

PERC 16

€ 3000

DOCUMENTI PER L'ARTE CONTEMPORANEA/L'IDEA ITALIANA DELLA PITTURA/TESTIMONI E AUTORI  
diretta da SIMONETTA LUX, I, 1984  
n. 14

Luigi Ontani

SAPIENZA

a cura di Ester Coen

Ceramica realizzata con Venera e i suoi forni a Roma



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"  
STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA II

IL BAGATTO EDITRICE

Foto della ceramica ultimata e dell'incontro all'Università: Ignazio Venafro

Finito di stampare nel novembre 1984

IL BAGATTO - Università di Roma - Soc. Coop. Editoriale e Libreria  
Piazza dei Sanniti, 30 - 00185 Roma - Tel. 490250

©1984 Simonetta Lux  
Stampato con il contributo del CNR



## SAPIENZA

Donna.

Veste di velo, elmo con serpente per cimiero e corona di olivo sul capo / ali alle tempie.

Sta su un cubo di marmo / sul globo terrestre, impugna con la destra un'asta e imbraccia con la sinistra uno scudo di cristallo.

### *Alias*

Donna.

Corazza, elmo sul capo.

Tiene in mano un ramo di olivo e ha accanto una civetta.

SIMB.: Barba, orecchie; civetta, sfinge; loto; crisolito, diaspro, oro, sale; quadrato; anello, lampada, libro, tripode, vaglio; (aral.) nespolo; montagna.

(da N. Cecchini, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1976)



## SAPIENZA

Il mio processo, la mia presentazione nasce da un invito. Anziché essere lezione diventa la presentazione di una maschera: una scultura come allegoria della sapienza. La mia partenza inizia dal dizionario di iconologia, dalle informazioni che ho avuto, dagli elementi che ho raccolto, che sono quelli visibili, allegorici della sapienza. L'angelo che funge da timbro dell'Università ha le ali e una corona, mentre nel dizionario viene detto che la sapienza ha quattro orecchie, quattro mani, le ali, l'ulivo, il gallo, il serpente, la spirale, il mappamondo, il terzo occhio pineale, il fiore di loto. Io non ho distinto, anzi, ho ibridato tra la sapienza e la sapienza divina, la sapienza umana; ho fatto un'unica sapienza, che è la mia mancanza di sapere o perlomeno la messa in mostra del mio sapere approssimativo ereditato. Ho costruito la maschera attraverso un calco — il calco del mio volto in quanto autoritratto fotografico, o perché simile ad altre pose che ho assunto in passato —; sul calco, assieme a Venera, che ha collaborato con me, ho costruito questa scultura di ceramica. E' risultata, quindi, una sapienza di ceramica o di porcellana, dove l'epidermide è madreperlacea e gli elementi dei particolari sono dorati; il terzo occhio sta in un triangolo che fa da specchio; l'olivo fa da corona; il serpente avvolge il mappamondo col mondo; le mani sono quattro — due sostengono il volto e due fanno da piedistallo o da base, come fossero le mani della sfinge; il fiore di loto fa da anello in un dito che si era rotto al terzo forno, alla terza cottura, e quindi, copre una lacuna che è lo sposalizio col processo materiale dell'arte.

Queste sono, spero, delle spiegazioni ironiche, anche se dette seriamente.

Il cartiglio viene sostenuto da un orecchio, mentre le tre orecchie — tre delle quattro, che dovrebbero esserci —, stanno da un lato del volto; delle ali ne è rimasta solo una. Questa è una spiegazione quasi illustrativa di come appare questa scultura. E' necessario, come collocazione, un cubo di marmo, perché la sapienza viene così rappresentata, sostenuta da un cubo di marmo; questa sarebbe la collocazione monumentale definitiva.

