

LA RIPRESA DELLE OSTILITÀ . 6

# nømade.17

ALMANACCO DI FORNITURE CRITICHE . GIUGNO 2019



*Ödipus und die Sphinx*

## BUSSOLA

dal *ready-made* al *no-made*

Sotto l'onda lunga e lunghissima del neoconformismo la macina della moda aveva dissipato la realtà trasfigurando ogni genere di cosa in un oggetto di godimento, e in giro non si vedeva più orrore o abiezione umana, né intollerabile miseria sociale capace di sottrarsi all'organizzazione spettacolare dello shock e del trauma.

Anche l'arte e la critica si erano da tempo associati in questa lucrosa impresa, perfezionando la combutta di rinnovare il mondo per conservarlo così com'è. (Diversamente, sarebbe forse possibile mantenere l'ecumenico imbroglio che chiama morto ciò che non è mai nato e vivo qualcosa il cui fetore guasta i polmoni e fonde i ghiacci perenni?).

"Il mito è la figura di un testo inabissato", avevamo letto sul muro di recinzione della Centrale del Latte di Roma. *Ecco!* ci siamo detti. Per sottrarre l'immagine al rifornimento degli apparati produttivi dell'odierna pasticceria oftalmica non basta più il commento secco della didascalia<sup>1</sup>; bisognerebbe affidarla almeno al testo sviluppato di un discorso nel quale didascalia e immagine si trovano acartocciate.

Certamente resta valido il classico enunciato (letto e riletto) per cui una semplice fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito alle relazioni sociali e ai rapporti umani che regolano la "realtà vera" di quelle officine<sup>2</sup>.

E tuttavia quella fotografia non può evitare di dar conto della propria vera realtà - pur anche tradendola appena, come un indizio rivelatore lasciato sul luogo di un crimine.

Per recuperare una generale capacità di risalire dal "quasi nulla" dell'immagine al testo e al contesto di una realtà tenuta a bada dal discredito dell'intelligenza<sup>3</sup> non occorre perlomeno riposizionare l'occhio e l'orecchio ad una chiarificante lon-tanza (critica) dall'incalzante latrato dell'opinione?...

...Eravamo stati veramente sul punto di un commiato, non fosse prevalso il vizio assurdo di rinegoziare gli atti mancati tramite la messa in opera di *nømade*...

*Forniture.Critiche 2007*

## COMPASS

from *ready-made* to *no-made*

Under the long, the very long wave of neoconformism, the mode grinder had squandered reality transfiguring everything into an object of enjoyment. All around there was no more horror or human meanness (depravity), neither intolerable social misery capable of escaping the spectacular organization of shock and trauma.

Time had passed since Art and Criticism joined this lucrative venture improving the plot to renovate the world in order to preserve it as it is. (On the other hand, would it be possible to preserve the ecumenical fraud that calls "dead" one thing that was never born and "alive" something that with its stench spoils one's lungs and melts the glaciers?).

"*Myth is the image of a sinking text*", that's what was written on the enclosing wall of the Milk Centre of Rome. *That is it!* - We said to ourselves. In order to rescue the image from the furnishing productive apparatus of today's ophthalmic bakery, the dry didactical comment is no longer enough; it should be trusted into a developed text of a dialog in which the legend, and the image are wrapped up. Certainly, the classical utterance remains valid, according to which a simple picture of the Krupp Industry or AEG does not say almost anything regarding the social and human relationships that regulates the "true reality" of that Industry...

Nevertheless, that picture cannot avoid to take in account its own true reality, even betraying it a little, like leaving a revealing sign on the scene of the crime.

In order to regain a general capacity to return, from "almost nothing", to a text and to the context of a reality refrained by the discredit of intelligence. Is it not necessary, at least, to reposition the eye and ears in a clarifying distance... from the pressing bark of an *opinion*?

...We were on the verge of leaving, but the absurd vice of breaching prevailed... that is to say, *renegotiating* the missed acts through staging the *nømade*...

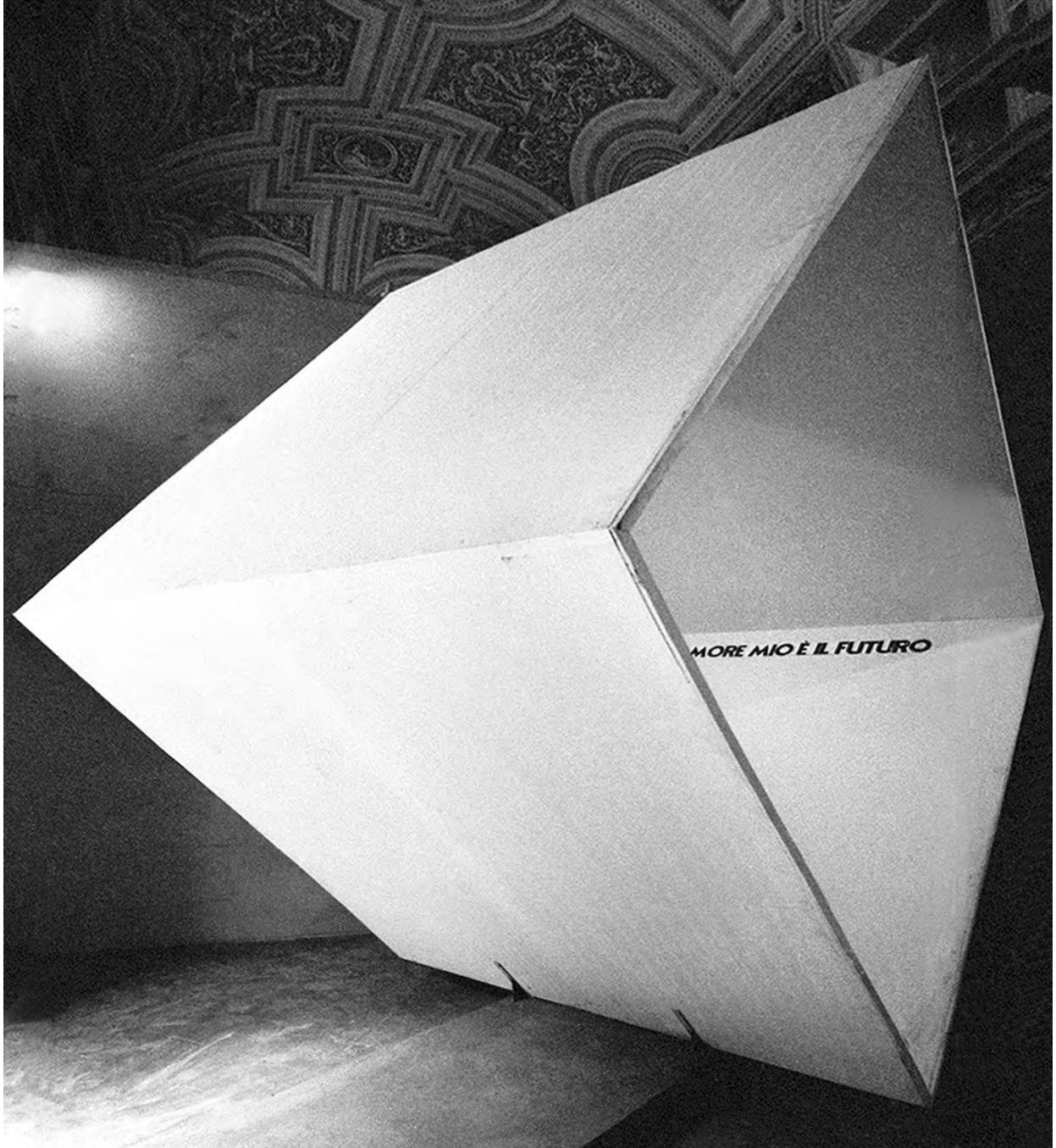
1 - "Ciò che dobbiamo pretendere dal fotografo è la capacità di dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario" [Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi Edit., Torino 1973, p. 209].

2 - Dice Brecht e riferisce Benjamin in *Piccola storia della Fotografia*: "meno che mai una semplice restituzione della realtà dice qualcosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro alle relazioni stesse" [in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966].

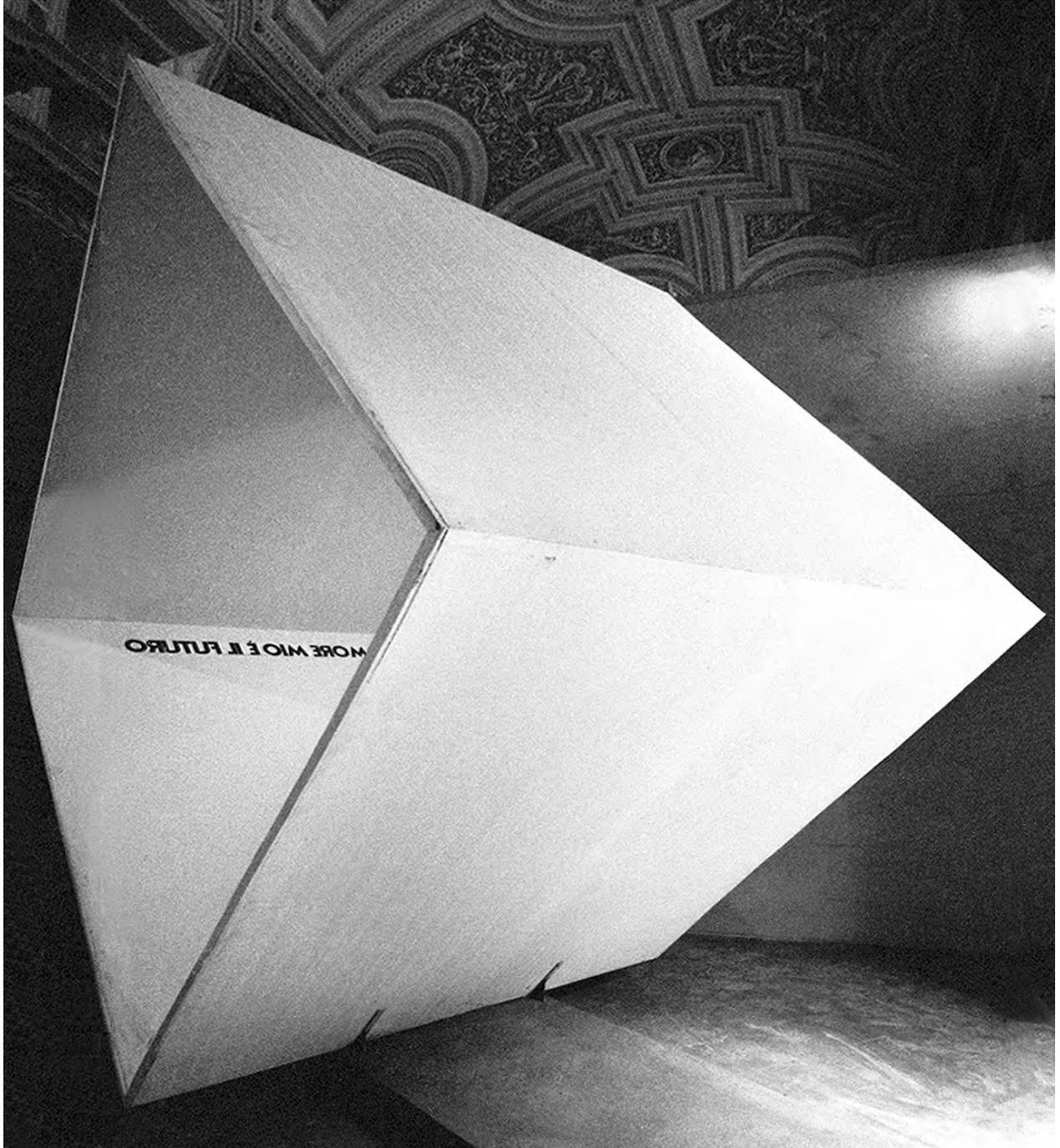
3 - Cosa farsene poi di questa realtà è una domanda che apre ulteriori questioni.

## Sommario nòmade n.17 . giugno 2019

|   |     |
|---|-----|
| AMORE MIO . Getulio Alviani . 1970  | 4   |
| LETTERE DAL CARCERE . Destinatari vari . 2019                             | 6   |
| DUE OGGETTI OSSERVATI A MEMORIA . Allegati dal carcere                    | 11  |
| IL MUSEO . Daniel Buren . 1970  | 51  |
| SENZA PROGETTO . Raymond Roussel . 1914                                   | 55  |
| à propos de <i>ÉTANT DONNÉS</i>   | 66  |
| EUPALINO, O DELL'ARCHITETTURA . 3 . Paul Valéry . 1923                    | 69  |
| à propos de <i>GORDON-MATTA CLARK</i>                                     | 78  |
| LA GEOMETRIA ROMANTICA DI LÉOPOLD HUGO . Nicolas Witkowski . 2003         | 81  |
| à propos de <i>LA GÉOMÉTRIE</i>   | 84  |
| UNA STAGIONE ALL'INFERNO . 3 . Arthur Rimbaud e il Piccolo Ghiotti . 1995 | 89  |
| LA BELLEZZA DI DARWIN . Elementi di lavoro comune . 4 . 2017              | 93  |
| AMORE MIO . Frazione Clandestina . 1974                                   | 98  |
| FORME DI PRODUZIONE SUCCESSIVE NELLA TEORIA MARXISTA . 3 . 1960.1980      | 102 |
| LA DONNA E IL SOCIALISMO . 7 . August Bebel . 1883.1905                   | 127 |
| LO SCETTRO DI KAFKA . Franco Rocchi , 1980                                | 143 |
| CHIEDI ALLA VOCE . Semilavorati Redazionali . 2019                        |     |
| - <i>DEMOCRAZIA</i> . (Grecia) . Jean-Pierre Vernant . 1962               | 160 |
| - <i>FORMULE MARXISTE</i> . Programma Comunista . 1962                    | 170 |
| - <i>ZOLFO</i> (banda dello) . Victor Shilly . 1860                       | 175 |
| Altri riferimenti iconografici  | 177 |



Getulio Alviani, 6° ambiente della mostra *Amore Mio*, Montepulciano 1970



l'amore mio è il futuro

CULTURA

## L'ozio si respira

**Scaffale.** «Marcel Duchamp e il rifiuto del lavoro» di Maurizio Lazzarato. Un breve saggio dedicato alla negazione del mercato da parte dell'artista e alla sua lotta contro lo sfruttamento, a partire dai ready-made



 Marcel Duchamp ritratto da Henri Cartier Bresson

### LETTERE DAL CARCERE

12 febbraio 2019

Carissimi,

da qualche giorno avevo intenzione di inviarvi un libricino che mi sono procurato solo recentemente... Così!... tanto per l'occasione di un saluto.

Quando poi stamattina mi sono imbattuto casualmente in una vecchia pagina del Manifesto che a suo tempo lo aveva recensito, mi sono deciso a spedirvelo senz'altro.

Ciò che mi ha lasciato perplesso è la connessione che l'autore fa tra "operaismo" e "ozio". Non sono affatto preparato su questi due argomenti, ma (per istinto di partito) non credo che l'operaismo abbia mai o possa mai arrivare a proclamare e a far proclamare quanto ha detto Lafargue: *"Ma perché pervenga alla coscienza della sua forza, è necessario che il proletariato schiacci sotto i piedi i pregiudizi della morale cristiana, economica, libero-pensatrice; è necessario che ritorni ai suoi istinti naturali, che proclami i Diritti dell'Ozio, mille volte più sacri e più nobili degli asfittici Diritti dell'Uomo, escogitati dagli avvocati metafisici della rivoluzione borghese; che si costringa a non lavorare più di tre ore al giorno, a non far niente e a far bisboccia per il resto della giornata e della notte..."*.

... Sbaglio forse? Da che nascerebbe allora questa arbitraria connessione se non dall'assimilazione dell'ozio con lo sciopero?... il quale però si svolge tutto sul tavolo della contrattazione del tempo e

del prezzo del *lavoro vivo*, non certo sul terreno rivoluzionario della *negazione del lavoro stesso* – oramai da lasciar fare alle macchine ed avere l'intera giornata e la notte come tempo di vita...

Tuttavia, nel breve libretto allegato io vi ho trovato molti riscontri ai quali ero pervenuto convintamente da parecchio tempo prendendo alle spalle il lavoro di Duchamp: cioè senza guardarlo in faccia e armato appena – lasciatemelo dire – di qualche nozione marxista.

Se avrete la voglia di leggerlo credo che anche voi vi troverete diverse cosucce che potrebbero interessarvi o, quanto meno, divertirvi.

Un saluto.

16 febbraio 2019

Caro compagno,

siamo appena andati a vedere la mostra dei dadaisti e surrealisti ad Alba, un bel lavoro e per di più gratis. Ovviamente Duchamp era assai presente, anche se con poche opere. Del resto con la poca voglia di lavorare che si ritrovava, la sua produzione artistica lasciava a desiderare. Mica per niente aveva avuto due trovate geniali: 1) considerare opere d'arte oggetti "già fatti" e 2) andare a venderli agli americani, gli unici che avevano i soldi per comprare pisciatoi o ruote di bicicletta usati ma riciclati come opera sublime (non sberleffiamo Duchamp ma gli americani).

Il terzo punto sarebbe interessante ma ci vorrebbe un po' di pazienza per scriverlo: 3) senza fare quasi niente, ha rivoluzionato il mondo dell'arte o quella cosa lì, chiamala come vuoi.

Quanto al giornalista del Manifesto, ci perdonerai se incominciamo col prenderlo un po' in giro. Uno che scrive la frase qui sotto non va preso sul serio. Prova ad analizzarla incominciando dal primo soggetto (il rifiuto del lavoro) che rimanda a qualcos'altro da sé stesso, rimanda cioè alla politica-partito o alla politica-stato (doppia forma). Continua poi con il delirio della riconversione della soggettività e dell'abitare il tempo in modo nuovo.

*Il rifiuto del lavoro operaio nella prospettiva comunista, rimanda sempre a qualcos'altro da sé stesso, alla politica nella sua doppia forma del partito e dello Stato. Duchamp ci invita a soffermarci sul rifiuto, sul nonmovimento, sulla smobilitazione e a sviluppare e sperimentare tutto ciò che l'azione oziosa crea come possibilità per operare una riconversione della soggettività, inventando delle nuove tecniche d'esistenza e dei nuovi modi di abitare il tempo.*

Per quanto riguarda l'operaismo e l'ozio non ci risulta che il matrimonio sia mai stato consumato. Può darsi che Romolo Gobbi che faceva un po' il poeta abbia detto qualcosa, ma gli altri ti raccomando; ce lo conferma uno che è stato con i Quaderni Rossi: Panzieri, Tronti, Rieser, Asor Rosa, Cacciari, Negri e compagnia bella non erano abbastanza spiritosi per parlare di ozio. Non diciamo che non abbiano scritto qualche parola sull'argomento, ma erano dei tetri figure terzinternazionalisti o comunque imbottiti della versione ufficiale della rivoluzione. Quando gli operai, nel '62, hanno riscaldato un po' l'atmosfera battagliando in Piazza Statuto, i signorini operaisti hanno voltato le spalle: per loro i "teppisti con le magliette a strisce" non erano operai veri, erano sottoproletari senza "coscienza di classe".

Meglio tornare a Duchamp. Il poveretto credeva davvero di aver distrutto l'arte con il *ready made*: oggetti fabbricati a milioni potevano mai essere opere sublimi? No, ma potevano essere venduti sul mercato con la firma di affermati artisti sublimi. Picasso con la sua sella da bicicletta sormontata da un manubrio poté mettere la firma sul suo "toro". Andava così contro il principio dada-surrealista dell'oggetto non-arte, inutile e senza nome; andava contro al *ready made* perché il "toro" non veniva dalla produzione ma dalle mani dell'artista che lo interpretava; andava contro la banalità della rappresentazione perché sotto il toro non poteva scrivere "*ceci n'est pas une pipe*". Per la cronaca: Picasso firmava anche disegni quando andava al ristorante con la galassia che gli orbitava intorno, tanto era sicuro che non sarebbero mai stati incassati perché sul mercato valeva più la sua firma di una pantagruelica abbuffata.

Grazie per averci scritto.

22 febbraio 2019

Cari torinesi.

Dalla mia prima lettura adolescenziale dell'edizione Einaudi del 1962 del *Manifesto* il demone del comunismo mi ha afferrato per non abbandonarmi più; è cioè accaduto qualcosa che trascendeva ogni mia volontà. In seguito, e ancor prima del famigerato '68, ero già a conoscenza della letteratura della sinistra (per qualche anno sono stato anche preso nelle difficoltose attività romane di una sezione di Programma Comunista) e dunque fin d'allora lontano – e spero immunizzato per sempre – dalle influenze del luogocomunismo degli anni successivi.

Se ora mi ritrovo accanto a voi è perché credo che quel demone adolescenziale mi accompagnerà fino alla fine, e così voglio essere il più possibile educato e gentile con lui, come lui lo è stato con me.

Pertanto ritengo di dovervi assicurare che io non ho neppure letto quanto ha scritto il giornalista del *Manifesto*; non frequento volentieri questa o altra simile pubblicistica, ma l'ho segnalato solo perché ho trovato “sorprendente” averlo ripescato casualmente da internet proprio nello stesso giorno in cui pensavo di inviarvi quel testo recensito nell'articolo. Se poi il giornalista finisce di fare quello che fanno tutti i “pensatori” della sua fatta, vale a dire: un (presunto) passo avanti per farne poi subito due o più passi indietro, ciò non è affatto “sorprendente” – come non lo è il fatto che parla di Duchamp ma pensa a se stesso, alla propria soggettività politica nella doppia forma del suo partito nel suo Stato, nell'illusione di poter abitare diversamente una vita senza dover prima sbarazzarsi della vecchia...

Ma come non è credibile il pubblicitista nel parlare di Duchamp, così neanche Duchamp è credibile nel parlare di se stesso. Sentenza nota ad ogni buon pellerossa cinematografico, ma anche a noi che abbiamo sempre saputo che l'uomo bianco o colorato parla con lingua biforcuta.

Fin dai primi anni settanta il mio interesse per l'arte figurativa si è andato sempre più intrecciando con la dottrina comunista, nella quale dovevano di sicuro trovarsi dei passaggi *anche* per la comprensione dell'arte, e a volte ho “creduto” di potervi scorgere concretamente.

Forse, da pasticcione appassionato, mi sono accanito oltremodo in quest'idea fino al punto di ritenere il comunismo come una necessità dell'arte stessa giunta nell'epoca del capitalismo.

D'altronde, se così non fosse, e se già non si trovassero anche nell'arte attuale delle anticipazioni dell'arte futura, ogni possibilità per l'arte di continuare ad esistere (certo con altre modalità e forme) gli sarebbe negata. E' facile riconoscere qui la parafrasi del brano dei *Grundrisse* di Marx, e comprendere perché, dopo averlo ritrovato nella pagina iniziale del vostro sito, non potevo evitare di seguirne il filo e di mettermi in contatto con voi.

Anche trasferendoci per il momento nel campo dell'arte, noi che ci siamo sopra, vediamo sì il piano del prato ma sappiamo cosa al disotto prepara il lavorio di quella talpa, cara a tutti noi, che magari non sa bene dove andare, e proprio per questo lo indebolisce con cieca dedizione preparando senza soste il terreno al collasso. Stando dunque al di sopra di questo prato assieme ad alcuni immaginari interlocutori, e fingendo di aver avuto la loro rassicurazione che non se ne avrebbero avuto a male se provavo a formulare qualche domanda un po' impertinente, ho chiesto loro se, ad esempio, la rivoluzione dell'Ottobre era da ritenersi un fallimento del programma comunista, dato che non ha realizzato la società comunista; e, ancora un esempio, se il movimento *Occupy Wall Street* non era da considerare un'esperienza sociale da accantonare dato che non ha modificato affatto il rapporto tra l'1 e il 99%. Naturalmente tutti e due questi grossolani quesiti hanno ricevuto, dai miei fantastici interlocutori, le risposte che si meritavano e che potete facilmente immaginare.

Fatte le dovute distinzioni e tornando a Duchamp e al programma dada-surrealista dell'oggetto non-arte ecc., io non so se il “povero” Duchamp con il suo *readymade* aveva in programma di distruggere l'arte piuttosto che le sue istituzioni, e che il semplice fatto che alla fine non è riuscito nei suoi propositi (dato che invece si vende come opera d'arte) starebbe proprio a invalidare tutto quel programma – che certo non gli apparteneva in esclusiva ma scaturiva in un determinato momento storico e in ogni parte d'Europa per coinvolgere molti artisti... e anche Picasso. Che poi quest'ultimo non si sia concentrato su un tale programma più di quel tanto che gli bastava per fare un passo avanti nella pittura, non vuol dire che non ne abbiano giovato sia lui che la pittura e l'arte stessa (mi si

consenta: un passo avanti del tipo *riformista* o *progressista*, per quanto abbagliante e necessario). Noi sappiamo delle rivoluzioni delle forme di produzioni e di quelle scientifiche, delle crisi economiche e di quelle dei paradigmi cognitivi... anche l'arte risente di questi scossoni generali e risponde come può e come sa, così come le forze storiche sociali hanno registrato e risposto – nel 1848 e per sempre – con il loro proprio programma rivoluzionario.

Non fraintendetemi, Duchamp è tutt'altro che un Marx e nemmeno un qualsiasi altro oscuro militante rivoluzionario, ma questi ultimi due li direste dei poveri illusi che *they were wrong* (*si sbagliavano*) se non hanno distrutto il capitalismo?... Derideremo forse un *assalto al cielo* come quello dei comunardi?... Trascureremo forse di mettere nel bilancio dell'Ottobre la mancata scesa in campo delle *forze di riserva* del proletariato tedesco già in armi?... Osserveremo *ex abrupto* i movimenti di interesse masse sociali, così come immediatamente appaiono nell'attuale marasma, per darne lo stesso giudizio di parecchi altri compagnucci poco attenti agli sviluppi reali delle forze e ai mutamenti delle loro forme sociali?... Non lo credo assolutamente, e le risposte sono state già fornite in anticipo e disponibili da tempo. Ma era tanto per dire che come su certe cose non ci facciamo abbagliare facilmente, così nell'osservare una determinata porzione della realtà storica e sociale (l'arte ad esempio) per darne una valutazione corretta, dovremmo applicare al suo specifico aspetto frattale anche i medesimi criteri con i quali abbiamo osservato porzioni più estese.

Come sempre, per noi non si tratta di trovarsi uno schieramento cui appartenere o, in questo caso, fare il tifo per un artista contro un altro, ma di cercare di comprendere il funzionamento della partita stessa, le forze in campo e la posta in gioco. Dopo di che ognuno è libero di fare le sue scelte dato che, se la verifica del budino è quando lo si mangia, il giudizio sulla soddisfazione di gustarne uno specifico è affidato alle personali papille del gustatore e alle diverse intensità del piacere singolare e personalissimo ricevuto dal mangiarne uno piuttosto che un altro.

Aver prestato attenzione alla mia *mail* esprimendo velate *provocations* riguardo all'oggetto ha fornito, al pasticcione che sono, la gradita occasione che gli ci voleva per cercare di capire da che parte prendere il *readymade* per cavarne fuori qualcosa che possa tornarci di qualche utilità.

Così, a partire dal pretesto di questo stesso scambio di messaggi, noialtri qui in carcere abbiamo deciso di raccogliere delle idee sul *readymade* – magari in previsione di una nuova riunione sull'arte, da affidare purtroppo a quell'altro loquace pasticcione che siamo costretti ad incaricare per la relazione presso di voi.

Sono dunque io ringraziarvi, e ad estendere la mia gratitudine anche a ogni compagno: tutti quantomeno salutari per il nostro modo di affrontare anche questioni molto particolari.

Sperando di avere presto il piacere di incontrare qualcuno di voi, intanto vi saluto.

Vostro.

29 aprile 2019

Carissimi compagni,

Qualche tempo fa vi avevo promesso un elaborato riguardante il *readymade* e Duchamp. Ebbene; per quanto noi ci siamo sforzati di prepararlo per benino, per il momento tra le mani abbiamo solo un brogliaccio di minute e abbozzi. Ci eravamo divisi i compiti. E così il materiale compilato finora è composto da due parti.

Della prima parte devo prendermi l'intera responsabilità, dato che riguardo Duchamp potevamo contare solo sulle mie reminiscenze; mentre la parte delle "note redazionali" sono frutto delle ricerche degli altri amici, che hanno pensato bene di puntellare la prima parte con qualche interessante pagina trovata nei pochi testi cartacei e digitali di cui disponiamo qui dentro, e che viene offerta come lettura consigliata.

