

~~rotolo di cose impazzite del~~



~~borse non più le basi il fen~~

# PERIPLLO

UN VIAGGIO TRA LE OPERE  
E I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO  
**LUCIANO CARUSO**

F | C | R | F  
SPAZIO MOSTRE



# PERIPLO

UN VIAGGIO TRA LE OPERE  
E I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO  
**LUCIANO CARUSO**

MOSTRA PROMOSSA DA



FONDAZIONE  
CR FIRENZE

A CURA DI

Archivio  
Luciano  
Caruso



**P** EDIZIONI  
POLISTAMPA

# PERIPLO

UN VIAGGIO TRA LE OPERE  
E I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO  
LUCIANO CARUSO

5 aprile - 14 luglio 2019  
5 April - 14 July 2019

Spazio Mostre Fondazione CR Firenze  
Via Bufalini 6, Florence

Mostra a cura di / Exhibition curators  
Archivio Luciano Caruso

Scelta delle opere e dei documenti / Works and  
documents selected by  
Alessandra Acoella, Barbara Cinelli  
Sonia Puccetti, Giorgio Zanchetti

Promossa da / Sponsors  
Fondazione CR Firenze

© 2019 EDIZIONI POLISTAMPA  
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze  
Tel. 055 737871  
info@polistampa.com  
www.leonardolibri.com

ISBN 978-88-596-1970-3

## REALIZZAZIONE GENERALE CONCEPT AND CREATION

### FONDAZIONE CR FIRENZE

Presidente / President Umberto Tombari  
Vice Presidente / Vice President Donatella Carmi  
Direttore Generale / General Director Gabriele Gori

Commissione Tecnica Arte, Editoria ed Eventi  
culturali  
Technical Commission for Art, Publishing and  
Cultural Events

Direttore / Director Carlo Sisi  
Componenti / Members Giovanni Fossi, Raffaello  
Napoleone, Ludovica Sebregondi

Supervisione e Coordinamento scientifico-  
organizzativo  
Organizational Management and Scientific Steering  
Committee

Barbara Tosti, Paola Petrosino  
Settore Arte, Attività e Beni Culturali  
Sector for Art and Cultural Activities & Heritage

Ufficio legale, logistica e sicurezza  
Legal Office for Security and Logistics  
Armando Guardasoni, Luca Bigazzi

Ufficio stampa e comunicazione  
Press office and communication  
Riccardo Galli, Federica Checchi

Digital & Social Media Communication  
Daniel Hernández Lyon

### ARCHIVIO LUCIANO CARUSO

Presidente / President Sonia Puccetti  
Vice Presidente / Vice President Barbara Cinelli

Comitato scientifico  
Presidente / Head of Scientific Committee  
Giorgio Zanchetti

Componenti / Members  
Mario Diacono  
Nicoletta Maraschio  
Patrizio Peterlini  
Giovanni Polara  
Diana Toccafondi

## PERCORSO ESPOSITIVO / EXHIBITION

Restauri e manutenzioni conservative a cura di  
Restoration and conservative maintenance by  
Julie Guilmette

Allestimenti / Exhibition set up  
Progetto di / Set up and project by  
Luigi Cupellini  
In collaborazione con / In collaboration with  
Carlo Pellegrini  
Realizzazione / Exhibition installation  
Galli Allestimenti  
Stampa in Stampa

Progetto grafico / Graphics  
RovaiWeber Design

Movimentazione / Transport  
Arternativa, Firenze

Assicurazioni / Insurance  
Aon Artscope - Fine Arts & Jewellery Division,  
Firenze

Sorveglianza della mostra / Exhibition surveillance  
Corpo Vigili Giurati, Firenze