Come immagine di suggerimento, come presenza scultorea, ho fatto visita e ho le foto-souvenirs della scultura di Martini, che rappresenta Minerva. Sono voluto andare a vedere la statua, perché si trattava delle radici messe in vista dell'Università. Come il timbro è il simbolo che viene ripetuto su ogni locandina, così la sapienza del Martini se ne sta

monumentale e vistosissima all'arrivo all'Università. La foto l'ha scattata Venera; la testimonianza è di un cinese che se ne stava lì incuriosito come studente-ospite.

## MASCHERA

La maschera nei tableaux-vivants che ho fatto era un riferimento alla commedia dell'arte come alibi folklorico, culturale, rispetto alle città dove esponevo. Da Pulcinella a Gianduja. Gianduja portava, come paesaggio torinese, una luminaria della Fiat al tramonto. Negli anni successivi, cioè più recentemente, la maschera è diventata una possibilità di attraversamento del folklore nei paesi in cui ho viaggiato. Le maschere che ho fatto a Bali sono un ammucciamiento delle figure che prediligo date, però, come esecuzione dell'erede esemplare di quella civiltà. Di conseguenza, hanno formalmente gli stilemi e le qualità formali, plastiche della maschera balinese, mentre, come senso, portano un senso — per quanto volutamente stravolto o frainteso — delle allegorie che, appunto, io ho suggerito. Dal Pinocchio che diventa un Pinocchio balinese, e non si tratta di una bugia, al San Sebastiano, al Monaco Albino, all'Ecce Homo e tante altre di cui ora non ricordo le esplorazioni o i titoli... Così è successo anche in Tirolo, dove per ragioni locali, la forma della maschera è molto più primitiva o primieva. Di conseguenza le maschere che ho fatto sono più dionisiache o terriagne, come appunto un Bacco, la cui barba è fatta di chicchi d'uva e la cui presenza è più inquietante.

## IBRIDAZIONE

L'ibridazione è la definizione del processo di espressione delle mie cose o opere. Ibridazione come accumulazione, come sgrammaticatura, come pretesa intuizione degli elementi formali che vengono mutati, citati, stravolti, vagliati, ripetuti. E' come uno scarto di visionarietà o di pretesa visualizzazione degli elementi dell'informazione o della conoscenza. Per un uditorio che ha una preparazione universitaria, ibridazione è un termine che può assumere un valore di ambiguità e anche entropico, di contraddizione.



## SFINGE

La sfinge è colei che dipinge; cioè, giocando, è l'idolo che più di altri nella propria disumanità rivela l'enigma dell'estremo di conoscenza dell'uomo. Quindi, da parte mia, c'è una grande adorazione, la vorrei cavalcare, conoscere, le vorrei fare dei dispetti... ecco, la sfinge è proprio un'ibridazione esemplare. E' come voler volare; la sfinge è il velivolo ideale; da parte mia, però, non vuole esserci un rispetto più grande, nel senso che la sfinge sta agli altri idoli, sta agli altri simulacri. Di conseguenza, per la maschera, ho chiesto alla sfinge solo le mani; le mani fanno da base, da sostegno al volto. La mia sfinge, difatti, è un calco di volto con un vuoto ed è possibile vederla dal didietro; l'enigma è, quindi, soltanto nel punto di vista, nello sguardo. Girargli intorno significa rivelare questo sapere. Questi particolari che lo illustrano sono soltanto di porcellana e le quattro orecchie stanno tuttora in ascolto; gli occhi sono una fessura semiaddormentata. L'immobilità della mia maschera e la sua melanconia sta nella apoditticità con cui è stata costruita, perciò la mia sfinge è ancora là e io sono proteso al viaggio, aspetto la stagione giusta e la raggiungerò. Ma la sfinge che i turisti conoscono non è la mia.

## VIAGGIO

Viaggio, esotismo. Il viaggio è la differenza tra Gauguin e Rousseau. Io vorrei contemplare diverse possibilità: la mia voglia di viaggiare e guardare. Questa formula si esemplarizza nel viaggio. I luoghi di predilezione sono le estremità che vanno dall'Oriente a New York. Ma forse questo non è il vero viaggio; ogni volta ci sono delle falserighe. Difatti, nel mio primo viaggio in Oriente il libro che portavo era quello di Pierre Loti — Pierre Loti è anche ritratto da Rousseau —; non l'ho seguito, ma era l'indicazione di mappa del desiderio di viaggio.

