordo se era '74 o '78 — e lui faceva questa performance di distribuire il salame eccetera... E la gente che era là intorno ovviamente non si accorse di nulla, nel senso che quella non era, per loro, non era un'opera, non era percepita come un'opera...

Certo, rientrava nella convenzione del linguaggio comune, non in quella del metalinguaggio...

E allora Spalletti era un po' scandalizzato un po' turbato da questo fatto, da questo incontro tra mondi così stridenti, no? L'evento invece a me suonò come un... mi diventò una specie di... se vuoi, di metafora, detta nei tuoi termini, di come un metalinguaggio poi alla fine può essere, può diventare anche trasparente, cioè può essere anche che non te ne accorgi, che non si vede che quella è l'opera, che questa è l'opera, ma è così, e non tutti...

Dipende da te, dalla tua conoscenza personale...

Esatto, se tu non lo conosci Beuys e non sai neanche di che cosa si sta parlando...

E neanche che nei metalinguaggi c'è un'ampiezza di suono tra i comportamenti in cui c'è tutto; dipende tu cosa sai ascoltare o fino a dove arrivi ad ascoltare.

Esatto, e allora scrissi un racconto di Natale per i miei amici, raccontando questo fatto perché in un certo senso... cercando di prendere un po' le distanze, anche di disinnescare questo... diciamo, la forza sciamanica e religiosa di Beuys, questa cosa che mi dava molto... non fastidio, ma mi sembrava qualcosa di straordinariamente retorico, no?

Io venivo da una storia... cioè, in quella situazione, in quella circostanza, la mia comunità stava dall'altra parte, cioè erano quelli presenti che si mangiavano la fetta di salame e non capivano.

Poi la tradizione di Beuys è protestante, quindi è durissima, rispetto a un cattolico, rispetto all'arte, diciamo al metalinguaggio di prima, quando avviene per la prima volta, quando incontri questi protestanti sono potentissimi.

E quindi scrissi questo racconto e approfittai della conoscenza di Mauro Piccini, che era stato molti anni fa il grafico di Playmen. E chiesi a Mauro di fare una... di ridurre Beuys a personaggio grafico, quindi una grafica essenziale, insomma volevo che questo fatto, questo racconto dell'ostia, cioè del salame, dell'arte...

Ritorniamo sempre lì (ride)...

...ritorniamo sempre lì (ride)... volevo che questo racconto dell'eucaristia beuysiana diventasse un racconto di serie B, cioè un racconto popolare... Un racconto popolare ecco, non di serie B, un racconto popolare. E perciò scrissi quella cosa. E poi ne ho scritto un altro, che era anche quello abbastanza, diciamo, tutto inventato, anzi molto più inventato. Allora però quando De Finis mi ha chiesto: Perché non le leggiamo queste cose?, io ho pensato che la cosa migliore fosse in realtà abbandonare questi libri, questi racconti — non sono libri, sono racconti concettuali — lasciarli da parte e invece aprire un po' lo spazio a delle persone con cui io potessi comunicare, a cui

io potessi chiedere delle cose, delle testimonianze, dei pareri o delle... dei pensieri, delle cose su cui riflettere, ecco, degli oggetti di riflessione.

E mi sei venuto in mente tu, subito. Perché appunto queste lenzuola, o queste tele... io le chiamavo lenzuola perché erano come degli arazzi, no?, visti al Palazzo delle Esposizioni... avevano qualcosa di oscuro e di sfuggente, ma anche non solamente nel... diciamo, nel significato, per esempio l'antropologia, l'incesto, il ritratto del parente; ma anche nella struttura compositiva del lavoro, perché erano fotografie su tela, e con libri in terra...

...sì, libri in terra...

...poi, rame, lastrine di rame...

...che coprivano i libri, esatto...

...e la tua presenza, che leggevi...

Questo era stato fatto in una mostra da Liverani. Ero seduto avevo gli occhi... avevo dei dischi di rame sugli occhi, quindi non vedevo ma leggevo. E lì c'è Omero, la cecità del racconto, la cultura. Comunque passa il discorso che facevamo prima: quando entri nel flusso del metalinguaggio c'è il mondo, c'è tutto il mondo con la sua intelligenza, fascino, mistero. L'opera doveva raccontare questo. Una parte sociale, che è l'incesto — quindi c'era mia sorella col suo compagno — e ripetevo queste immagini, perché è il tabù iniziale... E forse, ripensandoci oggi, questo tabù iniziale è lo stesso tabù che percepiamo nell'impossibilità di comunicare, forse. Ma è una cosa che sto riflettendo adesso... Allora non avevo coscienza, volevo soltanto creare un'immagine sociale... Che questo è un mio problema, nel mio lavoro c'è sempre un sociale e... il fascino, il mistero, la magia, l'arte. Sono sempre contrapposti. E quindi c'erano questi due elementi: il lenzuolo — le immagini — era quello che si riferiva al sociale; invece il libro, la conoscenza, la cecità e la maschera — se ti ricordi c'era una maschera di terracotta — è la cultura, è Lisippo, è la storia, la Grecia, la Mesopotamia, è tutta la nostra conoscenza, è Tebe, ci metti quello che vuoi. Io ho preso un'immagine lontanissima, perché sempre... Questa è una cosa che so oggi, ho l'esigenza di avvicinarmi all'icona primordiale, quella felice, quella della mamma con il

bambino che ancora sorridono, le maschere sorridono... ed è il discorso che facevamo prima.

Quindi c'è da una parte il metalinguaggio con la sua cultura potente, e più tu... Una di quelle cose che mi danno dolore è non avere la conoscenza di tutto quello che è successo. Questa è una cosa che... non ce la faccio, non so tutto quello che è avvenuto, no? Penso che è un problema di tutti, perché è immenso quello che è successo. Però noi abbiamo anche la presunzione di dover sapere tutto... o almeno, io ho questa presunzione. Per quello sono appartato, perché sono molto potente nel sapere... nel voler sapere chi sono.

E questa è la descrizione del lavoro.

E a te cosa ti ha stupito così da voler conoscere un tipo che vive isolato? Cioè, è fantastica la cosa.

Tu leggevi... che cosa leggevi? Leggevi...

Io leggevo Levi Strauss...

...no, ma con i dischi... Sì, Levi Strauss, ci sono due volumi...

Strutture della parentela, leggevo...

...ma avevi due dischi di rame sugli occhi, quindi non leggevi in realtà...

Non leggevo, in realtà non leggevo, e però è la cultura orale che ti viene tramandata e tu non la leggi. Quindi non hai il bisogno di leggere per avere conoscenza.

Ma tu poi emettevi qualcosa o eri muto...

No, no, ero muto, e ai piedi avevo i libri, e sui libri c'erano delle forcine dei capelli; perché c'è sempre l'elemento femminile in tutti i miei lavori. C'era sia nell'incesto, nel tabù dell'incesto... E la conoscenza avviene anche attraverso l'elemento femminile; è una delle componenti, appunto, è Kafka, è la donna che... tu cammini nel corridoio, e ogni tanto si apre una porta e c'è una donna che ti fa fare un viaggio completamente diverso. E non pensavi mai di entrare in quella stanza, e ti ci porta a una donna. La donna è l'altro...

può essere anche un uomo, cioè l'amore, insomma, per intenderci, per essere più precisi...

Una delle cose che mi attrae, per esempio, in questi lavori è la loro origine, diciamo così, filosofica...

...letteraria, anche...

...letteraria, esattamente. Non volevo dire letteraria per non ritornare nel discorso della parola...

...che è più popolare...