## CATALOGO / CATALOG

a cura di / curated by  
Archivio Luciano Caruso

Casa editrice / Publisher  
Polistampa

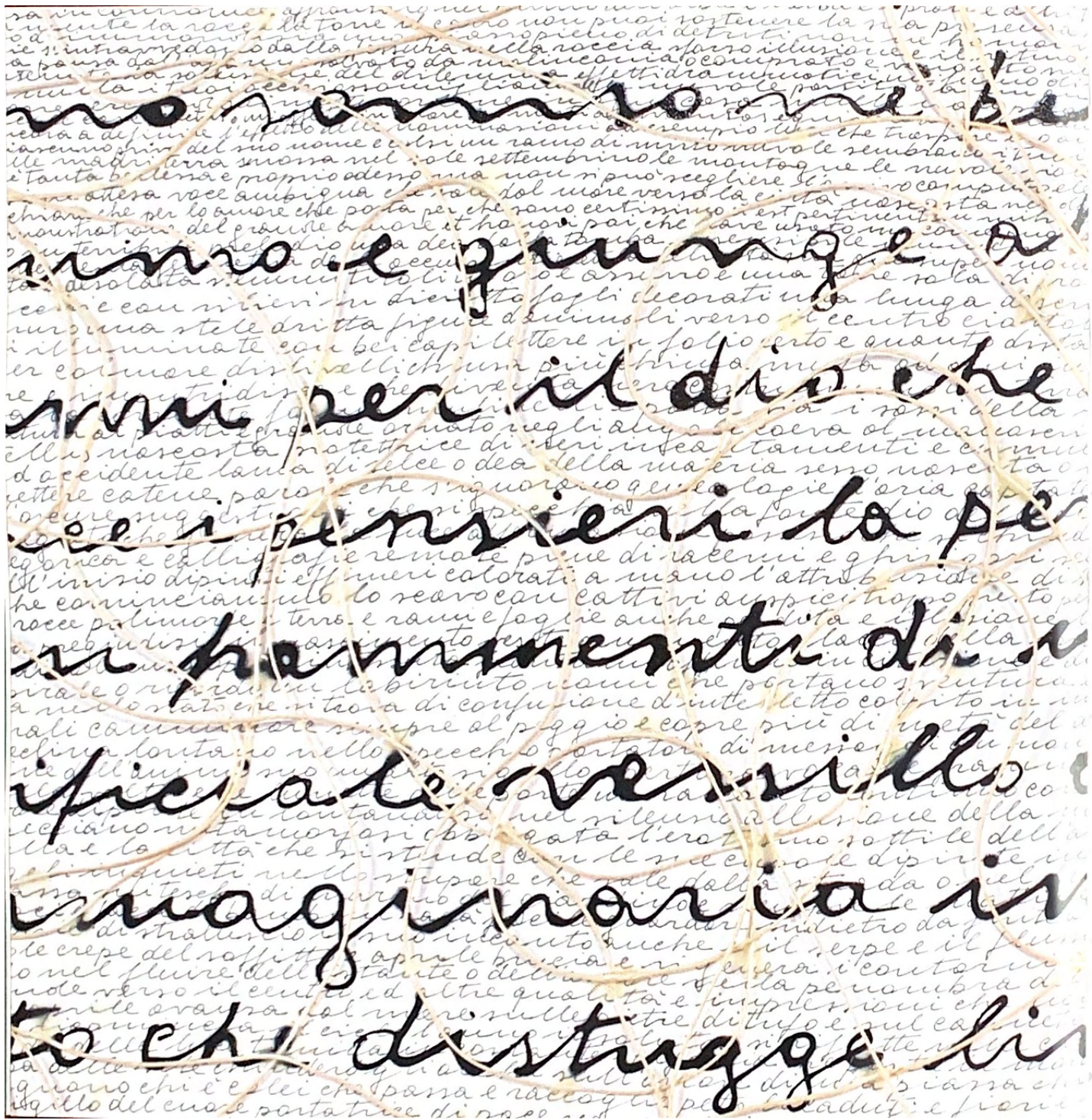
Testi di / Texts by  
Alessandra Acoella  
Luciano Caruso  
Barbara Cinelli  
Sonia Puccetti e Francesco Martelli  
Giorgio Zanchetti

Traduzioni / Translations  
The Florentine

Campagna fotografica / Photography  
Alessandro Mayer

Altri crediti fotografici / Other photo credits  
Roberto Banchi  
Ana Mireles  
Sonia Puccetti  
Giancarlo Rizzo  
Franco Visco

In copertina / Cover:  
Luciano Caruso, Periplo. Un poemetto inedito  
e tredici scritture da viaggio, Prato, Edizioni  
Canopo, 2002



SOMMARIO  
TABLE OF CONTENTS

PRESENTAZIONI INTRODUCTIONS	35	Un viaggio à rebours tra scrittura e materia. Luciano Caruso, Firenze 1976 / Napoli 1965 A journey à rebours between writing and material. Luciano Caruso, Florence 1976 / Naples 1965 Alessandra Acocella	
9	Umberto Tombari		
11	Sonia Puccetti		
CONTRIBUTI ESSAYS	45	Per servire all'Historia: l'Archivio Luciano Caruso Per servire all'Historia: The Archivio Luciano Caruso Sonia Puccetti e Francesco Martelli	
15	Da una conversazione fiorentina con Luciano Caruso From a conversation with Luciano Caruso in Florence Giorgio Zanchetti	CATALOGO DELLE OPERE CATALOG OF WORKS	
57	Il tema del viaggio The theme of journey Luciano Caruso		
25	Eredità di Luciano Caruso Luciano Caruso's Legacy Barbara Cinelli	93	Luciano Caruso: bibliografia selezionata Luciano Caruso: selected bibliography



Fig. 1  
Luciano Caruso nel suo studio a Sesto Fiorentino  
Luciano Caruso in his Sesto Fiorentino studio

## DA UNA CONVERSAZIONE FIORENTINA CON LUCIANO CARUSO

Giorgio Zanchetti\*

*Era il 1994 e incontravo Luciano Caruso nella sua casa fiorentina; lo studio ingombro dei documenti raccolti per il catalogo di una mostra a Napoli che si stava preparando, ma soprattutto degli innumerevoli materiali d'archivio, raccolti in anni di militanza artistica e letteraria, e inesorabilmente destinati a confluire, a modo suo, nelle sue parole e nelle sue scritte visuali.*