Non possiamo certo affidare al nostro già troppo fantasioso relatore un disordinato scartafaccio senza spalancargli la porta all'infinità delle divagazioni di cui lo sappiamo capace; ma per preparare una traccia che possa mantenere almeno un po' più controllato il suo parlare a braccio avremmo bisogno del tempo di revisionare e sistemare tutto in una maniera ordinata e scorrevole. Siamo però ad un

punto morto.

Qui sono tutti pieni di perplessità; ma in verità non si fidano troppo del contenuto dei miei appunti, in pratica del sottoscritto e delle sue dicerie. Alcuni lamentano frammentarietà e incompletezze, altri osservano modi enigmatici e ripetizioni, altri ancora riscontrano delle contraddizioni insanabili e sospettano arbitrarietà e temerarietà. In effetti questi appunti li ho presi a caldo, così come venivano alla mente; e poiché troppo abbondanti sgorgavano i pensieri li ho annotati in una stenografia che forse solo parlandone potrei decifrare per una esposizione comprensibile e soddisfacente.

Ma, come si dice: cosa fatta capo ha. E così, nonostante tutto, abbiamo infine deciso di mandarvi il lavoro fin qui svolto, considerando che lasciato così com'è mantiene tuttavia una sua particolare vivacità e immediatezza, ed è attraversato da suggestioni dalla plausibilità più intuita che logica che a molti di noi dispiacerebbe se andassero perdute.

Spero che non vi disturbi troppo doverlo leggere; e se vi troverete dei punti poco chiari, discutibili o del tutto errati, non esitate a segnalarli: per trarci d'impaccio ci servono aiuti esterni non assuefatti alla pigrizia mentale dalle narrazioni già bell'e pronte.

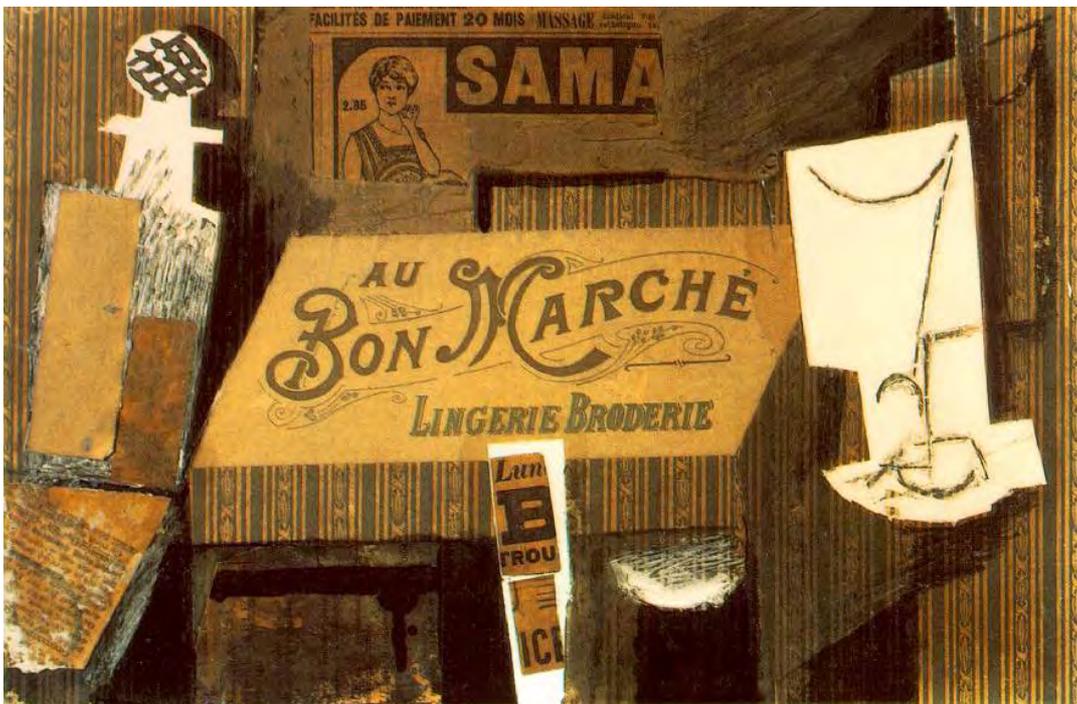
Sapendo che vi scrivevo, poco fa Pietro è venuto in cella portandosi dietro un vecchio romanzo di Amado per farmi leggere il brano che vi trascivo: "Rivedendo i miei appunti, non posso chiudere gli occhi sull'evidenza dei fatti: per molti aspetti il controsenso e l'equivoco permangono, tutto confuso e oscuro malgrado i miei sforzi, reali e ingenti, lo crediate o no".

E sia dunque questa l'insegna che merita di accompagnare il fascicolo allegato - che vi spediamo solo perché siamo convinti che qua e là presenta tuttavia alcune osservazioni interessanti ai nostri fini.

Vostro

Ps. — Ringraziate da parte mia Francesca della gentilezza di avermi fatto avere per tempo l'ingombrante volume con le effemeridi di Duchamp (l'unico testo specifico cui ho fatto ricorso in sostegno della mia memoria), e che purtroppo dovrà venire a riprendere al più presto, perché qui non avrei spazio per conservarlo senza rinunciare alla mia vecchia olivetti 32.

[ *Allegati 44 fogli dattiloscritti* ]



Pablo Picasso 1913, *Au Bon Marché*, olio e carta stampata incollata su cartone cm.31x 23,5.

\*\*\* THE GREATEST BATTLE IN HISTORY \*\*\*

**"HE WAS WRONG"**

PABLO **PICASSO** > THE PAINTER <

**VS**

MARCEL **DUCHAMP** < THE BRAIN >

NO TV NO DISC

**MODERNA MUSEET**

**25.8** 2012 – **3.3** 2013 | MUSEUM CAPACITY 2600 | WITH SUPPORT FROM Deloitte.

Se solo potessimo estrarre il nostro cervello e usare soltanto gli occhi !

Ero interessato alle idee, non ai prodotti visivi. Volevo la pittura al servizio della mente.

**DUE OGGETTI OSSERVATI A MEMORIA**



“Perdonate i modi bruschi di un vecchio recluso”  
(il dottor Morbius nel film *Il pianeta proibito*)

( *fenomenologie* )

Benché nell'epoca delle avanguardie artistiche del primo anteguerra fosse generalmente vivo l'attacco all'arte e al suo pubblico – o meglio, alle *convenzioni* dell'arte e alla sua ricezione istituzionale – non credo affatto che Duchamp sapesse completamente cosa aveva fatto con il *readymade*, il quale non pone affatto la classica questione di comprendere ciò che l'artista fa con l'opera, ma ciò che l'artista fa non facendola.

Difatti, del proprio lavoro e del *readymade* Duchamp ne parlerà in certi termini solo a distanza di qualche decennio, come per rielaborare un trauma e rinegoziare un *atto mancato* – dato che il più famoso tra i *readymade*, l'orinatoio del 1917 (come anche gli altri, precedenti e successivi) circolò per un lungo periodo solo in forma di immagine fotografica stampata in pubblicazioni e riviste d'avanguardia, noto a mala pena da una ristretta cerchia di artisti e conoscitori dell'arte, e quindi poco incisivo nell'arte corrente dei primi tre o quattro decenni del secolo. Solo con la ripresa delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra i *readymade* sono stati recuperati e sistemati nella comune famiglia delle opere d'arte, nella quale oggi si mostrano, si celebrano e si valutano con i medesimi parametri dell'arte tradizionale – nonostante che tra il grande pubblico continua a sollevarsi spesso il dubbio circa la loro natura artistica. E sarà pure una reazione istintiva, ma appunto per ciò significativa e non trascurabile di una questione controversa dell'arte moderna. ≠

( *artigianato e produzione industriale* )

Nel periodo industriale in cui apparve lo scherzo iconico del *readymade*, Duchamp – forse sotto la spinta tecnicista, taylorista e quindi fordista – collocava decisamente l'oggetto artistico quantomeno fuori dagli usuali paradigmi della produzione artistica, fino allora e tuttora prevalentemente riposanti nel seno del lavoro manifatturiero di tipo artigianale e garantiti dall'evidenza di caratteri pre-industriali, pre-macchinisti....



Tuttavia, per quanto all'epoca *gesto mancato* (anche perché non sincronizzato con la vulcanica produzione industriale che avrebbe di lì a poco modificati lo scenario ambientale e l'adattamento visivo), fin da subito il *readymade* duchampiano ha iniziato un lento processo di riorientamento dell'intero sistema della produzione artistica, delle sue teorie e ipotesi storiche e soprattutto, se non essenzialmente, riguardo alle modalità stesse di fare e pensare l'arte e l'estetica, che diviene chiaro e influente solo nel secondo dopoguerra.

[ Su questo ultimo punto, non credo si possa svolgere una trattazione adeguata dell'azione retroattiva del portato delle prime avanguardie storiche nell'arte postmoderna (per come è presentata dalle più affermate teorie dell'avanguardia, ad es. in Bürger o discusso da Foster<sup>1</sup>), senza combinarla con l'analoga necessità della scienza di sottoporre ogni nuova ipotesi teorica a ripetuti cicli di verifiche empiriche – è un cammino obbligato dell'immaginazione, scientifica o artistica, e richiede tempo... ] ≠

( arte . scienza . separazione )

E' completamente sbagliato pensare l'azione dell'avanguardia artistica come mera trasgressione. Quella che svolgerà il *readymade* è invece un attacco alle *convenzioni* dell'arte<sup>2</sup>, che si avvia abbandonando immediatamente ogni manipolazione trasformativa (creativa) della materia in vista del prodotto artistico; separando cioè l'artista dall'opera d'arte, il soggetto dal suo proprio oggetto.

In tutta l'arte del primissimo novecento forse stava accadendo qualcosa di analogo a quanto contemporaneamente accadeva nella ricerca scientifica. La continuità della materia era infranta dalla quantificazione dell'atomo; ad una visione unitaria della natura (e del visibile) se ne aggiungevano altre, contrastanti e inconciliabili, dovute allo studio di fenomeni sottostanti l'osservabilità diretta e la

---

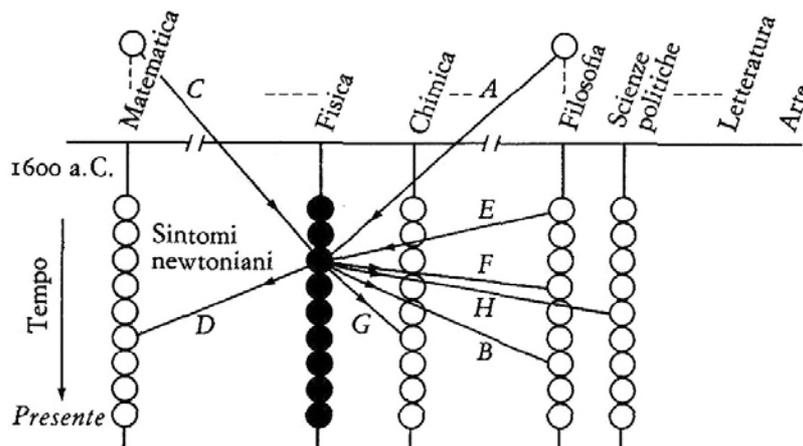
1 . Peter Burger, *Teoria dell'avanguardia*, 1974; Hal Foster, *Il ritorno del reale*, 1996 (ed. Postmedia, Milano 2006).

2 . Le neoavanguardie del secondo dopoguerra, volgeranno il loro attacco complementare piuttosto alle istituzioni dell'arte.

misurazione per mezzo di nuovi strumenti (spettrometro, camera a nebbia, ecc.)... e per tenere tutto insieme la scienza dovette ricorrere e convincersi ad adottare, dopo qualche decennio, il criterio di complementarità... ecc. [un criterio magari discutibilissimo per noi..?]

Per quanto Picasso e Duchamp possano aver frantese o manipolate *ad hoc* alcune nozioni di nuove teorie geometriche o fisiche, non è affatto nostra intenzione spiegare attraverso queste ultime la loro particolare produzione artistica ma di vedere, o cercare di vedere, l'effetto che hanno avuto. ≠

Uno specifico progresso in fisica è legato a successi precedenti e successivi non solo in fisica ma anche in altri campi. (Holton cit. 1983)



( Essendo dati 1. La caduta dell'acqua, 2. Il gas illuminante )<sup>3</sup>

L'analogia dei fatti che credo di scorgere tra i due ambiti dell'arte e della scienza, è probabilmente dovuta al personale convincimento che l'arte moderna sarebbe "anzitutto" dovuta ad una generica discretizzazione ed esaltazione di singole componenti l'oggetto artistico tradizionale...

... essendo dati 1. L'immagine, 2. L'elettricità.<sup>4</sup>

Ad esempio, semplificando: - nella rappresentazione "mimetica": Luce-Impressionismo, Volume-Cubismo, Movimento-Futurismo... Nella rappresentazione "analitica": sfondo/figura-Astrattismo, ecc... D'altra parte ciò corrisponderebbe ad un universo sociale reso frammentato e caotico dal suo modo di produzione stesso... che coinvolge anche la lingua e la scrittura, inducendo rinnovamenti adattativi dei paradigmi delle produzioni materiali e immateriali. - Così la critica letteraria del *formalismo* russo si sviluppa tra il 1914 e il 1916; il *corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure, padre della linguistica moderna e della semiotica, appare nel 1916; *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus* di Raymond Roussel sono rispettivamente del 1910 e 1914; il *Finnegans wakes* di James Joyce viene scritto dal 1923 al 1939, ecc.; infine, la difficoltà del comunicare degli uomini e delle loro immagini, viene risolta dall'industria delle immagini cinematografiche che, dopo essere state mute per oltre un trentennio, solo nel 1927 iniziano finalmente a parlare ...

... essendo dati 1. La fotografia, 2. La fonografia.

E' probabile che nel procedere in questi appunti io tradisca che a guidarli possa esservi (oltre al tema della separazione) una sorta di visione generale dell'arte di tipo filogenetico, basata sulle modificazioni materiali delle morfologie delle immagini e dei suoi prodotti - sempre meglio di una storia dell'arte che si svolga attraverso contributi personali di geniali artisti. Alcuni particolari studi sull'arte svolti dalla

3 . *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* è un'installazione ambientale (242.6 x 177.8 x 124.5 cm) di Marcel Duchamp, costruita con materiali vari tra il 1946 e il 1966, e conservata a Filadelfia presso il Philadelphia Museum of Art. L'artista vi lavorò per circa venti anni fino a poco prima della sua morte senza parlarne mai a nessuno, in un periodo in cui anche i suoi amici più stretti erano convinti che egli avesse abbandonato l'arte; solo sua moglie Teeny era a conoscenza di tale realizzazione perché occupava un'intera stanza all'interno dello studio dell'artista. - Vedi qui immagini a pgg. 66, 67, 68.

4 . Le equazioni di Maxwell avevano dimostrato (1864) che l'elettricità, il magnetismo e la luce sono manifestazioni del medesimo fenomeno: il campo elettromagnetico. "La teoria di Maxwell è il luogo in cui sia l'ottica che l'elettrodinamica, mediante la loro relativizzazione, devono essere reinterpretate insieme." (Gerald Holton, *L'immaginazione scientifica*, Einaudi 1983, pag. 210).

seconda metà dell'ottocento possono già considerarsi come un'avviata raccolta di dati e osservazioni che hanno bisogno di una sistemazione unitaria e più organica, deprivata da giudizi *prêt-à-portere* e ambiguità, così da poter essere trascrivibili in algoritmi più complessi di connessioni e ricchi di dati resi stabili da opportuni "collimatori" ricavati da tutti gli altri ambiti di ricerca – che da parte loro già manifestano una simile esigenza di unificazione della conoscenza, che noi diamo possibile solamente...  
... essendo dati 1. il rovesciamento della prassi, 2. il comunismo...

[ Sto cercando di farmi largo nella questione procedendo con rapide intuizioni, e ho preferito fissare sommariamente alcuni aspetti dello sfondo personale dal quale "suppongo" di averle derivate per non mettere proprio nulla al riparo da ogni eventuale critica, anche demolitrice. ] ≠

> leggi *Nota di Redazione 1* a pag. 39 .

( *la ruota e il toro* )

Ci può essere qualcosa di più banale ed ovvio di un qualsiasi prodotto industriale a buon mercato? Tuttavia...

Picasso nel 1942 ci mostra una sella di bicicletta coronata dal suo manubrio, e però ci dice "ecco una testa di toro"<sup>5</sup>, portandoci fuori dalla realtà degli oggetti immediatamente percepiti. Duchamp nel 1913 aveva avvitato una ruota di bicicletta su uno sgabello, e sembra dirci appena "ecco un ruota di bicicletta montata su uno sgabello".

Se la picassiana testa di toro sembra sentenziare che "l'arte è il prodotto del lavoro dell'uomo con qualcosa *in più* (come credo abbia detto Heidegger per l'opera d'arte), la ruota duchampiana sembra non voler aggiungere altro e consentire a noi stessi di formulare la sentenza: "l'arte è il prodotto del lavoro dell'uomo senz'altro (*sans phrases*)". E se l'*in più* del primo richiama ai caratteri tradizionali dell'arte del passato (la figurazione organica, la mimesi, la fantasia, la costruzione personale nel concepirla, l'opera unica originale ecc., insomma quel *qualcosa* che fa oscillare il prodotto nell'indeterminatezza, tra verità e apparenza), il *silenzio* del secondo tiene l'oggetto fermo nel presente e a portata di mano, e così mobilita (volente o nolente) categorie estranee e forse contrarie alla tradizione artistica, e che però oramai permeano la vita immediata e l'occhio (di precisione) dei contemporanei con la produzione industriale di serie e la sua estetica diffusa dall'inflazione di immagini - incluse quelle che non sono arte: immagini scientifiche, tecniche, diagrammatiche, modellizzanti, misurazionali, matematiche... ≠

( *lavoro e ozio* )

Mentre a un dipinto cubista di Picasso (ed estensivamente ad ogni immagine figurativa) possiamo sempre applicare la didascalia magrittiana: *Ceci n'est pas ... un guitare*, ad esempio, non possiamo fare altrettanto con il *readymade*, ma volgerla in positivo: *c'est un urinoir* - come in un catalogo di articoli sanitari in cui si precisa il nome industriale e le dimensioni di un orinatoio a becco da parete in ceramica bianca.

Che dopo ciò vi sia ben poco da fare - nel senso di *manufatturare* personalmente per costruire originali unici - è del tutto ovvio, e conseguentemente lo è teorizzare l'*astensione dal lavoro* (artistico) e l'*ozio* di Duchamp, da contrapporsi, ad esempio, all'alacrità di Picasso. L'uno si libera dal lavoro affidandolo alla macchina, l'altro si fa lui stesso, generosamente, compulsiva macchina di lavoro ...

[La società capitalistica è dissipatrice in tutto; la nuova dovrebbe continuare ad esserlo nelle arti?] ≠

( *la banalità arricchita* )

---

5 . Pablo Picasso in una conversazione trascritta da André Warnod nel 1945: " Avevo notato in un angolo un manubrio e una sella di bicicletta disposti in modo tale che assomigliavano a una testa di toro. Ho messo insieme questi due oggetti in un certo modo: ho fatto di quel manubrio e di quella sella una testa di toro che tutti hanno riconosciuto come tale. La metamorfosi si era compiuta e mi auguro che un'altra metamorfosi si faccia in senso contrario. Supponete che la mia testa di toro sia gettata tra i rottami. Un giorno forse un ragazzo si dirà: 'Ecco qualcosa che potrebbe servire molto bene come manubrio per la mia bicicletta... Così una doppia metamorfosi si sarà compiuta...". (A. Warnod, *In pittura tutto è segno*, in Pablo Picasso, Scritti, SE, p. 56)

Se tuttavia a volte il *readymade* viene accompagnato da una didascalia che non corrisponde e semplicemente conferma l'oggetto (così come nell'assemblaggio di Picasso la titolazione "testa di toro" per un sellino e un manubrio), si tratta di quel minimo prescritto nelle ricette dell'arte; quel *quanto* che basta per far scivolare l'esperienza immediata dell'oggetto *banale* (risaputo e comune) nell'orbita più stabile dell'opera d'arte tradizionale, magari solo grazie ad una firma in calce. E' come se, per distrarci un poco durante la minzione in un bagno pubblico, indugiassimo con l'immaginazione sulla scritta della ditta che ha fabbricato l'orinatoio in porcellana (*R. Mutt 1917*) o graffita sul muro (*Fontana-pubblica*). Ma con Duchamp sempre presso un orinatoio si rimane, mentre con Picasso si va in un altrove campestre... [Simili manipolazioni didascaliche oggi si svolgono comunemente sul web con il giuochino sui "memi"... (unità *già fatte* dal significato compatto e largamente risaputo)] ≠

( *banalità e verità* )

*Molti pittori hanno paura della tela vuota, ma la tela vuota a sua volta ha paura di un pittore appassionato che sia anche audace – che una volta per tutte abbia rotto l'incantesimo del non sai fare.*<sup>6</sup>

Magritte ha dipinto in modo banale, ossia come un'illustrazione da sillabario, una banale pipa, ma sotto vi scrive "*ceci n'est pas un pipe*". Il paradosso è solo apparente; intende evidenziare e rimuovere un equivoco di nominazione contratto con i primi apprendimenti; la scritta deluciderebbe il fatto che ciò che il pubblico sta vedendo nel quadro non è affatto una pipa reale bensì la sua immagine dipinta in un quadro; e dunque ciò che in realtà in esso si rappresenta *con la pittura* è la verità in pittura: l'oggetto rappresentato *non* è l'oggetto reale. Il quadro sancisce la schizi che separa il segno dal referente, l'arte dalla realtà, l'apparenza dalla verità, l'ipotesi dalle leggi... E' un "dire la verità in pittura" che era stato il programma artistico di Cézanne... forse poi del cubismo.

Come Cézanne non prometteva di "dire" quanto di "dare" la verità (in pittura e con la pittura) neppure van Gogh cercava il suono, bensì la suola della verità (che non si dice ma si dà, proprio come una concretissima pedata). Così Duchamp, che programmaticamente separa l'oggetto dal soggetto, non vuole dirci *con* la pittura la verità *in* pittura, ma darci il criterio di verità *della* pittura e dell'arte.

E' noto che una teoria scientifica non può *costruirsi* su fatti empirici chiaramente visibili, ma *non deve contraddirli*.

Duchamp attinge a oggetti tanto comuni da essere accettati e compresi da tutti. E il *readymade* è l'oggetto che, sottoposto al campo elettromagnetico dell'arte, *non contraddice* al suo dato empirico; e che intanto pone "un mondo reale" separato dalle apparenze del *soggetto* che pensa e osserva; è quasi soltanto un *assioma* che si sostanzia anche in arte per dare inizio ad un'attività artistica di revisione epistemologica, orientata a "sottomettere"<sup>7</sup> il mondo della semplice esperienza visiva e rappresentativa al cerebrale e al pensiero. Detto così può suonare strano, ma credo in sintonia con le posizioni di Planck e Einstein, per i quali lo scopo fondamentale della scienza (dell'arte) è "*la liberazione completa della rappresentazione fisica dall'individualità degli intelletti separati*".

Sembra essersi stabilita così una concatenazione tra i fatti dell'arte e della scienza che delinea una visione cosmologica della quale ci siamo prefissi di sondare, congiuntamente, un *oggetto* lontano e separato dalle sensazioni (come il *readymade*) ed un analogo *oggetto* vicino ed esposto alle sensazioni (come la testa di toro di Picasso) per vedere che genere di informazioni emettono verso un determinato *soggetto* osservatore... quale, ad esempio: un comunista generico.... ≠

( *oggetto alla mano* )

Il programma duchampiano di sottomettere la pittura alla mente o il "vedere" all'attività mentale non assume nessun carattere idealistico se lo collochiamo in un alveo di studi circa fenomeni sinestetici connessi alla visione dell'immagine - per come inaugurato dai "valori tattili" di Berenson già nel 1848 -

---

6. Vincent van Gogh a Theo, Nuenen 2 ottobre 1884 (n. 464-378.79).

7. Una sottomissione della pittura alle sensazioni cerebrali non equivale ad una sua spiritualizzazione, ed è precisamente il contrario.

fino ad arrivare alla recente scoperta dei neuroni specchio. E qui non possiamo fare a meno di rileggere una pagina:

La risposta visiva dei neuroni canonici *mappa*, “rappresenta” gli oggetti in termini *relazionali*. L’osservazione di un oggetto, pur in un contesto che non prevede con esso alcuna attiva interazione, determina l’attivazione del programma motorio che impiegheremmo se volessimo interagire con l’oggetto. Vedere l’oggetto significa *simulare* automaticamente *cosa faremmo* con quell’oggetto; significa simulare un’azione potenziale. In altre parole, gli oggetti non sono unicamente identificati, differenziati e categorizzati in virtù della propria mera “apparenza” fisica, bensì anche in relazione agli effetti dell’*interazione* con un *agente* potenziale.<sup>8</sup>

Con il *readymade* non si offre più all’osservazione solo l’immagine ma l’oggetto stesso, balisticamente proiettato d’un colpo nell’orbita gravitazionale dell’arte. Oggetto da *mappare* all’interno di un altrettanto concreto sistema che viene con ciò stesso oggettivato separatamente dall’arte come particolare *prodotto* dal suo generale *processo di produzione*. ≠

( *Narciso* )

La distanza che separa Narciso dall’immagine è resa incolmabile dall’interdizione ad afferrarla. La teologia conta su questo divieto della natura per reificare l’insipienza per l’immagine e presentarla come manifestazione del sacro. Narciso però non è narcisista; non è infatuato di sé ma della propria immagine riflessa; e si perde solo dopo aver abbandonato il corpo per inseguire l’eco lontano della sua immagine. Invece, rimanere sulle sponde dello specchio infido e, a distanza, scrutare la superficie per non lasciarsi prendere dagli infiniti rispecchiamenti del sé e del mondo, che inghiottono nello sguardo i corpi increspatis per disperderli nel divagare delle immagini...

Per prima viene l’immagine iconica ad indebolire l’interdizione che comanda la *distanza* malefica dell’immagine dal corpo, per dopo venir revocata grazie alla fotografia – la quale socializza non solo l’immagine ma anche i mezzi per produrla e riprodurla a piacimento. Ora l’immagine è tattile e manipolabile tanto quanto l’oggetto preso a motivo e a cui si riferisce; e nel semplice guardare entrambi separatamente allora vi si possono “vedere” rispecchiati, e dunque “conoscere” e *sentire con il corpo*, anche i reali processi che materialmente hanno prodotto sia l’immagine che il suo modello fisico, senza più cadere nell’immagine o nell’oggetto.

Con la presa dell’oggetto reale da parte di Duchamp vengono tratte fuori e rese sensibili delle componenti che costituiscono quel nebuloso universo delle immagini che è l’arte. Ora abbiamo il *corpo reale* e la sua *immagine* con l’insieme dei loro reciproci *rapporti artistici*; abbiamo l’*artista* e il suo *prodotto* con l’insieme dei loro reciproci *rapporti sociali*, ... e con ciò Narciso viene meno.

[ Il *readymade* come opera d’arte si percepisce solo sulle frequenze intermittenti il corpo reale e la sua immagine, non su quelle del sublime e del sacro. ] ≠

( *qualcosa in più di non più sublime* )

L’oggetto artistico, inteso come un prodotto con *qualcosa in più*, si *allontana* dalla nostra portata per raggiungere un punto artistico-estetico x. Lo stesso oggetto, prodotto con *qualcosa in meno*, torna o resta alla nostra portata di mano e stimola una interazione...

Ho sentito di un ragazzo autistico che riceve in regalo una bella bicicletta di cui non capiva che farne; allora l’ha capovolta e con una mano si divertiva a far girare le ruote. Avrebbe fatto lo stesso con il *readymade* di Duchamp, senza neppure la fatica di rovesciare una bicicletta. E tanto vale per tutti noi alla presenza di una ruota di bicicletta, di un orinatoio o di un pettine; dato che l’osservazione di un oggetto manipolabile evocherebbe un’attivazione motoria nel nostro cervello anche in assenza di qualsiasi intenzione o azione di afferramento diretto, presentandosi cioè con l’oggetto anche il suo *valore d’uso*... Se non fosse poi che quest’oggetto posto su un piedistallo o in una teca di contemplazione, viene rispedito lontano da una spinta esclusiva e alienato così nell’empireo enigmatico dell’arte al punto x nella scala di valori fuori portata. Ma è appunto perché allontanato nella sfera

---

8. Vittorio Gallese e Michele Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015, p. 16.

dell'arte se la banalità del *readymade* è un allerta che richiama l'attenzione al sistema sociale, che lo ha prodotto in quanto merce ma lo riconosce e autorizza in quanto opera d'arte. E' dunque *anche* questo sistema e modo di produzione che nega continuamente sé stesso a venir tratto alla luce come oggetto d'analisi della produzione artistica .