...e in realtà vado sempre là. E nel senso che sono lavori costruiti non su un gesto istintivo, non su un gesto, diciamo, ma su un momento di riflessione, di studio e di produzione di un pensiero e di una riflessione. Questa è evidentemente una fase di composizione del lavoro che sta, diciamo... che è fatta di letture, è fatta di prove di scrittura, probabilmente. Tu scrivevi pure mentre preparavi questi lavori.

Sì, sì...

E questo con la pittura... A quei tempi non dipingevi o dipingevi anche?

No, io dipingevo! Adesso ti faccio vedere un quadro... Subito dopo, qualche anno dopo... perché tu sai che all'epoca non si poteva dipingere, era vietato. Io non so quando sei uscito di casa, quando hai iniziato a frequentare i metalinguisti...

Io ho iniziato a frequentare i metalinguisti (ride) negli anni Novanta, un po' negli anni Ottanta, ma era un altro tipo di mentalità...

Allora non sai niente! Negli anni Settanta non si poteva dipingere, era vietato. C'erano i comportamenti, le performance... Buren, adesso non so chi mi viene in mente... Kosuth... E quindi non si poteva assolutamente fare queste cose. E quindi però questo mi ha insegnato... che è quello che poi mi

ha lasciato tutto il lavoro che faccio... Adesso ti faccio vedere un quadro di due tre anni dopo quelle operazioni, per farti capire che era entrato nella pittura tutto questo meccanismo di impedimento. Forse era parallelo all'impedimento tra linguaggio e metalinguaggio... Adesso sto andando per la tangente...

Sì, sì, vai pure...

...e che ti stavo dicendo? Che questo quadro... Che allora non si poteva dipingere, ma quindi io ho sviluppato — per poter comunicare, per restare in compagnia, nel flusso del metalinguaggio — ho sviluppato la complessità dell'opera. Appunto, non un'opera rappresentativa — perché la pittura ha rappresentato — ma un discorso logico, filosofico. E questo mi è rimasto in tutto il lavoro che ho fatto.

Quindi è una fase, quella, in cui tu a un certo punto... questo secondo le tue parole, se ho ben capito... è una fase in cui tu sei dovuto entrare per forza, per rimanere... perché intorno, diciamo, c'era una comunità che non avrebbe accettato la pittura, e quindi bisognava...

Ho accettato come gruppo l'idea di non dipingere, e quindi ho sviluppato, per poter stare nel gruppo, nel branco, nel... chiamalo come ti pare, nella generazione...

Molti lo chiamano 'comunità', adesso va molto questa parola...

...Per restare nella comunità ho elaborato discorsi filosofici, scientifici, letterari, e cioè ho usato un altro metalinguaggio. Sai che poi... poi ti darò delle cose che ho scritto, *Pittori siate allegri, non vi preoccupate, la pittura la vogliono uccidere ma ci sarà sempre...* Quindi ho fatto entrare — ma non solo io, eh; la generazione — ho fatto entrare la letteratura, la filosofia, la conoscenza nell'arte e ho fatto diventare pittura.... cosa allora che nessuno faceva...

Adesso ti faccio vedere subito un quadro, così forse riesco a spiegarmi meglio.

(rumori)

Allora, questo è del '77 o del '78...

Quando quella mia generazione che usava la letteratura, diciamo — cosa di cui era affascinato tantissimo Mario Diacono... Siccome tu mi hai ricordato molto Mario, anche lui faceva il lavoro che fai tu; lui usava la scrittura, aveva bisogno di fare un lavoro doppio: per poter scrivere, doveva parlare d'arte. Non è un critico nel senso normale, mi spiegava questo, ma il pretesto per scrivere veniva dal mondo dell'arte. Non so se tu fai lo stesso tipo di procedimento. Ti riferisci a Beuys, però per scrivere, e non per dipingere. No, e neanche per parlare dell'arte, ma per usare una scrittura parallela. Mi sembra che sia questo. E lui faceva proprio... Ma tu conosci Mario Diacono? C'hai in mente...

No, no, purtroppo no.

Lui è stato in questo un gigante...

Lo conoscerò. Ma questo quadro?

Allora lui aveva... da qui poi è nata... allora con questi quadri io sono tornato alla pittura. Non io, la mia generazione, la mia comunità è tornata a dipingere. Alcuni hanno continuato a dipingere rappresentando — com'era nella storia della tradizione. Io avevo appreso — facendo quel lavoro che tu hai visto e altri lavori — avevo appreso dei meccanismi, come posso dire, dei meccanismi di rottura, degli impedimenti, delle ironie, delle trasgressioni, Sono un po' patafisici come tipo di lavori, perché intanto questa figura femminile... non si sa neanche se femminile o maschile, è molto ambigua, perché non si sa se i capelli li tiene intrecciati o sono corti... Poi, gira. E questo fatto che girino — tutte le figure che io faccio hanno questo fatto di girare — è la difficoltà a stare fermi, è la complessità, è la paura di non stare in equilibrio. E questo mi è successo fisicamente. Quando mi si è interrotto il linguaggio comune, io mi sentivo le gambe incrociate e avevo difficoltà a camminare. E agli inizi, quando sono entrato nel flusso del metalinguaggio, avevo questi impedimenti fisici.

Quindi, il corpo gira; il davanti diventa di dietro; dietro ci sono i seni. E questa è la prima figura a destra...

A sinistra.

...ah, scusa, a sinistra. E poi arriva, entra un altro elemento ancora più trasgressivo, che è disegnare un maschio potente col gesso, cioè mettere nello stesso quadro due linguaggi completamente diversi. E non si faceva. Oggi è comune, oggi metti una scarpa, poi fai un disegnetto... Ma nel '78 io avevo difficoltà a... Questo quadro non l'ho mai... Lo continuo a tenere, non l'ho mai venduto, non lo voglio vendere, ho anche difficoltà che gli altri lo capiscano; perché è ambiguo, è trasgressivo. Ma se tu per esempio pensi alle *Mademoiselles d'Avignon*, sono tutte costruite con lo stesso linguaggio, no? Le figure tagliate, le figure africane... Qui ci sono due linguaggi diversi nella stessa opera. E forse siccome oggi è normale, non è sorprendente, ma allora era molto sorprendente...

Le figure emergono, diciamo, questo doppio livello dell'immagine è evidente, e anche sottolineato dal fatto che il fondo è totalmente grigio, e entrambe le figure vengono fuori da un fondo...

Certo, questa è una caratteristica, perché non deve raccontare. La mia pittura non racconta niente. C'è stato solo un breve periodo, quando è esplosa la Transavanguardia, che sono diventato... Ho più racconto, diciamo, racconto di più, più colori... Perché ero affascinato da questo... Lo sai, gli artisti copiano, devono copiare. Non so se hai visto mai il piccolo Raffaello che sta a Sant' Alessio a Roma, che aveva visto Michelangelo. Vallo a vedere. E l'ha copiato, non sembra neanche... Si sa che è di Raffaello, è in questa chiesa che sta vicino piazza Navona, che ha la scalinata, non so se la conosci, che va a via della Scrofa da piazza Zanardelli.

Da piazza Navona...

Sì, piazza Zanardelli, poi c'è la strada che va al Senato, se continui verso via della Scrofa, si attraversa, a un certo punto c'è una scalinata e c'è una chiesa, mi sembra che si chiami Sant' Alessio...

No, non è Sant' Alessio, quella lì dove c'è anche il Caravaggio, dove c'è il...

No, no, non Caravaggio, quella è San Luigi dei Francesi.

No, no, no, no. Proprio quella che dici tu. C'è un quadro attribuito a Caravaggio, la Madonna dei pellegrini...

Non so se sta lì...

La grande scalinata, e la chiesa in alto, no quella è Sant'Agostino.

Forse Sant'Agostino, e c'è anche una scultura meravigliosa di... non so se della Robbia...