*La conversazione si dipanava (o sarebbe meglio dire s'intricava) lungo molteplici linee. Un'ipotesi si legava all'altra attraverso impercettibili nessi colloquiali, che nella mia memoria sono sempre vivissimi, ma che non si potevano rendere in una trascrizione, nonostante il sussidio di un paio di supporti magnetici che io maneggiavo piuttosto maldestramente.*

*Allora, forse, mi ero perso molte sfumature, troppo intento a dimostrare a Caruso che potevo interloquire con lui a proposito della sua storia e del suo lavoro, sulla base di quanto avevo letto, visto e capito. Oggi sarei più propenso all'ascolto. Per questo, a un quarto di secolo di distanza, ho provato a zittirmi, lasciando spazio soltanto alla sua voce.*

*Non vuol essere, sia chiaro, un vezzo affabulatorio, né un chiamarsi fuori dal gioco. Poiché chi esercita un atto critico, per il fatto*

## FROM A CONVERSATION WITH LUCIANO CARUSO IN FLORENCE

Giorgio Zanchetti\*

*In 1994, I met Luciano Caruso in his house in Florence; the study cluttered with documents gathered for the catalogue of an exhibition in Naples that we were preparing, but above all an endless amount of archival material, collected during years of artistic and literary militancy, and relentlessly destined to flow, uniquely, into his words and visual writings.*

*The conversation unravelled (or, it would be better to say, became tangled) along multiple lines. One theory became attached to another through imperceptible colloquial links, which are still alive in my memory, which could not be rendered in a transcription, despite the help of a couple of tapes which I handled rather maladroitly.*

*So perhaps I missed many of the nuances, intent as I was on showing Caruso that I could converse about his life and work on the basis of what I had read, seen and understood. Nowadays I would be more inclined to listen. This is why, a quarter of a century on, I strive to stay quiet and let his voice speak for itself.*

*Let it be clear, this is neither a fictional fantasy, nor me making a step aside. I'm rather taking a stand as a critic, having gathered and rewritten (at different times) the following words. I cannot as-*

\* Professore associato di Storia dell'arte contemporanea dell'Università degli Studi di Milano; presidente del Comitato scientifico dell'Archivio Luciano Caruso.

Questa conversazione è pubblicata nella sua forma originale, comprendente le domande dell'interlocutore, in *Luciano Caruso. Alchimia della Scrittura*, a cura di G. Zanchetti, M. Bandini e A. Tecce, catalogo della mostra, (Napoli, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 28 aprile - 31 maggio 1995), Belforte Editore Libraio, Livorno, 1995, pp. 15-25; e in «Risvolti», nuova serie, a. XVII, n. 20, marzo 2014, pp. 60-66.

\* Associate Professor of the History of Contemporary Art at the University of Milan; President of the Scientific Committee of the Archivio Luciano Caruso.

This conversation was published in its original form, including the interviewer's questions, in *Luciano Caruso. Alchimia della Scrittura*, ed. G. Zanchetti, M. Bandini and A. Tecce, exhibition catalogue, (Naples, Department for Artistic and Historic Heritage, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 28 April - 31 May 1995), Belforte Editore Libraio, Livorno, 1995, pp. 15-25; and in «Risvolti», new series, a. XVII, n. 20, March 2014, pp. 60-66.

stesso di aver raccolto e riscritto (in momenti diversi) le parole che seguono, non può atteggiarsi né a semplice testimone dei fatti né a cronista non coinvolto.

Piuttosto si tratta di una proposta metaforica, che vorrebbe suggerire la necessità di affrontare il lascito artistico e intellettuale di Luciano Caruso come un discorso unitario e continuo, pur nella sua complessità e nell'articolazione delle sue forme.

Mettere in discussione gli schemi. Potrei dire che la parte migliore, quella più lucida della mia attività nel campo della scrittura è cominciata proprio da questa critica allo schematismo. O meglio alla versione che Stelio Maria Martini dava dello schematismo – mi sono accorto poi che la sua lettura era molto "personale", non a caso uno dei suoi primi libri si chiama *Schemi*. Martini era stato colpito dalle teorizzazioni di Robert Estivals; i suoi libri li ho trovati a casa sua. Io venivo proprio da studi di filosofia e in quel momento oscillavo, in modo abbastanza strano, attraverso letture disordinatissime di diverso tipo. Quindi scritti di quel genere mi sembravano rigidissimi, mentre io sentivo il bisogno di buttare all'aria queste cose, con un atteggiamento in un certo senso eretico. Forzando le strutture e gli schemi per metterli in discussione e per vedere fino a che punto si può arrivare.



Fig. 2  
Luciano Caruso e Emilio Villa, 1971  
Luciano Caruso and Emilio Villa, 1971

sume an attitude, neither as mere witness to the events, nor as chronicler who is not involved.