Nel Museo il sellino e il manubrio di Picasso sono allontanati e resistenti ad ogni manipolazione; lo sgabello e la ruota capovolta di Duchamp pendolano sempre tra il lontano e il vicino, tra l'insorgere dello stimolo tattile e l'interdizione a soddisfarlo. Intanto però l'oscillazione del *readymade* ha sondato per noi l'intervallo che distanzia oggi l'opera d'arte da un oggetto ovvio e banale come una merce qualsiasi, e isolato il sistema che li regola, ossia il *valore di scambio* e il suo specifico *modo* di produzione assieme alla sua specifica ideologia sovrastrutturale... ≠

> leggi *Nota di Redazione 2* a pag. 41.

( *verità e seduzione* )

La sella di cuoio di una bicicletta coronata da un manubrio di ferro e conservata nel Museo Picasso di Parigi col titolo di *testa di toro*, non intende dirci la banale verità circa il suo vero essere (dato che è fin troppo evidente di cosa è composto) e allora ci alletta con una suggestione mnemonica, per altro non troppo originale, suggerendoci di vedervi una testa di toro - tuttavia, vedere in un sellino e un manubrio di bicicletta una testa di toro, non fa di quest'immagine una testa di toro più di quanto un pilastro di ghisa fuso in forma di colonna gotica nell'epoca vittoriana non fa di esso una colonna gotica... Comunque qualcosa è venuto ad appagarci, fosse pure per ultimo il gratificante pensiero di aver capito un po' dell'arte moderna.

Magari sarà pure così, e qualcosa in più la fa effettivamente capire.

Mi chiedo però se era possibile ricavare incrementi di informazione meno scontate se un semplice effetto di rassomiglianza con un toro lo si sarebbe accompagnato con altre didascalie – ad esempio: "*sellino di bicicletta e manubrio*", oppure "*questo non è un sellino di bicicletta e un manubrio*", o anche "*questa non è una testa di toro*", "*un toro in bicicletta*" ecc. Credo proprio che avremmo registrato suggestioni di uno spettro informativo più ampio di quelle ottenute dall'univoca indicazione a ravvisare nell'accostamento dei due oggetti industriali le fattezze di una *testa di toro* [effetto evocativo di cui ognuno ha fatto esperienza; descritto da Leonardo osservando delle casuali macchie sui muri, o da Mantegna osservando le nuvole: una sorta di coazione ad antropomorfizzare o a dar forme preconosciute all'indefinito – che non è propriamente *un vedere* ma uno scorgere per la coda, uno *sbircio*, un *intravedere* fantasmatico tra le simmetrie (e nel caso anche molto *aiutato*)]. ≠

( *unicità e serialità . l'autentico e il falso* )

Una bicicletta tra quelle prodotte in milioni di esemplari viene smontata, sia da Picasso che da Duchamp, nelle singole parti meccaniche che compongono questa macchina prodotta da macchine.

Il primo *sceglie* solo quelle parti che, opportunamente accostate, possono suggerire la fantasia visiva della testa di quel preciso animale evocato dalla sua fertile immaginazione. L'insieme così volutamente ricombinato è il risultato reso tangibile di un suo proprio processo psichico che è stato capace di trascendere la realtà immediata e banale delle cose per trasfigurarle in un *unico* diverso oggetto (statico) evocativo di forza vitale: il toro, in parola ma non di fatto. Prodigio singolare e portento tutto personale.

Il secondo *sceglie* un solo oggetto (dinamico): una ruota di bicicletta con la sua forcella avvitata su una base costituita da uno sgabello (che come l'intera bicicletta è prodotto in milioni di esemplari ed equivale ad un sellino) per rassomigliare a sé stessi, in parola e nei fatti; essere, cioè, nulla di più che *ogni* altra ruota di bicicletta messa a riposo su *ogni* altro sgabello (un qualsiasi mercante troverebbe da sé analoga soluzione espositiva per mostrare che la bottega vende ruote di bicicletta isolatamente dal telaio portante) – [dall'arte come rappresentazione all'arte come presentazione e indice?]

Da una parte l'opera unica scaturita dalla scintilla di una connessione metaforica dovuta unicamente al suo autore, dall'altra la combinazione semplice di oggetti d'uso comune; da una parte l'oggetto unificato in un sembiante, dall'altra l'oggetto privo di un sembiante cui tendere; da una parte l'opera d'arte autentica e autenticata, dall'altra qualcosa che ha tutta l'aria di non esserlo... altrimenti ogni

altra qualsiasi cosa, priva del carattere di unicità distintivo dell'opera d'arte, è suscettibile di confondersi con l'arte e di falsificare troppo facilmente il proprio valore. [Il ricorso notarile per certificare una limitazione delle repliche dei *readymade* non smentisce affatto la loro vocazione inflativa, anzi la conferma. La borghesia non vuole che tutti i prodotti possano ammirarsi come prodotti emeriti del suo lusso, proprio così come non vuole che tutti i lavoratori diventassero oziosi come i borghesi.<sup>9</sup>] ≠

( *tutto qui?* )

E' ricorrente tra noi richiamare nozioni quali la quantità che modifica la qualità, o l'insieme che non è la somma delle parti, ecc.. Se ora venissi tentato di applicare simili nozioni all'esperienza fatta da un osservatore le due opere d'arte in esame, sarei portato a svolgere narrazioni di questo tipo.

...Per avere esperienza diretta con l'aura sublime del "toro" di Picasso, devo recarmi in un unico posto del mondo e presso l'unico muro su cui è appesa quest'unica opera: 5 rue de Thorigny a Parigi. Spostamento, d'altra parte, a cui ognuno è costretto, se vuole avvicinare le opere d'arte di sempre, raccolte in musei o sistemati in altri luoghi di culto. Ma capita a volte che anche le opere prendono a viaggiare come le merci; proprio così come è accaduto per quest'opera di Picasso, prestata con altre sculture al Museo d'Arte Moderna di New York per allestire una grande mostra sul Picasso scultore.

Fatto dunque il pellegrinaggio fino al numero 11 di West 53 Street di New York per godermi Picasso e il suo "toro", ecco che in una stanza dello stesso museo trovo esposta anche una replica "autorizzata" della ruota di bicicletta di Duchamp. Ma da quest'ultima opera non emana quell'alone di sublime che mi aveva deliziato davanti al "toro" picassiano, sento invece un'aria vizza di banale cui far spallucce.

La mia viva esperienza con il *readymade* sarebbe risultata piuttosto deludente se, nel tornare in albergo, non avessi notato nelle strade diverse biciclette posteggiate, e tra una ruota e l'altra ecco che nella mia mente tornava ostinatamente a far capolino l'*opera* duchampiana, appena vista e svalutata per l'ovvietà dell'oggetto. Lì al museo il mio apparato ottico aveva forse subito una revisione?

Difatti solo ora per la prima volta vedevo tutte quelle ruote di bicicletta così nitidamente; isolate da ogni funzione pratica e da ogni altra cosa, a centinaia stavano davanti a me nella loro chiusa concretezza raggiante... Adesso era la ruota stessa che pareva guardarmi e riguardarmi da ogni dove... Inizavo a chiedermi se la quantità di tanti altri simili oggetti banali sparsi nel mondo, proprio *in quanto* sfornati a milioni dall'industria non si erano pertanto modificati anche nelle loro qualità fenomeniche...

Forse – mi dicevo per scuotermi dal rimpianto per le opere sublimi del passato – per quanto rivestite dei loro sacri veli certe reliquie non richiedono più il pellegrinaggio sui luoghi consacrati dell'arte... Non ero forse più nella condizione di Narciso, che quando si allontana dalla pozza d'acqua l'immagine sparisce?

Se ciò che ricevo dalla viva visione di un *readymade*, posso ottenerlo girando liberamente nella città oppure recandomi in parecchi luoghi che ne hanno copia... potrei pure rimanermene comodo in casa a sfogliare un catalogo o una rivista d'arte... Mi troverei ovunque e in ogni momento immerso e circondato di oggetti d'uso comune che hanno la stessa capacità delle opere d'arte, la loro medesima potenzialità estetica... E le macchine che li hanno prodotti avrebbero dunque anche loro una capacità artistica?... una competenza estetica?...

Tutto qui?

Fosse pure tutto qui, non ditemi che vi sembra poco se l'arte *non ha visto nella miseria* di un banale oggetto prodotto a milioni dall'industria moderna *soltanto la sua miseria*... ≠

( *la banalità e la merce* )

Una semplice ruota di bicicletta, un orinatoio, uno scolabottiglie o un attaccapanni prodotti in milioni di

---

9 . Bertrand Russel 1935, *Elogio dell'ozio*, ed. Tea, Milano 1990: "L'ozio è essenziale per la civiltà e nei tempi antichi l'ozio di pochi poteva essere garantito soltanto dalle fatiche di molti. Tali fatiche avevano però un valore non perché il lavoro sia un bene, ma al contrario perché l'ozio è un bene. La tecnica moderna ci consente di distribuire il tempo destinato all'ozio in modo equo, senza danno per la civiltà."

esemplari non devono essere poi delle cose troppo ovvie se fanno ballare le teste come hanno fatto ballare i tavolini cinesi per Marx che, così come nella miseria del proletariato non vede solo la miseria, neppure vede nella banalità di una merce niente altro che la sua immediata banalità.

*“A prima vista, una merce sembra una cosa triviale, ovvia. Dalla sua analisi risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci telogici”*, ci dice Marx parlando della merce - il cui carattere di feticcio è affine al carattere *sacro* e sublime proprio di gran parte dell'arte del passato. Dopo di che non è poi così bizzarro e privo di significato trovare raccolte assieme opere d'arte sacra e merci nello stesso luogo altrimenti devozionale: il Museo. [Accolta di merci sacre e di merci senz'altro. Qui, pale d'altare o ruote di bicicletta hanno subito entrambe un identico trattamento “estetico”: defunzionalizzate dal loro originario uso e rifunzionalizzate come opere d'arte, tutte, dunque, falsificate a priori. Che la modificazione sia avvenuta per tramite un organo pubblico e per il bene pubblico, o per tramite di un organismo privato e per un bene privato, non cambia la sostanza: sempre di *merci* si tratta, per quanto anche diversamente *venerabili* o praticamente invendibili (sempre però che non si abbia invece il consenso di chi le ha in proprietà: lo Stato o il Cittadino, ovvero: le forme incarnate della Proprietà privata e sufficiente moneta per operare lo scambio)].

Dato poi che un *readymade* viene *programmaticamente* scelto a caso in un giorno qualsiasi tra tanti altri oggetti privi di ogni significato particolare e giudizio personale - come puntando alla cieca su un numero secco al tavolo della roulette -, ogni *readymade* non rappresenta neppure più sé stesso come merce particolare, ma la sua generale astrazione: la merce in sé.

E così come “mai la merce sfamerà l'uomo” neppure l'arte potrà soddisfarlo.

[ L'uso della categoria economica di *merce* negli studi sull'arte moderna è da tempo un luogo comune; ma sembra che non se ne trovi un'altra di così calzante alla sua natura come questo luogo comune, reso però intricato dal carattere di *feticcio* che la accompagna (nei termini propri a quelli che per primo Marx ha indicati nel primo capitolo del Capitale), e che forse è diventata una ovvietà nel pensiero estetico moderno solo dopo che il *readymade* (e altre opere dell'avanguardia altrettanto “facili” da realizzare) gli ha offerto l'esca e concesso il tempo per masticare e ingoiare questa complessa ovvietà. - In un certo senso possiamo registrare qui un'altra capitolazione del pensiero borghese e dell'arte davanti al comunismo. ]

Se il *readymade* è lì per dirci *anche* tutto questo, e non per raccontarci storie sacre o evocarne di bucoliche, difficilmente riuscirà a sedurci... se non ci lasciamo abbagliare unicamente dall'inaspettata singolarità dell'oggetto e dalle sue movenze. ≠

( *la Colonna Vendôme* )

Il lascito di Klee all'arte moderna è stato che *non si tratta di rendere il visibile ma di rendere visibile*.

Poteva forse l'artista e l'arte evitare di fare i conti con il passaggio epocale da operaio parziale a operaio totale, con il passaggio della produzione da manuale a meccanica e automatica, e ancora con il sistema delle macchine e oggi dei robot, dell'informatica e dell'intelligenza artificiale?

Poteva forse il Capitale raggiunto il suo Golgota dissolversi senza lasciare di sé un'immagine capace di riassumere simbolicamente il modo di produzione con il quale ha trasformato ogni cosa del mondo in *merce*? Tutto ciò ha dovuto trovare i modi “artistici” per manifestarsi; si tratterebbe allora di capire dove emerge in forma esemplare e vengono allo scoperto i caratteri propri dell'arte nell'epoca del capitale.

Non sarà forse con il *readymade* duchampiano; ma con il “toro” picassiano non ci aiutiamo certo a focalizzare quest'ordine di problemi, a noi più prossimi e interessanti.

Se qualcosa dovesse, a buon diritto dell'epoca, sostituire la bronzea statua imperiale posta sulla cima della ripristinata colonna Vendôme, non troverei di meglio che prepararla al suo prossimo abbattimento collocandovi in gloria la raggiunta semplificazione della base logica dell'arte moderna, ossia: la tuttora insuperata cruda banalità di una ruota di bicicletta montata sopra un ridicolo sgabello di legno... ≠

> leggi *Nota di Redazione* 3 a pag. 42.

( *il piacere euclideo* )

Con tutto ciò, corretti o discutibili i ragionamenti fin qui svolti, il fatto che i *readymade* non procurano

alcun godimento estetico a chi li guarda non è del tutto insignificante ai fini di un bilancio dell'esperienza personale fatta nel confronto con una scultura di Donatello, un quadro di van Gogh o un qualsiasi collage scolastico dei nostri figli.

Per tale questione ci sarebbe troppa materia su cui riflettere, pertanto mi limito a prendere nota che:

1) data la particolare natura "anticonvenzionale" del *readymade* non è congruente confrontare tra loro un oggetto con la sua negazione;

2) il fatto che il *readymade* non ci emoziona e "non ci dice nulla", o ben poco, è perché non emette segnali nella frequenza di quelle che ci attendiamo di sentire (convenzionalmente), e confermerebbe che si colloca proprio fuori portata o al limite (se non contro) dell'arte tradizionalmente intesa;

3) come ci sono *spazi* a *n* dimensioni (nel cubismo, ad esempio) è possibile ci siano *sensazioni estetiche* per ognuna o per diversi insiemi costituiti da queste *n* dimensioni possibili: si tratta di capire in quale di queste dimensioni si colloca il *readymade* con il suo proprio eventuale piacere (non più retinico-visuale, direbbe il programma artistico di Duchamp);

4) probabilmente piaceri e godimenti hanno una loro storia ancora non scritta (solo appuntata qua e là nelle forme artistiche di sempre); ma la sensazione di gioia descritta da scienziati quando d'improvviso gli appare come "bella" un'ipotesi, una teoria, una procedura di calcolo ecc., ci indica l'esistenza di fonti, modi e tipi di piacere "estetico" che attengono a processi mentali diversi da quelli esplorati finora dall'arte e dall'estetica, forse tuttora – e non si sa per quanto ancora – prevalentemente "euclidee". ≠

( *due universi in cui guardare* )

L'oggetto picassiano, fosse pure un piatto di portata in maiolica, è senza dubbio un oggetto artistico; l'immediatezza della sua riconoscibilità in quanto tale è data dalla presenza di certi caratteri che le esperienze passate e il comune intendere associano da sempre all'arte e all'artisticità. Se in ciò la tradizione non è infranta, viene tuttavia sottoposta da Picasso a delle estreme sollecitazioni nella sua tenuta visiva.

Lasciando da parte la citata (e tardiva) *testa di toro*, ricordo di aver visto a Parigi qualche collage di Picasso (non ricordo bene, ma credo dei tardi anni '30) che non aveva e non intendeva avere nulla di mimetico. Sono forse questo tipo di opere quelle più prossime al *readymade* (come invece senz'altro lo è il quadrato suprematista di Malevic o anche i *dripping* di Ernst e Pollock). Ma Picasso in genere, qualunque cosa facesse la volgeva quasi istintivamente verso la raffigurazione della realtà circostante, rendendola in figura, o anche verso la realtà delle opere d'arte del passato, ri-figurandole a modo suo. C'è una foto, proprio del 1913, in cui Picasso ha collocato contro una tela una chitarra reale; ma lui non ce la fa proprio a limitarsi a questo (come magari avrebbe fatto Duchamp) e subito fa abbracciare lo strumento alla figura disegnata di suonatore... E' forse la testimonianza di un *readymade mancato* piuttosto che la preparazione di un quadro cubista? Certamente no per l'universo picassiano, sì per l'universo duchampiano (quantistico?).

[ Non fraintendetemi. Rafforzo volutamente i contrasti tra Picasso e Duchamp solo per dar maggior evidenza ad alcuni aspetti ritenuti più interessanti per noi. In laboratori diversamente orientati e con diversa strumentazione, sul corpo dell'arte tutti e due hanno svolto separatamente il lavoro parallelo richiesto dalle circostanze dell'epoca, fornendo ognuno determinati risultati tuttora sostanzialmente insuperati, e che forse solo applicando un principio (di complementarità?) potrebbero vedersi convergere, intrecciarsi e fondersi con piena evidenza in un unico cammino.] ≠

( *separazione e indifferenza* )

Perché forse Duchamp sta facendo con il *readymade* qualcosa di analogo a quanto contemporaneamente si sta sperimentando nella fisica delle particelle, ossia di isolare (sospendere) una parte estremamente ridotta costitutiva della materia e dell'esperienza dell'arte, quasi per misurarne la carica elementare...<sup>10</sup>

---

10 . Intanto che nella patria naturale degli sconfitti delle rivoluzioni europee si preparano altre divaricazioni epocali, quali dada e bolscevismo, da vedere concatenate a quanto avviene nella scienza teorica e sperimentale dello stesso periodo.

Per rendere applicabile e praticabile questo *criterio di separazione* anche nel campo nell'arte, si è dovuto attendere che l'idea stessa di *separabilità* facesse il suo naturale corso storico tanto nella scienza teorica e sperimentale quanto nella produzione materiale che, tramite macchine combinate, allontana sempre più tra loro il lavoro dal prodotto, l'uomo dalla merce... In precedenza, a consentire a Galileo, Keplero e Newton di passare dalla meccanica antica a quella moderna è stata appunto l'idea di separare l'oggetto dal soggetto, di ignorare l'osservatore e ogni sua impressione sensibile potenziando la nozione di *impersonalità* delle leggi causali del visibile. [ Anche l'Impressionismo e il *pointillisme* ricorrono ad aiuti scientifici, teorici e pratici (addirittura industriali: macchina fotografica e tubetti di *colore già fatto*) per iniziare ad allontanarsi (per mezzo del treno) dalla tradizione del passato custodita nel chiuso degli studi e nei musei... ]

Ecco allora la primaria *necessità dell'indifferenza* che Duchamp rivendica nei confronti del proprio oggetto, il *readymade*; e per agire con naturalezza e semplicità logica sul mondo immediato si fa lui stesso cieco, senza gusto, senza piacere, senza giudizio... "e con ciò, tutti i problemi (artistici) dell'ottica dei corpi in movimento (futurismo?) vengono ricondotti ad una serie di problemi dell'ottica dei corpi in quiete (cubismo)"<sup>11</sup>. Cubismo e Futurismo sono stati due momenti della pittura di Duchamp, rapidamente superati e risolti, con gusto scientifico, nella complementarità statica del *readymade*?

[ Anche il materialismo separa (o meglio, distingue) il mondo dal pensiero, il fenomeno fisico dalla sua legge, o - come Darwin - la natura dalla volontà, ecc.. ] ≠

( *l'artista come dispositivo di scelta* )

Se è sostenibile l'analogia di uno svolgersi del lavoro artistico come in un laboratorio sperimentale di ricerca relativamente ad uno specifico materiale particolarmente complesso, nella *preensione*<sup>12</sup> da parte di Duchamp di un qualsiasi articolo merceologico (che i suoi esegeti definiscono: *elezione*, come fosse una conferma cresimale, ove quasi null'altro è avvenuto che un semplice scambio di valore o una *compera*), egli magari neppure lo sospetta ma proprio *l'indifferenza* (che alcuni equivocano come *Horst*) lo ha regolato e reso un mero "dispositivo di scelta" *impersonale*.

In una placchetta in bronzo Leon Battista Alberti si ritrae assieme all'emblema di un occhio alato che sembra essersi staccato dalla sua figura per volare nello spazio facendo ondeggiare i nervi strappati che, come dei ganci, lo connettevano alle passioni "di cui bisogna liberarsi"... L'emblema, ci dice Bredekamp, illustrerebbe "come gli atti iconici riescano a strappare l'occhio dal resto del corpo mediante l'energia risucchiante delle cose da vedere e da toccare, e con esso vengono anche strappati i tentacoli che incarnano le passioni ... La sua (dell'occhio) onnipotenza è il prodotto di uno strappo provocato dalle cose ... nei panni di una ferita capace di vedere e toccare, esso (occhio) diventa un organo volante e autonomo".<sup>13</sup>

Di tutto questo discorso a noi qui interessa notare che l'idea dell'*autonomizzazione* (strappo, ferita) dell'occhio: 1. è provocata dalle inferenze tattili del vedere corporale; 2. che esige una separazione dalle sensazioni soggettive; 3. che appartiene alla tradizione del pensiero artistico, e propriamente rinascimentale.

E' ora possibile dire che quest'occhio è rimasto volante per 400 anni prima di reincarnarsi nel fotografo? L'uomo, la cui mano si è autonomizzata dal corpo prima dell'occhio, si è infine ritrovato tra le dita anche *l'occhio tattile e prensile* di una banale macchina fotografica, che separa, isola e autonomizza la vista e lo sguardo, l'immagine e il gesto...

Il *readymade* sembra avere gli stessi caratteri di produzione di una fotografia scattata con indifferenza sul mondo circostante da un *particolare* dispositivo meccanico *programmato*: Marcel Duchamp, o l'istantanea messa in scena del reale. E sì! Lo si dice nei modi più involuti, ma il suo lavoro è tutto qui: nel gesto e nello scatto. Ciò che conta in arte è il risultato ottenuto in determinate circostanze; e questo risultato è *l'immagine* e non il modello, che il risultato raggiunto in quanto immagine, falsifica e smentisce.

11 . Forse parafrasi da Albert Einstein 1905?

12 . Cfr. *L'uomo e la materia*, André Leroi-Gourhan, pag. 33, Jaka Book, Milano 1993.

13 . Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015, p.270.

[ A tanto giunge l'autonomizzazione dell'arte proprio nell'epoca delle autonomizzazioni della tecnica e dal capitale. L'illuminismo che alla fine del XVIII secolo aveva proclamato l'autonomia dell'arte (volgarmente intesa come *l'arte per l'arte*) sembra proprio che alla fine abbia portato a compimento il suo programma di mettere a distanza (estetizzante) il mondo, anche grazie all'attività delle avanguardie che, ciclicamente e in varie modalità empiriche, hanno dimostrato il movimento dell'arte procedere indipendentemente dalla volontà degli artisti.

– La parola d'ordine borghese dell'arte per l'arte, presa di mira anche da certe avanguardie sulla base di un luogocomunismo produttivista e utopisticamente progettuale e costruttivo, risulterebbe al contrario sostenibile dal corretto parametro marxista che enuncia: "D'altra parte, se noi non potessimo già scorgere nascoste in questa società - così com'è - le condizioni materiali di produzione e di relazioni fra gli uomini, corrispondenti ad una società senza classi, ogni sforzo per farla saltare sarebbe donchisciottesco"... E come potrebbero farsi già presenti questi concreti elementi di condizioni e relazioni future se ad agire non vi fossero spinte reali incontrollate e incontrollabili dal presente e dai suoi abitanti?... ≠

( *un battilocchio critico* )

Dopo di che è quasi impossibile sostenere quanto lo stesso Duchamp dichiarerà in una intervista per *Vogue* a William Seitz nel 1963: - "*Una vera storia dell'arte è una storia di singoli individui? - "Sì, unicamente; è la sola cosa che conti".* Ma qui, a ben vedere, a parlare è appunto l'artista *separato* dall'opera: pronuncia "storia dell'arte" ma pensa alle "vite" vasariane. Per noi, qui, il battilocchio sembra aver preso la parola per prendersi in parola.

A noi non interessa la persona del produttore ma il prodotto e il fatto, tutto il resto fa parte delle particolari condizioni al contorno (che comunque è bene conoscere per stabilire le approssimazioni più congrue). E' tuttavia lo stesso Duchamp a confutare sia l'arte che l'artista quando al *Salon de la locomotion aérienne* del 1912 sfida lo scultore Constantin Brancusi facendogli notare che "*La pittura è finita. Chi può fare meglio di questa elica? Dimmi, puoi farlo?*"...

E magari anche la sua proposta di usare un quadro di Rembrandt come asse da stiro sarà dovuta solo ad una radicalità borghese; ma sono appunto la *radicalità* e la *conseguenzialità* che borghesia e capitalismo non possono più permettersi senza negare se stessi... (e così l'arte ha infilato il *readymade* in un pertugio, dove rimane in attesa di una spinta risolutiva, annunciata ma impresentabile... come la scurrilità, rifiutata, di un orinatoio pubblico).

[ Per verificare se quanto vado dicendo su Duchamp non sia interamente frutto della mia immaginazione ho voluto fare un unico sondaggio nella letteratura aprendo a caso un volume<sup>14</sup> che lo riguarda, dove ho trovato l'intervista citata sopra, e nella quale Duchamp dichiara inoltre di aver affinato l'idea di scandalizzare "*non solo il pubblico ma anche me stesso. Ho mantenuto questo atteggiamento tutta la vita. Non faccio mai nulla per compiacermi. Nemmeno una delle poche cose che ho fatto nella mia vita è mai stata portata a termine con una sensazione di soddisfazione... Dipingere per me costituiva un mezzo [rivolto] a un fine, non era fine a se stesso. Vede, fare il pittore per essere un pittore non è mai stato lo scopo ultimo della mia vita. Ecco perché ho tentato di intraprendere diverse attività – puri lavori di ottica e di cinetica – che non hanno nulla a che fare con la pittura. La pittura era solo uno strumento. Un ponte che mi conducesse altrove. Dove, non lo so. Non potrei saperlo perché la sua essenza dovrebbe essere così rivoluzionaria da non permetterne la formulazione"*... – ora credo di poter continuare. ] ≠

( *la base sociale dell'indifferenza* )

Con il *readymade* si presenta nell'arte il criterio operativo di *indifferenza* che tra l'altro

... corrisponde a una forma di società in cui gli individui passano con facilità da un lavoro ad un altro e in cui il genere determinato del lavoro è per essi fortuito e quindi indifferente. Il lavoro qui è

---

14 . *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy*, di Jennifer Gough-Cooper e Jacques Caumont, Bompiani, Milano 1993 - effemeride del 15 febbraio 1963, venerdì, New York.

divenuto non solo nella categoria, ma anche nella realtà, il mezzo per creare la ricchezza in generale, e, come determinazione, esso ha cessato di concretere con gli individui in una dimensione particolare.<sup>15</sup>

E' anche in ciò che il *readymade corrisponde artisticamente* alla rappresentazione della realtà sociale una volta depurata dalle ideologie? dai parametri propri al paradigma dell'arte corrente?... il bello, il piacevole, il significato...? ... e liberare così chi lo guarda dall'infatuazione per i *valori eterni* dell'arte?... Non è anche così che non si ha proprio più nulla da perdere e nemmeno alcunché di provar nostalgia? ≠

( *separazioni e simmetrie* )

“La separazione tra lux e lumen, tra soggetto e oggetto, tra osservatore e osservato, con la conseguente distruzione della fisica olistica, fu un processo lungo e gravoso, che da ultimo risultò vincente per la stessa ragione per cui *un analogo processo agì in tutte le altre parti della scienza*: una volta operata la separazione, ne seguiva un sorprendente arricchimento del nostro mondo intellettuale e materiale... In questo modo fu possibile scoprire rilevanti proprietà di base della luce: la velocità finita di propagazione, l'esistenza di raggi luminosi oltre lo spettro visibile dell'occhio umano, l'analogia tra raggi di luce e altre radiazioni quali i raggi X, e così via.”<sup>16</sup>

Fatte le dovute variazioni è possibile volgere l'esposizione di Holton dall'ambito della fisica a quello dell'arte e dell'estetica, e comprendere (ma anche spiegarsi) l'influenza e le conseguenze che il lavoro di Duchamp (per quanto falsificato in ambiente mercantile) non poteva non avere sugli svolgimenti successivi della produzione artistica pratica e teorica e dell'estetica in genere. Una volta ricavato il dato sperimentale utile bisogna farci i conti, e non si torna indietro.