Sì, è Sant'Agostino e all'ingresso proprio... poi una discussa attribuzione, ma comunque Caravaggio, la Madonna dei pellegrini. E lì c'è questo Raffaello...

Lì c'è, su una colonna... sì, su una colonna quadrata, non so se al centro, c'è un piccolo affresco di Raffaello. E se tu lo vedi è Michelangelo. Era rimasto affascinato da... È torto, è muscoloso, no? Per dire... Allora torniamo sul lavoro della copia. Tutto il lavoro non è rappresentativo ma è un luogo di discussione.

E questo viene anche da questo passaggio che tu hai fatto, della non pittura. Quindi un passaggio di studio e di preparazione del lavoro, che era comunque un passaggio più filosofico, più riflessivo, e che poi a un certo punto doveva entrare nella pittura, però non riusciva ad entrare nella pittura...

No, non è così. Il lavoro... Torniamo al lavoro del Palazzo delle Esposizioni, quello non è iconico; anche se ci sono delle icone, perché è legato alla pittura, e il pittore fa delle icone, fa delle immagini, però non è iconico. Questi qui invece, diventa iconico, cioè: porto la conoscenza, la mia personale, quella che avevo accumulato in quegli anni, nell'iconografia. E lì ho scoperto, appunto, il cattolicesimo, la centralità dell'arte, tutto quello che riguarda la comunicazione, il metalinguaggio per comunicare con gli altri artisti.

E quel genere invece di lavoro, cioè il lavoro del Palazzo delle Esposizioni, quello non iconico, non iconico perché ha una dimensione...

Letteraria.

...letteraria, narrativa, anche una dimensione più scultorea, in un certo senso, perché c'è la presenza del corpo, c'è la maschera e ci sono gli elementi, quindi installativo e scultoreo... Quella dimensione tu l'hai abbandonata per sempre? Non hai più avuto necessità nel tuo lavoro di riproporla?

Soltanto con le sculture sono tornato ad avere una dimensione spaziale, però non ho avuto più esigenze, perché per me la pittura mi risolveva il problema, più semplicemente.

E questo è stato il primo quadro che tu hai fatto dopo...

Questi sono stati i primissimi. Poi ti faccio vedere un altro ancora prima di questo. Questo è quasi contemporaneo, questo l'ho esposto nella galleria di Mario Diacono, che era affascinato da questa ricerca. Questa è praticamente lo stesso meccanismo, una volta che tu lo vedi la prima volta, dopo il meccanismo è sempre uguale. Questi andavano insieme...

Questi erano installati così?

Così, in un angolo, c'è qui la foto della mostra. Qui c'era disegnata a matita una sedia con sopra una casetta. Te la faccio vedere perché poi questi elementi tornano nel lavoro. E questa era la parete, poi c'era un altro elemento.

E questo era disegnato su parete. Però questo è già un elemento installativo; la sedia disegnata su parete, i quadri sistemati dietro, anche vicinissimi al pavimento, diciamo, c'è un'idea proprio di abitazione dello spazio.

Certo, perché allora c'era questa cosa. Non si poteva passare direttamente alla pittura; ci sono passati con la Transavanguardia. Però hanno perso tutta la... secondo me... Per questo che non sono entrato nella Transavanguardia,

con i miei compagni, con la mia comunità... Non sono entrato nella Transavanguardia, perché non mi interessava il racconto. La pittura non è racconto come trasmissione di un insieme di segni, l'emozionalità, ecco. Mi interessava di più la conoscenza, il pensiero rispetto... E poi secondo me l'artista pensa, è un pensatore, non è un trascinatore di immagini.

Tu dovevi salvare la pittura dal fatto di diventare narrativa...

Certo.

...che è quello che hanno fatto gli altri.

Bravo, tu sei più bravo di me con le parole (ride).

No, sto interpretando quello che tu dici (ride). E questo è il motivo per cui sei rimasto fuori dal gruppo, ma continuando la ricerca pittorica. Quindi dipingendo come gli altri dipingevano, però dando alla pittura un significato che non aveva il loro significato.

Esattamente questo.

E in questo caso?

Quindi questa è la parte sociale, che c'è sempre, che un conflitto maschile-femminile. È che tutti questi lavori nascono da una trentina di disegni che si chiama *La strada dell'arte*, che adesso te ne faccio vedere uno che è stato pubblicato in questo libro da Mario. Ecco, questi sono i miei di allora. Però prima ti faccio vedere i disegni de *La strada dell'arte*.

La strada dell'arte era un ciclo?

Era un ciclo, allora l'ho chiamato... Sono i primi disegni, perché nessuno disegnava... Questo per esempio è di Kounellis. Emilio Villa diceva che era un levantino senza polso, perché non sapeva disegnare, che lui si è messo a disegnare, perché noi disegnavamo...

Infatti non ho mai visto dei disegni di Kounellis...

No, non sa disegnare, guarda qua, ma non ne ha fatti neanche, non era... non era interessato. (...) Guarda come scriveva Mario: *schizzo linguaggio ma barocco, la pittura è un échec*, la pittura è uno scacco (...) Eccoli! Allora questi sono dei disegni formato A4, 33 disegni che ho messo sulla parete.

Io ce l'ho quest'opera, l'ho ripresa adesso, ho fatto uno scambio per riaverla. Su una parete c'erano gli *Accoltellamenti*, cioè il conflitto maschile-femminile. Molto liberi sono. E sull'altra parete...

Ah, La strada del LATTE!

E certo, l'ho mascherato, non potevo chiamarlo *La strada dell'arte*, e ho mascherato la parola 'arte' nella parola 'latte', che è simile e diventa misteriosa, e ti riporta al latte che è il passato, tutto...

È l'origine, è l'animale, tutto...

Sì, è il cosmo, la vita...

Fra l'altro il latte è anche la... Recentemente in una performance fatta insieme a Andrea Lanini e Cesare Pietroiusti, era questa coincidenza fra la parola e il nutrimento infantile. E quindi la lallazione o la fuoriuscita delle prime parole, l'uso delle... l'apprendimento del linguaggio avviene attraverso il latte...

...avviene attraverso il latte, nell'umidificare...

...e quindi nello stesso tempo nel bambino, il neonato ha un sapore di latte in bocca e la nascita della parola. Quindi è come se la parola trovasse dentro il latte una sua condizione.

E per questo io l'ho mascherata nella parola 'latte'.

Ma l'hai mascherata, perché non potevi usare la parola 'arte'? Per pudore?

No, c'è l'ironia. Io non sono pudico. Non sono neanche... La mia trasgressione è sempre ironica. Io penso di essere un pittore di grande ironia, anche se gli altri hanno dei momenti che ci vedono anche il dolore e la morte, però il mio meccanismo... Io sono una persona ironica, io se vuoi ti posso raccontare come sei in modo ironico. Non mi permetto...

No, ma fallo pure.... (ride)... Quindi sì ho capito, è una presa di distanza, è un ribaltamento. L'ironia e anche questo. Mi piace molto, invece. Fra l'altro aggiunge un significato ulteriore, perché certo sovrapporre la parola 'latte' alla parola 'arte' o 'l'arte' crea un meccanismo poetico.

Bravo, che è quello che è avvenuto quando io sono entrato nel mondo del metalinguaggio. Ho dovuto usare la poesia, l'ironia, la pazzia, l'assurdità, eccetera eccetera...

Tutti meccanismi di linguaggio...

...tutti meccanismi di linguaggio. Sull'altra parete, questa è una foto dell'altra parete originale... è stata fatta... Eccolo, erano due pareti, sempre da Liverani, e quindi su una parete c'erano gli *Accoltellamenti*...

Ma questi erano molto grandi?

No, disegnini!

Ah, dei fogli A4 messi uno dopo l'altro. Ma che bello questo lavoro! E in che anno siamo, Ferruccio?