Instead this is a metaphorical proposition that suggests the need to examine the artistic and intellectual legacy of Luciano Caruso as a unitary and continuous discourse, despite its complexity and the articulation of its forms.

Questioning models. I could say that the best part, the most lucid part of my activity in the field of writing began with this criticism of schematism. Or better still with Stelio Maria Martini's version of schematism – I later realised that his interpretation was very "personal"; indeed, one of his earliest books was called *Schemi*. Martini was struck by Robert Estivals' theorizations; I found his books at Martini's house. I came from philosophical studies and at that time I fluctuated, in a fairly odd way, through highly disordered readings of different types. This explains why that genre's writings seemed so rigid to me, while I felt the need to throw these things to the wind, with a somewhat heretical attitude. Forcing the structures and models to question them and see how far one could reach.

Naples in the early Sixties was impregnated with relationships that came about through the formation of many small



Fig. 3  
Opere di Elena Caruso, Stelio Maria Marini e Luciano Caruso, da «e/mana/azione», n. 9, Firenze, giugno 1977  
Works by Elena Caruso, Stelio Maria Marini and Luciano Caruso, from "e/mana/azione", n. 9, Florence, June 1977

L'ambiente napoletano al principio degli anni sessanta era molto impregnato di rapporti che erano nati con il formarsi stesso di tanti piccoli gruppi che sono poi confluiti nella neoavanguardia. Per quanto riguarda il mio percorso personale, credo che ci sia sempre stato un forte influsso della mia formazione filosofica. All'epoca non mi sembrava molto importante, invece più si va avanti col tempo più mi accorgo di questa apertura.

groups, which went on to become the Neoavanguardia. As far as my career is concerned, I believe that my philosophical background has always exerted a strong influence. At the time it didn't seem very important to me; it is something I realised with the passing of time.

What interested me the most was neither the logic nor the philosophy intended in the proper sense, but the *ritual* aspect of the theory. I believe that the most significant moment during my time at the Faculty of Philosophy of the University of Naples consisted in the heretical reading of Wittgenstein (published in 1973 in a special edition of "Logos" by the Istituto di Storia della Filosofia) and *Teoria della violenza - Violenza della teoria* (in "Uomini e Idee", n.s., n. 1, Naples, April 1975). In these studies conducted in academic environments, I implemented some expedients of a situational matrix: a sort of red herring or open falsification compared with the sources I used. From the situationists I had salvaged these types of mechanism in particular, which they used to question commonly accepted behavioural models and which I also extended to the field of thought, questioning, in this case, study and research models.

[Speaking of logical rituals and the rituality of theory] I probably only wanted to emphasize that rationality is not the only tool of comprehension available to humans. In fact, this instrument has prevailed in the end. The more logical and rational models are enforced and considered as the only possible methods, the more a society ends up being oppressive at every level. This is why aesthetic activity interested me, as it was the only one that seemed capable of cutting these hinges loose. This is the underlying reason for my heretical reading of a certain kind of philosopher. In my opinion there is a hidden thread that connects Nietzsche and Vico. We are quite far from a Croce-style interpretation of Vico.

The visualization of language is a fundamental point. I have always viewed aesthetic work as something that is closely linked to theory and criticism, hence necessary for politics too. Aesthetic work is by its nature that which ques-

Quello che mi interessava maggiormente non era la logica o la filosofia intesa in senso proprio, ma proprio l'aspetto *rituale* della teoria. Credo che il momento più significativo della mia attività nell'ambito della Facoltà di Filosofia dell'Università di Napoli sia stato costituito dalla lettura eretica di Wittgenstein (pubblicata nel 1973 su un numero speciale della rivista «Logos», edita dall'Istituto di Storia della Filosofia) e dalla *Teoria della violenza - Violenza della teoria* (in «Uomini e Idee», n.s., n. 1, Napoli, aprile 1975). In questi lavori di ricerca, realizzati per l'appunto in un ambito accademico, mettevano in campo alcuni espedienti di matrice situazionista: una sorta di depistaggio o di aperta falsificazione rispetto alle fonti a cui mi rifacevo. Dai Situazionisti avevo recuperato soprattutto questo tipo di meccanismi, che loro usavano per mettere in discussione gli schemi di comportamento comunemente accettati e che io estendevo anche all'ambito del pensiero, mettendo in discussione, in questo caso, gli schemi di studio, di ricerca.

[Parlando di rito logico, di ritualità della teoria] probabilmente volevo soltanto sottolineare che la razionalità non è l'unico strumento di comprensione a disposizione dell'uomo. Di fatto questo strumento ha finito per prevalere. Più gli schemi logici e razionali vengono imposti e considerati gli unici possibili, più una società finisce per essere oppressiva a tutti i suoi livelli: ecco perché mi interessava l'attività estetica, l'unica che mi sembrava capace di far saltare queste cerniere. Questa è la ragione di fondo della mia lettura eretica di un certo tipo di filosofi: a mio parere c'è un filo nascosto che collega Nietzsche a Vico. Certo siamo abbastanza lontani da una lettura di tipo crociano di Vico.