Cristoforo Colombo era il costume, l'immagine, il libro di bordo con cui ho viaggiato la prima volta in America; il ricordo, il souvenir si è realizzato in Columbus Square, la piazza dove ho posato. Il costume con cui ho viaggiato era l'immagine che io ho dato dell'idea, del luogo comune che mi è servito come chiave di viaggio. Le avventure di viaggio a volte si rivelano per me come simulacri di viaggio e di conseguenza sono come immagini di sostegno rispetto a quella collana del viag-

giatore, una collana fatta di diverse identità; identità già conosciute, risapute.

La pretesa di freschezza è un carnevale dove ogni scherzo vale, ma anche dove le ali hanno importanza, in quanto non è che mettendomi l'abito di Cristoforo Colombo... mi sto perdendo, forse mettendomi le ali di Cristoforo Colombo mi sono perso nel luogo, ritrovato nel posto. Comunque in quel momento fu un momento o forse mento; nel viaggio orientale tutte le immagini venivano date come eroi o come maharaji o come esaltazione del costume, dell'immagine ridondante dell'Oriente.

## COSTUME

Sono elementi di colore; sono le pennellate con cui ho costruito certe immagini; di conseguenza il costume è a volte esemplare in quanto approssimativo. Cioè è bastato un telo, un pezzo di seta, un colore, un'altra materia per designare un'immagine. Dante è nato così, soltanto un pezzo di stoffa rossa e una coroncina d'alloro. In altri casi il costume è invece realizzato con il massimo di meticolosità e i particolari sono precisati al massimo. Cristoforo Colombo è proprio una di

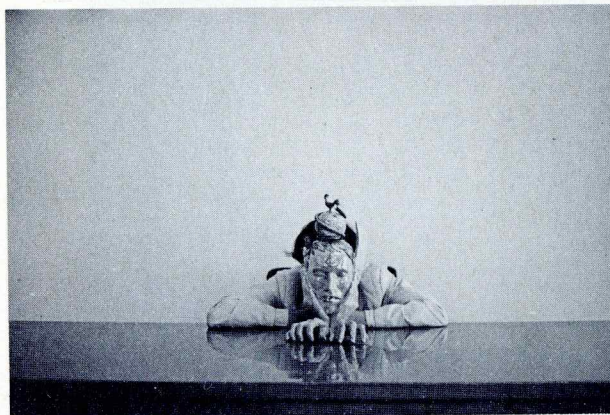






quelle figure che, con l'aiuto di Tirelli, ho realizzato soprattutto come costume, come abito d'epoca, come abito-corazza e con quello ho viaggiato. E' l'equivalente della maschera, come quando, per fare Pulcinella, ho indossato solo la maschera sul volto, mentre il mio corpo se ne stava nudo, protetto da un raggio di luna, proiettato da una diapositiva del mare al tramonto, con un ritornello di carillon di mandolino e O sole mio! e come lettura mentale una delle follie del Pulcinella, attraverso i libretti teatrali.

Non c'è separatezza tra maschera e costume; o si intende la maschera che va sul volto o la si intende come idea dell'arte. Quando penso a Pantalone, posso pensare alla maschera di Pantalone che sta sul naso o posso pensare che Pantalone è una maschera, come testimone di un sentimento folklorico, popolare; però mi basta pensare a Pantalone per



trovarmi benissimo. Infatti, quando ho voluto fare un tableau-vivant alla Ca' d'Oro, ho pensato subito a Pantalone; ho pensato alle figure che potevano contornarlo, trovarsi alle varie finestre, e queste erano le figure del Tintoretto.