Siamo nel Settanta... c'è scritto...

Questi sono bellissimi, anche perché non hanno tutta... ecco non hanno tutta quella retorica della Transavanguardia.

Certo, per quello io non sono entrato nella Transavanguardia! Te ne prendo uno, sono centinaia... Io passavo le giornate a disegnare su questi fogli A4 per ritrovare, attraverso le icone, i meccanismi di cui avevo bisogno.

Cioè ho riusato i meccanismi... Scusa, io parlo anche a vuoto.... Te ne faccio vedere uno per sapere di cosa stiamo parlando. Ti porto un disegno di quel periodo... Eccoli, guarda, ce n'ho centinaia.

E sono tutti disegni basati sullo scontro maschile e femminile...

...maschile e femminile, e anche su una sorta di rotture di linguaggio. Perché questo è disegnato in modo, questo è disegnato in un altro modo, questo ha un'altra struttura narrativa... Non so, c'è una grande testa... Non c'è continuità, non sono classici, no. C'è la distruzione totalmente del classicismo. Sia per come viene... Per me ognuno di questi è un'opera che ti fa pensare perché... Intanto c'è il maschile e femminile, che c'è sempre. Poi sono disegnati in modo diverso, questi sono tutti tratteggiati, e questa è una linea comune unica, non so, questi visi sono due... Non so se riesco a spiegarmi.

Sono figure su cui in realtà ci sarebbe molto da domandare. La differenza, come tu dici, il fatto che sono anticlassici, quindi non c'è una armonia di linguaggio...

...di composizione...

...esatto, di composizione; quindi c'è una compresenza di linguaggi differenti all'interno dello stesso foglio; e poi c'è questo fatto che le figure sono figure che hanno sempre una torsione, spesso una torsione, di là per esempio...

C'è sia la violenza sociale.... Questa è una citazione di Picasso... Maschile e femminile insieme... Tutte delle teste.... C'è una libertà espressiva... E tutta questa opera si chiama *La strada del latte*, però ne ho presi trentatré, con cui ho fatto la mostra da Liverani. Li ho messi su una parete della galleria che aveva. Su una parete c'erano tutti gli accoltellamenti, che era la parte maschile e il conflitto maschile-femminile, e l'altra invece tutte le relazioni di scrittura, di linguaggi diversi che io conoscevo. Non so, questo l'ho preso dai fumetti, queste immagini le ho prese dai fumetti, e sono molto dure. A me piaceva molto il disegnatore di Dick Tracy, non so se tu lo conosci, adesso non mi ricordo come si chiamava, ma lui era un gigante. Per dire...

Sono anche disegni in cui succede qualcosa, però succede qualcosa come in questo, per esempio... Perché alcuni uomini hanno le mani in tasca o sono presi nell'atto di camminare...

Le tasche così grandi e dentro ci sono gli strumenti dell'arte. Per me... Poi ti faccio vedere un quadro grande con il mio nome che per me è il sunto di tutto questo lavoro...

E questi non li hai mai fotografati?

No, ho fatto soltanto la mostra da Liverani di trentatré di questi disegni. Secondo me è un racconto pazzesco. A rivederli, io ripeto, mi sento...

Vogliamo fare una cosa? Mi sta venendo in mente un'idea. Per questa giornata, poi ragioniamo, poi parliamo anche del Macro,...

Sì, guarda l'ambiguità sessuale, allora...

Sì, ma anche l'ambiguità del tratto, questo è molto lineare, quasi Cocteau, diciamo, e qui invece un tratto molto più disfatto, e sottile, impreciso...

...timido. Sì, il gioco è questo.

E quanto è durato questo lavoro?

È durato un paio d'anni dal '77 al '78 o '79. Tutto questo è tutto prima dei quadri.

Quindi prima hai fatto il lavoro, diciamo, chiamiamolo quello di Palazzo delle Esposizioni, e quindi il lavoro più installativo, scultoreo. Poi sei passato al disegno, e dopo, dal disegno alla pittura.

Sì perché, siccome non si poteva... Il viaggio che ho fatto io è stato logico. Torniamo alla pittura. Quali sono gli strumenti della pittura? Non volevo rifarmi al mondo cattolico! Quindi ho ricominciato ad analizzare, personalmente, giorno per giorno, la struttura della pittura; che nasce dal disegno.

Perché i volti sono così? Quanti volti posso fare? Dove li posso mettere? Qual è la libertà? Allora, a testa in giù, a testa in su... grandi, piccoli... Cioè, la libertà totale all'interno della conoscenza dell'icona. E questo è il lavoro, questo lavoro. Poi l'ho trasferito sui quadri. Perché rientri nel metalinguaggio del flusso. Il quadro. Il quadro, siamo in una cultura cattolica, il quadro cattolico comunica, e sono rientrato nella tradizione, portando questo nel quadro. Però, automaticamente avveniva una trasgressione, anche nel quadro, anche usando la pittura. Non era normale quello che succedeva all'interno, era assurdo; sono dei lavori assurdi. Io sono un personaggio assurdo. Per quello sono molto isolato, perché so di essere assurdo.

Però l'assurdità è la molla del linguaggio anche quella. Cioè, è una possibilità di dire. Nel senso che quando tu dici: I miei lavori sono assurdi; vuol dire che: I miei lavori non sono immediatamente leggibili secondo degli standard, o secondo delle cose già acquisite, già viste, già condivise. Quindi bisogna fare uno sforzo in più, bisogna capire dov'è che c'è questo scarto dentro cui si nasconde un significato che non abbiamo ancora visto: quello è l'assurdità. Non è l'assurdità dadaista, intesa come la rottura del linguaggio totale. È una assurdità che ricrea un altro linguaggio. E quindi è una questione di essere attenti.

Certo. Per esempio se tu mi aiuti, tiri fuori questo foglio qui, io tengo i disegni... Prova adesso a tirare... (...) Questa è una performance che ho fatto, perché tu sei interessato a sapere il viaggio che ho fatto...

Sì, esatto.

Ecco quello è un lavoro che ho fatto prima dei quadri e che è l'*Ermafrodito*; cioè ho nascosto il sesso tra le gambe, per dire questi sono i lavori che si facevano allora...

Questo è del '74?

'71.

Ah, quindi due anni prima, cioè un anno prima del lavoro che ho visto al

Palazzo delle Esposizioni. (...) Fra l'altro qui hai rifatto la copertina, hai ricreato la copertina di...

Sì, di Eliade, di Mircea Eliade, da cui veniva il lavoro sull'ermafroditismo, l'androgino. Il mio lavoro è sempre legato alla letteratura, la storia, la filosofia, a un legame... Che è un po' quello che fai tu... Fai lo stesso lavoro, tu.

Sì, solo che poi per me diventano delle performance...

§

Allora, come funziona, sono quattro domeniche e con Diletta Borromeo, che è la curatrice di tutta l'operazione, abbiamo cercato di raggruppare le persone un po' per famiglie, ecco. Allora, a te ti abbiamo messo in una famiglia filosofica, che è la famiglia del 10 marzo. Viene Claudia Melica, che è una filosofa, appunto, perché è una specialista dell'idealismo tedesco, si è occupata molto di... di Schiller, di Hegel; e lei praticamente fa una introduzione sulla nascita dell'idea romantica di artista. Quindi ci sta benissimo il discorso della comunità, perché poi, appunto, là era una comunità, cioè i romantici, loro facevano, hanno fatto la prima comunità moderna, in un certo senso...

Storicizzata, esatto.