Un punto fondamentale è proprio quello della visualizzazione del linguaggio. Ho sempre visto il lavoro estetico come strettamente legato a quello teorico e a quello critico, e quindi di necessità a quello politico. Il lavoro estetico è per sua natura quello che rimette in discussione gli schemi e delinea modelli di comportamento più liberi. Se questa, come credo, è la sostanza della ricerca estetica di questo secolo, sono evidenti i legami con un modello politico.

tions models and outlines freer behavioural models. If this, as I believe, is the substance of this century's aesthetic research, the links with political models are evident.

Paradoxically, for this very reason, no point of contact could exist with extra-parliamentary groups of a Marxist or Leninist nature. In the time of Continuum there was a clash with some of these groups for the simple reason that for us it was unthinkable to consider art, according to a formula that is still fashionable today, as a "rest from the fight". For us, art was not a moment in itself; it coincided with political efforts. Stating the opposite meant questioning everything, diminishing not solely art but political activities too.

I always gave this strong ethical charge to aesthetic activity – with the irrepressible check of irony – which pushed me to take a stand against the degeneration of political interventionism that would flow into armed fighting and terrorism in subsequent years.

As the times changed, the idea of an aesthetic/ethical identity remained, which I continued to affirm even in the most recent things I have done and written, because I believe that if the avant-garde must have a meaning, then it is in this direction that sense can be found, not simply in experimentation for its own sake or in the use of new media.

In essence, this is what, in my opinion, can be shared by a series of personalities with a different background (and that also behave differently), which I have felt in various stages and on various occasions as being close to my own path: from Villa to Fluxus, to name two episodes that are distant from one another.

My earliest interest in verbal/visual research came about – frequenting Villa, Martini and Diacono – from the expressive insufficiency of verbal discourse. Following Pound and Eliot's testing this century, it seems a little difficult to go beyond that point by continuing along the same path. For this reason, the fact of uniting the visual and the verbal aimed to be an additional element of articulation, necessary in order not to even

Paradossalmente, proprio per questa stessa ragione non ci poteva essere alcun punto di contatto con i gruppi extraparlamentari d'impronta marxista-leninista. Nel periodo di Continuum ci fu un vero e proprio scontro con alcuni di questi gruppi, per il semplice motivo che per noi era impensabile considerare l'arte, secondo una formula allora in voga, come "riposo dalla lotta". Per noi l'arte non era comunque un momento a sé, ma coincideva con l'impegno politico. Affermare il contrario voleva dire rimettere in discussione tutto, finendo per sminuire non soltanto l'arte, ma anche la stessa attività politica.

È stata questa fortissima carica etica che ho sempre attribuito all'attività estetica – insieme al freno insopprimibile dell'ironia – che mi ha spinto ad oppormi a quelle degenerazioni dell'interventismo politico che negli anni successivi sarebbero sfociate nella lotta armata e nel terrorismo.

Mutati i tempi è rimasta quest'idea di un'identità estetico-etica, che ho continuato ad affermare anche nelle cose ultime che ho fatto e scritto, perché ritengo che se l'avanguardia deve avere un senso, è proprio in questa direzione che può trovarlo. Non semplicemente nella sperimentazione fine a se stessa o nell'impiego dei nuovi media.

Questo è in fondo quello che a mio parere può accomunare una serie di personalità di formazione diversa (e anche di diverso comportamento) che ho sentito in varie fasi e in varie occasioni come vicine al mio percorso: da Villa a Fluxus, tanto per citare due episodi tra loro piuttosto distanti.

Il mio primo interesse per la ricerca verbo-visuale è nato – con la frequentazione di Villa, di Martini, di Diacono – dall'insufficienza espressiva del discorso verbale: dopo le prove di Pound e di Eliot in questo secolo ci sembrava un po' difficile andare oltre quel punto proseguendo sulla medesima strada. Proprio per questo motivo, il fatto di unire il visivo al verbale voleva essere un elemento di articolazione in più, necessario per non appiattirsi, per evitare la banalità. Questa attività di complicazione espressiva che noi stavamo praticando mi ha spinto alla ricerca delle sue radici storiche, [fino allo studio dei carmi figu-



Fig. 4  
Luciano Caruso in occasione della realizzazione del poema/azione *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, giardino di Villa Poggio S. Felice, Firenze, 27 maggio 1978  
Luciano Caruso while creating the poem/action *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, Villa Poggio S. Felice gardens, Florence, 27 May 1978

out, to avoid banality. This activity of expressive complication that we were practising led me to research its historical roots, [going as far as studying Latin *carmina figurata*], although I reached these older visual texts at a later stage, beginning with historical/literary and philosophical studies into Augustine's theory of light resumed by Paulinus of Nola, hence the theme

rati latini], anche se a questi testi visivi più antichi sono arrivati in un secondo tempo, partendo da studi storico-letterari e filosofici sulla teoria della luce di Agostino ripresa da Paolino da Nola, e quindi sul tema della conoscenza visiva. Di lì sono venuti gli studi su Virgilio Tolosano e su questi veri e propri testi visivi.