Senza prima il radicarsi nell'epoca, il *criterio di separazione* (non certo dovuto a qualcuno singolarmente ma appunto ad un lungo processo nel quale, ad un dato momento, Duchamp ha agito come un “*dispositivo di scelta*” applicato alle cose del mondo circostante) non sarebbero potute avvenire tutte quelle ulteriori separazioni che sono state le condizioni alla base della netta diversificazione delle correnti artistiche delle prime avanguardie [ incluso il Surrealismo, che si giova della separazione della sensazione stessa tra quella conscia e l'inconscia (il *tema* della macchina, che Duchamp condivide con l'amico Picabia, è nel Surrealismo ravvisabile nella pratica dell'automatismo o dei *cadavre-exquis*: produzioni senza progetto - ma non *senza lavoro* pittorico) ].

Tutto porterebbe a dire che l'arte, esaurita la spinta istintiva a osservare e raffigurare mimeticamente il mondo circostante l'organismo sensitivo per conoscerlo e riprodurlo *visivamente*, una volta giunta a separare l'opinione dalla scienza, abbia rivolto la sua attenzione sui *modi* stessi del suo *conoscere* e *riprodurre*, con ciò estendendo il campo delle sue osservazioni ai processi mentali e strumentali che le regolano. Così magari avviene pure che un fastidio di natura estetica, dovuto all'asimmetria nel ricorso a due diverse equazioni (di Faraday) per il calcolo di una stessa corrente elettrica in casi diversi di un medesimo fenomeno – e che porrà ad Einstein il compito di relativizzare il problema in modo da poter usare una stessa equazione in entrambi i casi -, possa presentarsi (simmetricamente) come cruccio artistico nell'immaginazione di Duchamp - che risolve un'analogia asimmetria di giudizio per l'opera d'arte e per il prodotto industriale, relativizzando il punto di riferimento nella formula del *readymade*... [ Per l'arte Picasso e Duchamp sono stati i mezzi con i quali condurre, verificare (sperimentalmente) e raccogliere i dati utili a svolgere la critica di sé stessa in circostanze sia retiniche che mentali.

La natura è stata benigna con entrambi facendo dell'uno, un infaticabile sperimentatore della materia di cui fino allora era stata fatta l'arte; dell'altro, un tranquillo ricercatore delle attuali possibilità dell'arte e dell'artista di superare sé stessi. L'uno esaurisce le risorse del sistema dell'arte, l'altro ne mostra i limiti e li misura, senza badare alle accidentalità che si mostrano all'occhio, traguardando il suo

---

15 - Marx, *Lineamenti*., Nuova Italia 1971, pag. 31-32]...

16 - Gerald Holton, *L'immaginazione scientifica*, Einaudi 1983, pag, 106. - Per il rapporto arte-scienza è da segnalare l'interesse di Holton per il lavoro di Duchamp, anche se nel suo articolo sulla rivista Leonardo n.34.2001 (nel quale è citato anche il Picasso cubista) si limita a prendere in considerazione l'influenza sull'arte del 900 delle recenti teorie di spazi a più dimensioni (cfr. *nomade* n.16, ottobre 2019).

sviluppo lineare in un punto singolare con il *readymade* quale regolo di misura e opera campione... che non *rappresenta* più la realtà ma ce *la dice* identificata con ciò che ci è dato immediatamente dagli elementi sensibili piuttosto che collocata fuori dall'esperienza immediata... e dunque *ce la dà* all'istante; è un *qui* e un *ora* che ci convoca nel nostro tempo, separato dal passato ma gravido di futuro – e noi solo oggi “tocchiamo” letteralmente l'immagine, ed essa si mette subito a far moine e si dà un gran da fare per portarci fin dentro casa l'oggetto appena sfiorato dal nostro desiderio ]. ≠

( *continuità e legami* )

Tuttavia dei legami di continuità con il mondo dell'arte e la sua storia, per quanto deboli, il *readymade* li possiede e mantiene, sia per la sicura provenienza del suo autore dalla pittura (di cavalletto, e cubista), sia per l'analogia con l'attività complessiva di un Leonardo, interessato anche lui alla conoscenza scientifica e al *tema* della macchina (tema forse del tutto ignorato nella pittura di Picasso, anche quando lo si aspetterebbe; come per *Guernica*, dove gli unici cenni alla *macchina* e alla *modernità* sono affidati alla ruota di un anacronistico carro e alla lampada elettrica che si contende la scena con un sentimentale lume a petrolio... - poco male se il tutto è potente).

Tanto i legami con la storia dell'arte precedente appaiono deboli in Duchamp quanto quelli di Picasso risultano forti: Goya, Velazques, Poussin... Ma la sua *testa di toro* del 42 ha più a che fare con la bizzarra manierista di un Arcimboldo (allievo di Leonardo e non a caso riscoperto e rivalutato proprio nel XX secolo) o con *accrochages* di residui coloniali eseguiti da nativi – e siamo pur sempre nell'africanofilia primitivista del cubismo [oggi, il diffuso spirito ecologista farebbe del suo toro il risultato di un lodevole processo di riciclaggio dei rifiuti eseguito “creativamente”: artisticamente, appunto].

Il fatto è che i legami forti mantengono compatta la materia in esame (autopoietica, coazione ricorsiva, citazionismo, autoreferenzialismo) mentre quelli deboli favoriscono la ricombinazione e il mutamento di forma, e cioè le sue capacità evolutive, la possibilità e probabilità di un futuro, prevedibile e previsto... Forse, dunque, anche le sue *necessità* rivoluzionarie?..

Nel momento in cui si presenta il *readymade* è una forma ibrida ma non incerta: con la sua palese forma merceologica vuole sbaragliare e dissolvere proprio la vecchia forma dell'arte convenzionale.

Che abbia rappresentato una vera minaccia per il sistema e per il comparto, potrebbe essere dimostrato dal fatto che prima di masticarla a dovere si è dovuto attendere il tempo di porchettarla ignobilmente con qualche alloro del passato, a volte con le spezie scadute dell'alchimia o i pimenti forti della pornografia. Che abbia poi svolto appieno la sua attività dissolutrice è più problematico stabilirlo; ma l'attuale produzione parodistica delle arti visive e la proliferazione compulsiva delle immagini lascia supporre che abbia fatto abbastanza di quanto aveva in programma...

[ Immaginazione per immaginazione... non è impossibile ravvisare in una merce eccellente dell'era tecnologica come lo *smartphone* i tratti sottostanti del *readymade* duchampiano che ha trovato soluzione nella forma superiore di una *Bôte-en-valise* di massa che non si limita a far da deposito di ogni *già fatto* ma è divenuta lei stessa autonoma produttrice e distributrice di immagini connettive... ] ≠

( *autonomizzazioni e coazioni rivoluzionarie* )

Se il *readymade* è, come si detto, un risultato in arte della separazione di principio dell'oggetto dal soggetto, dall'altra non possiamo evitare di trovarci con una autonomizzazione dell'*artista*, sempre alle prese con ambigue ricette di complementarità che, in un modo o nell'altro possono mantenerlo alla destra dell'opera d'arte... Solo che, arrivato a questo punto, adesso basta un nulla per dissolvere la sua figura sociale per come l'abbiamo conosciuta finora.

Di fronte al *readymade*, pertanto, non interrogarei Duchamp, ma il fatto e le circostanze nelle quali un qualsiasi “bell'e fatto” dall'industria possa trovare, ad un determinato grado di sviluppo, una sistemazione *anche* nella filogenesi dell'arte di un dato periodo. Certo, tale interrogativo non ci si porrebbe davanti ad un raschiatoio d'osso decorato con una teoria di cervi prodotto nel paleolitico superiore, dove prenderebbero ad agire criteri e valutazioni di ordine antropologico o altro, e non quelli richiesti dall'oggetto attualmente preso in esame: una ruota e uno sgabello tuttora in uso, in un museo d'arte e non di archeologia.

Agli inizi del secondo decennio del '900 gli oggetti di Duchamp hanno già tutti le fattezze e i propositi di prototipi e stampi industriali che nell'arte attuale potremmo solo indovinare andati a nascondersi dietro trattamenti cosmetici, parodistici di *tutti* gli stili del passato [arte attuale, ossia quella di un sistema chiuso, con il massimo di entropia (disordine) tuttavia a vocazione omeostatica (conservativa)].

Se è vero, come è vero, che la rivoluzione la fanno le cose e le forze e non gli uomini con la loro volontà, cos'altro è un *readymade* se non una cosa, e una cosa da nulla, che alza la sua testa vuota contro l'attuale stato delle cose?...<sup>17</sup>

Come il capitalismo è costretto a rivoluzionare sempre sé stesso, anche l'arte del capitalismo è costretta a fare altrettanto, di pari passo e fino a dissolversi assieme alla dissoluzione della sua forma stessa di produzione, con o senza la consapevolezza di Duchamp o di un qualsiasi altro artista. Se però qualcuno cercava un *algoritmo compresso* per traguardare l'arte figurativa dell'intera epoca del capitalismo stramaturato, non credo possa trovare qualcosa di più rappresentativo e proficuo del poco mirabile *readymade* e del multiforme lavoro di Duchamp con l'immagine e la lingua.<sup>18</sup> ≠

La seconda versione della "Suspension ethérée" eseguita nel 1849 da Robert-Houdin con il figlio Eugène. Dall'opuscolo "Souvenir des Soirée Fantastique – tome second", 1849.



( *giocolieri e illusionisti* )

Credo di ricordare che qualcuno ha già associato Duchamp all'*illusionismo*. Non è dunque sconveniente associare Picasso alla *giocoleria*.

- Nella pista dell'arte il giocoliere prende in mano degli oggetti qualsiasi e con destrezza li fa vorticare nell'aria per farli ricadere di volta in volta disposti in modo tale da potervi ravvisare ora le fattezze di una chitarra, ora di un toro e così via, in figure ogni volta diverse. Esibizione di inarrivabile coordinamento dei gesti, di agilità fisica e immaginazione, che rende unico chi la possiede e meritevole

17 . Nel 1928 Hans Richter realizza in Germania il film *Fantasmia a colazione*, che ha un significativo sottotitolo: *La rivolta degli oggetti*.

18 - Si allude ai testi che dal 1914 Duchamp raccoglie nelle sue varie boîtes, e particolarmente nella *Boîte verte* del 1934. In tutte vi troviamo una vasta raccolta di note che riguardano i suoi processi di produzione e i significati, con motivi visivi e linguistici cui era interessato durante il suo periodo più produttivo. Hanno funzione simile a quei libretti di spiegazioni d'uso che accompagnano ogni prodotto industriale, semplice o complesso che sia.

di viva ammirazione. Un pubblico strabiliato e appagato nelle sue legittime aspettative lo ripaga di applausi.

- Alla volta viene l'illusionista. Mostra un lucido cappello a cilindro e annuncia trionfante: *ceci n'est pas un lapin*. Il depistaggio di questa solenne banalità ha creato una forte aspettativa e il pubblico attende una svolta stupefacente. Ma non accade altro. L'esibizione era tutta lì: un deludente *qui pro quo da vedere?*... L'inverso del gioco – credo abbia detto Freud – non è la serietà ma la realtà. E' forse colpa dell'illusionista se un pubblico ostinato preferisce lasciarsi sedurre, ingannare, consolare, invece di godere della realtà che balza agli occhi? All'illusionista che voleva criticare sé stesso, non resta che scrollare il capo e sorridere...

Forse mi sono perso. Ma quello che intendevo dire, tra le altre cose possibili, è che mentre le abilità dei giocolieri sono legate alla sua persona, le abilità degli illusionisti sono dovute a dei trucchi esterni alla persona e tali che, conoscendoli, chiunque altro potrebbe praticarle.

Abilità incarnate nelle persone e abilità esteriorizzate nella conoscenza.

Essendo il giocoliere un tutt'uno con le sue proprie capacità personali, e l'illusionista un nessuno senza il ricorso a risorse esterne la sua persona, chi dei due è suscettibile di trasformarsi più facilmente in un "battilocchio" pubblico...?

Ma è più interessante osservare che mentre la giocoleria è limitata dal raggiunto sviluppo biologico dell'organismo umano e la sua evoluzione fisiologica si è praticamente fermata da parecchi millenni, l'illusionismo, che si affida ad artifici esterni all'organismo biologico, trova fuori di sé la possibilità di evolvere al passo delle evoluzioni tecniche. Pertanto, mentre la giocoleria si mantiene sostanzialmente immutata da secoli e senza futuro, l'illusionismo avrà le proprie rivoluzioni e – passando per un Méliès<sup>19</sup>, allievo del famoso Robert-Houdin – guadagnerà il futuro dello sguardo cinematografico e delle nuove spettacolarità. ≠

( *la merce e le stimate* )

Senza contare che nei musei di arte moderna si espongono oggetti di uso comune, come cavatappi, stoviglie, poltrone e lampadari. Come fa notare Leroi-Gourhan, la cosiddetta arte ha solo 50.000 anni, 15.000 se consideriamo raffigurazioni complesse, meno di 200 se l'intendiamo come merce, mentre l'industria ha almeno 4 milioni di anni, cioè l'età degli ominidi. Quindi la vera divisione è nel passaggio dall'industria umana alla merce, non dalla tecnica all'arte.<sup>20</sup>

La demarcazione, o il salto evolutivo che porta ad una nuova ramificazione delle linee di sviluppo dell'arte, consisterebbe nell'aver collocato sul piedistallo dell'opera d'arte moderna un qualsivoglia prodotto dell'industria umana nel suo attuale sviluppo tecnologico, ossia del capitalismo (ossia null'altro che una "merce") e con il minimo *dispendio di lavoro*, vale a dire senza aggiungere al lavoro passato nient'altro che qualche segno tipizzante un prodotto riconducibile ad un singolo produttore: sull'oggetto una firma in funzione autenticativa per la piena soddisfazione della proprietà giuridica, cui si aggiunge, per battezzare l'oggetto, una dicitura a piacimento nello spirito dell'epoca (come il cartiglio nei crocifissi o le narrazioni edificanti nelle immagini sacre).

Esclusivamente su questi elementi di sigillo (firma e titolo dell'opera) si poggiano le garanzie che tengono il *readymade* (un *qui pro quo* della *merce*) nel seno della nobile famiglia delle opere d'arte.

A ben vedere basta un *affidavit* a lasciar passare una merce qualsiasi nel regno dell'arte: "*Ceci n'est pas une merchandise...* parola mia e del mio avvocato!" - dice il *mercante di sale*<sup>21</sup>... Ma il gioco è troppo scoperto per cascarci.

[ Il capitalismo non è un sistema soltanto *prevalentemente* autoreferenziale, lo è anche *totalmente* in ogni sua porzione frattale – e la geometria dell'arte è la medesima geometria che osserviamo in qualunque altra attività dell'industria dell'uomo. ] ≠

---

19 . Stando alle sue stesse parole, egli era: *dessinateur, décorateur, illusioniste, auter de scénario, metter en scène et artiste principal de toute ses composition*. Dal 1896 al 1914 Georgies Méliès produsse, lavorando solo con capitale proprio, una quantità innumerevole di film, si dice circa 4000.

20 . *L'industria dell'uomo*, nella rivista n+1, numero 19, aprile 2006, pag. 28.

21 . "Marchand du Sel", anagramma omofonico di Marcel Duchamp.

( una mossa evangelica imbarazza l'uomo )

Con il *readymade* sulla scacchiera il rinnegato dell'arte ha tuttavia fatto la sua mossa.

Mossa azzardata ma pur sempre possibile, probabile e obbligata: una volta stabilito un *principio*, poi inferenza segue ad inferenza. Mossa conseguente, cioè, al suo dipinto della *macinatrice di cioccolato*, che è una resa in forma pittorica dell'*immagine tecnica* di una macchina in rappresentanza di ogni qualsiasi altra macchina che, opportunamente combinata con altre macchine, è parte dei processi lavorativi attuali per la produzione in milioni di esemplari di oggetti *non rappresentati* ma concreti, quali una bicicletta, un attaccapanni, un pettine o un orinatoio in porcellana...

Mi viene in mente van Gogh che, nel periodo in cui l'uomo era ancora presente nella produzione con tutte le scarpe, dipinge prima *telaio* a mano per la tessitura e poi le sue scarpe; tant'è che Vincent ce lo fa vedere intento al telaio o *nelle* soles consumate dall'uso. Ma nel periodo del pieno sviluppo industriale in cui vive Duchamp la *macchina* e la *merce* dominano, e sono diventate tanto scintillanti quanto *indifferenti* all'uomo, al suo lavoro e all'uso stesso degli oggetti che egli produce, cosicché apetto loro l'uomo sfigura e scompare senza danno alcuno.

Il *readymade* riduce drasticamente la densità dei significati che popolano l'immagine ambigua ed impone una chiarezza maggiore di quella esistente nella percezione della realtà; è così che la semplice assenza della figura dell'uomo dall'oggetto e dall'immagine aiuta in qualche modo a conoscere le determinazioni sociali del suo venir meno nell'industria e nell'arte.

Se le merci potessero parlare, direbbero: il nostro valore d'uso può interessare gli uomini. A noi, come cose, non compete. Ma quello che, come cose, ci compete è il nostro valore. Questo lo dimostrano le nostre proprie relazioni come cose-merci. Noi ci riferiamo reciprocamente l'una all'altra soltanto come valori di scambio.<sup>22</sup>

Se le *cose come merci* non parlano con gli uomini, le *cose come prodotti* gli dicono sempre qualcosa, dato che secondo Hildebrand<sup>23</sup>, conoscerne l'immagine equivale a *conoscere il processo che li realizza...≠*

> leggi Nota di Redazione 4 a pag. 43.

( proprietà e non-proprietà degli strumenti di produzione )

– “Allora prendo a caso un prodotto qualsiasi, un orinatoio o un paio di scarpe, appena fatti dall'industria attuale al solo scopo di trasformarli in null'altro che in moneta corrente, e dunque buoni per ogni uso, o anche inutile o artistico” – conclude Duchamp senza tener conto della *dimensione* artistica del passato.

In tutt'altri modi questo lo dirà poi anche Warhol, ad esempio - mettendosi però al lavoro con la sua immobile *factory*, organizzata sul tipo ancora artigianal-manufacturiero, mentre Duchamp da oltre mezzo secolo il suo “lavoro artistico” lo svolgeva già tutto tramite *leasing* strumentale (senza nessun mezzo proprio) per ottenere in proprietà null'altro che il prodotto finale.

Non mi risulta che Duchamp abbia mai posseduto o aspirasse ad allestire e mantenere un atelier con degli aiutanti salariati. Negli appartamenti che affittava cercava solo di ritagliarsi un angolo in cui accatastava i suoi lavori, e quando gli occorreva faceva ricorso ad artigiani e alla loro bottega - e per noi è come dire che si era liberato anche dalle proprietà immobili per badare solo all'*impresa*.

[ In qualche modo già gli impressionisti avevano avviato questo processo di “rottura dei limiti di azienda” affidando la preparazione dei colori all'industria chimica delle vernici e all'impiego del treno per affrancarsi dal localismo immobiliare degli ateliers e dai rispettivi oneri finanziari. ] ≠

---

22 - K. Marx, *Il Capitale*. 1.1. pag. 97

23 . Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893), ed. G. D'Anna, Messina 1949. – Lo scultore e teorico Hildebrand ovviamente si riferisce alla conoscenza dei particolari procedimenti pratici con cui viene realizzato il prodotto artistico; ma la formula ha validità anche estesa per tutti gli oggetti prodotti, tra cui vanno incluse le immagini stesse che ri-producono l'immagine di ogni prodotto.

( spazi a n dimensioni )

E' probabile che non sia proprio così ardito da essere originale sostenere che tutti i *readymade* in realtà non sono affatto oggetti tridimensionali (sculture) ma delle "pitture", delle immagini o meglio delle fotografie; ovvero oggetti di uno spazio a 2 dimensioni, prive cioè della *profondità* e del *tempo*. Così come Duchamp avrebbe utilizzato lo spazio a 4 dimensioni per la *Marieé* (cfr. nota 16), potrebbe aver utilizzato uno spazio a 2 dimensioni per concepire il *readymade*, sopprimendo la *profondità* con lo spaesamento e il *tempo* (della *storia* dell'arte) con il *non cale*.

Ma prima che questa volontaria riduzione delle dimensioni potesse applicarsi in arte, doveva presentarsi già come realtà naturale di tutte le cose: prodotte come *merci*, ossia come valore di scambio, esse sono ridotte alla bidimensionalità cartacea della moneta grazie alla loro equivalenza generale (e ridicibili inoltre alla dimensione unica del *numerario*) ...

In quali altri modi si presentano simili riduzioni nelle dimensioni degli oggetti?

Forse anche così: "Un vestito non diviene realmente un vestito che per l'atto di portarlo, una casa che non è abitata, non è in effetti una vera casa; il prodotto, quindi, a differenza del semplice oggetto naturale, si afferma, diviene prodotto soltanto nel consumo"<sup>24</sup>. Sul piedistallo dell'arte una ruota di bicicletta, un orinatoio o un pettine interdetti all'uso conforme, non sarebbero in effetti una vera ruota di bicicletta, un orinatoio o un pettine; lo sono forse solo in potenza ma nella realtà sono delle spoglie fantasmatiche che possono facilmente trasmigrare come voci in un catalogo... lo, ad esempio, non sono mai andato a vedere un *readymade* esposto, dato che non aveva altro da mostrarmi che non mi avesse già fatto sapere l'informazione. E' dunque probabile che si tratta di un'opera tascabile, un *souvenir* da mandare a memoria, conducibile come una "nozione" espressa in forma iconica... – e su tali nebulose accezioni sarebbe concorde lo stesso Duchamp, alla ricerca di una pittura non più soltanto ottica.

Col tempo il corpo del *readymade in arte* sembra divenir sempre più una mera epifania fotografica. Ed infatti ha sempre dato il meglio di sé quando non viene disturbato dalla realtà empirica tridimensionale nella quale è surrettiziamente mostrato al Museo d'arte o fraudolentemente venduto al collezionismo privato come un trofeo. D'altronde fin da quando venne inventata l'utilizzo della fotografia è stato fondamentale anche per lo studio dell'arte antica e classica. ≠

> leggi Nota di Redazione 5 a pag. 45.

( produzione senza strumentazione )

Anche se il *readymade* non fosse dovuto ad una critica sociale o estetica (e non è così), ma al contrario è ostensione di un orgoglio produttivo (come nei dipinti fiamminghi i broccati e i diademi, o nella pittura pop di Warhol), ciò che importa, nella produzione in generale e in quella artistica in particolare, non è tanto l'oggetto ma il *modo* di produrlo; ed è fuor di dubbio che il modo di "produrre arte" senza produrre alcunché con le proprie mani è un produrre mirabolante possibile solo con l'industria moderna, nel sistema delle macchine, del capitale finanziario e della rendita...

Dall'estetico all'economico: con il *readymade* si fissa forse il momento storico che ha sancito la capitolazione definitiva dell'arte davanti al capitalismo? Fosse anche tutto qui, la cessione di competenze dell'Arte al *mercato* mostra con palpabile evidenza in cosa consiste anche il suo limite attuale; e in tante faccende non si ha bisogno d'altro che di un chiarimento critico.

[ Mi chiedo se quanto vado dicendo attenga non più ad una storia dell'Arte e non ancora ad una sorta di storia della "produzione artistica" condotta sulla base del succedersi dei *modi di produzione*... che sono anche modi di conoscere ] ≠

( senza progetto )

Quando il commercio (riporta Marx) separa l'ombra dal corpo, il bene d'uso dal valore, la moneta dal

---

24 - K. Marx, *Lineamenti fondamentali*..., Nuova Italia, Firenze 1971, pag. 15.

capitale, il capitale dal capitalista, il lavoro dalla tecnologia ecc., queste ombre separate prendono forza autonoma e trovano proprie leggi a governarle; l'uomo può solo dirigerle... però, se le conosce. Anche l'arte separata dall'opera ha leggi proprie che la regolano e sospingono avanti senza curarsi delle persone e delle loro prime o ultime volontà.

Voglio dire che non importa poi tanto sapere cosa voleva Picasso o Duchamp e, con una inversione che ci è familiare, formulare l'idea che neppure loro hanno scelto l'arte, ma piuttosto sono stati scelti dall'arte per i suoi propri scopi. Così come le persone, neanche gli organismi o *readymade* sono dovuti ad un *progetto finalizzato*, ma ad un *programma* limitato; e difatti Duchamp solo a posteriori cercherà di speci-ficarlo.

Accumulando nelle sue scatole e valigie degli anni '40 tutto ciò che aveva fatto negli anni precedenti sotto il dominio dell'arbitrarietà e senza trascurare i dettagli più fugaci, Duchamp sembra voler produrre oggetti sempre più complessi e superiori con metodo "darwiniano": datemi il Tempo di mettere Ordine e vi darò il Progetto (dell'arte) con il suo scopo.<sup>25</sup>

Come si è arrivati a chiederci, con una qualche utilità cognitiva, "che cosa vuole la tecnologia", potremmo forse porre lo stesso tipo di domanda al riguardo di una determinazione particolare della tecnologia come la produzione artistica per chiederci "che cosa vuole l'arte?". ≠

( *autonomizzazione dell'arte* )

Attribuendo all'arte una capacità volitiva forse troveremo, nelle vicende che la riguardano, anche qualche significativa determinazione causale accostando, ad esempio al *readymade*, invece che il *toro* picassiano i collages cubisti. Probabilmente vedremo che in un frammento di paglia di Vienna, in un campione di carta da parati o in un pezzo di giornale comprato all'edicola e incollati semplicemente sulla tela per rendere *illusionisticamente* la scena di un interno cubista, è già presente una spinta che porta l'arte del primo novecento a risolversi necessariamente e compiutamente nel *readymade*. Si darebbe cioè visibilità ad un vettore che magari parte da lontano; forse dai cartigli nelle nature morte della pittura fiamminga, ad esempio, e che, opportunamente depurato dalla condanna cristiana della *vanitas vanitatum*, arriva al Cubismo (mercificazione dell'arte e mineralizzazione della vita) per giungere finalmente a rappresentare (in arte) il carattere distintivo dell'intera epoca capitalista... che *deve rinvenirsi nell'intrapresa e non nella proprietà*. Ecco enuclearsi così l'enigma dell'arte nell'epoca dell'autonomizzazione del Capitale?

... è già un rapporto economico tutt'altro che nuovo quello in cui rinveniamo aziende capitalistiche cui non corrisponde più nessuna forma di proprietà immobiliare, ed in taluni casi nemmeno una sede fissa ed un apprezzabile macchinario e utensilaggio, mentre tuttavia la dinamica del processo capitalistico sussiste in pieno e nella sua forma più squisita. Si avvia così una specie di divorzio tra proprietà e capitale per cui il secondo si smobilizza sempre più e la prima si diluisce, si dissimula o viene anche presentata come una proprietà di enti collettivi nelle statizzazioni, socializzazioni o nazionalizzazioni che pretendono di essere considerate forme di gestione non più capitalistiche.<sup>26</sup>

Gli esperti usano dire che con il *readymade* un artista, nella "totale assenza di buono o cattivo gusto", si limita a scegliere un articolo qualsiasi prodotto in serie per "elevarlo" allo status di opera d'arte. Anche detto così venerabilmente, il *readymade* ravvisa proprio il risultato di una intrapresa condotta a credito, senza mezzi propri, esclusivamente in *vista* della rendita. E' dunque il *rentier* la musa segreta dell'artista moderno? ≠

( *produzione materiale e rendita* )

Che il *rentier* possa essere il modello ideale dell'artista moderno verrebbe avvalorato anche dall'*ozio* praticato e teorizzato da Duchamp, probabilmente dovuto più ad un contegno *blasé* derivatogli dalla

---

25 . Daniel C. Dennett, *L'idea pericolosa di Darwin* (1995), Bollati-Boringhieri, Torino 1997, p. 80: "[dice Darwin] Lasciate che parta con le regolarità - la semplice regolarità fisica, priva di uno scopo, di una mente e di un significato - e vi mostrerò un processo che alla fine genererà prodotti che mostrano non soltanto la regolarità, ma un progetto che ha un obiettivo."

26 . Amadeo Bordiga, *Proprietà e capitale*, Iskra, Firenze 1980, pag. 38.

servizievole classe di provenienza alto borghese alimentata esclusivamente dalla rendita (il padre era notaio) che derivato o ispirato direttamente ad una rivoluzionaria confutazione operaia del lavoro (tanto salariato che in assoluto). L'artista *D* come "dispositivo di scelta" (*Ds*) è preparato dalle circostanze storiche materiali ad agire in un modo determinato dalla sua condizione di classe.