Ho sempre agito avendo un alfabeto artistico a disposizione per ogni luogo geografico, un alfabeto che si compiace di freschezza e che altri non le riconoscono, condizione di una atemporalità, di un senza fine dell'arte. Di conseguenza, l'antico, il moderno, il futuro convivono e per me non sono un linguaggio consumato. Anzi non è nemmeno un processo di citazioni o di ripetizione convenzionale o di conoscenza conseguita, è semplicemente il vantaggio di avere la convinzione di poter usare l'arte come eredità, come fosse un materiale da inventare, nuovo. L'ispirazione, quindi, sta alla citazione.

## AMBIGUITA'

Per l'ambiguità sarebbe facile per me pensare a San Sebastiano come emblema, però l'ambiguità non è solo quella; è solo una testimonianza dell'ambiguità. La mia apparente ambiguità è la mentalità con cui propongo la mia vita iperumana, cioè l'ambiguità come sistema linguistico di cui mi compiaccio. E' come sapere che so, ma mandar per sgrammaticato quello che so, oppure compiacermi di avere l'alibi di una cosa che non chiarisco come atteggiamento intellettuale. Tendo a dare vantaggio all'irrazionale, anche se la consapevolezza con cui credo di poter denunciare come ambiguità è l'ambiguità.

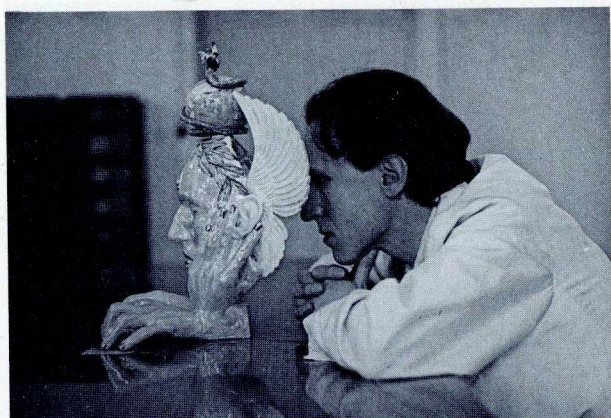


## SIMBOLO

Il simbolo non è quotidiano, quindi la formalizzazione del simbolo, la presenza del simbolo... Le immagini che ho dato a volte come dati di fantasia sembrano sostenute da simboli; in questo caso, sono ostentati, postulati, sono accattivanti, sono esasperati o semplicemente elementari, mentre in altri casi sono aggiunti o riconoscibili. E' come un disegno diaristico, dove gli elementi figurativi diventano, appunto, allegorici o gli elementi fantastici diventano simbolici e quindi da un sinuosità/spinosità = enigma di un attimo di convinzione, pronti a esprimersi o a scoprire quali sono gli elementi tradotti a simbolo. Per

me sono una possibilità di uscire dalla cronaca, ma nemmeno di entrare nello storico, semplicemente di poter dare, di poter postulare un'immaginazione che ha come possibilità l'estraniamento del fuori tempo. Insisto su questa condizione di essere fuori tempo, ma proprio per essere presente; quindi, è un'ostinazione alla presenza oltre l'elemento della quotidianità, e questa è una mia convinzione di modernità, oltre le etichette o certi termini come ridondanza, anacronismo.

Quando ho fatto l'immagine del Vangatore, esisteva per me anche nella fisicità, nel gesto che ho compiuto per poterlo dimostrare; ero il testimone della *Crocefissione* del Tintoretto. Anche se sviluppassi una mia intenzione cinematografica, che potrebbe essere una estensione del tableau-vivant o dei simulacri che ho dato, lo realizzerei come fuori dall'autobus o metropolitana della quotidianità e, di conseguenza, tutte



le immagini sarebbero edulcorate o estraniare o anche violentate nella loro elastica esemplarità, fuori dai gesti del sociale più evidente. Cioè, la socialità delle mie immagini sta nella convinzione poetica o letterale delle mie espressioni che io voglio comunicare come SENSO o non.

## REALTA'

La realtà è questa, una mia volontà ad essere irreali; quindi la consapevolezza di una realtà precisa. La politicità delle mie convinzioni sta proprio in questo, nella forza dell'arte. L'energia è questa, di avere l'arte come prestigio.