Quello che mi ha colpito fin dall'inizio è che certe esperienze si manifestano sempre in età di crisi e di passaggio; seguendo un percorso metastorico, le ritroviamo all'inizio del seicento e in tutti i momenti in cui si è verificata la caduta di un sistema culturale, fino alla fine dell'ottocento, alle avanguardie storiche e ai nostri giorni.

[Nel caso delle mie ricerche sul futurismo a Napoli], invece, c'è tutta una serie di altre ragioni. È il portato di una città che si è dimostrata veramente autodistruttiva da questo punto di vista. Probabilmente lo è sempre stata, ma la situazione si è accentuata moltissimo con la perdita del ruolo di capitale, dopo l'unificazione nazionale. Perché da una parte c'è il senso di un declino, di una sconfitta. All'opposto, sul piano della vita culturale, c'è questo prevalere di Croce; che però ha fatto sì che molti altri fermenti venissero drasticamente negati (penso ad esempio ad una figura come Vittorio Pica). È un destino legato da una parte alla perdita dell'egemonia; dall'altra parte c'è proprio un atteggiamento autocannibalistico. Come in tutte le città antiche, c'è a Napoli una specie di cinismo di fondo: qualsiasi novità che non si può distinguere nell'immediato viene azzerata lentamente, attraverso un inesorabile processo di digestione. Il problema è poi che, forse, questo problema si è generalizzato anche a livello nazionale.

Bisogna dire che un certo atteggiamento ha permesso – e non solo a me, ma a tutto un gruppo di persone che ruotavano intorno a queste situazioni – di vivere il fallimento del '68 in maniera molto meno traumatica di quanto non sia avvenuto per altri. In secondo luogo bisogna sottolineare che l'utopia di cambiare il mondo [attraverso il linguaggio] precede il '68. In quel momento sono semplicemente venute a maturazione alcune cose. E l'utopia poi è durata lo spazio di un anno, fino a

of visual knowledge. This was followed by studies into Virgil of Toulouse and actual visual texts.

What struck me from the very beginning is that certain experiences always manifest themselves in times of crisis and passage. By following a meta-historical path, they appear again in the early seventeenth century and whenever a cultural system has collapsed, up until the end of the nineteenth century, historic avant-garde and the present day.

[In the case of my research into futurism in Naples], there was a whole set of other reasons. It is the result of a city that has shown itself to be truly self-destructive from this perspective. It has probably always been that way, but the situation was accentuated by the loss of its role as capital following national unification, because, on the one hand, there is the sense of a decline, a defeat, while on the other hand, in terms of the city's cultural life, Croce prevailed, which nevertheless ensured that many other fermentations were drastically negated (for example, a figure like Vittorio Pica). This is a destiny linked on one side with the loss of hegemony; on the other side, there is a self-cannibalistic attitude. Like in all old cities, in Naples there is a sort of underlying cynicism: anything new that cannot be destroyed immediately will be erased slowly, through a relentless process of digestion. The problem is then that, perhaps, this problem becomes generalised at a national level.

It must be said that a certain attitude permitted – not only me but an entire group of people who gravitated around these situations – to experience the failure of 1968 in a far less traumatic way than others did. Secondly, it must be emphasised that the utopia of changing the world [through language] precedes 1968. Some things simply matured at that time. The utopia went on to last for a year until political activity started to be understood as something separate and specialised, disowning the expectations, malaise and even evasion that had been restrained between 1962

quando non si è cominciato ad intendere l'attività politica come qualcosa di separato, di specialistico, rinnegando tutta quella carica di aspettativa, di malessere e anche di evasione che era stata frenata tra il 1962 e il '68. La delusione è iniziata quasi subito, quando si è tentato di passare alle vie di fatto, alla realizzazione nel concreto; ma credo che questa utopia in realtà sia rimasta immutata, come esigenza. Se un'esigenza era autentica in quel momento, non può che continuare ad esserci, sia per chi l'ha provata allora, sia per le generazioni seguenti.

Chiaramente, procedendo nella mia ricerca estetica [dopo il tramonto di quella stagione], c'è stata una ripresa dell'elemento lirico. E più questa liricità insistita viene recuperata, più si manifesta la sensazione di accostarsi ad un'idea di bellezza che diventa quasi straziante, come possibilità mancata, o come possibilità circoscritta solo al momento di realizzazione del manufatto estetico.