In altre parole, dato che "... il contegno reale pratico dell'operaio nella produzione e rispetto al prodotto (come stato d'animo) si presenta nel non-lavoratore che gli sta di fronte, come contegno contemplativo"<sup>27</sup>, è del tutto probabile sia accaduto che da un determinato oggetto bell'e fatto un Duchamp-non-lavoratore (ma non affetto da dandysmo) abbia ricevuto dal proprio contegno contemplativo un piacere estetico e un godimento tale da associarlo alle sensazioni personali avute davanti ad ogni altra indiscutibile opera d'arte. Da ciò, a prendere uno di questi oggetti prodotti a milioni e metterlo a profitto, il passo è facile e breve, per quanto aleatorio. ≠

( fotografia . cinematografia )

A ben vedere il *readymade* è fatto appositamente per l'occhio meccanico e indifferente della fotografia, non più per quello empatico degli uomini (richiesto e implorato solo dal mercato dell'arte e dal turismo). E quasi niente altro che fotografie sono state per mezzo secolo l'orinatoio, la pala o la ruota: cose da nulla o *souvenir* dozzinali deprivati volutamente anche dell'affezione provata da un Man Ray.

"Il viaggio non si fa per prendere souvenir", era scritto sui manifesti di un'agenzia turistica. Tuttavia il *souvenir* (statico, fotogrammatico) fissa la memoria di un viaggio fatto per diletto o conoscenza, più o meno piacevole, più o meno proficuo, mentre il *readymade* (dinamico, cinematografico) svolge la sua memoria, e la mostra nel tempo (le note raccolte in *Marchand du sel* e nelle sue varie *Boîte*). La stessa ruota di bicicletta risolverà la sua virtuale rotazione nella cinematica di *Anémic Cinéma*...

Duchamp non scopre e coglie la *fotogenia dell'oggetto* (merce), ma letteralmente la costruisce metodicamente e se ne prende cura abbandonando l'oggetto come inutile spoglia<sup>28</sup> nelle mani della fotografia. Anche Picasso abbiamo visto capace di abbandonare l'oggetto<sup>29</sup>, ma il tema se lo riprende ogni volta con la mano della pittura, e dello stesso anno 1942 del toro in bicicletta difatti è la sua pittura ad olio di una testa di toro conservata a Brera...

Diversamente da Picasso il personaggio Duchamp non si mostra volentieri al lavoro in posa d'artista; ed anche la sua semplice presenza nelle fotografie in cui è ritratto trascina ogni altra cosa presente nell'immagine e l'intero ambiente nella sua propria distaccata sicurezza per l'assuefazione all'improntitudine - comune al giocatore di scacchi e al benestante compensato dalle proprie intraprese nel campo dell'arte o in quello impiegatizio, nel commercio dei quadri o nella scacchistica professionale, nella produzione di strumenti ottici o nelle concessioni alla moda femminile...

Un'osservazione troppo attenta di molte fotografie che ritraggono Duchamp procura una particolare sensazione di ineffabile. Si è portati a supporre che qualche altra cosa di imprecisato sia accaduta al momento o dopo l'avvenuta separazione dell'artista dal suo oggetto il quale, oramai emancipato da ogni interesse per le connessioni fisiognomiche, si è forse somatizzato nell'artista, oggettizzandolo, come per rendergli pan per focaccia... E' anche per questo che Duchamp non ha mai scattato una fotografia?... perché i suoi lavori e lui stesso altro non erano che delle fotografie già bell'e fatte?...

[ Un continuo andirivieni tra le cose fin qui evocate sembra impedire al nostro sguardo di decidere un fuoco ottico e un'unica definizione concettuale per il *readymade* e per Duchamp, che forse non sono altro che delle particelle che si esprimono in una cinematica di connessioni variamente combinate, e non in una statica di contemplazioni. ] ≠

( bluffeurs )

Ci sarebbero altre cose che i nostri due artisti condividono col sistema del credito – oltre ai diversi modi di starsene seduti (uno sul sellino, l'altro sullo sgabello) nelle sale d'attesa delle Banche.

27 . K.Marx – *Opere filosofiche giovanili* , cit., pag. 205.

28 . Spoglia che il mercato falsifica per i propri scopi – con Duchamp che, da coerente rentier, si lascia "corrompere" per portare al necessario compimento la sua propria impresa.

29 . Cfr. qui nota 5.

Mi riferisco a noti episodi di cambiali rilasciate da Picasso e mai riscosse dato che la firma valeva più del valore monetario segnato e promesso. Sembra che presso Duchamp simili furbizie occasionali abbiano trovato una risoluzione “artisticamente” stabilizzata e dunque ricorsiva.

Incapace di pagare il suo dentista americano (Daniel Tzanck) in contanti, nel 1919 Duchamp realizzò (con caratteri fatti a mano ma imitando quelli di stampa) un assegno con l'importo che gli era stato addebitato, e lo firmò. Ancora, dopo qualche anno, nel 1924, stampa una litografia in 30 esemplari che contraffà delle obbligazioni di 500 franchi al portatore emesse dal casinò di Monte Carlo per tentare il giuoco della Roulette con un sicuro sistema di cinque giocate che aveva studiato e riportato sulle obbligazioni: un meditato piano di attacco contro il caso.

Il certificato emesso da una Banca vale la merce emessa da una fabbrica: entrambi falsificabili. Per una vita a credito dell'arte allora si firmano cheques o cambiali come si possono firmare orinatoi in porcellana o altro – gli stessi i Governatori delle banche centrali fanno simili manipolazioni numerarie con carta filigranata.

Pare proprio che l'artista di cui ci stiamo occupando non abbia trascurato alcuna forma di intrapresa per alimentare la sua contabilità, neppure il gioco di borsa e l'azzardo: se Dio non gioca a dadi il Capitale non fa null'altro. Ed è come dire che è previsto nelle regole del giuoco delle valorizzazioni (materiali o immateriali) dell'epoca capitalistica se una particolare intrapresa succedanea a quella di Duchamp possa non realizzare alcun valore e fallire: il salto del cavallo non porta di per sé a vincere la partita... – anche se adottando il *sistema duchamp* molti rappresentanti delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra e singoli artisti dell'attuale *postmoderno* hanno lucrato una buona giocata. Solo al banco del mercato, però, non a quello della storia e dell'arte, per le quali contano solo i risultati che per la prima volta operano una discontinuità, sostanziale e non decorativa, del loro normale decorso. E tanto vale per la merda in scatola di Manzoni come per la pletora di quanti lavorano spigolando nella fenomenologia duchampiana o nelle ricette lasciate per strada dalle avanguardie, accettabili solo in funzione di verifica, precisazione e fissione dei dati ricavati in momenti singolari delle polarizzazioni artistiche.

D'altronde una qualsiasi nuova ipotesi o modalità operativa (scientifica, artistica o altro) non può essere creata e sottoposta alla prova facendo il ciclo delle verifiche una sola volta, ma per affermarsi ed essere accettata deve percorrere questo ciclo più e più volte, sfruttando il risultato del ciclo precedente per gli adattamenti successivi di tutti gli elementi conoscitivi, empirici e razionali che la costituiscono. E così neppure la loro eventuale “bellezza” la si trova bell'e fatta, ma come risultante statica dei vettori di questi cicli di verifiche quando giunge ad un grado superiore nella *correttezza* rappresentativa nella realtà della sua propria epoca.

[ Per essere costruita ed ergersi, la “bellezza” richiederebbe almeno dei parametri vettoriali corretti (scarsi nella manualistica scolastica, dove prevalgono le moralità della malafede e abbondano i luoghi comuni scientifici, storici o politici). E questo è il problema dell'arte attuale che volentieri intanto si è messa a raccontar frottole. ] ≠

( *l'azzardo, il suo piacere e il nostro* )

Il banco, l'azzardo e il caso: ecco chi altri prende la scena in molte manifestazioni delle arti moderne (da Leautremont all'astrattismo al surrealismo) e domina sulla loro eventuale riuscita – favorendo per altro la ricerca scientifica dell'attuariale, dello statistico, del revisionale ed il moltiplicarsi delle immagini visive dei rispettivi modelli geometrici e diagrammatici dalla cui presenza ubiquitaria e quotidiana non è più possibile sottrarre lo sguardo e l'attenzione, incidendo così anche nella formazione del giudizio estetico di un'epoca, e a fortiori del gusto e del piacere personale.

Perché certo anche in questo, nell'uso dei piaceri, doveva essere avvenuta in Duchamp una modificazione che gli faceva attingere piacere dalla visione dei disegni tecnici di progetti di macchinari moderni... Forse il ready-made non è neppure un “oggetto” del desiderio bensì un oggetto desiderante – come può esserlo anche un pulsante di avvio per un programma di riflessione sui propri codici sorgenti... Proprio così credo che abbia funzionato e continui a funzionare il ready-made – e la quantità di fogli con annotazioni e appunti che lo accompagna confermerebbe questa ipotesi [fogli che appaiono simili a quelli dei quaderni di laboratorio in cui coscenziosi ricercatori raccolgono dati e

osservazioni durante i loro esperimenti scientifici].

Così, dopo esser stato artigiano con bottega e poi creatore geniale ed onorato, l'artista dell'epoca del capitale sembra terminare la propria secolare carriera come *rentier*, falsario e bancarottiere.

Se una delle principali conseguenze dell'arte è quella di mostrare visivamente (rispecchiare) lo stato delle cose dell'epoca in cui è prodotta l'opera, sembrerebbe che il puro *readymade* sia proprio la forma squisita per rappresentarla unitamente alla rappresentazione dello stato sociale del suo stesso artefice: l'artista - che intanto non può più dissimularsi quale moderno maestro artigiano in continuità con l'epoca rinascimentale.

Che poi ci siano ancora oggi, e forse continueranno ad esserci domani, delle modalità pratiche produttive di arte del tutto simili a quelle delle tradizionali botteghe artigiane, non contraddice affatto il nuovo e del tutto diverso stato delle cose, tanto delle opere quanto dell'artista. Viviamo in un sistema chiuso e finito, immersi e a contatto diretto e vivo con *tutte* le forme che la natura fin qui ha prodotto, e soprattutto con quelle che nel frattempo son diventate forme morte e fossili ingombranti nei musei. ≠

( *esperienza e delusione* )

Che poi, alla prova dei fatti, cioè dell'esposizione in luoghi deputati all'ammirazione sacrale dell'arte, questa roba di Duchamp risulti assolutamente deludente nel confronto con la produzione artistica del passato (e d'altronde l'uomo non può conoscere altra arte che quella del passato, ossia quella *già fatta*, raccolta nelle discariche di rifiuti dell'uomo primitivo o negli scintillanti musei del turismo moderno) non fa che confermarne la rispondenza del *readymade* all'attualità delle cose. E inoltre che, magari non solo il *readymade* ma certamente l'arte nel suo odierno sviluppo, ha espresso una propria necessità di liberarsi di quel "sublime" che ancora la tiene legata alla vecchia forma di produzione e, con un prematuro colpo di mano si divincola dai legami della manifattura artigianale dell'oggetto artistico e dai luoghi del consumo ufficiale dell'arte [quasi così come abbiamo auspicato che il piccolo contadino si liberi dalla miseria del suo campicello, l'operaio dai limiti dell'azienda, ecc.], ma intanto non può incontrare altro che un mondo di merci: è forse colpa di Duchamp se si guarda attorno e non trova più la scena rupestre di un idillico Parnaso ma la spianata di un centro commerciale?

Fosse solo a mostrare lo stato nebuloso delle cose dell'arte e dell'artista nel loro attuale periodo che è servita l'intera sperimentazione duchampiana, c'è da concludere che quanto meno è stata utile al nostro tentativo di fare qualcosa ancora per quella chiarezza che ci serve. ≠

> leggi *Nota di Redazione 6* a pag. 46.

( *merce in mostra* )

Ma c'è una freccia del tempo che rende irreversibili i processi sociali: l'attuale modo di produzione perde vitalità, le sue strutture collassano a causa dell'entropia, e in parallelo si sviluppano forze antiforma. La tensione fra conservazione e rivoluzione non può durare all'infinito, la svolta è inevitabile.

La "delusione" che i *readymade* provocano nel non attivare il godimento estetico che "dovrebbe" accompagnare la loro esposizione al pubblico dell'arte, è là per metterci sull'avviso che già da tempo si sono aperti pertugi e tentate vie di fuga anche da parte dell'arte dall'ormai inadeguato involucro in cui si vorrebbero costringere gli sviluppi delle forze sociali della produzione materiale come di quella immateriale.

Che poi il sistema capitalistico voglia sistemare nel proprio ambito (mercato) e mantenervi a forza anche certi immaturi o prematuri colpi di mano per poterci lucrare sopra è del tutto prevedibile dalla sua natura - che ha nell'incessante valorizzazione del capitale il suo unico scopo - e non determinato dalla volontà furbesca di singoli o associati in complotti e manovre, che non avrebbero retto al vaglio ormai secolare del cervello sociale (il quale è parte attiva del ciclo delle verifiche di cui si è detto in precedenza). A tal proposito, è indicativo che il luogo comune più diffuso sul *readymade*, anche tra gli specialisti dell'arte, è di limitarlo ad una provocazione nei confronti del mercato dell'arte; poca cosa davvero, ma che tocca un punto particolarmente sensibile, e così: la lingua batte dove il dente duole...

L'arte, per andare da qualche altra parte che ancora non sa e non può sapere, ha dovuto prima

criticare e negare sé stessa mostrando il suo autentico volto attuale. Ha potuto farlo sottraendo il proprio oggetto tradizionale dall'asse verticale del *paradigma* (metafora, es.: somiglianza con la testa di un toro) per scegliere quello orizzontale (non sentimentale e non arbitrario) del *sintagma* (classificazione delle cose secondo la vicinanza delle elencazioni); ma su quest'asse ha trovato il catalogo del magazzino dei prodotti, ha trovato la *merce* e l'*indifferenza* del lavoro umano nel produrla. Così, il *readymade* come opera d'arte è anche la merce come opera d'arte e l'opera d'arte come merce; e in questa transività circolare gli enigmi dell'oggetto artistico attingono da quelli della merce. Ma a questo punto noi abbiamo già la leva per penetrare e dissolvere gli arcani dell'arte attraverso quelli della merce: *la prima sezione del libro primo del Capitale.. ≠*

( *l'arte come coazione a rispecchiare e come sensore* )

Dunque: cosa vuole l'arte? Se vuole finire per confessare la reale natura della propria epoca attraverso il suo particolare mostrarsi alla vista, sembrerebbe che con il *readymade* l'arte visuale abbia raccolto e fornito un bel po' di dati e informazioni circa i caratteri reali dell'epoca del capitalismo stramaturato.

Cosa poi l'uomo debba farsene e se ne farà di certe rappresentazioni delle cose attuali non riguarda più l'arte ma la forma futura di società, che magari classificherà, misurerà e valuterà queste vestigia del passato in modo diverso da come lo fa attualmente; e non certo disturbata, nell'osservazione dell'oggetto, dalla devozione feticistica e del valore di scambio (che non sussisteranno), né tantomeno dalla presenza del *readymade*, dato che la merce che lo ha generato sarà risucchiata nella mitologia del capitalismo, del quale non sarà più pietra di scandalo ma di paragone.

Probabilmente i prodotti dell'arte passata verranno raccolti, classificati, misurati e valutati (singolarmente e globalmente) sulla base della quantità dei dati e delle informazioni che questi particolari *fossili d'affezione* conservano del cammino millenario della specie umana... ≠

> leggi *Nota di Redazione 7* a pag. 48.

( *transizione di fase . transizione di stato* )

L'impossibilità per l'arte di tornare indietro (resa visibile nel Museo, che raccogliendo il "già fatto in arte" lo interdice al futuro) e l'esaurirsi delle spinte per andare avanti, adesso pone all'arte ed ai suoi prodotti il cruccio di una transizione (di uno *stallo*, direbbe Duchamp).

Se con il *readymade* l'arte mostra il risultato ultimo delle separazioni delle sue classiche componenti unitarie, è anche possibile che l'arte abbia raggiunto una fase di transizione e non esprima neppure più le sue proprie necessità ma, al passo del bolscevismo, quelle di un cambiamento sociale.

Ci vorrà poi un primo girone di distruzione mondiale di uomini e cose per allargare il fronte dell'attacco frontale (a volte isterico) alle convenzioni dell'arte da parte delle prime avanguardie artistiche, ed un secondo girone per la presa decostruttiva alle sue istituzioni da parte delle neoavanguardie. Dopo di che arriva giusto il riassuntivo programma postmodernista di conciliare l'arte con la vita – da considerare analogo al programma storico dell'attuale transizione di stato di *trasformare il tempo di lavoro in tempo di vita*.

Come si può dopotutto parlare di un destino fallimentare delle avanguardie?

Se l'arte e l'opera d'arte possono considerarsi essenzialmente come dei *sensori* particolari non sono però degli *attuatori* generali; possono portare a compimento cioè solo programmi fatti della loro stessa materia, il resto è solo frutto dell'insolenza dei militi.

Di più e diversamente l'arte non ha potuto e non può fare: a chi spetta la mossa successiva?... ≠

( *futuro* )

... appena il lavoro comincia ad essere diviso ciascuno ha una sfera di attività determinata ed esclusiva che gli viene imposta e dalla quale non può sfuggire: è cacciatore, pescatore, o pastore, o critico, e tale deve restare se non vuol perdere i mezzi per vivere; laddove nella società comunista, in cui ciascuno non ha una sfera di attività esclusiva ma può perfezionarsi in qualsiasi ramo a piacere, la società regola la produzione generale e appunto in tal modo mi rende possibile di fare oggi questa cosa, domani quell'altra, la mattina andare a caccia, il pomeriggio pescare, la sera

allevare il bestiame, dopo pranzo criticare, così come mi vien voglia; senza diventare né cacciatore, né pescatore, né pastore, né critico.<sup>30</sup>

Se sulla base di questo brano dovessi indicare in chi, tra Picasso e Duchamp, è possibile scorgere i caratteri anticipatori dell'uomo comunista descritto da Marx ed Engels, mi troverei subito costretto ad escludere Picasso, che tutta la vita non ha fatto altro che l'artista di professione; mentre l'altro ha sempre rifiutato di dedicare la propria vita ad un'unica attività e, pur facendone diverse, ha sempre negato di averle mai fatte per se stesse; per chi, dunque?... per la vita, forse?

[ Devo qui precisare che riconosco l'opera svolta da Picasso fondamentale per l'arte moderna e non ridicibile ai momenti e ai giudizi spontaneamente derivati da una ricognizione focalizzata sul *readymade* e Duchamp, e non sulla *pittura* e Picasso – da svolgere con diversa strumentazione ].

Dato che noi non bruciamo libri, non bruciamo neppure opere d'arte; e, così come abbiamo detto “né Truman, né Stalin”, “né fascismo, né antifascismo” ecc., potrei anche dire: “né Duchamp, né Picasso” per prenderci proprio tutto ciò che l'industria dell'uomo ha prodotto fin dai primordi lungo il suo corso storico, includendovi ovviamente anche le singole opere d'arte e tutte le problematichità che il loro processo evolutivo ha dovuto fin qui presentare agli uomini. Dopo di che *ognuno potrà anche dipingere*, così come gli vien voglia, e anche dipingere come Picasso... senza diventare né Picasso, né pittore. ≠

( *la veridica storia del readymade* )

Altro dovrei aggiungere riguardo un ipotizzabile ripristino dello svolgersi veridico dei fatti che hanno determinato la metamorfosi di una cosa qualsiasi in opera d'arte.

Ma preferisco di nò.

≠

( *si interrompe qui flusso di queste annotazioni* )

Una provvidenziale interferenza interrompe il flusso di queste annotazioni altrimenti inarrestabili.

E' difatti a questo punto che qualcuno - certamente al corrente delle mie difficoltà di venirne a capo - ha pensato bene di fornirmi un poco di conforto tramite uno scritto che Apollinaire aveva dedicato al Duchamp cubista, prima cioè di ogni *readymade*.

[...] Per allontanare dalla sua arte tutte le percezioni che potrebbero diventar nozioni, Duchamp scrive sul suo quadro il titolo che gli conviene. Così scompare nella sua arte la letteratura, di cui pochi pittori han saputo fare a meno, ma non la poesia. Più tardi si serve di forme e colori, non per rendere le apparenze, ma per penetrare la natura stessa di quelle forme e di quei colori che scoraggiano i pittori al punto che vorrebbero farne a meno, e lo tentano infatti ogni volta ch'è possibile... In questo senso egli va il più lontano possibile e non teme d'incorrere nel rimprovero di fare della pittura esoterica o addirittura occulta. [...] Un'arte che avesse per scopo di sprigionare dalla natura non generalizzazioni intellettuali, ma forme e colori collettivi la cui percezione non è ancora diventata nozione, sarebbe concepibilissima, e pare che un pittore come Marcel Duchamp stia realizzandola. [...] Quest'arte può produrre opere di tal forza di cui non si ha idea. Può darsi ch'essa compia una missione sociale. Come fu portata in giro un'opera di Cimabue, il nostro secolo ha visto condotto in trionfo alle “Arti e Mestieri” l'aeroplano di Blériot, carico d'umanità, di sforzi millenari, di arte necessaria. Sarà forse riservato a un artista scevro di preoccupazioni estetiche ma ricco di energia, come Marcel Duchamp, di riconciliare l'Arte col Popolo.<sup>31</sup>

In questa descrizione degli esordi, tutta però protesa nel futuro, è sembrato anche a me di trovare un incoraggiante ricalzo da collocarsi indifferentemente all'inizio o alla fine di queste *illuminations esthétiques*.

---

30 . Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*.

31 . Guillaume Apollinaire, *I pittori cubisti*, ed. Il Balcone, Milano 1945, p. 89 seg. Il manoscritto originale ha per titolo “*Méditations esthétiques - Ière série: Les Peintres Nouveaux*”, per data il 1912, ma la stampa è dell'anno seguente.

Tous les Arts

Collection publiée sous la direction de M. Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire

Garnier

Méditations esthétiques

11-952-11

1<sup>ère</sup> série : Les Peintres Nouveaux

Marie Laurencin, ~~Pablo Picasso~~

Georges Braque, Jean Metzinger,

Pablo Picasso, Georges Braque,

Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger

Juan Gris, Francis Picabia, Marcel Duchamp,  
Duchamp-Villon.

Ouvrage accompagné de reproductions hors texte

BnF  
MSS

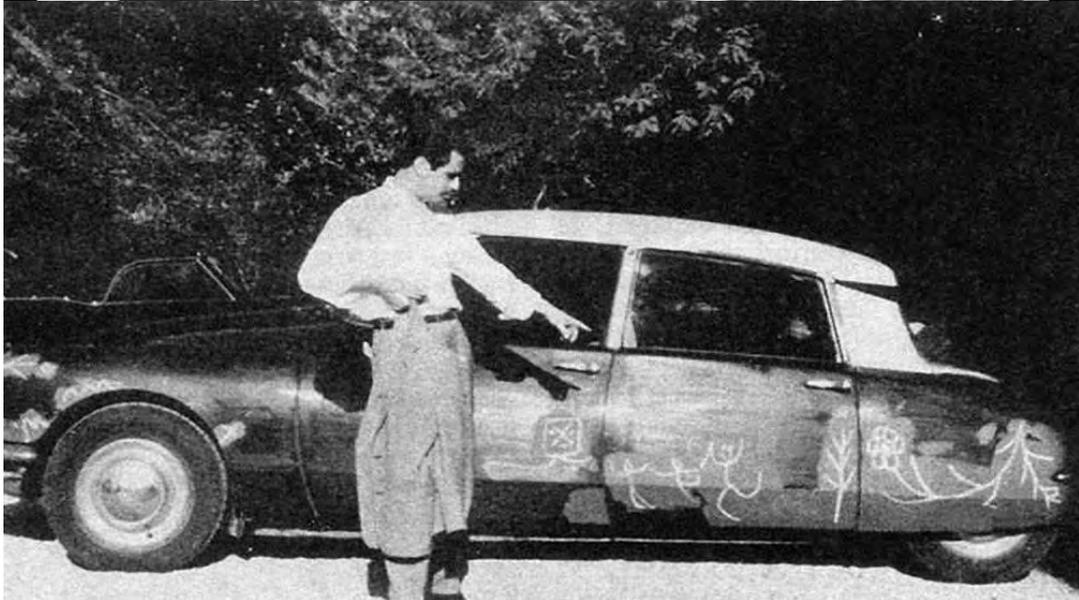
Paris

Eugène Figuière et cie, Éditeurs  
7 rue Corneille

MCMXII

Tous droits réservés

12-04



Durante una pausa dell'intervista Picasso si assentò per un paio d'ore. Al suo ritorno disse al gruppo di ospiti: "Non ho mai smesso di sognare e dipingere", e invitandoli a seguirlo li condusse nel cortile dov'era parcheggiata la loro Citroen DS19 per mostrargli la fiancata: vi aveva dipinto sopra una versione della sua opera *Las guiraldas de la paz*: una famiglia, dei fiori e un albero; inoltre sul parafrangente, la sua firma.



In base all'interpretazione insensata, il riduzionismo vuole abbandonare i principi, le teorie, il vocabolario e le leggi delle scienze di livello superiore in favore dei termini di quelle di livello inferiore. Secondo tale interpretazione, per fare un esempio, il riduzionista sogna di scrivere "Un confronto fra Keats e Shelley dal punto di vista molecolare", oppure "Il ruolo degli atomi di ossigeno nell'economia reaganiana", o ancora, "Le decisioni della Corte Suprema in termini delle fluttuazioni di entropia". Probabilmente, nel senso assurdo nessuno è riduzionista e nel senso blando lo dovrebbero essere tutti, quindi l'«accusa» di riduzionismo è troppo vaga per meritare una risposta. Se qualcuno vi dirà: "Ma questo è riduzionismo bello e buono!", farete bene a rispondere: "E' una rimostranza d'altri tempi, ormai fuori moda! Che diavolo avevi in mente?"

Daniel C. Dennett, *L'idea pericolosa di Darwin*, Bollati-Boringhieri, Torino 1997, p. 101.



## Nota di Redazione 1

( *differenti condizioni di ricezione e giudizi di valore* )

E' con una qualche riluttanza se adesso qui si inserisce qualche lunga citazione da sopportare - ma se si gioca a carte scoperte bisogna pure che si mostrino tutte fin dall'inizio.

La prima riguarda il pensiero dell'architetto Gottfried Semper, che già a metà ottocento vedeva le fasi di dissoluzione delle epoche come "massimamente importanti per la teoria dell'arte".

"Insieme alle risplendenti meraviglie delle stelle, il cielo notturno mostra foschie debolmente luminescenti o nebulose, che ci lasciano in dubbio se si tratti di vecchi sistemi privati del loro centro che si disperdono nello spazio, o vapori cosmici che prendono forma attorno a un nucleo, o tutti e

due insieme. Questo fenomeno ha un'analogia con certe misteriose nebulose che appaiono nel campo visivo della storia dell'arte: stati di dissoluzione dell'arte monumentale, in cui gli elementi della creazione microcosmica rifluiscono nel grembo dell'essere universale indifferenziato. Insieme ad esse, nuove forme si preparano ad emergere dal caos di mondi artistici in rovina e ad addensarsi improvvisamente e inaspettatamente, nel momento della genesi, attorno a un nuovo nucleo di relazioni. E' in quelle creazioni formali di periodi in cui una idea culturale defunta esiste solo come cadavere formale, o si disintegra nei suoi elementi, che l'arte compie i suoi studi anatomici e analitici." <sup>1</sup>

In queste parole è innegabile riscontrare una qualche sintonia con una visione delle cose che appartengono alla tradizione del nostro pensiero critico; e intendo non solo richiamare la nota frase dei *Lineamenti* di Marx: "D'altra parte, se noi non trovassimo già occultate nella società, così com'è, le condizioni materiali di produzione e i loro corrispondenti rapporti commerciali per una società senza classi, tutti i tentativi di farla saltare sarebbero altrettanti sforzi donchiscotteschi", ma anche il procedere dalle forme più sviluppate, attuali, per comprendere quelle precedenti. Una sintonia che non ci sorprenderebbe se andassimo a vedere la biografia del Semper<sup>2</sup> per constatare che, a 46 anni e già professore di architettura all'Accademia di Dresda, aveva partecipato attivamente all'insurrezione della città nel 1849 e quindi costretto all'emigrazione in Svizzera, Inghilterra e Austria. Non vogliamo dire che il clima rivoluzionario in cui era immerso aveva contribuito a scuotere anche i tradizionali paradigmi del suo lavoro, ma, insomma, è del tutto probabile che abbia dato una mano per svolgerli con più decisione oltre i limiti canonici, in una direzione che possiamo dire *antiformista*. I momenti rivoluzionari sono anche portatori di nuove prospettive conoscitive.