## VISIONARIETA'

La visionarietà... dalle radici storiche delle avanguardie, dalla Metafisica al Surrealismo e poi... non so. Ora c'è una convivenza di convinzioni e anche di debolezze che permettono di essere ancora visionari con illusioni diverse, illusioni che non sono totali. E' come il sogno che uno non ricorda mai, però continua a sognare.

## ILLUSIONE

L'illusione, per me, non è mai un inganno, anzi è fondamentale per il rapporto con il mondo. E poi il mio nome è un albero, quindi io lo scrivo e dico al vento.



## IMMAGINE

C'è per me un rapporto di metamorfosi e di mistica, di conseguenza, quello è l'atteggiamento, quello è il processo in condizione di visione, di meditazione sulla conoscenza dell'immagine e del pensiero e della parola, così come la descrivono. Il rapporto tra la parola e l'immagine è la fedeltà, l'informazione intellettualistica. Dal momento che per me la cosa rimane elementare, l'elemento elementare permette di esagerare questa informazione, di conseguenza il rapporto è più semplice. E' come il rapporto con l'ispirazione: l'informazione ti dà l'ispirazione, di conseguenza, è proprio un rapporto il più diretto possibile. Non metto in dubbio, c'è fede in questo, così come nell'ispirazione, così come nell'informazione. Allora l'informazione di studio professorale o scola-

stico è per me un atto di fiducia, ma la conoscenza umana è data come dizionario. Il dizionario a me basta. Può essere esemplarizzato, oppure esteso, oppure sintetizzato. A me interessa come sintesi, quindi, allegoria, simbolo. E' un simbolo, come fosse imparato a memoria, oppure letto, in modo più apodittico, di sintesi, senza dubbio, oppure il dubbio sta in quell'ibridazione che è il mio modo di esprimermi, come forma scultorea o pittorica o dell'immagine.

## METAMORFOSI

Gli elementi riconoscibili sui quali lavoro sono le radici di sicurezza, le visualizzazioni della storicità di queste figure. Nel mio disegno la metamorfosi è molto più forte, perché il disegno il più delle volte è una stilizzazione piena di stilemi, di coacervi di diverse astrazioni allegoriche. Quindi, il concetto di mostruoso, di fantastico, di immaginifico, di allegorico, è una ridondanza della metamorfosi; il senso è dato come accumulazione di sensi, quindi, da parte mia, c'è come una voluta perdita di controllo, se non nell'armonia dello spazio in cui si svolge questo incontro di figure, di elementi, di segni. Metamorfosi anche come elemento di intensità che può essere coltura o naïve, c'è anche questo sentimento di freschezza, che è il massimo di finzione.

Allora, il naïf sta al colturoso, l'intellettualistico sta allo sgrammaticato: sono termini che uso frequentemente perché è una condizione di giustificazione a quello che faccio. E' la differenza fra un elemento dato figurativo, come elementarità o come visionarietà, stilizzazione dell'aspetto naturalistico, che ha la figurazione che in me credo non avvenga. E' invece una esagerazione di un elemento figurativo, che poi al limite non lo è neanche perché è come un concetto stravolto. Ecco perché mi compiaccio di una specie di immagine primitiva, decorativa, elegante, che può anche essere radice del cosiddetto naïf, che poi non so che sia...

## ENIGMA

Non c'è un enigma come labirinto, c'è piuttosto un enigma come mistero. I misteri, però, hanno anche i loro lati ripetitivi, come preghiere. L'arte per me è anche una testimonianza di fede nell'arte; ecco perché nell'incontro, cosiddetto "lezione", denunciavo la mia con-