Certo, per quanto mi riguarda personalmente, il ripiegamento individualistico che ne è seguito è stato più subito che scelto. Questo non toglie che, avendo sopportato per diverso tempo gli orfani del '68, posso vedere oggi le cose con un certo distacco, con un rapporto non di rifiuto, ma almeno di dignitoso silenzio, proprio per un disagio, per un ritegno personale. Per non cadere nel gioco del c'ero anch'io, né all'opposto della criminalizzazione di certi fatti. Non credo, in tutta sincerità, che il '68 abbia costituito una vera frattura epocale (lo è stata molto più la conferenza di Jalta, se vogliamo vedere le cose con un minimo di senso storico); è stata una frattura per una generazione, con differenti manifestazioni e diversi esiti a seconda dei luoghi (Napoli era qualcosa di molto diverso da Parigi) e delle persone.

Devo dire che [nel passaggio dai miei interessi filosofici e letterari alla realizzazione di oggetti visivi] all'inizio ho fatto anche molta resistenza. Quelle prime cose del 1963 le ho fatte proprio sulla spinta del lavoro di Martini e di Diacono, e poi sulla spinta delle stimolazioni che a tutti noi venivano da Villa. Quel che è certo è che trovavo delle difficoltà in questa direzione. Il

and 1968. The disappointment began almost immediately, when attempts were made to shift to concrete facts. But I believe that this utopia actually remained unchanged, as a need. If a need was genuine at that time, it can only continue to exist, for those who felt it at the time and for the ensuing generations.

Clearly, the lyrical aspect was regained as I proceeded in my aesthetic research [after the sun set on that time]. The more this lyricism insisted on being retrieved, the stronger the feeling became to approach an idea of beauty, thus becoming almost excruciating, as a failed possibility, or as a possibility circumscribed only at the time of creation of the aesthetic artefact.

Certainly, personally speaking, the individualistic withdrawal that ensued was more immediate than chosen. This does not detract from the fact that, having supported the orphans of 1968 for a long time, I am now able to see things with a certain detachment, with a relationship that is not one of refusal but, at the least, imbued with dignified silence due to unease and personal restraint, in order not to fall into the game of "I was there too" or the criminalisation of certain deeds. In all sincerity, I do not believe that 1968 was a momentous fracture (the Yalta Conference was far more epochal if we want to see things with a minimum of historical meaning); it was a fracture for a generation, with different demonstrations and different results depending on the place (Naples differed greatly than Paris) and people.

I must say that [as my interests shifted from philosophy and literature to the creation of visual objects] I was also deeply resistant in the beginning. Those earliest things I did in 1963 were driven by the works of Martini and Diacono, and later driven by the stimulation that came to us all from Villa. What is certain is that I found difficulties in that direction. My truly poetic work, which continued until 1967, also elicited some interest, especially the analysis that Barberi Squa-



mio lavoro propriamente poetico, che è proseguito fino al '67, aveva anche suscitato alcuni interessi. Penso soprattutto all'analisi che Barberi Squarotti ha dedicato a *Chronica de Parthenope* (1965-1967), evidenziandone certi scarti cronologici e l'uso di citazioni linguistiche del passato. Io però mi rendevo perfettamente conto che si trattava ancora una volta della lezione poudiana, questo tipo di limite mi era perfettamente chiaro.

Mi sembrava semplicemente più stimolante l'alternativa della visualizzazione del linguaggio, che si innestava sui contatti e sulle frequentazioni che avevo con alcuni artisti e più in generale su un mio naturale interesse per la materia. Ritevo ormai inevitabile questa necessità di sporcarsi le mani. Quello che mi ha aiutato a superare gli ultimi residui di diffidenza è stato proprio l'atteggiamento di Villa, che mi spingeva ad un vero e proprio lavoro manuale sul testo (a volte anche a quattro mani, come in alcuni lavori del '65). La consapevolezza di aver intrapreso una strada differente è arrivata proprio con quei lavori del '65: si tratta di esercizi che per alcuni anni avevo lasciato un po' da parte, in una sorta di dimenticatoio, e che nel 1993, soprattutto grazie allo stimolo di Luciano Caramel, ho deciso di esporre nella mia antologica di Gallarate.

Il mio interesse per l'alchimia non discende affatto dal recupero di certe manifestazioni nell'ambito delle avanguardie del novecento (penso in particolare al surrealismo), ma piuttosto dai miei interessi storico-filosofici per tutta questa linea di pensiero alternativo. È qualcosa di analogo a quanto è successo per i calligrammi antichi e medioevali: io conosco e ho citato il lavoro di Apollinaire, ma sono arrivato a quegli studi per altre vie. Lo stesso vale per l'alchimia, non credo che la mediazione surrealista sia stata così fondamentale. Tutti questi approfondimenti rientrano nel contesto di un lavoro sui sistemi di pensiero secondo, come la gnosi, come certe letture della mitologia o di alcune religioni.

Non porrei il problema della scrittura nei termini [di un processo mentale che si fa cosa]. Anzi, il processo a mio modo

rotti dedicated to *Chronica de Parthenope* (1965-67), highlighting certain chronological cast-outs and the use of past linguistic citations. However, I knew that this was the lesson of Pound once more and this sort of limitation was perfectly clear to me.