Seguendo il filo dei successivi studi sull'arte, all'inizio del Novecento troviamo Alois Riegl, il cui lavoro <sup>3</sup>

"... derivò interamente dalla consolidata tradizione dello studio storico artistico; in alcune aree di ricerca, come quella degli arazzi o quella dei ritratti di gruppo olandesi (1902), Riegl fece un lavoro ineccepibile secondo le regole accademiche dell'epoca. Invece nei suoi studi sull'arte applicata del Tardo Impero Romano, e nelle sue acute indagini degli "inizi del culto odierno per i monumenti" (1929), si avventurò in un territorio vergine. Da un lato, dedicò la sua attenzione a periodi e forme d'arte considerate in precedenza come subordinate e inferiori, e quindi aprì una via all'emersione di tutti i periodi considerati "minori"; dall'altro lato riconobbe che manufatti modesti erano indici significativi di cambiamento culturale... Riegl riconobbe in quanti modi siamo condizionati anche da qualità palesemente estetiche come il colore e la consistenza della superficie. La relazione tra specifiche qualità dei prodotti artistici e specifiche relazioni da parte nostra non è costante, ma è essa stessa un veicolo di cambiamento storico... Invece di classificare in blocco tutta l'arte tardo antica come decadente, o di vedere una forma rozza o meno unitaria come il segno di una perdita

---

1 . Gottfried Semper, *Der Stil, in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aestetik*, Frankfurt 1860. E' l'inizio del prologo al trattato, giustamente citato da Wolfgang Herrmann in Gottfried Semper, *Architettura e teoria* (1981), Electa-Mondadori, Milano 1990, p. 238. — In una lettera ad Engels da Londra del 31.08.1851, Marx nomina l'architetto sassone Semper indicandolo tra i componenti appena eletti del Comitato profughi "della democrazia".

2 . Gottfried Semper (Amburgo 1803 — Roma 1879) è stato un architetto tedesco. Si orientò ai modelli storici dell'architettura del passato, soprattutto scegliendo le forme dell'architettura classica, disdegnando invece le soluzioni dell'architettura neogotica che pure andavano affermandosi in quell'epoca. Partecipò ai moti rivoluzionari prendendo parte a uno degli ultimi eventi del biennio rivoluzionario, ovvero la rivolta repubblicana scoppiata proprio a Dresda nel maggio del 1849, progettando le barricate da opporre alle truppe del duca di Sassonia e combattendovi assieme ad altri illustri personaggi della cultura tedesca, come, ad esempio, Richard Wagner. Sicché fu in seguito costretto a lasciare la città per poi riparare dapprima in Svizzera e poi a Londra e Vienna. È sepolto presso il cimitero acattolico di Roma. Tra i suoi più famosi lavori, si ricordano l'Opera di Dresda, il Politecnico federale di Zurigo e gli interventi di risistemazione della Ringstraße a Vienna compreso un nuovo piano per il Burgtheater della capitale austriaca. Semper è considerato uno dei grandi promotori dell'evoluzione architettonica del XX sec. Più che i suoi edifici, che nel XIX sec. servirono da modello per un'intera generazione di suoi allievi al Politecnico, furono soprattutto i suoi scritti a esercitare un'influenza duratura. Di importanza fondamentale fu la sua opera principale *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (1860-63, in due volumi), cui si riferirono diversi architetti del Novecento e che ispirò direttamente il movimento olandese De Stijl (o Neoplasticismo 1917: Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, architetti G. T. Rietveld, J. J. Oud, C. van Eesteren).

3 . Le due citazioni che seguono sono di Kurt W. Forster in *Aby Warburg cartografo delle passioni*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2002, pag. 36 e oltre.

di raffinatezza e di coerenza, Riegl fu in grado di osservare la comparsa di differenti condizioni di ricezione, di differenti giudizi di valore; ovvero, per usare i suoi stessi termini semplificanti, di valutare la transizione da una modalità di percezione prevalentemente tattile a una prevalenza ottica.”

Interessante.

E a seguire c'è anche dell'altro:

“E' il caso di notare che Riegl giunse a queste conclusioni nel momento in cui la pratica artistica del suo tempo aveva già iniziato, qua e là, ad allontanarsi dal criterio tradizionale di “qualità”; fin dall'Impressionismo, molti artisti avevano incominciato a utilizzare nuovi strumenti ottici e avevano adottato un modo di dipingere che era generalmente considerato rozzo, spontaneo, addirittura “barbaro”. Qualcosa di analogo era accaduto nella tarda antichità. Il punto di vista di Riegl non si era dunque sviluppato in isolamento intellettuale rispetto all'arte del tempo, ma in parallelo con i cambiamenti della stessa pratica artistica. Non si vuole sostenere che il collegamento tra pratica artistica e teoria intellettuale debba suggerire una diretta relazione causale: ciò che abbiamo qui è una “nebulosa” che avvolge gli oggetti più diversi e applica loro un coefficiente comune, così che al suo interno tutti i fenomeni visibili appaiono parzialmente oscurati allo stesso modo.”

C'è qui un chiaro collegamento con il pensiero del fuoriuscito sassone Semper; e sebbene restio a stabilire una relazione causale tra pratiche artistiche e teorie artistiche, Forster non può fare a meno di constatarla. Ed ora riannodiamo il bandolo.

“... se da un lato occorre sottolineare la novità dell'apertura dello sguardo richiesta dalle contemporanee teorie dell'immagine, dall'altro è possibile contestualizzare questa esigenza all'interno di una tradizione più antica: quella *Kunstwissenschaft* (scienza dell'arte) come *Bildwissenschaft* (scienza dell'immagine) che dalla seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento - grazie all'opera di storici dell'arte quali Gottfried Semper, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky - aveva rivoluzionato i paradigmi metodologici della storiografia artistica, con conseguenze epistemologiche tale da riverberarsi ben al di là dei confini disciplinari. Già definire questi autori “storici dell'arte” appare subito inadeguato, se solo si guarda a quello che essi pretendevano dai loro lettori in termini di allargamento della prospettiva storico-artistica: che comprendessero come l'origine di ogni opera architettonica, anche la più monumentale e solenne, debba essere rinvenuta in gesti elementari che intrecciano semplici fibre vegetali (Semper); che non disdegnassero di valutare a pari titolo, a fianco delle grandi realizzazioni della pittura, della scultura e dell'architettura, anche le apparentemente modeste produzioni anonime dell'artigianato, in cui la volontà artistica di un'epoca traspare nel modo più evidente (Riegl); che non si spaesassero nel vedere raccolte, su un unico pannello e in un montaggio brusco, riproduzioni dell'arte cosiddetta bella, classica o rinascimentale, a fianco di ritagli di giornale, francobolli e volantini pubblicitari (Warburg). O ancora che si disponessero a ibridare - come in Burckhardt, Wölfflin, Panofsky - le tecniche tradizionali dell'interpretazione delle immagini con le nuove possibilità offerte dalla fotografia e dal cinema,”<sup>4</sup>

## Nota di Redazione 2

(che ci faccio qui?)

In un museo nazionale d'arte percepiamo del tutto naturale che un crocifisso ligneo medievale, una pala d'altare del quattrocento o un quadro cubista si trovino tutte in uno spazio del tutto indifferente alle funzioni d'uso per cui questi oggetti sono stati prodotti; raccolti qui in quanto hanno tutti o alcuni dei parametri invariati con il paradigma dell'opera d'arte tradizionalmente intesa (materiali, processi ideativi e produttivi, abilità del produttore ed eccellenza delle risoluzioni ecc.) ed ora hanno, tutti indifferentemente, un'unica funzione: la contemplazione visiva in vista di ricavarne un piacere estetico

---

4 . Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Introduzione alla raccolta *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 15.

nel guardare queste opere sublimi.

- [...] Questo approccio dal basso (*bottom-up*) ha rivelato che non solo *guardare* il mondo, ma anche più semplicemente *vedere* le cose e gli altri, è qualcosa di molto più complesso della semplice attivazione del cervello visivo. Si potrebbe dire anche così: vedere il mondo significa sempre anche guardare il mondo per capirlo. La nostra esperienza visiva del mondo è il risultato di processi di integrazione multimodale, di cui il sistema motorio è un attore principale...<sup>5</sup>

- Il movimento è ciò che permette l'articolazione del senso, è ciò che permette di connettere gli elementi disponibili nello spazio, è ciò che permette di formare l'oggetto, è ciò che permette la rappresentazione e la raffigurazione.[...] per questo l'opera d'arte contiene sempre le indicazioni della mobilità, perché essa stessa è un prodotto e nello stesso tempo chiede al fruitore di mettere in movimento la propria attività percettiva che gli consente di scomporre/ricomporre l'immagine.<sup>6</sup>

L'opera d'arte in quanto prodotto richiamerebbe nel fruitore il processo della sua produzione in quanto opera d'arte. Ecco allora che guardando il *readymade* della ruota sorge spontaneo il declassamento del solito "ciò lo so fare anch'io". Ma, a ben vedere così sono declassati solo l'artista e le attuali modalità dell'arte; mentre ciò che di tale esperienza visiva resterebbe da capire è, in realtà, la realtà del lavoro trascorso, dei materiali e dell'intero processo produttivo che sono ora incorporati tutti nell'oggetto che guardiamo in uno spazio che non troviamo *conforme* all'oggetto osservato, ossia che non ci consente più di scomporre e ricomporre facilmente la sua immagine all'interno del repertorio generale delle opere d'arte.

L'azione automatica di una sorta di *simmetria* incarnata (bilaterale) autorizza o favorisce molte operazioni di riconoscimento dell'oggetto che avviene sulla base dell'esperienza. Il ritratto di una donna lo riconosciamo per simmetrie ad una donna reale, il dipinto di un paesaggio per simmetrie al panorama circostante ecc.; e l'insieme di certi oggetti lo riconosciamo come arte per simmetrie con l'insieme degli oggetti raccolti in un museo o in volumi di storia dell'arte. L'infatuato dei valori eterni reclama sempre una autorizzazione superiore da parte delle cose. Ma quando l'oggetto è fuori dalla portata di tali simmetrie e autorizzazioni istituzionali (vuoi perché ha smesso di stabilire simmetrie con le forme esterne del mondo immediato e con quelle dell'arte tradizionale, o perché ad un certo momento prende a stabilirle solo con sé stesso e il suo proprio sistema di prodursi e riprodursi, cioè con i suoi propri "codici" linguistici, semantici, o per altre ragioni), ecco che allora uno può perdere la bussola<sup>7</sup> da indurlo a chiedere: chi o cosa autorizza un orinatoio in porcellana o una ruota di bicicletta di presentarsi negli spazi dei musei d'arte invece che nelle vetrine di negozi di articoli sanitari o sportivi, che gli competono? ... Bella domanda davvero...!

### Nota di Redazione 3

(*immagini e strumenti ottici*)

*Se agli occhi non è possibile lo sguardo di Linceo, non rinuncerai per questo a curarli quando difettano... Si arriverà fin dove è concesso..* (Orazio, *Epistole*)

- Come ha rilevato una volta Erwin Panofsky (che pubblicò nel 1945 una grande monografia su Albrecht Dürer) la rigorosa descrizione della realtà naturale che è presente nell'opera dei grandi pittori e incisori dal tardo Quattrocento al Seicento ha, per le scienze descrittive, la stessa importanza che ha (per l'astronomia e le scienze della vita) l'invenzione del telescopio e del microscopio. Le illustrazioni dei libri di botanica, anatomia, zoologia non sono semplici integrazioni al testo. La insufficienza delle descrizioni verbali dipendeva anche dalla assenza di un linguaggio tecnico (che viene raggiunto dalla botanica solo nel corso dell'Ottocento). La collaborazione degli

5 . Vittorio Gallese e Michele Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015, p. 16.

6 . Andrea Pinotti, *Memorie del neutro*, Mimesis, Milano 2001, pp. 15-16; in *Lo schermo empatico*, cit. p. 30.

7 . Se uno si trova esattamente sopra al punto centrale del polo magnetico l'ago della sua bussola, forzato ad orientarsi verticalmente, punterebbe verso il basso, o , cercando di conservare un eventuale momento angolare, potrebbe mettersi a ruotare senza sosta su sé stesso.

artisti ebbe comunque, nelle scienze descrittive, effetti rivoluzionari.<sup>8</sup>

- Nella sua tesi sulle «illustrazioni» e sui «limiti della somiglianza al vero», Ernst Gombrich ha certamente ragione: una rappresentazione già esistente «eserciterà sempre il suo ascendente sull'artista anche quando questi vuole fissare il vero» e «non si può creare dal nulla un'immagine visiva». E tuttavia, com'egli stesso ha sottolineato e come risulta da un confronto fra le immagini di un leone e di un porcospino tracciate dall'architetto gotico Villard de Honnecourt e quella di un coniglio dipinto ad acquarello da Dürer, nel periodo di tempo compreso fra il Trecento e il Cinquecento è accaduto qualcosa di decisivo. Lo «stile» ha perso la sua rigidità, ha «imparato ad adeguarsi con sufficiente scioltezza» ai soggetti che cadono sotto lo sguardo (Gombrich, 1965). Questo mutamento ha avuto, anche sugli sviluppi del sapere scientifico, effetti non secondari.

- La realtà dell'universo era stata ampliata dall'uso di uno strumento meccanico che era in grado di aiutare e perfezionare e raffinare i sensi dell'uomo. Le osservazioni astronomiche di Galilei non segnavano soltanto la fine di una visione del mondo. Sembrarono anche ai contemporanei l'atto di nascita di un nuovo concetto di esperienza e di verità. La «certezza data dagli occhi» aveva spezzato il cerchio senza fine delle dispute.

- Non c'è, nella storia del microscopio e dei suoi rapporti con la scienza, nessuna data drammatica, paragonabile a quella del 1609 per il cannocchiale. Quest'ultimo, come è stato più volte notato, esercita la sua azione all'interno di una scienza già consolidata, che ha un'antica e salda tradizione. Il microscopio sta invece, in qualche modo, agli inizi di un lungo processo che conduce al costituirsi di nuove scienze.

- Dobbiamo tornare per un momento al tema dell'importanza delle illustrazioni. Perché proprio le bellissime incisioni del grande architetto Christopher Wren, che compaiono nella *Micrographia* di Hooke (1665), collocano quest'opera (esattamente com'era accaduto un secolo prima con quella di Vesalio) su un piano diverso da quelle dei suoi contemporanei. E fra i contemporanei c'era Marcello Malpighi, che è certamente assai più biologo di Hooke, e che nel 1661 aveva pubblicato il *De pulmonibus*. Le grandi possibilità offerte alla scienza dalle illustrazioni erano chiare da quasi un secolo e mezzo, ma la prima generazione dei microscopisti era rimasta quasi insensibile a questo tema. Le 32 splendide tavole della *Micrographia* (ancora utilizzate in manuali dell'Ottocento) rivelarono cosa poteva essere fatto su questo terreno (Hall, 1976: 13).

## Nota di Redazione 4

(*simulazione incarnata ed esperienza estetica*)

- Secondo questa prospettiva, l'oggetto acquista così un significato pieno e un *sensu* in virtù della propria relazione dinamica con il soggetto/agente fruitore della relazione. Questa relazione dinamica è sicuramente molteplice, come molteplici sono i modi con cui possiamo interagire col mondo muovendoci in esso, per esempio muovendoci attorno a un oggetto, o esplorandolo muovendo gli occhi. La percezione di un oggetto, grazie alla simulazione incarnata, può essere considerata come una forma preliminare di azione che, indipendentemente da una fattuale interazione con l'oggetto, lo presenta come qualcosa e a portata di mano (*zu-Händen*, secondo la definizione di Heidegger<sup>9</sup>) e gli conferisce presenza. Ciò suggerisce che la simulazione incarnata modella costitutivamente il contenuto della percezione visiva dell'oggetto, caratterizzando l'oggetto percepito nei termini degli atti motori che esso evoca, anche in assenza di qualsiasi effettivo movimento. [...] - Mediante la simulazione [incarnata], la parte non vista dell'azione può essere ricostruita e quindi il suo scopo può essere determinato, ma non si tratta di un'*inferenza* logica, bensì forse di un'*inferenza* motoria. [...] - La nostra apertura al mondo e l'intenzionalità dei nostri processi mentali, cioè il loro essere riguardo qualcosa, sono costituite e rese possibili da una primitiva intenzionalità motoria. Il sistema motorio, essendo depositario delle nostre potenzialità di

8. Paolo Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Bari 1997, p. 60, e a seguire pgg. 66, 70, 71, 73.

9. Martin Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 2005.

relazione pragmatica col mondo, ci predispone alla relazione con esso.<sup>10</sup>

- Secondo Hans Gumbrecht l'esperienza estetica si sostanzia in una componente di significato e in una presenza<sup>11</sup>. La presenza riflette il coinvolgimento corporeo del fruitore attraverso un rapporto multimodale sinestesico con l'oggetto artistico-culturale, la cui percezione visiva, per esempio viene qualificata come "visione aptica". Gumbrecht sostiene che possiamo analizzare ogni cultura storica dal duplice versante del significato e della presenza, poiché entrambe queste configurazioni possono essere ritrovate in percentuali variabili in ogni oggetto culturale. Quando a predominare è la presenza, gli oggetti del mondo acquistano un senso non grazie a un'interpretazione, ma grazie alla loro intrinseca inerenza pragmatica sensori-motoria. [...] l'individuo non si relaziona al mondo esterno in modo oggettivo, secondo una prospettiva in terza persona, ma si iscrive letteralmente in questo stesso mondo in quanto il suo corpo ne costituisce parte integrante e, almeno in parte, ne costituisce l'origine. Se è vero che è impossibile separare l'esperienza delle immagini dalla nostra quotidiana esperienza motoria, affettiva, tattile ed enterocettiva della realtà, pensiamo che i nuovi dispositivi digitali, a prescindere dai contenuti mostrati, offrano nuovi sbocchi alla mediazione sensori-motoria dell'immagine grazie alle loro peculiari tipologie di interazione. [...]

La modernizzazione tecnologica dell'età post-moderna, paradossalmente, riporta così il corpo al centro del rapporto instaurabile con la realtà; una realtà sempre più mediata dalla rappresentazione visiva digitale interattiva. La crescente autonomia del mondo materiale digitale colonizza sempre di più il nostro immaginario, esternalizzando al contempo le nostre memorie. [...] - Vogliamo qui solo segnalare che le nuove mediazioni digitali stanno già cambiando correlativamente sia le forme di espressione artistica che la loro ricezione. Nella nuova "era aptica", il contenuto narrativo delle immagini non è più il principale veicolo della loro fruizione. [...] - ... la svolta digitale sposta l'asse della presenza dal contenuto al contenitore, che diventa il vero polo attrattivo nonché oggetto del desiderio dell'utilizzatore (il termine "spettatore" appare inadeguato in questo contesto), soddisfatto delle sue continue attività manipolatore e di contatto e dagli effetti che producono sulle immagini che scorrono sotto la superficie dello schermo.... Toccando la superficie dello schermo con la superficie delle dita stabiliamo un duplice contatto con le immagini. Le modifichiamo toccandole e reciprocamente ne siamo toccati...<sup>12</sup>

- Nella seconda metà del XIX secolo vari studiosi tedeschi, scrivendo sulle arti visive, hanno esposto le loro opinioni sul coinvolgimento corporeo dello spettatore in risposta a opere di pittura, scultura e architettura. Sebbene già a partire dal Settecento scrittori come Du Bos (e altri, fra cui Hume, Burke, Adam Smith e Herder) abbiano commentato l'imitazione interiore delle emozioni e delle azioni altrui, l'importanza dell'empatia per l'estetica è stata sottolineata per la prima volta da Robert Vischer nel 1873. Con il termine *Einfühlung* (letteralmente, "sentire dentro") Vischer designava le reazioni fisiche prodotte dall'osservazione dei dipinti, notando come forme particolari suscitassero particolari reazioni emotive, a seconda della loro conformità al disegno e alla funzione dei muscoli corporei. Elaborando le idee di Vischer, Wölfflin propose le sue opinioni sul modo in cui l'osservazione di particolari forme architettoniche stimolava le reazioni fisiche degli osservatori. Dal 1893 Aby Warburg scrisse delle *Pathosformeln*, per mezzo delle quali le forme esteriori del movimento in un'opera rivelavano le emozioni interiori del personaggio interessato. Quasi nello stesso periodo, Bernard Berenson delineava le sue teorie su come l'osservazione del movimento rappresentato nelle opere d'arte rinascimentali potenziasse la consapevolezza di analoghe potenzialità muscolari nel proprio corpo. Inoltre, il suo concetto di "valori tattili" prefigurava aspetti dell'attuale teoria empatica. Anche Theodor Lipps nella stessa epoca andava elaborando le sue concezioni sul nesso fra godimento estetico, da una parte, e coinvolgimento fisico con lo spazio, dall'altra, nell'architettura e in altre arti. Tutti questi studiosi credevano che l'emozione del coinvolgimento fisico nelle opere d'arte non soltanto provocasse un sentimento di imitazione del

10 . Vittorio Gallese e Michele Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina editore, Milano 2015, p. 56, 59 e 64.

11 . H. U. Gumbrecht (2004), *Production of Presence: What meaning cannot convey*, Stanford University Press, Stanford.

12 . Gallese Guerra, cit. p. 264 e seg.

movimento visto o implicito nell'opera d'arte, ma potenziasse anche le reazioni emotive dello spettatore nei suoi confronti. Nell'opera di Merleau-Ponty speciale rilievo era dato alle conseguenze estetiche della sensazione di coinvolgimento fisico suscitata da dipinti e sculture. L'autore suggeriva anche le possibilità di immedesimazione corporea con le azioni implicite dell'artista, come nel caso dei dipinti di Cézanne. David Rosane ha dedicato particolare attenzione alla sensazione di coinvolgimento empatico con i movimenti delle mani impliciti nei disegni degli artisti, da Leonardo a Tiepolo, fino a Piranesi. Sebbene queste teorie siano spesso tenute in considerazione, l'assunto fenomenologico non ha trovato molto seguito nel campo della storia dell'arte. La storia e la critica d'arte del Novecento hanno perlopiù trascurato le reazioni emotive, privilegiando un approccio totalmente cognitivo e distaccato d'estetica, essendo le emozioni in gran parte legate al contesto e difficili da classificare. *Arte e illusione* (1960) di Ernst Gombrich era uno studio dedicato alla "psicologia della rappresentazione pittorica. Tuttavia non vi era nulla in esso che prendesse in considerazione le risposte emotive ed empatiche all'arte. A quella data le emozioni erano state completamente espunte dall'ambito dell'estetica.<sup>13</sup>

## Nota di Redazione 5

(*la fotografia e lo studio della storia dell'arte*)

E nel 1865, quasi vent'anni prima che scienziati di fama mondiale come Robert Koch sostenessero che "le immagini fotografiche di un oggetto microscopico sono, date alcune condizioni, persino più importanti dell'oggetto stesso", Hermann Grimm, che sarebbe diventato il primo professore ordinario di storia dell'arte nel 1873 presso l'università di Berlino, sostenne la necessità di una raccolta di fotografie di opere d'arte, affermando che questi archivi avrebbero potuto avere "un'importanza maggiore persino delle più grandi collezioni di [opere d'arte] originali". Grimm dice qui con chiarezza ciò che Erwin Panofsky più tardi avrebbe definito, in tono ironico, il "rifiuto degli originali", identificando in questo modo il conflitto che sta alla base della storia dell'arte, ossia il fatto che essa si fonda ampiamente sullo studio diretto dell'opera d'arte originale, ma che l'interroga anche attraverso le lenti di una conoscenza basata sull'uso della fotografia. Wilhelm Lubke, probabilmente il più famoso storico dell'arte del XIX secolo, non credeva nemmeno che sussistesse un conflitto fra queste due sfere. Nel 1870 egli considerò la fotografia in grado di riprodurre il respiro dell'originalità artistica come un sedimento immediatamente percepibile, lasciato dalla "piena animazione". Anton Springer, il primo professore ordinario di storia dell'arte in Germania, prese le difese della fotografia in termini di storia dei media: come la stampa aveva messo fine soltanto all'attività degli amanuensi meno capaci, e come gli amanuensi avevano costretto la stampa a diventare una forma d'arte, così le arti grafiche manuali non sarebbero state spazzate via dalla nascita della fotografia; al contrario, la fotografia avrebbe rafforzato le loro qualità artistiche. Infine, Jakob Burckhardt parlò addirittura della fotografia come un prezioso deposito di *aura*. Il pericolo che le grandi opere d'arte sparissero e che perdessero il loro potere sarebbe stato scongiurato proprio dalla fotografia.

Questi pionieri dell'insegnamento della storia dell'arte nelle università diedero voce alla fede ottocentesca nella oggettività assistita dalla tecnica, ma, allo stesso tempo, riconobbero alla fotografia di essere qualcosa di più di una semplice duplicazione di un oggetto. Piuttosto essi diedero il via allo studio della riproduzione tecnologica analizzandone l'autonomia. Dalla critica della riproduzione fotografica delle sculture da parte di Wolfflin del 1897 si può tracciare un collegamento diretto con il brillante saggio di Panofsky del 1930 sull'originale e la copia. Questi, dopo aver iniziato il suo scritto confessando che le copie degli originali non sono né giuste né sbagliate, ma devono essere giudicate all'interno del loro ambito stilistico, giunge alla conclusione che l'occhio deve affinare le proprie capacità di stabilire delle differenze soprattutto nel momento in cui gli originali e le riproduzioni sembrano all'apparenza identici. Ma anche la proiezione di

---

13 . David Freedberg e Vittorio Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), in *Teorie dell'immagine*, op. cit., p. 56 334-338.

diapositive, che si afferma a partire dal 1900 come uno standard nell'insegnamento universitario della storia dell'arte, non è solo usata come uno strumento didattico, ma valutata anche nella sua funzione euristica.

Per Grimm la proiezione multipla di diapositive comportava lo stesso approccio analitico del microscopio. Egli considerava la proiezione di diapositive più importante del solo sguardo grazie al suo più alto standard di rappresentazione dell'originalità dell'artista. Quanto Grimm si sia basato sulle diapositive per istituire la storia dell'arte come *Bildwissenschaft*, può essere dimostrato da quanto poco egli si occupasse dei libri. Quando nel 1901 Wolfflin gli succedette nella cattedra di storia dell'arte all'università di Berlino, trovò soltanto 1300 pubblicazioni, ma ben 15.000 diapositive.

Usando queste diapositive, Wolfflin fu in grado di dimostrare e allo stesso tempo di riflettere sui suoi concetti bipolari fondamentali della storia dell'arte (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) grazie al suo uso magico della doppia proiezione. Sviluppando le proprie categorie a partire da esempi tratti dall'arte "alta", Wolfflin considerava le diapositive utili per la comprensione della cultura visuale di intere epoche nel senso più ampio del termine. Egli non usò mai il termine *Bildgeschichte*, ma definì la storia dell'arte come lo "sviluppo del vedere moderno", che è di fatto un modo di concepire la disciplina in maniera più ampia e profonda. Grimm, Lubke, Springer, Burckhardt, Wolfflin e Panofsky si trovarono d'accordo nell'includere le fotografie e le diapositive all'interno dello spazio di giudizio sugli originali e considerarono le proiezioni come strumenti del più grande valore per la ricerca. Grazie all'uso di un'enorme quantità di riproduzioni e di diapositive tutti loro cercarono di evidenziare e di rafforzare l'*aura* propria delle riproduzioni e allo stesso tempo aumentarono il numero di oggetti da studiare, sviluppando in parallelo nuovi strumenti per la storia dell'arte che fossero in accordo con i metodi statistici. Includendo nella storia dell'arte anche le tecniche di riproduzione, essi la trasformarono profondamente in direzione di una *Bildwissenschaft*.<sup>14</sup>

## Nota di Redazione 6

(la fotografia . Walter Benjamin)

- Questioni di metodo III. Con il rapido ritmo della tecnica, cui corrisponde una decadenza altrettanto rapida della tradizione, viene alla luce molto più velocemente di prima, anzi già per l'epoca immediatamente successiva, l'apporto dell'inconscio collettivo, il volto arcaico di un'epoca. Da qui lo sguardo surrealista sulla storia. [Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che all'inizio è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrisponde nella sovrastruttura una coscienza onirica nella quale il nuovo si abbozza in configurazione fantastica. Michelet: «*Chaque époque rêve la suivante*». Senza questa prefigurazione fantastica nella coscienza onirica non nasce nulla di nuovo. Però le sue manifestazioni non si trovano soltanto nell'arte. E' decisivo per il XIX secolo che la fantasia ovunque oltrepassi i confini dell'arte.<sup>15</sup>

– Essa (la fotografia) può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore. Nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venire ascoltato in camera.<sup>16</sup>

– Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico... Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff,

14 . Da Horst Bredekamp, *La storia dell'arte come Bildwissenschaft* (relazione alle conferenze del 2002, di Berlino al Getty "Frames of viewing" e presso il Clark Art Institute) riportata in *Teorie dell'immagine*, op. cit. pag. 140 e seg.