dizione, convinzione a non dare l'opera come capolavoro. E' più una condizione di brutalità del pensiero dei processi dell'arte, che una dimostrazione, una spiegazione materica dell'opera. Allora, quando Simonetta trovava un'oggettività tra l'origine o la parola nel senso intellettualistico, nel senso informativo rispetto all'immagine mia, data, come a volte ho dato, caricata di fantasia o come dato illustrativo, è perché ogni volta ho giocato un elemento deculturale o culturale in senso geografico, in senso strategico, come alibi del luogo dove ho esposto o ho fatto nascere le cose. Guido Reni non è soltanto una scelta linguistica di manierismo prediletto, è anche questo, ed è soprattutto questo, ma è anche una possibilità di denuncia dell'origine, perché il mio villaggio di origine è il villaggio d'origine di Guido Reni; quel bosco dove io ho dato vita all'immagine fotografica come simulacro è esattamente il contesto dove è stato probabilmente dipinto.

Il mio martirio è la mia felicità.

## DUBBIO

Il dubbio, essendo non sulla qualità d'intensità ma sulla qualità di convinzione — quella non è in dubbio —, è quella pretesa, che forse non lo è nemmeno, come a non prendersi troppo seriamente. Ecco perché ritorno a questa debolezza di non avere ancora una convinzione a postulare l'arte in un senso di austerità dell'arte o dell'invenzione dell'arte. Allora, il dubbio sta solo in questo: nell'aver un conforto letterario, nell'aver una deviazione avventurosa, nel pensare che questo è soprattutto l'arte. Nascono allora questi pensieri che vagano, vanno ad una conoscenza compiaciuta della vita e dell'arte come momento dell'insofferenza, come momento del desiderio, come momento dell'esplorazione, come istinto al viaggio, come spontaneità o esteticismo. Questa è una estrema finzione perché, quando si stilizza la propria vita, quando l'arte prende la veste della propria vita, è evidente che l'autoironia deve esserci. Se io la didascalizzo, quasi perde di senso: è come rivelare un mistero, che esiste proprio dal momento che c'è questo rapporto di interlocuzione intellettualistica. C'è sempre stata una messa in opera che vivrà, vedrà dell'elemento del respiro quotidiano, ed è l'aspetto più vitalistico. Lo è sempre, anche se vissuto come continuità, però è dato in frammenti molto edulcorati o manierati. Infatti, in qualche modo ho evase le varie etichette che distinguono degli attributi di stagioni o d'epoca, anche se mi sono trovato collocato in con-

testi artistici di diversa denominazione, proprio perché è successo che le mie cose evadessero queste rigide collocazioni di arte di comportamento o body art o transavanguardia o anacronismo. Non so perché tiro fuori delle formule...

In una delle prime mostre che feci, *Spazio teofanico*, non trattandosi di desiderio di etichette, creavo un atto di presenza individuale come ibridazione o messa alla prova della mia educazione o maleducazione individuale. Infatti, c'era una raccolta di immagini fotocopiate dall'album di famiglia, come ognuno di noi ha, che mi ritraeva in diverse situazioni ed età, con una didascalia di coincidenza o di contraddizione rispetto a tutti i letterati che privilegiavo o leggevo allo stesso momento. E questo creava una presenza di ambiguità perché sembrava che la mia vita fosse ad illustrare queste parole d'altri. Il metro di finzione era solo nel collegamento. Non so a quale momento viene irrigidita la consapevolezza, cioè non so quando si parla di automitologia. Probabilmente a quel momento, quando ho fatto determinate mostre, c'era solo una necessità da esprimere o da esibire che equivaleva alla uscita dalla propria stanza personale e istanza individuale. Il gioco dell'infanzia che equivaleva poi al gioco dell'arte, in quanto viene riconosciuto come tale; se rimane come gioco dell'altrove o del privato non si avrebbe più questa sicurezza dell'enunciazione. Allora, a distanza di tempo, anche se mi compiaccio che il tempo non passi, c'è questa autocritica, che, credo, mi permette di fare una lettura da testimone delle gesta mie proprie.