The alternative of the visualisation of language simply seemed more stimulating to me, based on the contacts and encounters that I'd had with certain artists, and in general due to my own interest in the subject. This need to get my hands dirty seemed inevitable at that stage. What helped me to overcome the last residues of diffidence was Villa's attitude, which drove me to a manual working of the text (even produced alongside somebody else, as in some of my works in 1965). The awareness of having embarked on a different route came with those works in 1965. They were exercises which I had set aside in a sort of oblivion for a few years and which, thanks in particular to Luciano Caramel's encouragement, I decided to exhibit in my Gallarate anthology in 1993.

My interest in alchemy does not come at all from the retrieval of certain expressions as part of the twentieth-century avant-guard (I'm referring in particular to surrealism), but instead from my historical and philosophical interests for this whole line of alternative thought. It is similar to what happened to ancient and medieval calligrams. I am familiar with and have cited Apollinaire's work, but I arrived at these studies from another angle. The same applies to alchemy; I do not believe that surrealist mediation was that fundamental. All these examinations fall into the context of a work on second thought systems, like gnosis, certain interpretations of mythology and some religions.

I would not pose the problem of writing in the terms [of a mental process transmuting into a thing]. Instead, I see the process from the opposite point of view: the matter and idea should coincide. The mental process does not fall into the matter and bring it to life: the matter is already alive. There

di vedere è opposto. Nel senso che materia e idea dovrebbero coincidere. Non è il processo mentale che si cala nella materia e la rende viva: la materia è già viva. Non esiste la materia inanimata, la materia è pensante. E questo era uno dei nodi ricorrenti in tutta l'attività di Continuum, per esempio con l'idea che la macchina fotografica fosse di per sé intelligente e capace di una selezione. Lo strumento non è mai indifferente, come non è indifferente l'oggetto a cui si applica. Il compito dell'artista è quello di riscattare questa sensibilità che è già presente nella materia. La scrittura è semplicemente uno degli strumenti a disposizione. Soprattutto se diventa scrittura esilarata, cioè una scrittura usata in un modo non convenzionale, non funzionale...

[Quando parlo di una linea alchemica che fa capo a Emilio Villa e che accomuna il lavoro di Diacono e il mio] mi riferisco proprio ad una comune attenzione per la materia, per cui i segni (siano essi tracciati dallo stesso autore o prelevati da qualsiasi altra realtà o contesto culturale) vengono considerati come materia, materia che ha una sua fortissima carica dirompente. Accettando qualsiasi oggetto, qualsiasi segno come elemento di una scrittura l'autore non deve far altro che portarne in primo piano la potenzialità intrinseca, la potenzialità poetica (sottolineandone tanto il valore etimologico legato al fare, quanto il valore etico della creazione).

Io ho sempre considerato ogni opera come un momento di una ricerca più vasta, una tappa di un cammino in fieri. Un'opera non è mai conclusa. Anche questo fa parte di un atteggiamento alchemico... Il gesto maniacale della scrittura è per sua natura ripetibile, proprio in questo fatto sta il suo essere mania. Il fatto stesso poi di procedere per cicli mi permette veramente di esaurire la fonte a cui sto facendo riferimento, perché nel mio lavoro attuale rimane costante questo mio atteggiamento di citazione e meta-citazione. E al fondo di tutto questo c'è la consapevolezza di un necessario processo di stratificazione, sia materiale che mentale. Cioè la consapevolezza che la scrittura, nel momento stesso in cui sembra che stia svelando, in realtà nasconde...

is no such thing as inanimate matter; the matter is thinking. This was one of the recurrent cruxes in the Continuum's entire activity, such as the idea that the camera was intelligent in itself and capable of selecting. The instrument is never indifferent, just as the object to which it applies is not indifferent. The artist's job is to release this sensitivity that is already present in the matter. Writing is simply one of the tools available. Especially if it becomes a mind-blowing activity, writing used in a non-conventional and non functional way...

[When I talk about an alchemical line which refers to Emilio Villa and which is shared by Diacono's work and my own] I am referring to a shared attention for the matter, hence the signs (whether they were drawn by the same author or taken from any other reality or cultural context) are considered as matter, matter that has its own deeply disruptive charge. Accepting any object, any sign as an element of writing, the author must do none other than bring the intrinsic potential – then ethical potential – to the forefront (highlighting both the etymological value associated with doing and the ethical value of creation).

I have always considered every work as a moment in a vaster study, one stage in a "walk in progress". A work is never finished. This, too, is part of an alchemical attitude... The maniacal gesture of writing is repeatable by its very nature; its maniacal being lies in this very fact. The very fact then of proceeding in cycles permits me to exhaust the source to which I was referring, because in my current work my attitude of citation and meta-citation remains constant. Underpinning all this is the awareness of a necessary process of stratification, both material and mental: an awareness that writing, in the very moment that it seems to be revealing itself, actually conceals...

Finito di stampare in Firenze  
presso la tipografia editrice Polistampa  
nel mese di Marzo 2019

ISBN 978-88-596-1970-3



9 788859 619703