15 . Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, ed. Einaudi, Torino 1997, pag. 82.

16 . Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. Einaudi, Torino 1966, pag. 22

opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra l'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione dell'epoca in cui essa veniva riconosciuta... E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una modificazione dell'"aura", sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali....<sup>17</sup>

– Chiunque avrà avuto modo di osservare quanto più facile sia cogliere un quadro, e più ancora una scultura o addirittura un'architettura, mediante la fotografia che non nella realtà. La tentazione di attribuire la ragione di questo fenomeno semplicemente ad una decadenza dei nostri contemporanei, è troppo ovvia. Una simile interpretazione è constatata dalla constatazione di quanto, pressappoco contemporaneamente all'elaborazione delle tecniche riproduttive, si sia trasformata l'appercezione delle grandi opere. Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni. In ultima analisi, i metodi di riproduzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d'aiuto all'uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di essa, non sarebbe possibile fruire.<sup>18</sup>

– La macchina fotografica è diventata sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione. A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa. Non a caso certe lastre di Atget sono state comparate alle fotografie del luogo di un delitto...<sup>19</sup>

(la fotografia . *Gisele Freund*)

- Il manifesto delle tendenze realistiche era *Le Réalisme*, una rivista il cui primo numero apparve nel 1856. La teoria di quei primi realisti è inseparabile dall'estetica positivista. Le loro richieste potrebbero derivare dall'apparizione dell'apparato fotografico. "Puoi solo dipingere ciò che vedi", hanno proclamato. Essi censurano l'immaginazione come qualcosa di non oggettivo, come una tendenza soggetta alla falsificazione. Di conseguenza, l'atteggiamento nei confronti della natura deve essere assolutamente impersonale al punto che l'artista deve essere in grado di dipingere lo stesso quadro dieci volte di seguito, senza esitazione e senza che le copie successive differiscano dalla copia precedente. L'ammirazione che l'artista professa per la natura non ha limiti. Per loro Courbet<sup>20</sup> è il maestro che dipinge oggetti con forme e colori come presentati dalla realtà. L'opera d'arte deve mostrare un contenuto oggettivo, ottenuto direttamente dalla natura in cui è immerso.<sup>21</sup>

- Abbiamo al Louvre un dipinto di Denner. Per fare questo ritratto ha lavorato con una lente d'ingrandimento per quattro anni; niente manca sul volto, né i solchi della pelle, né il chiazzone degli zigomi, né le piccole macchie nere sparse sul il naso, né l'affioramento bluastrò di quelle vene microscopiche che serpeggiano sotto l'epidermide, o i bagliori dell'occhio che raccolgono i riflessi di oggetti vicini. Si rimane stupiti: la testa produce un effetto illusorio, sembra che lascerà il quadro; non abbiamo mai visto un tale risultato o tanta accuratezza. Tuttavia un abbozzo di Van Dyck ha una forza cento volte superiore, e né in pittura né in qualsiasi altra arte i premi vengono assegnati al "*trompe-l'oeil*".<sup>22</sup>

Quest'ultimo brano della Freund, viene riportato da Benjamin che, dopo essersi chiesto se il dipinto di

---

17 . Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. pag. 24.

18 . Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 73 e seg.

19 . Ibidem, pag. 77.

20 . "Courbet, pittore critico, analitico, sintetico e umanitario, è una espressione della nostra epoca. La sua opera coincide con la filosofia positiva di Auguste Comte, la metafisica positiva di Vacherot, il diritto umano immanente dell'io...". in Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865, p. 287.

21 . Gisele Freund, *La fotografia como documento social*, editorial Gustavo Gil SL, Barcelona 2006, pag. 68 seg.

22 . Ibidem, pag. 71 seg.

Denner era stato eseguito al tempo in cui la fotografia era già stata inventata, commenta: - "Tanto difficile riesce all'uomo lasciare il posto e fare agire la macchina in sua vece" <sup>23</sup>.

## Nota di Redazione 7

(*la mano, l'occhio, l'orecchio*)

In un capito de *Il gesto e la parola* possiamo veder raccolte e sistemate in una visione d'insieme diverse voci e temi proposti e ricorrenti negli appunti.

La registrazione sonora, il cinema, la televisione sono intervenuti, negli ultimi cinquant'anni, a prolungare la traiettoria la cui origine va situata prima dell'Aurignaciano. Dai tori e dai cavalli di Lascaux ai segni mesopotamici all'alfabeto greco, i simboli figurati passano dal mitogramma all'ideogramma, dall'ideogramma alla lettera, e la civiltà materiale si basa su simboli nei quali diventa sempre più ristretto lo spazio tra la serie di concetti emessi e la loro riproduzione. La registrazione del pensiero e la sua emissione meccanica restringono ancora questo ritmo e s'impone un interrogativo sulle conseguenze di una tale contrazione. Fatto abbastanza singolare, la registrazione meccanica delle immagini ha seguito, in meno di un secolo, la stessa traiettoria che era stata percorsa in qualche millennio dalla registrazione della parola. Infatti le immagini visive a due dimensioni, grazie alla fotografia, sono le prime a venire riprodotte automaticamente. Poi, così come è intervenuta la scrittura, la parola, con il fonografo, viene fissata con un mezzo meccanico. Fin qui i meccanismi di assimilazione mentale non subiscono alcuna distorsione: esclusivamente statica e visiva la fotografia lascia all'interpretazione la stessa libertà che aveva nel Paleolitico davanti ai bisonti di Altamira. Il fonografo, dal canto suo, impone una catena auditiva sulla quale viene a formarsi una immagine mentale libera e personale.

Il cinema muto non ha modificato sensibilmente le condizioni tradizionali; il film muto era sostenuto da ideogrammi sonori, vaghi, forniti da un accompagnamento musicale che faceva salvo il gioco tra l'immagine imposta e l'individuo. Le condizioni hanno subito una profonda modificazione al livello del cinema sonoro e della televisione che mobilitano contemporaneamente la visione del movimento e l'audizione, che comportano, cioè, la partecipazione passiva di tutto il campo percettivo. Il margine di interpretazione individuale si trova così eccessivamente ridotto perché il simbolo e il suo contenuto si confondono in un realismo che tende alla perfezione e perché, d'altra parte, la situazione reale in tal modo ricreata lascia lo spettatore al di fuori di qualsiasi possibilità d'intervento attivo. Ci troviamo perciò davanti a una situazione diversa tanto da quella di un Neanderthaliano, perché la situazione è completamente subita, quanto da quella di un lettore, perché è completamente vissuta, nella visione quanto nell'audizione. Sotto questo duplice aspetto le tecniche audio-visive si presentano davvero come uno stato nuovo della evoluzione umana, uno stato, per di più, che interessa direttamente quanto l'uomo ha di più particolare: il pensiero ragionato.

Dal punto di vista sociale, l'audio-visivo corrisponde a una indiscutibile conquista in quanto consente una informazione precisa e agisce sulla massa informata mediante sistemi che immobilizzano tutti i suoi mezzi di interpretazione. In questo il linguaggio segue l'evoluzione generale del superorganismo collettivo e corrisponde al condizionamento sempre più perfetto delle cellule individuali. Sul piano individuale è possibile pensare a un vero e proprio ritorno alle fasi precedenti la figurazione? È chiaro che la scrittura costituisce un adattamento straordinariamente efficace del comportamento audiovisivo, che è il modo di percezione fondamentale nell'uomo, ma è anche una notevole deviazione. La situazione che tende a instaurarsi rappresenterebbe quindi un perfezionamento in quanto economizzerebbe lo sforzo di «immaginazione» (in senso etimologico). Ma l'immaginazione è la capacità fondamentale dell'intelligenza e una società in cui s'indebolisce la capacità di forgiare simboli perderebbe nello stesso tempo la sua capacità di agire. Ne risulta, nel mondo attuale, un certo squilibrio individuale o, più esattamente, la tendenza verso lo stesso

---

23 . Cfr. W. Benjamin, *I passages di Parigi*, ed. Einaudi, Torino 2002, pag. 619.

fenomeno che distingue l'artigianato: la perdita dell'esercizio dell'immaginazione nelle concatenazioni operazionali vitali.

Il linguaggio audio-visivo tende a concentrare la completa elaborazione delle immagini nei cervelli di una minoranza di specialisti che portano agli individui un materiale totalmente figurato. Il creatore di immagini, pittore, poeta o narratore tecnico, ha sempre costituito, anche nel Paleolitico, una eccezione sociale, ma la sua opera restava incompiuta in quanto sollecitava l'interpretazione personale, a qualsiasi livello si trovasse il fruitore dell'immagine. Oggi sta per realizzarsi la separazione, quanto mai vantaggiosa sul piano collettivo, tra una ristretta élite, organo della digestione intellettuale, e le masse, organi di assimilazione pura e semplice. Tale evoluzione non interessa unicamente il campo audio-visivo che è solo il punto d'arrivo di un processo generale che riguarda il campo grafico nel suo complesso. La fotografia non ha, inizialmente, apportato modifiche nella percezione intellettuale delle immagini; come ogni innovazione si è appoggiata su qualcosa di preesistente: le prime automobili erano dei phaeton senza cavalli e le prime fotografie ritratti e movimenti senza colori. Il processo di «predigestione» si concretizza solo dopo la diffusione del cinema che modifica totalmente la concezione della fotografia e del disegno in senso propriamente pittografico. L'istantanea a soggetto sportivo e il fumetto corrispondono, come pure il «digest», alla separazione verificatasi nel corpo sociale tra creatore e consumatore di immagini.<sup>24</sup>

Il sistema economico, che si conclude col capitalismo dei cereali e con la metallurgia, si conclude nello stesso tempo con le scienze e la scrittura. Mentre all'interno della città le tecniche caratterizzano l'avvio verso il mondo attuale, e spazio e tempo si organizzano in una rete geometrica che imprigiona d'un sol tratto il ciclo e la terra, il pensiero razionalizzante prende il sopravvento sul pensiero mitico, linearizza i simboli e li piega via via a seguire lo svolgimento del linguaggio verbale fino al punto in cui la fonetizzazione grafica giunge all'alfabeto. Dall'inizio della storia scritta, come nelle fasi precedenti, il moto di riflesso tra linguaggio e tecnica è totale e ad esso è legato tutto il nostro sviluppo. L'espressione del pensiero attraverso il linguaggio trova uno strumento dalle possibilità indefinite a partire dall'uso degli alfabeti che subordinano completamente la parte grafica a quella fonetica, ma tutte le forme precedenti rimangono vive in misura diversa, e vedremo in seguito che tutta una parte del pensiero si scosta dal linguaggio linearizzato per riaffermare quanto sfugge a una notazione rigorosa.

Il movimento tra i due poli della figurazione, tra quello auditivo e quello visuale, subisce una modificazione importante nel passaggio alla scrittura fonetica, ma mantiene intatta la capacità individuale di visualizzare ciò che è verbale e ciò che è grafico. La fase attuale è contraddistinta tanto dall'integrazione audio-visiva che inaugura una espressione in cui la interpretazione individuale perde in gran parte le sue possibilità, quanto dalla separazione sociale delle funzioni di creazione dei simboli e di ricezione delle immagini. Qui di nuovo appare con chiarezza lo scambio tra tecnica e linguaggio. L'utensile abbandona precocemente la mano dell'uomo per dare origine alla macchina: nell'ultima fase, grazie allo sviluppo delle tecniche, parola e visione subiscono un processo identico. Il linguaggio, che aveva abbandonato l'uomo quando operava con la mano e dava vita all'arte e alla scrittura, segna la sua separazione definitiva affidando alla cera, alla pellicola, al nastro magnetico le funzioni proprie della fonazione e della visione.<sup>25</sup>



24 . André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* (1964), ed. Einaudi, Milano 1978, pag. 249-251.

25 . Ibidem, p.253



Dall'alto: Marcel Duchamp, *Boîte* del 1914 e *La boîte verte* del 1934.

DANIEL BUREN

FUNZIONE DEL MUSEO

BANCO

Il testo pubblicato in inglese dal Museo d'Arte Moderna di Oxford in occasione della mostra di Daniel Buren (31 Marzo-15 Aprile) è stato tradotto e pubblicato in italiano in un pieghevole di quattro facciate distribuito durante la mostra di Buren alla galleria Banco di Brescia del Dicembre 1974.

Nota – Il seguente è un estratto da un testo scritto nell'ottobre 1970. Doveva essere la terza parte - «Le Donné» - del testo «Position-Deposition» pubblicato nel gennaio 1971 dal Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany.

Le prime due parti di questo testo erano rispettivamente «Standpoints » e «Limites Critiques». Questa è una delle ragioni per cui è stato pubblicato in quella occasione finita con la parola «continua».

La mostra a Oxford costituisce una buona occasione per la prima pubblicazione di un estratto di questa terza parte, che speriamo continuare in una futura pubblicazione.

## FUNZIONE DEL MUSEO<sup>1</sup>

Luogo privilegiato con un triplice ruolo:

**Estetico.** Il Museo è la cornice e il supporto effettivo sul quale il lavoro è iscritto/composto. E' nello stesso tempo il luogo nel quale l'azione ha luogo ed il singolo punto di vista (topografico e culturale) per il lavoro.

**Economico.** Il Museo dà una valutazione mercantile a ciò che espone, a ciò che ha privilegiato/scelto. Preservando il lavoro o estraendolo da una comune collocazione, il Museo promuove socialmente il lavoro, con l'assicurare la sua esposizione e conservazione.

**Mistico .** Il Museo/Galleria promuove istantaneamente a livello di «Arte» qualunque cosa esponga con convinzione, così da evitare in anticipo ogni tentativo di mettere in questione le fondamenta dell'arte, senza prendere in considerazione il posto da cui la questione è posta. Il Museo (la Galleria) costituisce il mistico corpo dell'Arte.

E' chiaro che i tre punti sopra sono enunciati solo per dare un'idea generale del ruolo del Museo. Va da sé che questi ruoli variano in intensità secondo i Musei (Gallerie) considerate, per ragioni socio-politiche (correlate con l'Arte o più generalmente col sistema).

### 1. PRESERVAZIONE

Una delle funzioni iniziali (tecniche) del Museo (o della Galleria) è la preservazione. (Qui si può fare una distinzione tra Museo e Galleria sebbene questa distinzione sembri divenire meno evidente: il primo generalmente compera, preserva, colleziona, per esporre. La seconda fa lo stesso per poi vendere).

Questa funzione di preservazione perpetua la natura idealistica di tutte le arti perché proclama che l'arte è (può essere) eterna.

Quest'idea, tra le altre, dominò il 19esimo secolo, quando i musei pubblici furono creati pressappoco come sono ancor oggi conosciuti.

I lavori d'arte sono generalmente un insieme di attitudini, gesti, memorie, copie, imitazioni, trasposizioni, sogni, simboli fissati sulla tela arbitrariamente, per un periodo di tempo indefinito. Per enfatizzare questa illusione di eternità o infinità bisogna preservare il lavoro in se stesso (fisicamente fragile: tela, telaio, pigmenti ecc.) dalla usura.

Il Museo era stato concepito per assumere questa funzione e per preservare i lavori con mezzi artificiali appropriati, il più a lungo possibile, dagli effetti del tempo, lavori che altrimenti deperirebbero molto più

---

1 . Sia chiaro che quando noi parliamo de "il Museo" ci riferiamo anche a tutti i tipi di gallerie esistenti ed a tutti gli altri posti che pretendono di essere centri di cultura. Una certa distinzione tra "museo" e "galleria" sarà fatta sotto. Tuttavia, deve anche essere messa in rilievo l'impossibilità di sfuggire al concetto di "luogo di cultura".

rapidamente.

Questa era/è un modo - un altro - di ovviare alla temporalità/fragilità dell'opera d'arte, mantenendola artificialmente in vita garantendogli quindi un'apparenza di immortalità, che serve molto bene il discorso che la prevalente ideologia borghese le attribuisce.

Tutto ciò avviene, dobbiamo aggiungere, con l'assoluta approvazione dell'Autore/Artista.

In più, questa funzione conservatrice del Museo, che toccò il suo vertice più alto nel 19esimo secolo e col romanticismo, è ancora generalmente accettata oggi, con l'aggiunta di un altro fattore paralizzante. Infatti nulla è più sollecitamente preservato che un lavoro d'arte. E questo è il motivo per cui l'arte del ventesimo secolo è così dipendente da quella del diciannovesimo avendone accettato, senza fratture, i suoi sistemi, i suoi meccanismi e le sue funzioni (inclusi Cézanne e Duchamp), senza rilevare uno dei suoi più grossi alibi, ed inoltre accettando la cornice dell'esposizione come evidente in se stessa.

Noi possiamo dichiarare ancora una volta che il Museo crea il suo «marchio», impone la sua «cornice» (fisica e morale), su tutto ciò che viene esposto al suo interno, in modo profondo e indelebile. E ciò è reso più facile dal fatto che tutto ciò che il Museo espone è pensato e fatto espressamente per esservi sistemato.

Ogni lavoro d'arte già porta in sé, implicitamente o no, la traccia d'un gesto, un'immagine, un ritratto, un periodo, una storia, un'idea... ed è di conseguenza preservato (come un souvenir) dal Museo.

## II. COLLEZIONE

Il Museo non solo preserva - e quindi perpetra - ma colleziona anche. Il ruolo estetico del Museo è così rafforzato, poiché diviene il singolo punto di vista (culturale e visuale), da cui i lavori possono essere considerati, un recinto dove l'arte è nata e seppellita, spezzata dalla vera cornice che la presenta e costituisce. Invero, il collezionare rende possibili le semplificazioni e garantisce un peso storico e psicologico che rinforza il predominio del supporto (Museo/ Galleria), parimenti come quest'ultimo è ignorato. Infatti il Museo/Galleria ha una storia, un volume, una presenza fisica, un peso culturale piuttosto importante, come il supporto su cui si dipinge, si disegna. (Per estensione questo naturalmente si applica ad ogni materiale scolpito, oggetto trasportato o discorso iscritto nel Museo).

Ad un altro livello, lasciateci dire sociale, le mostre collettive servono ad esporre differenti lavori assieme, spesso molto differenti, di diversi artisti.

Questo porta a creare od opporre differenti scuole/movimenti e quindi a cancellare alcune questioni interessanti che vanno perse in una massa esagerata di risposte.

La collezione può anche essere usata per mostrare il lavoro di un singolo artista, producendo così un effetto di appiattimento, al quale il lavoro aspira in ogni caso, essendo stato concepito esclusivamente - volenti o nolenti - in vista della collezione finale.

Riassumendo: la collezione in un Museo opera a due livelli differenti ma paralleli, secondo che si consideri una mostra collettiva o personale.<sup>2</sup>

A) Nel caso di un confronto di lavori di differenti artisti, il Museo impone un'amalgama di cose senza relazione, tra le quali alcuni lavori scelti sono enfatizzati. Questi lavori scelti danno un impatto che è dovuto solo al loro contesto-collezione. Per essere chiari la collezione di cui stiamo parlando e la selezione sono, ovviamente, motivate da ragioni economiche. Il Museo colleziona il meglio per isolare. Ma questa distinzione è falsa poiché la collezione forza a paragoni cose che non sono spesso paragonabili e che di conseguenza producono un discorso che è falso dall'inizio, ed a cui nessuno presta attenzione (cfr. «Beware !», introduzione).

B) Nel collezionare e presentare il lavoro di un singolo artista (esposizioni personali) il Museo pone in rilievo differenze sul singolo corpo di un lavoro ed insiste (economicamente) su (presunti) lavori di

---

2. Ci riferiamo qui più particolarmente all'arte contemporanea e alla sua profusione di mostre.

successo e su (presunti) insuccessi. Come risultato tali mostre impongono l'aspetto «miracoloso» di lavori «di successo», e dunque danno anche un miglior volere di mercato alla debolezza degli altri lavori.

Questo è l'effetto di appiattimento che abbiamo menzionato sopra, il cui scopo è sia culturale che commerciale.

### III. RIFUGIO

Le considerazioni svolte sopra avallano abbastanza naturalmente l'idea, vicina alla verità, che il Museo agisce come un rifugio e che senza questo rifugio non può «esistere» nessun «lavoro».

Il Museo è un asilo. Il lavoro che vi è sistemato è protetto al tempo e da ogni sorta di pericoli e la maggior parte di essi protetti da ogni tipo di dubbi. Il Museo seleziona, colleziona e protegge. Tutti i lavori d'arte sono fatti per essere selezionati, collezionati e protetti (fra le altre cose da altri lavori che sono, per qualunque ragione, esclusi dal museo). Se il lavoro prende posto nel Museo-rifugio è perché trova il suo conforto e la sua cornice; una cornice che si considera naturale, sebbene sia più che altro storica.

Cioè una cornice necessaria al lavoro che vi è iscritto (necessaria alla sua vera esistenza). Questa cornice non sembra che dia fastidio agli artisti: che espongono continuamente senza nemmeno considerare il problema del posto in cui espongono.

Se il posto in cui il lavoro è mostrato imprime e marchia questo lavoro, qualunque esso possa essere, o se il lavoro in sé è direttamente (consciamente o no) prodotto per un Museo, ogni lavoro presentato in questa cornice, se non esamina esplicitamente l'influenza di questa su di sé, cade nella illusione dell'autosufficienza, o idealismo.

Questo idealismo (che può essere comparato all'Arte per l'Arte) mette al riparo e previene da ogni specie di fratture...<sup>3</sup>

... Infatti ogni lavoro d'arte inevitabilmente possiede una o più cornici estremamente precise. Il lavoro è anche limitato temporalmente oltre che spazialmente. Dimenticando (di proposito) questi fatti essenziali c'è chi pretende che esista un'arte immortale, un lavoro eterno. E si può vedere come questo concetto ed il meccanismo usato per produrlo - tra le altre cose la funzione del Museo come noi l'abbiamo esaminato molto rapidamente - pone il lavoro d'arte una volta e per tutte sopra le classi e le ideologie. Lo stesso idealismo, anche, sottolinea l'Uomo eterno ed apolitico che l'ideologia borghese dominante vorrebbe preservare ed in cui vorrebbe farci credere.

La non-visibilità o la (deliberata) non indicazione/rivelazione dei vari supporti di ogni lavoro (il telaio, la posizione, la cornice, lo standing, il prezzo, il dritto o il rovescio ecc...) non sono quindi né fortuiti né accidentali, come vorrebbero farci credere.

Ciò che abbiamo qui è un camuffamento bello e buono posto in atto dalla predominante ideologia borghese, assistita dagli stessi artisti.

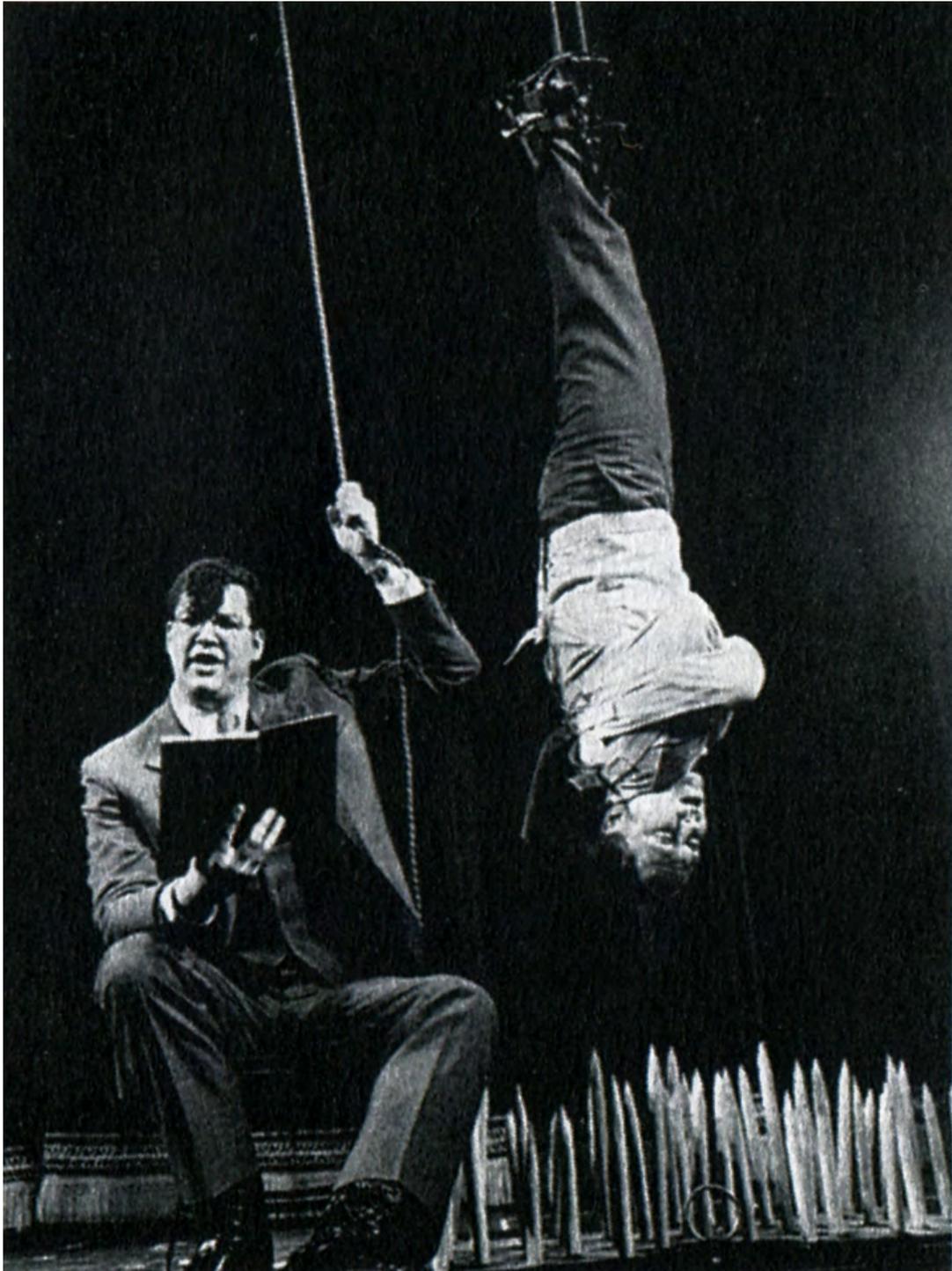
Un camuffamento che ha reso finora possibile il trasformare «la realtà» del mondo in un'immagine del mondo, e la Storia della Natura.

(continua)

Daniel Buren . New York, 1970

---

3 . Una dettagliata dimostrazione dei vari limiti e delle varie cornici che generalmente costituiscono il lavoro d'arte - pitture, sculture, oggetti, Ready-Made, concetti... è stata eliminata per ragioni tecniche dal testo originale. Tuttavia questo argomento può essere trovato in altri testi già pubblicati quali: a) "Limites critiques", Yvon Lambert, Paris, Ottobre 1970; b) "Around and about", Studio International, London giugno '71; c) "Beware !", Studio International, London marzo '70; d) "Standpoints", Studio International, London, Aprile '71; e) "Exposition d'une exposition", catalogo di Documenta 5.



## SENZA PROGETTO

### *COME HO SCRITTO ALCUNI MIEI LIBRI*

Mi sono sempre proposto di spiegare in che modo avevo scritto alcuni dei miei libri (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Etoile an front e La Poussière de Soleils*).

Si tratta di un procedimento molto particolare. E, questo procedimento, mi sembra che sia mio dovere rivelarlo, perché ho l'impressione che qualche scrittore in futuro potrebbe forse sfruttarlo con successo.

Giovanissimo scrivevo già racconti di poche pagine impiegando questo procedimento. Sceglievo due parole quasi simili (sul tipo dei metagrammi). Per esempio *billard* [biliardo]<sup>1</sup> e *pillard* [predone]. Poi vi aggiungevo parole simili ma prese in due sensi differenti, e ottenevo così due frasi quasi identiche. Per quanto riguarda *billard* e *pillard* le due frasi che ottenni furono queste:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*
2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...*

Nella prima, *lettres* [lettere] era preso nel senso di «segni tipografici», *blanc* [bianco] nel senso di «gesso » e *bandes* [bande] nel senso di «sponde»: «le lettere tracciate col gesso bianco sulle sponde del vecchio biliardo».