Poi c'è Mauro Folci. Mauro Folci è un artista... che ha iniziato come scultore, e con una scultura molto, diciamo... Perché lui viene da... Allora lui è un allievo di Fabio Mauri, è stato un allievo di Fabio Mauri a L'Aquila, e ha iniziato con una scultura... Inizialmente negli anni Ottanta faceva queste sculture un po' minimaliste, e che però subito, praticamente dopo pochi anni, ha interrotto. Anche lui ha avuto un'interruzione, anche lui ha avuto, evidentemente, prima un'un'interruzione di linguaggio; poi il metalinguaggio; poi ha avuto un'interruzione pure del metalinguaggio (ride)...

Dev'essere un personaggio interessante!

...ha cambiato completamente, e ha iniziato a fare dei lavori molto strani. Per esempio un lavoro molto bello, che è uno dei suoi primi lavori, diciamo,

di questo nuovo corso... Ha scavato per terra una fossa, ha scavato a terra una fossa di 3 metri per 3, quindi un grande cubo che andava nella terra, e ha chiamato...Toni Negri, una sindacalista napoletana che adesso non mi ricordo come si chiama, è una, diciamo, una sindacalista che era una con un nome...

Dei politici, insomma.

...sì delle persone e anche un critico d'arte. Ok ha chiamato queste persone a ragionare sulla fabbrica post fordista, quindi la fine della fabbrica modello Novecento, e l'inizio delle nuove fabbriche... a fare un discorso, diciamo, di economia. Il risultato qual era, che loro stavano tutti incassati...

Ah, sono entrati loro?

Sì, sì, lui ha dato la scala, poi ha tolto le scale e la gente è andata tutta sotto. Quindi loro stavano seduti per terra, chi sulla sedia, poi parlavano... Ma la cosa bella a me che mi ha colpito — e che poi lui quando ne parliamo, svia sempre da questo discorso — la cosa che mi ha colpito erano quelli che stavano sopra, che erano tutti che stavano lì a guardare e anche un po' seduti; e nella, diciamo, nella storia dell'arte questa immagine è l'immagine della parte... be' torniamo alla...

Nel Settecento, alle volte settecentesche...

...sì, l'alto, il basso, quindi gli apostoli in basso, le Madonne in alto...

Addirittura la volta, la volta che diventa nel Settecento... devi girare il collo per guardare la volta... la pittura non è più sulla parete, la volta è un elemento particolare che rompe la classicità col fatto che devi mettere in un altro luogo, dove prima non si metteva...

E quindi c'erano queste persone sopra che guardavano, che sembravano tanti angeli, appunto, tanti angeli settecenteschi, insomma. Quindi questo, diciamo, questo è stato il suo primo lavoro. Poi lui ha sviluppato questa ricerca... l'anno scorso abbiamo fatto... due anni fa...

Ma vedendolo come immagine è la morte della politica, i politici sono sotterrati, l'economia ha vinto.

Eh... più o meno, più o meno... Poi il suo discorso è un discorso molto performativo... Poi arrivano, arriva anche lui a... alla... a degli esiti, diciamo, di tipo anche scultoreo, anche materiale, però lavora molto sul linguaggio...

Poi ci sta Luca Miti, appunto, che è questo musicista di cui ti ho parlato. E poi ci sei tu.

Ma ognuno di noi che dovrebbe fare?

Io sto studiando delle... È un dialogo, poniamola in questi termini, è un dialogo che si svolge durante un pomeriggio, e questo dialogo può assumere le forme... Allora, non posso mettere chiodi... Io ho due stanze a disposizione; una stanza molto grande e molto, diciamo, interessante, ha una lavagna gigantesca...

Nera?

Nera! Ma enorme. E questa loro la chiamano La stanza delle parole. E perché? Perché in questa stanza praticamente ogni settimana che c'è qualcuno che parla. Sono giornalisti, filosofi, matematici, medici, di tutto... Che vanno lì a parlare di una parola che secondo loro è fondamentale nella modernità, nel presente, eccetera. E quindi ci sono queste parole che vengono... quindi delle piccole mini conferenze, no? Quindi questa stanza che ha questa grande lavagna, e poi ha dei banchi lunghi, tutti i modernissimi, con le sedie, eccetera. Questa stanza è una stanza adatta alla parola, al discorso, alla conversazione, e adatta anche un po' al posizionamento di alcuni oggetti, ecco, non dico l'installazione, ma posizionamento degli oggetti, sì. La stanza a fianco è una stanza totalmente bianca, pulita, con due grandi... tre... due pareti molto molto grandi e... molto grandi che vuol dire? Vuol dire dieci metri più o meno, adesso spero di non... forse otto metri, e poi due pareti più piccole da cinque metri, per esempio. In questa stanza purtroppo non posso mettere chiodi, per un motivo molto semplice, perché loro hanno un'attività che è continua, e quindi se metto chiodi significa che il giorno dopo c'è qualcuno che deve stuccare, eccetera, eccetera. Ma posso fare proiezioni. Allora, siccome io sto cercando,

con gli artisti con cui, diciamo, sto entrando in relazione... — Il mio lavoro è anche questo, è un lavoro... Anche questa è una parte della mia arte, entrare in relazione e stabilire dei discorsi o delle relazioni con artisti che stimo, e anche altre persone come Claudia Melica, come Monica Storini, che è una studiosa di letteratura... A volte, non sono del mondo dell'arte, ma questo per me è un... è una cosa che aggiunge perché, sono d'accordo con te, bisogna che le cose... ecco, bisogna che la pittura trovi qualcosa che arriva da un altro punto e che la rinnova, perché altrimenti...

E sì, perché altrimenti è morta. Addirittura hanno fatto il funerale, perché nelle mostre mettono di tutto... scarpe... Io ho scritto una cosa, vuoi che te la faccio vedere? Solo noi, solo i pittori hanno permesso questo! I ballerini non hanno permesso che salissero i cani da circo a fare i balletti. O i musicisti hanno... hanno rotto i linguaggi, hanno battuto i chiodi, facendo musica, però sempre musicisti.

Sì, sì, sì...

E invece noi abbiamo permesso che degli sfasciacarrozze entrassero a mettere qualsiasi cosa. Infatti si è arrivati alla fine.... Io questa cosa l'avevo percepita in quegli anni perché vedevo già... Io, siccome facevo delle installazioni, mi sono reso conto che se liberi questo spazio in cui ci metti tutto... i maiali! Serra ci aveva messo i maiali nelle gabbie, Richard Serra, eccetera eccetera, la pittura è finita. E infatti, sì, io me ne sono andato, mi sono rinchiuso e ho seguito la mia storia. Ma la pittura... In un mondo dinamico com'è il nostro... connesso, dinamico, luminoso... c'è qualcosa che invece è immobile, statico, che è una contraddizione. Per quello l'hanno uccisa, la pittura. Perché tutto, tutto si muove, tutto, lo vedi, accendi la televisione, vedi otto milioni di immagini, non c'è bisogno del pittore. Invece la magia della pittura è che è statica. Questo è il primo elemento trasgressivo, ritorna alla staticità. Quindi bisognerebbe levare tutti gli elementi cattolici, però tutto quello che è fondamentale nell'icona — perché l'uomo ha bisogno di questo, perché il selvaggio che usciva dalla tenda... Che succedeva nelle tribù? Uno usciva, andava a caccia; un altro rimaneva con la moglie a scopare; e un altro se ne stava lì a mettere i disegni colorati, coi gessi a fare dei disegni... Così avviene. E nessuno ferma questo processo, perché fa parte degli ele-

menti dell'uomo, della curiosità umana. Quindi ci sarà sempre. Tranquillo, ci sarà sempre. Bisogna solo che i pittori la difendano un poco da... dai cialtroni... non so come dire, da chi non ha... chi non ha l'interesse o vuole fare un'operazione. Questo...

No le operazioni non si fanno in tre secondi. Si pensa, si lavora e qualche volta non viene fuori niente (sospira)...