## SACRALITA'

La sacralità è maniera dell'arte, come l'atteggiamento mistico. C'è questa considerazione dell'icona o del simulacro: l'ambiguità come angelo, i santi come eroi; è tutta una convinzione che diventa anche favolistica, che però è anche molta realtà, perché sono ancora gli elementi di unione dell'umanità, anzi sono quelli che non si muovono anche se vengono beffeggiati, vengono resi blasfemi, deviati, dimenticati, sepolti, riscoperti. Sono soltanto schedati come studi antropologici, etnologici; per me sono come degli elementi di fede o di rituale.

## MALINCONIA

La malinconia è un sentimento della vita fondamentale come lo è l'estraneazione!?! La malinconia sta all'erotismo, al sentimento di piacere, di gioia, di felicità...

La malinconia è uno degli ingredienti di attenzione all'arte.

## AUTORITRATTO

L'autoritratto sta nella specularità del simulacro fotografico, che equivale al calco che ora ho come elemento delle parti naturali; quindi l'autoritratto è il mio modo di essere innaturalmente meglio rispetto ad un altro, nel senso dell'arte. E' come un'autoconvinzione di conoscenza, quindi io posso e ho fatto anche ritratti agli altri, però l'autoritratto come immagine di me stesso in rapporto a me stesso e agli altri è il massimo concentrato-condensato = è l'ombranima.



Nel testo si fa riferimento ad altri lavori di Ontani, i cui titoli sono stati riutilizzati in diverse occasioni – tableau-vivant, maschera, fotografia –. In questo accenno bibliografico viene elencata la prima mostra o l'anno di esecuzione delle opere di cui si parla specificatamente nello scritto, nello stesso ordine.

*Pulcinella*, tableau-vivant, Lucio Amelio, Napoli, marzo 1974; *Gianduja*, tableau-vivant, Franz Paludetto, Torino, novembre 1974; *Pinocchio*, tableau-vivant, L'Attico di Fabio Sargentini, novembre 1974 (la maschera è stata eseguita a Bali nel 1982 ed esposta a Torino da Giorgio Persano nel novembre 1982); *San Sebastiano*, prima foto d'après Guido Reni, 1972, esposta a Napoli da Lucio Amelio nel marzo 1974 (la maschera è stata eseguita a Bali nel 1982); *Monaco Albino*, maschera eseguita a Bali nel 1982 ed esposta a Torino da Giorgio Persano nel novembre 1982; *Ecce Homo*, maschera balinese, 1982; *Bacco*, maschera eseguita nel Tirolo nel 1983; *Cristoforo Colombo*; costume realizzato per il viaggio a New York nel 1975; *Dante*, tableau-vivant, L'Attico di Fabio Sargentini, novembre 1974; *Pantalone* e il *Vangatore* vennero progettati per la Biennale di Venezia del 1978. Ontani aveva chiesto come spazio espositivo la Ca' d'Oro, che non gli venne concessa perché in restauro; *Spazio teofanico*, mostra da Luciano Inga Pin, Milano 1970, poi trasferita al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 1971.

Le maschere balinesi sono state realizzate da Ida Bagus Anom, quelle tirolesi da Hermann Reichegger. Nel libro *Cacciapule* sono presentate tutte le maschere (testo di Goffredo Parise, ed. Allemandi, Torino 1983).

Questa nota non vuole essere esplicativa al testo, né aggiungere altro a quanto è stato detto o scritto.

Il mio incontro con Ontani, per decidere di questa pubblicazione, è avvenuto dopo l'intervento del 25 maggio all'Università. Si leggeranno, quindi, continui riferimenti all'opera in ceramica *Sapienza*, pensata espressamente per quell'occasione e presentata agli studenti nell'aula I dell'Istituto di Storia dell'Arte.

Il linguaggio apparirà forse strano, a volte difficile. E' il risultato di un colloquio, iniziato come intervista, poi trasformatosi come per gioco in un rispondere, continuamente paradossale, ad alcune parole che via via deducevo dalle frasi precedentemente formulate dall'artista. Ho voluto lasciare il testo per quanto più possibile fedele alla parola, mantenendo le ripetizioni e le espressioni inusitate. Per un carattere di paradossalità implicito all'opera di Ontani.

Ester Coen