(sospira)

Però, voglio dire, allora in questa relazione che io sto stabilendo con alcuni artisti, spesso gli artisti mi hanno affidato — affidato nel senso non materialmente — ma insomma hanno... mi hanno aperto appunto la conoscenza di lavori che erano lavori che stanno un po' all'origine; perché la linea d'ombra, il discorso della Linea d'ombra... adesso, indipendentemente dal valore che si può dare all'esperienza di Conrad — che era anche un pittore fra l'altro, io non lo sapevo, me l'ha detto Riccardo Capoferro che è uno specialista di Conrad, e che verrà a parlare domenica 10 febbraio — ancora, se Conrad è stato un pittore, è stato un pittore e a un certo punto lui ha interrotto, ha smesso di dipingere per iniziare a scrivere, però la pittura era la sua strada iniziale...

Ma ci sono tante trasmissioni tra musicisti e artisti, pittori, scrittori e studiosi, fa parte...

Però indipendentemente dal senso, poi... anche dal senso che si dà poi a questo discorso della linea d'ombra... Nel senso, Beuys subisce questo trauma, che è un po' anche quella un'interruzione di linguaggio, nel senso che qua... a un certo punto, lui racconta che a questo tramortimento, finisce... si risveglia ed è circondato...

Sì, lui l'ha analizzata e l'ha resa evidente.

Sì, ma l'ha fatta un po' anche un po' letteraria...

...certo...

Lui si sveglia circondato da quelle persone che non parlano la sua lingua, no? L'interruzione del linguaggio... Loro non parlano la sua lingua, e quindi è come se lui stesse a un certo punto dentro al bar, dove tutti parlano di calcio e tu non parli di calcio e non ti riconosci, a un certo punto lui esce e, quando torna in Germania, che fa? Trova rifugio a Dusseldorf, in una casa appunto di collezionisti che lo ospitano e che lo fanno crescere...

E inventa il metalinguaggio!

...e inventa il metaliguaggio, e comincia a fare questi disegni assurdi, che poi quando la gente gli chiedeva: Ma perché metti il grasso? — perché non si era mai visto il grasso usato per disegnare, come per scolpire — e lui risponde: Ah, ma sai, il grasso mi ha salvato la vita! Quindi tutto questo tornava a... diciamo, all'opera attraverso, o per la via, come una giustificazione, una lettura, una chiave di lettura, ma anche un po' un modo per dire: Adesso io sono ad un altro... sono nel metalinguaggio, sono in un altro linguaggio. Conrad probabilmente questa... diciamo, questo trauma è un trauma che lui ha... questa interruzione, il buio nella foresta, la notte, il momento della tempesta, sono cose che ricorrono continuamente.

Sì, la bonaccia, la bonaccia è terribile!

La bonaccia, esatto, in cui nulla si muove... Tutta una cosa che gli artisti conoscono benissimo.

Allora però sono quelle cose che stanno un po' all'origine. Che poi non era e non è tanto, non è sempre una origine temporale, cioè non è che puoi dire è una cosa che è successa quando avevo venticinque anni, ventitré, ventidue, diciotto,... Non c'è una data in cui avviene questo, può succedere pure adesso, dieci minuti fa...

Gauguin aveva quasi cinquant'anni quando se ne è andato nell'isola, ha lasciato la famiglia e i figli...

Sì, ma forse è una cosa che risuccede, c'è qualcosa... diciamo, visto che stamattina abbiamo iniziato il discorso della religione, no? Però c'è qualcosa che la religione ha e che è quella del rituale, che ripete ogni volta la

stessa cosa. Si ripete nel rituale, ogni giorno, ogni domenica, ogni settimana, ogni volta che lo rifai, ricominci daccapo, no? Questo un po' nell'arte è così, cioè il l'interruzione di linguaggio è qualche cosa che uno ha vissuto magari una volta nella sua biografia, e poi però linguisticamente la rivive continuamente, perché quando tu fai dei disegni e ogni volta ricominci da zero, lì c'è un momento di ri-interruzione del linguaggio, c'è un momento di ridiscussione dei limiti e delle potenze di questo linguaggio.

Certo, la sperimentazione... Ma nello stesso tempo però c'è anche la libertà di non aprire la bottega tutti i giorni, come fanno gli artigiani, cioè l'artista ha questa cosa ieratica, però forse è sempre la mia trasgressione, la mia ironia, però puoi anche smettere, se poi...

Tu hai smesso per un periodo?

Sì, io c'ho avuto tante pause, tante...

E quanto dura una pausa?

Guarda, questa ultima è dal 2005 che io non lavoro, non so quando ricomincerò a dipingere.

Cioè, questi quadri che stanno qui...

Tutto quello che sta qui finisce nel 2005.

È molto.

È molto, è molto... Ma infatti io mi chiedo, ma tanto tempo... Poi, anche qui mi sono interrogato...

Ma Duchamp ha interrotto una vita!

Bravo, è quello che stavo dicendo. C'è tutto... (...) cioè c'è anche qui il flusso... è fantastico perché quello che avviene a te, è già scritto, è già tutto

scritto nella cultura e sei tu che sei mancante di conoscenza... Rimbaud, cioè, quanti ne vuoi mettere... Fa parte del gioco, perché tu, se tu non dipingi perché hai un mercato oppure perché devi raccontare, ma dipingi per una motivazione, quando la motivazione l'hai raggiunta, smetti!

No, no, ma ci sono dei tempi che sono dei tempi... che non sono quelli, non sono quelli che... non sono quelli, appunto, convenzionali... Del resto se tu sei partito da un'idea di interruzione della convenzionalità, non è che puoi ricominciare, o farla rientrare dalla finestra...

Ma poi Pasquale, scusami, mi metto davanti a una tela... Lo faccio verde, uso l'azzurro, faccio una figura femminile, faccio una casetta, faccio un'automobile, metto una pizza, cioè... Che dimensione? Orizzontale? Cioè, tutte queste domande, quando tu vuoi fare arte e non hai una motivazione vera, ti dovresti fare queste domande. Che ci metto? Faccio un fiore? Un albero? Una scalinata, un'architettura? Se invece ti lasci andare al flusso, sai esattamente quello che devi fare. Cioè, sai... Non sai quello che farai, però sai che devi fare quel viaggio. Poi magari, appunto, come dicevi tu, è un fallimento e non riesci, ma il meccanismo è questo.

Quindi adesso il flusso è calmo.

Adesso è calmo, io ho risolto i miei problemi. Io adesso riesco a parlare. Se tu mi incontravi negli anni Ottanta, io non ti parlavo in questo modo. Io so quello che ho fatto, ma lo so oggi. Come tu saprai come hai vissuto l'ultimo giorno, puoi dire come hai vissuto. Io oggi so quello che ho fatto, ho la coscienza, posso parlarne di quello che ho fatto, mi siedo e racconto quello che ho fatto. Mentre lo facevo, io non sapevo quello che stavo facendo.

§

(...)

La mia proposta era, se tu non hai mai, per il momento, se tu non hai mai fotografato questi disegni,

vogliamo fotografarli e li proiettiamo?

Tutti quanti?

Molti. Non uno o due. E poi li montiamo.

Uno dopo l'altro? Ah, bella, bella come cosa.

Posso venire qui con un fotografo bravo, se dobbiamo fotografarli, dobbiamo farli bene, sennò non ha senso, farli così col cellulare, e poi...

Bella come idea, Pasquale hai capito il flusso, hai capito *La strada del latte!*

...proiettandoli, siccome sono disegni che hanno una loro organicità, e quindi devono essere un po' restituiti anche in questa scansione temporale, un po' da fotogramma muto, quindi da un lato c'è la stazione, quindi cinque secondi di una immagine, ma poi ne arriva un'altra, poi un'altra...

E si scelgono tutte le serialità, quindi quelle con le teste... sì... sì...

...poi alla fine, quello che viene fuori è un flusso di immagini molto affascinante, immagini che non hanno una leggibilità immediata, forse raccontano qualcosa, ci sono dei gesti, ci sono delle facce, ma ci sono anche delle sovrapposizioni e degli scontri di... di manualità differenti e quindi di...

...di linguaggi differenti... esatto... di segni...

...di segni differenti, e quindi in questa proiezione potremmo, diciamo, potrebbe essere questo il tuo contributo nella stanza bianca.

Mi piace molto. Mi piace molto.

E poi questi testi mi interessano, questi testi che tu dicevi che tu hai scritto...

Ah, sì, poi te li do, li scelgo e se vuoi te li do adesso.

Perché, che cosa succede, diciamo, già da adesso io ho fatto un sito internet... da qualche anno lavorando in accademia, io lavoro all'Accademia di Frosinone, insegno una materia che si chiama Tecniche Extramediali. Adesso ho... Fino all'anno scorso avevo tutti studenti di Media Art, quindi, video, computer, eccetera. Da quest'anno fortunatamente ho solo studenti di pittura...fortunatamente per me, perché per me significa un rinnovamento enorme, perché ho a che fare con delle persone che hanno una strada totalmente diversa dalla mia, e questo quindi mi rinnova...

Interessante perché loro sono i nemici della pittura, perché tutto è dinamico, luminoso, e tu li devi riportare nella staticità della pittura, nella magia della staticità...ma è un lavoro bellissimo!

Be', facciamo un lavoro, adesso stiamo lavorando sulla posizione del corpo, quindi il corso di quest'anno è dedicato... è iniziato come...

È yogico...

È yogico, sì... diciamo, la linea è questa: Pollock che dipinge con le gambe, e quindi questo movimento delle gambe intorno alla tela, che è fondamentale perché si possa avere questo tipo di composizione, no? Quindi non sarebbe pensabile un Pollock immobile di fronte a un cavalletto, ma neanche un Pollock seduto. Non è possibile. Guardiamo il corpo di Pollock mentre sta producendo, mentre sta facendo questi dripping, le gambe sono il centro di questa fisicità. E poi a un certo punto, uno fa un salto di un secolo e mezzo, e vedi Courbet e nello studio con tutta la gente — hai presente quel quadro? — tutto il mondo intorno a lui, e lui invece seduto e sta lì a questa tela, dove c'è un mondo distante che, gli storici hanno detto che quello era il ricordo dell'infanzia — non so perché hanno capito che quello era un ricordo... — comunque sì, c'è lui che sta di fronte a questa tela, e sta bello seduto. In mezzo c'è un pittore che... che io, diciamo che, ecco se devo dire un padre, nonostante io non sia un pittore, però un padre intorno a cui... a cui torno sempre con fascino e venerazione è Monet. Il vecchio particolarmente. Perché poi ci sono due immagini: c'è una immagine di Monet ad Argenteuil, che sta proprio in piedi davanti a una piccola tela, il cavalletto e dipinge en plein air, e questo è un quadro di Renoir, che Renoir aveva fatto a Monet. E

poi c'è Monet vecchio che costruisce questo enorme giardino...

...Io ce l'ho questo. Io anche sono amante, e ce l'ho seduto su una panchina....

...e quella è la parte. Allora, se volessimo fare uno scivolamento, no? Così come per te lo studio dell'antropologia, la riflessione sull'antropologia, sulla filosofia e sui testi, eccetera, poi a un certo punto porta alla pittura, cioè qualcosa che sta intorno, prima e durante la pittura; lo stesso è il giardino.

Io faccio il giardinaggio, adesso. In questi tredici anni — non mi ero accorto che erano passati dal 2005 ad oggi — faccio il giardinaggio, le siepi, curo, faccio come gli inglesi. Quando sei vicino casa, puoi mettere anche piante esotiche, curiose; mano mano che ti allontani da casa, la natura la devi lasciare, non puoi mettere vicino alla quercia un ginko, per dire! Quindi, entri nel mio mondo, se vuoi parliamo di giardinaggio per ore e ore...

Però la cosa affascinante è che poi alla fine questo vecchio uomo dopo... (...) ...stanco di dipingere dal vero, si è fatto lui l'oggetto della pittura.

Con la pittura ha risolto il problema! Io non ho un padre, per me i padri sono tanti, non ho come te un padre...

Un olimpo, diciamo...

...però lui fa parte dei miei padri!

Quello che mi attrae molto è la costruzione di questo giardino che diventa oggetto del suo lavoro. E quindi la pittura nasce quando lui va dai vivai, e va a parlare e ordina i diversi tipi di fiori, colori, eccetera. Sta già dipingendo...

Ma lì lui ha avuto un'altra interruzione. Io penso che anche a me è successo così. Quando ha risolto il problema della pittura, un pittore sa fare solo quello, non può fare altro, perché sei un pittore... Qual è il fascino del giar-

dino? È che immagini il futuro. Come quando dipingi, tu immagini il futuro, perché tu non sai come andrà a finire il quadro, cosa farai, però inizi un viaggio, sai che devi fare quella strada, che percorrerai quel sentiero. Poi magari arrivi in un luogo apertissimo e non te lo aspettavi. Così col giardinaggio, tu quando metti un albero, se hai coscienza di quello che stai facendo, sai quanto diventerà alto, quanto diventerà largo, quanto vivrà, quali piante puoi mettergli vicino, e quali rami cadranno quando si seccano. Quindi, immagini il futuro. Per quello sono felice, perché io vivo nel futuro. Mentre il cattolico vive nel passato, è già stato, già tutto è stato dato. Perché il cattolico è sofferente, si lamenta, è un piagnone insopportabile? Perché, intanto non soffrirà mai come Cristo, perché come fai a soffrire come quel poveretto sulla croce?! Poi, non c'è bisogno di futuro, non ti devi curare, è contro la medicina, perché Dio è perfetto. Perché ha creato un essere imperfetto? È impossibile. Quindi il giardinaggio ti porta verso il futuro, verso il cosmo. Io ho fatto un lavoro, *Veneri in astronave*, si chiama, perché ho l'idea che il passato e il futuro si somigliano, e come quando i due estremi si somigliano, se tu vedi... Se esce dalla terra una scultura arcaica, è simile a Modigliani. E queste sono banalità, ti sto dicendo delle banalità. E questa è la conoscenza del flusso che ti porta poi a ritrovare la tua quotidianità. Attraverso il flusso, attraverso la statua di Tebe, ritrovi il suo lavoro. Che è una cosa a cui io non avrei mai pensato, di fare un viaggio del genere, e ti succede sicuramente di ritrovare nel quotidiano quello che è infinitamente lontano.

Sì, questa è una delle occasioni in fondo. Perché quando io vidi i tuoi lavori al Palazzo delle Esposizioni rimasi davvero molto turbato e catturato. In quella mostra c'era tantissima roba. Per esempio ricordo un Kounellis molto raffinato, che era una strana copia di Rembrandt. Rembrandt aveva fatto questa Sacra Famiglia con un sipario...

Sì, col telo...

...esatto, col telo davanti. Allora lui ha fatto una tela, con il telo davanti senza ovviamente la Sacra Famiglia... C'erano dei lavori molto interessanti, però il tuo lavoro aveva una qualche cosa che, se mi permetti, che non è stato poi più... Io non riuscivo a capire che fine ha fatto tutto ciò, dove è finita questa ricerca. Anche se poi mi poteva venire in mente, per esempio....

Non voglio, diciamo, fare un nome che magari... però era un lavoro che poteva richiamare, non nella forma, perché nella forma, in questa forma così pulita, così leggibile — e io amo la leggibilità, perché sono una persona che ha lavorato, che lavora e che è ossessionato dalla lingua e dalla testualità e dalla lettura, amo la leggibilità anche lì dove ci sono delle spezzature, diciamo dei rovesciamenti di linguaggio, va bene, però mi piace quando le cose hanno un loro ordine, o tendono a un loro ordine comunicativo — ecco, il tuo lavoro aveva una leggibilità che non significava apertura totale del significato. Perché potevi rimanere, diciamo, a lungo intorno a questo lavoro e percepire solo alcuni segnali, e qualche cosa rimaneva comunque molto segreto. Anche non solamente per via dei simboli ricchissimi che popolavano il lavoro, il fatto che c'erano degli argomenti che comunque, se tu non li conoscevi, di antropologia culturale, ti perdevi il senso del lavoro. No, ma non è solo quello. Era anche la presenza appunto in fotografia, misteriosa, no?, di te che stai seduto sulla sedia, con i piedi... cioè, questa costruzione del lavoro che evidentemente allude a un discorso, che è un discorso che comincia prima di quello che tu stai vedendo, e quindi il recupero di questo prima è qualche cosa che durerà nel tempo, no? Quindi non è un lavoro che si dà immediatamente. Però, diciamo, per esempio, anche se io penso a un altro artista come Vettor Pisani, che è un artista che ha lavorato anche su psicoanalisi...

Sì, lui ha usato il linguaggio in questo modo.

...e lui a un certo punto è andato... perché io Vettor Pisani l'ho conosciuto quando poi negli anni Novanta, anche lui aveva avuto un approdo alla pittura, ma molto...

...onirico. Ha fatto diventare la pittura, tutto quello che c'è prima, cioè lo studio, le motivazioni, e metti anche la parte ironica, eccetera, lui l'ha fatta diventare una pittura onirica.

Sì, anche con molta oggettività, perché lui a un certo punto, negli ultimi anni, usava molto gli oggetti, objet trouvé, cose che lui metteva insieme...

Sì, al confine tra il cattolicesimo e i protestanti. Sta lì tra l'Austria...

Ma lui poi lo dice, i suoi riferimenti sono quelli (...) i Rosacroce, una certa filosofia eversiva rispetto al cattolicesimo tradizionale, ma comunque implicato in quelle dinamiche culturali. Però, ecco, diciamo, a parte questi due esempi, a parte l'esempio del tuo lavoro, a parte la parabola di... la traiettoria di Vettor Pisani, però io non ho trovato o non c'è... Può darsi che mi sbagli, ma non c'è nell'arte italiana degli ultimi vent'anni, trent'anni, quarant'anni, una ricerca che abbia dato, che si sia aperta, per esempio, al libro, a certi temi e a certe discipline, in un modo così generoso, cioè non solamente per l'ispirazione momentanea... (...) ma in senso più programmatico, più sistematico (...) Vabbe' mò l'ho fatta molto lunga, voglio dire, quel giorno al Palazzo delle Esposizioni, avendo visto quei lavori, mi sono piaciuti molto...

Non sapevi dove andasse a finire...

Noooo... Questa è la cosa interrotta, dov'è finita? dove sta? (ride)

(ride)

E poi oggi, stamattina, sto qua con te, e ne stiamo parlando. Questo era quando tu dicevi che si torna, e qualche volta il quotidiano si riallaccia a un pensiero e a una traiettoria mentale che sta...

§

...tranne questo del '78, che te lo voglio far vedere, per capire dove arrivavo, con l'uso ironico, trasgressivo. Questi sono quei disegni portati in pittura. Io sono passato da quelli a questi. Qui non c'è molto la frattura di stili diversi, sembra quasi... Però non è proprio lo stesso stile, a vederli. Poi questo è molto didascalico, l'artista dice alla morte: *Io ho fatto l'opera e arrivederci!*

L'artista?

E certo! La morte è femminile, che è la parte... sempre la femmina che ti fa entrare nella stanza dove tu non vuoi andare... C'è sempre il davanti e il

di dietro... C'è sempre questa figura che è ambiguitissima... Che poi è la nostra condizione...

Che cosa porta in mano?

Un pennello! Scuro in volto, perché quasi non si sa da dove viene, è infernale.

E la maschera?

La maschera è un oggetto... è l'opera.

Ah, è l'opera!

È riuscito ad avere quest'opera, che sbeffeggia, attraverso l'opera, la morte. Che è femminile. Ci sono sempre queste donne che girano...

(...)

Quindi, dove sono andato a finire? Sono andato a finire...

E l'ultimo quadro qual è?

(...)

Ti faccio vedere gli ultimi, le *Veneri*... Le *Posizioni*. Questo è il lavoro che avevo fatto da Elena...

Oh, che bello questo!

Queste erano le *Posizioni*. Facendo le sculture, mi sono reso conto che le figure giravano. Perché ho fatto prima le sculture, e non capivo come giravano, e quindi quando l'ho dipinto... Come vedi, questo è il naso, si vede perché ci sono gli occhi, però qui c'è il sedere, non c'è la pancia. Vedi? Ruotano!

Ma queste sono delle conquiste... Questo è un altro passaggio...

Sì, però, la problematica è sempre la stessa, quindi la torsione, il maschile e femminile, e questa... dei due non si sa, però non è lo stesso sesso...

Sì, ma anche il corpo, il corpo che diventa simbolo, insieme è materia fisica ma anche materia linguistica, e qui è meno percepibile, o è percepibile in quanto massa ma non in quanto figura, però diciamo, figura antropomorfa.

Questi sono gli ultimissimi... (...) E ti posso far vedere un penultimo così ti rendi conto del passaggio... (...) Questi sono *I guardiani dell'arte*, negli anni '80, sono una quindicina, si chiamano: *I guardiani dell'arte* (...) Vi sono delle figure che... Ritorna il discorso che facevo sull'arcaico, no?... Per il flusso che ti porta a conoscere queste immagini, queste sono le immagini che vengono dal passato arcaico.

Cioè, degli archetipi ...

Sì, che fanno parte della storia della pittura, e questa è la cosa affascinante, quando entri nel mondo dell'arte hai una ricchezza di icone... Hanno tutti quasi il fondo grigio, sempre. (...) Non devo rappresentare niente, sto raccontando dei meccanismi...

Mi attraggono molto questi dove a un certo punto c'è la scomparsa del corpo dietro, diciamo dietro una specie di astrazione simbolica, ecco.

E questi non li ha visti nessuno, non li ho mai esposti. Io non ho avuto mai quell'ansia di esporli. La mia ansia era farli... avere la libertà di.... fino a che avevo le forze, di farli. Mi è sempre piaciuta l'idea che Picasso... hanno visto *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* dopo tanti anni. Il fatto che il quadro prenda nello studio una energia, una potenza col tempo, che lotti con il tempo. Perché quando poi è vincente col tempo, è vincente in una maniera straordinaria... (...)

E li chiamavi I guardiani dell'arte?

Sì, per dimostrare che la pittura era ancora possibile. Questi, siamo già negli anni Ottanta e si faceva la Transavanguardia, tutti molto colorati... E invece questi sono ridotti. Dietro sono tutti cancellati. Questa è una cosa che so adesso. Io avevo cominciato con dei colori, con delle immagini, poi con il grigio ho cancellato tutto e sono uscite queste immagini, queste icone fortissime e... arcaiche.

Ti dispiace se faccio un paio di foto per Diletta?

No, io sono felicissimo.

*[La mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma,
spesso citata nella conversazione, è:
Anni 70 Arte a Roma, a cura di Daniela Lancioni, 2013/2014.
Grazie a Daniela Lancioni]*