Nella seconda, *lettres* era preso nel senso di «missive», *blanc*, nel senso di «uomo bianco» e *bandes* nel senso di «orde guerriere»: «le missive inviate dall'uomo bianco a proposito delle orde del vecchio predone».

Trovate le due frasi, si trattava di scrivere un racconto che potesse cominciare con la prima e finire con la seconda.

Dalla soluzione di questo problema ricavo tutti i materiali.

Nel racconto in questione c'era un *blanc* (un esploratore) che, sotto il titolo *Parmi les noirs* [Fra i negri], aveva pubblicato in forma di *lettres* (missive) un libro in cui si parlava delle *bandes* (orde) di un predone (re negro).

Al principio si vedeva qualcuno scrivere in *blanc* (gesso) alcune *lettres* (segni tipografici) sulle *bandes* (sponde) di un biliardo. Queste lettere, in forma crittografica, componevano la frase finale: «*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*», e tutto il racconto era imperniato su una storia di rebus basata sui resoconti epistolari dell'esploratore.

Dimostrerò fra poco che in questo racconto c'era la genesi completa del mio libro *Impressions d'Afrique* scritto una decina d'anni dopo.

Si possono trovare tre esempi abbastanza chiari di questo procedimento creativo, basato su due frasi quasi simili ma di significato differente:

1. In *Chiquenande*, racconto pubblicato presso Alphonse Lemerre intorno al 1900.
2. In *Nanon*, racconto pubblicato sul «Gaulois du Dimanche» intorno al 1907.
3. In *Une page du Folklore breton*, racconto pubblicato sul «Gaulois du Dimanche» intorno al 1908.

Per quanto riguarda la genesi di *Impressions d'Afrique* si tratta dunque di un accostamento tra la parola *billard* e la parola *pillard*. Il predone, è Talou; le bande, sono le sue orde guerriere; il bianco, è Carmichael (la parola *lettres* non è stata conservata).

Ampliando in seguito il procedimento, cercai nuove parole che si riferissero alla parola *billard*, sempre per considerarle in un senso diverso da quello che si presentava a prima vista, e ciò mi forniva ogni volta una nuova creazione.

Così *queue* [stecca] di biliardo mi fornì il vestito con lo strascico di Talou. Una stecca da biliardo reca talvolta le cifre (iniziali) del proprietario; di qui la cifra (numero) impressa sul suddetto strascico.

Cercai una parola da aggiungere alla parola *bandes* e pensai a delle vecchie fasce in cui qualcuno avesse fatto delle *reprises* [riparazioni] (nel senso di rammendo). E la parola *reprises* nel senso musicale [ritornelli], mi fornì la *Jéroukka*, il poema che le *bandes* (orde guerriere) di Talou cantano, e la cui musica consiste nelle *reprises* continue di un breve motivo.

Cercando una parola da aggiungere alla parola *blanc* pensai alla *colle* (colla) che attacca la carta alla base del gesso. E la parola *colle* presa nel senso (che ha in gergo di collegio) di consegna o di castigo, mi fornì le tre ore di consegna inflitte al *blanc* (Carmichael) da Talou.

Abbandonando quindi il campo della parola *billard*, continuai seguendo lo stesso metodo. Sceglievo una parola poi la legavo ad un'altra mediante la preposizione *à* : e queste due parole, prese in un senso diverso dal senso originario, mi fornivano una nuova creazione. (Del resto si tratta della stessa preposizione *à* che mi era servita per ciò di cui ho parlato poco fa: stecca con cifra, fasce con

---

1 . In parentesi quadre si danno le traduzioni letterali dei singoli termini; le indicazioni in parentesi tonda figurano nel testo di Roussel.

rammendi, gesso con colla). Debbo dire che questo lavoro preliminare era difficile e mi prendeva già parecchio tempo.

Citerò qualche esempio. Prendevo la parola *palmier* [palma] e decidevo di considerarla nei due sensi: il senso di *gâteau* [dolce in forma di ventaglio] e il senso di *arbre* [albero]. Considerandolo nel senso di *gâteau* cercavo di unirlo mediante la preposizione *à* con un'altra parola suscettibile anch'essa di essere presa in due sensi differenti; ottenevo così (e si trattava, lo ripeto, di un faticoso e lungo lavoro) un *palmier* [ventaglio] *à* *restauration* [da ristorante] (ristorante in cui si servono dei dolci); il che mi dava d'altra parte un *palmier* (albero) *à* *restauration* [da restaurazione] (nel senso di restaurazione di una dinastia su un trono). Da qui la palma della Piazza dei Trofei consacrata alla restaurazione della dinastia dei Talou.

Ecco altri esempi:

1) *Roue* (nel senso di ruota di vettura) *à* *caoutchouc* [di gomma] (materia elastica); 2) *roue* (nel senso di persona orgogliosa che fa la ruota) *à* *caoutchouc* (vicino a un albero di caucciù). Di qui il caucciù della Piazza dei Trofei dove Talou viene a pavoneggiarsi posando il piede sul cadavere del nemico.

1) *Maison* [edificio] *à* *espagnolettes* [con spagnolette] (maniglie di finestra); 2) *Maison* (nel senso di casa regnante) *à* *espagnolettes* (di piccolo spagnole). Di qui le due giovani gemelle spagnole dalle quali discende la razza dei Talou-Yaour.

1) *Baleine* (mammifero marino) *à* *ilot* (da isoletta); 2) *baleine* (stecca di balena) *à* *ilote* [per ilota] (schiavo spartano)<sup>2</sup>.

1) *duel* [duello] (combattimento a due) *à* *acolade* [con abbraccio] (due avversari che si riconciliano dopo il duello e si danno l'abbraccio sul terreno); 2) *duel* [duale] (forma di verbo greco) *à* *acolade* [con una parentesi graffa] (segno tipografico);

1) *mou* [molle] (individuo fiacco) *à* *raille* [da burla] (qui pensai ad un collegiale pigro che i compagni deridono per la sua incapacità); 2) *mou* [polmone di vitello] *à* *rails* (per rotaie di ferrovia). Questi tre ultimi accoppiamenti di parole mi hanno dato la statua dell'ilota, fatta di stecche di balena, che scorre su rotaie di polmone di vitello e che reca sul piedistallo una iscrizione relativa al duale di un verbo greco.

1) *Revers* (risvolto d'abito) *à* *marguerite* [con margherita] (fiore che si infila in un'asola, ad un risvolto di abito); 2) *Revers* [disfatta militare] *à* *Marguerite* [di Margherita] (nome di donna); da cui la battaglia del Tez perduta da Yaour travestito da Margherita del Faust.

1) *Métier* [mestiere] *à* *aubes* [da aurore]. Ho pensato ad un mestiere che spinge ad alzarsi di prima mattina; 2) *métier* [telaio] *à* *aubes* (con pale di ruota idraulica); di qui il telaio impiantato sul Tez.

1) *Cercle* [cerchio] *à* *rayons* [con raggi] (linee geometriche); 2) *cercle* [circolo] (club) *à* *rayons* (con raggi di gloria); da cui il Club degli Incomparabili.

1) *Veste* [vestito] *à* *brandebourgs* [con passamanerie]; 2) *veste* [insuccesso] *à* *Brandebourg* [da Brandeburgo] (Elettori di Brandeburgo); da cui la conferenza di Juillard (qui ho abbandonato il senso di insuccesso).

1) *Parquet* [pavimento] *à* *chevilles* [per caviglie]; 2) *parquet* (riunione di agenti di cambio) *à* *chevilles* (con prolungamenti dei versi); di qui la piccola Borsa presso la quale gli ordini devono essere scritti in versi.

1) *Etalon* [metro campione] *à* *platine* [di platino] si sa che il metro campione è di platino; 2) *etalon* [stallone] (cavallo) *à* *platine* [con parlantina] (lingua, in gergo); da cui il cavallo presentato sulla scena degli Incomparabili.

---

2. C'era talvolta una lieve differenza tra le parole, come qui, per esempio, dove *ilot* differisce un po' da *ilote*.

1) *Dominos* [domini] (persone che indossano un domino) à *révérences* [con riverenze] (saluti); 2) *dominos* (pezzi di un giuoco di domino) à *révérences* [da reverendi] (preti); 1) *cure* [cura di acque] à *réussite* [da guarigione]; 2) *cure* [curia] (abitazione) à *réussite* [da solitario] (giuoco di carte); da qui il numero eseguito dal clown Whirligig; per quanto riguarda la Torre che costruisce con i soldi, non ricordo la parola che è servita da punto di partenza; la seconda parola doveva essere *tourbillon* [turbine] (una torre fatta di moneta)<sup>3</sup>.

1) *Tronc* [cassetta di chiesa] à *ouverture* (con fessura in cui si mette il denaro); 2) *tronc* [busto di uomo] à *ouverture* [con sinfonia introduttiva] (di melodramma); da cui l'uomo-orchestra Tancrède Boucharessas.

1) *Postillions* [cavalieri] à *raccourci* [da scorciatoia]; 2) *postillions* [gocce di saliva] a *raccourci* [da decapitato]; da cui il nano Filippo.

1) *Paravent* [paravento] (mobile) à *jour* [a giorno] (buco esistente in un paravento); 2) *paravent* (donna che funge da paravento) à *jour* (con giorno di ricevimento); di qui Djizmé che serve da paravento e ha dei giorni di ricevimento.

1) *Natte* (treccia che una donna fa con i propri capelli) à *cul* [fino al sedere] (ho pensato ad una treccia molto lunga); 2) *natte* (tessuto di giunco) à *culs* [con ornamenti] («*culs-de-lampe*») da cui la stuoia piena di piccoli disegni che Naïr regala a Djizme.

1) *Favori* [favorito] (ciuffo di barba) à *collet* (sul bavero); 2) *favori* [favorito] (amante) à *collet* (in trappola); da cui Naïr, amante di Djizme, il cui piede rimane impigliato in un laccio.

1) *Louche* [mestolo] à *envie* [da voglia] (voglia di un goloso di fronte alla zuppa); 2) *Louche* (persona che sbircia) à *envie* (con voglia sulla pelle); da cui Sirdah che sbircia ed ha una voglia sulla fronte.

1) *Melon* [melone] à *pincee* [con pizzico] (di sale); 2) *melon* (bombetta) à *pincee* (con «*pincee*»: parola scritta sul cappello); di qui il cappello di Naïr.

1) *Suède* [Svezia] à *capitate* [con capitale] (città); 2) *suède* (guanto di pelle) à *capitale* (con lettera maiuscola); da cui il guanto di Djizme su cui è disegnata una lettera.

1) *Jardinière* [giardiniera] (mobile da giardino) à *œillets* (per garofani); 2) *jardinière* (donna che fa del giardinaggio) à *œillets* (con asole); da cui Rul che lavora come schiava nel Béhuliphruen e subisce una tortura in cui figurano delle asole di busto.

1) *Mollet* (polpaccio) à *gras* [con grasso] (del muscolo); 2) *mollet* (uovo bazzotto) à *gras* (per fucile Gras); da cui l'esercizio di tiro di Balbet.

1) *Toupie* [trottola] à *coup de fouet* [con frustata] (colpo che il bambino dà alla trottola chiamata palèò); 2) *toupie* (donna anziana) à *coup de fouet* [con colpo di frusta] (dolore improvviso); da cui Olga Tcherwonkoff fulminata sulla scena da una frustata.

1) *Dragon* [dragone] (animale favoloso) à *élan* [con slancio] (un dragone che prende lo slancio); 2) *dragon* [arcigna] (donna d'aspetto poco attraente - del tipo di «*toupie*») à *élan* (con alee); da cui l'alce Sladki di Olga Tcherwonkoff.

1) *Pistolet* [pistola] à *canon* [a canna]; 2) *Pistolet* (uomo bizzarro) à *canon* [da canone] (pezzo di musica); da cui il cantante Ludovic.

1) *Sabot* [zoccolo] à *degrés* [a gradini] (di una scala); 2) *sabot* [ribeca] (strumento musicale) à *degrés* [a gradi] (di un termometro); da cui lo strumento musicale di Bex.

1) *Aiguillettes* [fette] à *canard* [di anatra]; 2) *aiguillettes* (cordicelle, decorazioni militari) à *canards*

---

3. [tour (torre) + billon (antica moneta di bronzo)]

(da stonature); da cui le decorazioni musicali di Louise Montalescot.

1) *Théorie* [teoria] (libro) à *renvois* [con note] (indicazioni tipografiche); 2) *théorie* [teoria] (gruppo di persone) à *renvois* (eruttazioni); da cui la danza - La Luenn' chétuz - eseguita dalle mogli di Talou.

1) *Phalange* [falange] (di dito) à *dé* [con ditale] (per cucire); 2) *phalange* [falange] (truppa) à *dé* (con dado per giocare); da cui il gruppo dei figli di Talou e il loro dado per giocare.

1) *Marquise* [marchesa] à *illusions* [con illusioni!] (una marchesa che abbia conservato delle illusioni); 2) *marquise* (tettoia) à *illusions* (da miraggi); da cui la tettoia sotto la quale Seil-Kor vede sfilare ogni sorta di immagini.

1) *Loup* [lupo] à *griffes* [con unghie]; 2) *Loup* (maschera) à *griffes* (con firme); da cui la maschera di Séil-Kor.

1) *Fraise* [fragola] à *nature* [di natura] (la bella natura); 2) *fraise* (gorgiera) à *nature* (col giornale «La Nature»); da cui la gorgiera di Séil-Kor.

1) *Feuille* [foglia] à *tremble* [di tremula] (albero); 2) *feuille* [foglio] (di carta) à *tremble* (con «trema»: dal verbo tremare); da cui il copricapo di Séil-Kor ricavato da un foglio di carta.

1) *Marine* [marina] (forze navali) à *torpille* [con siluro] (strumento militare); 2) *marine* [marinara] (vestito blumarino) à *torpille* [con torpedine] (pesce); da cui la disgrazia capitata a Nina vestita in blu marino.

1) *Boléro* [bolero] (giubbotto) à *remise* [con ribasso] (ribasso fatto sul prezzo di un giubbotto); 2) *boléro* (danza) à *remise* (in rimessa); da cui il bolero danzato da Séil-Kor e Nina.

1) *Tulle* (tessuto leggero) à *pois* [a pallini] (di una veletta); 2) *Tulle* (la città di Tulle) à *pois* [con pallino] (punto vistoso); da cui la carta della Corrèze sulla quale Tulle è segnata con un grosso punto.

1) *Martingale* [martingala] (striscia di stoffa) à *tripoli* [con tripolo] (sostanza che serve a pulire i bottoni di una martingala); 2) *martingale* [martingala] (sistema di giuoco) à *Tripoli* (a Tripoli); da cui il sistema di aumentare progressivamente la posta usato da Séil-Kor al Casino di Tripoli.

1) *Mousse* [mozzo] à *avant* [a prua]; 2) *mousse* (muschio) à *Avent* [in Avvento] (in senso religioso); da cui il letto di muschio sul quale Nina dorme la prima notte dell'Avvento.

1) *Quinte* [quintal (termine musicale) à *resolution* [di risoluzione] (termine musicale); 2) *quinte* (colpo di tosse violenta) à *resolution* [in risoluzione] (di analisi di catechismo), di qui il colpo violento di tosse che scuote Nina mentre prende una risoluzione.

1) *Pratique* [cliente] à *monnaie* [con denaro]; 2) *pratique* [pivetta] (piccolo strumento di latta) à *Monnaie* (del Théâtre de la Monnaie, di Bruxelles); da cui la pivetta di Cuijper.

1) *Guitare* [chitarra] (titolo di una poesia di Victor Hugo) à *vers* [in versi]; 2) *guitare* [chitarra] (strumento, che io ho sostituito con la cetra) à *ver* [per verme] (di terra); da cui il verme di Skarioffszky.

1) *Meule* [catasta] (termine agricolo) à *bottes* [di fastelli] (di fieno); 2) *Meule* [mola] (d'arrotino) à *bottes* [a colpi] (scherma); da cui l'apparecchio di La Billaudière-Maisonniaal.

1) *Portée* [rigo] (termine musicale) à *barres* [con aste] (di misura); 2) *portée* [figliata] (di gatti) à *barres* [a «bandiera»] (giuoco); da cui i gatti che giocano a bandiera.

1) *Plante* [pianta] (vegetale) à *faux* [da falce] (di falciatore); 2) *plante* [pianta] (di piede) à *faux* (di falsario); da cui il supplizio subito da Mossem.

1) *Arlequin* [Arlecchino] (personaggio carnevalesco) à *salut* (saluto); 2) *arlequin* (sorbetto colorato) à

*Salut* [da Benedizione] (cerimonia religiosa); da cui l'arlecchino servito allo zuavo al momento della Benedizione.

1) *Châtelaine* [castellana] à *morgue* [con alterigia]; 2) *châtelaine* [catenella] (da gioielli) à *morgue* (in camera mortuaria); da cui il cadavere con catenella nell'episodio dello zuavo.

1) *Crachat* [sputo] à *delta* [a delta] (formato dallo sputo come da un fiume); 2) *crachat* (decorazione) à *delta* (con delta, lettera greca); da cui l'ordine del Delta.

Ma non posso citare tutto; mi fermerò qui per quanto concerne la creazione basata sull'accoppiamento di due parole prese in due sensi differenti.

Il procedimento ebbe un'evoluzione e fui spinto a prendere una frase qualsiasi, dalla quale traevo immagini scomponendola, un po' come se si trattasse di estrarne disegni da rebus.

Faccio un esempio, quello del racconto *Le Poète et la Moresque*, in cui mi sono servito della canzone: «*J'ai du bon tabac*». Il primo verso: «*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*» [ho del buon tabacco nella mia tabacchiera] mi ha dato: «*J'ade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce*» [Giada romba onda mattinata, oggetto opaco, ha bassa terza]. Si riconosceranno in quest'ultima frase tutti gli elementi dell'inizio del racconto.

Il verso seguente «*Tu n'en auras pas*» [Tu non ne avrai] mi ha dato: «*Dune en or a pas (a des pas)*» [duna in oro ha passi]. Di qui il poeta che bacia alcune tracce di passi su una duna. «*J'en ai du frais et du tout râpé*» [Ne ho di fresco e di polverizzato] mi ha dato: «*Jaune aide orfraie édite oracle paie*» [Giallo aiuto ossifraga pubblica oracolo paga]. Da qui l'episodio a casa del Cinese – «*Mais ce n'est pas pour ton fichu nez*» [Ma non è per il tuo brutto naso] mi ha dato: «*Mets sonne et bafoue, don riche humé*» [piatto suona e beffa, dono ricco odorato]. Da cui il piatto con suoneria che Schahnidjjar annusa. Continuai il racconto con la canzone *Au clair de la lune*.

1) «*Au clair de la lune mon ami Pierrots*» [al chiaro di luna Pierrot amico mio]; 2) «*Eau glaire de la l'anemone a midi negro*» [acqua muco da lì l'anemone a mezzogiorno negro]. Da cui l'episodio nell'eden rischiarato dal sole di mezzogiorno.

Quanto al modo in cui usai gli altri versi della canzone, la memoria non mi aiuta. Non mi ricordo chiaramente che questo: «*Ma chandelle est...*» [la mia candela è...] mi dette: «*Marchande zelce*» [venditrice zelante].

Ecco un altro esempio dell'applicazione del procedimento evoluto.

1) «*Napoleon premier empereur*» (Napoleone I Imperatore); 2) «*Nappe ollé ombre miettes hampe air heure*» (tovaglia olé! ombra briciole asta aria ora). Da cui le danzatrici spagnole salite sulla tavola e l'ombra delle briciole visibile sulla tovaglia - poi l'orologio a vento del paese di Cuccagna: asta (della bandiera) aria (vento). – Quanto all'aneddoto sul principe di Conn, i miei ricordi sono meno precisi; una parola è servita necessariamente da punto di partenza, e questa parola mi manca; solo questo mi resta: 1) «*...à jet continue*» [a getto continuo]; 2) «*...à geai Conti nu*» [a gazza Conti nudo].

Usavo qualsiasi cosa. Per esempio si vedeva dappertutto, in quel periodo, una pubblicità per non so quale apparecchio chiamato «*Phonotypia*»; ne derivai «*fausse note tibia*» [nota stonata tibia], da cui il bretone Leigoualch.

Mi servii anche del nome e dell'indirizzo del mio calzolaio: «*Hellstern, 5 place Vendôme*» di cui feci «*Hélice tourne zinc plat se rend dôme*» [elica gira zinco piatto si rende cupola]. Il numero cinque era stato preso a caso; non credo che fosse esatto.

Avevo visto in un album di Caran d'Ache una divertente serie di disegni intitolata: «*Variations sul tema Patientez un peu*» [Abbiate un po' di pazienza]. Uno di essi che aveva come titolo *Antichambre ministerielle* [anticamera ministeriale] mostrava un povero uomo in attesa (da moltissimo tempo, lo si indovinava dall'espressione) seduto non lontano da un usciere. Ne ricavai questo: 1) «*Patience*» [pazienza, in rapporto all'attesa] à *antichambre ministerielle*» [da anticamera ministeriale], 2) «*Patience* (arnese per lucidare i bottoni) à *entiche ambre mine hystérique*» [da attira ambra mina isterica] (mina che si precipita verso... ambra, che si incapriccia di...); da cui l'apparecchio descritto in *Nanon*.

I quadri viventi sono costruiti su alcuni versi del *Napoleon II di Victor Hugo*. Ma a questo punto nella mia memoria ci sono molte lacune che mi obbligheranno a mettere dei punti di sospensione.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Oh revers oh leçon quand l'enfant de cet homme  | 1. Oh sventura oh lezione quando il figlio di questo uomo |
| 2. Or effet herse oh le son... séton               | 2. Oro effetto erpice oh il suono... setone               |
| 1. Eut reçu pour hochet la couronne de Rome        | 1. Ricevette come ninnolo la corona di Roma               |
| 2. Ursule brochet lac Huronne drome (hippodrome)   | 2. Ursula luccio lago Huron imbarcazioni... (ippodromo)   |
| 1. Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit     | 1. Quando lo si rivestì di un nome che risuonò            |
| 2. Carton hure œuf fêtu...                         | 2. Cartone muso uovo fuscello                             |
| 1. Quand on eut pour sa soif posé devant la France | 1. Quando per la sua sete si posò davanti alla Francia    |
| 2. ... pourchasse oie rose aide vent.              | 2. ... insegue oca rosa aiuto vento                       |
| 1. Un vase tout rempli du vin de l'espérance       | 1. Un vaso tutto pieno del vino della speranza            |
| 2. — sept houx rampe lit... Vesper.                | 2. — sette agrifogli rampa letto... Vespero.              |

Di qui gli *Ensorcelés du lac Ontario*, e *Haendel écrivant sur sa rampe*.

Ecco che cosa ritrovo ancora frugando nella memoria:

1) « *Rideau cramoisi* » [Tenda cremisi] (titolo di una novella di Barbey d'Aurevilly); 2) « *Rif d'ocre a mois* » [ride di ocre con muffa],

1) *Les Inconséquences de Monsieur Drommel* [Le contraddizioni del signor Drommel] (titolo di un libro di Cherbuliez); 2) « *Raisiff qu'un Celte hante démon scie Eude Rome elle* » [Uva che un Celto assilla demone sega Eude Roma lei].

1) « *Charcufier* » [salumiere]; 2) « *Char qu'ut y est* » [carro dove c'è do], 1) « *Valet de pied* » [servitore]; 2) « *Va laide pie* » [va' brutta gazza]. Queste due parole erano state ricavate, con la preposizione «à», da due parole iniziali che ho dimenticato.

Nell'episodio di Fogar mi ricordo di aver impiegato « *Mane Thecel Pharès* » di cui ho fatto « *manette aisselle phare* » [maniglia, ascella, faro]; di qui il faro con maniglia che Fogar accende. Mi ricordo anche che la parola *Lupus* (lupo) era venuta dalla parola *Lupus* [ulcera] (malattia).

Questo procedimento, in fondo, è apparentato alla rima. Nei due casi c'è creazione impreveduta dovuta a combinazioni foniche.

E' essenzialmente un procedimento poetico.

Ma bisogna saperlo adoperare. E come con le rime si possono fare buoni o cattivi versi, con questo procedimento si possono fare buone o cattive opere.

*Locus Solus* è stato scritto così. Ma in questo caso mi sono servito esclusivamente del procedimento evoluto. Cioè traevo una serie di immagini dalla scomposizione di un testo qualsiasi, come negli esempi di *Impressions d'Afrique* che ho citati per ultimi. Una volta, il procedimento vi riappare nella sua forma primitiva con la parola *demoiselle* considerata in due sensi differenti; ma la seconda parola ha subito una scomposizione che si riallaccia al procedimento evoluto:

1) *Demoiselle* [fanciulla] à *prétendant* [pretendente]; *demoiselle* (mazzerranga) à *reître en dents* (per raitro<sup>4</sup> in denti).

Mi trovo dunque di fronte a questo problema: l'esecuzione di un mosaico da parte di una mazzerranga. Di qui l'apparecchio così complicato descritto alle pagine 25 e seguenti. Era del resto la caratteristica del procedimento far sorgere una specie di *equazione di fatti* (secondo un'espressione usata da Robert de Montesquieu in uno studio sui miei libri) che si trattava di risolvere *logicamente*. (Si sono fatti molti giochi di parole su *Locus Solus*: *Lou focus Solus*, *Cocus Solus*, *Blocus Solus*, *Lacus Salus* (a proposito del *Lac Salé* di Pierre Benoit), *Locus Coolus*, *Coolus Solus* (a proposito di un lavoro teatrale di Romain Coolus) *Gugus Solus*, *Locus Saoulus*<sup>5</sup>, ecc. Ce n'è uno che manca e che, mi sembra, meritava di essere fatto, è *Logicus Solus*).

So che aggiunti a *prétendant* delle parole da cui ricavai tutto ciò che si riferisce al raitro; ricordo solo la prima: *prétendant refusé* [pretendente rifiutato], di cui feci *rêve usé* (sogno sfumato); di qui il sogno del raitro.

Ricordo anche che mi sono servito di parecchi versi del mio poema *La Source* (del volume *La Vue*). Ma soltanto questo è rimasto chiaro nel mio ricordo:

4. [Raitro: nel Cinquecento, soldato tedesco a cavallo. Etimologia: ← attrav. il fr. reître, che è dal ted. reiter 'cavaliere'.]

5. Ho scoperto dopo la pubblicazione del mio libro che esiste sul pianeta Marte un lago chiamato Solis Lacus.

*Elle commence tôt sa tournée asticote*  
*Ailé coma... Saturne Elastique hotte*

*Avec un parti pris de rudesse ses gens*  
*Ave cote part type rit des rues d'essai sauge. En (type des rues rit d'essai sauge)*

*Qui tous seraient*  
*Qui toux sert.*

Si troverà nell'episodio del gallo Mopsus (pp. 246 sgg.): *ailé* [alato] (il gallo che vola) *coma* [coma] (immobile come nel coma); *Saturne* (messo in comunicazione con Saturno); poi la *hotte élastique* [la gerla con le bretelle elastiche], *l'ave*; e (alia fine della p. 251) la risata provocata in Noël da Mopsus che offre un fiore di *sauge* [salvia] a Faustine. Il dado ornato dalle iscrizioni « *L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je* » viene dalla parola *déluge* [diluvio] (*dé l'eus-je*), [dado l'ebbi], Qui misi « *l'ai-je eu* » invece di « *l'eus-je* », temendo che *dé l'eus-je* lasciasse trasparire il procedimento.

Non ricordo altro a proposito di *Locus Solus*.

Come ho già detto, i miei due libri *L'Etoile au Front* e *La Poussière de Soleils* sono costruiti secondo lo stesso procedimento. Ricordo specialmente che, nell'*Etoile au Front*, le parole « *singulier* » [singolare] e « *plurielf* » [plurale] mi hanno dato « *Saint-Jules* » [San Giulio] e « *pelure* » [buccia] nell'episodio del Papa San Giulio. (Si potrebbero del resto trovare tra le mie carte alcuni fogli con la spiegazione abbastanza chiara del modo in cui io ho scritto *L'Etoile au Front* e *La Poussière de Soleils*. Si potrebbe trovare anche un episodio scritto subito dopo *Locus Solus* e interrotto dalla mobilitazione del 1914 in cui si paria specialmente di Voltaire e di un posto pieno di lucciole; questo manoscritto meriterebbe forse di essere pubblicato).

E' ovvio che gli altri miei libri: *La Doublure*, *La Vue*, e *Nouvelles Impressions d'Afrique* sono assolutamente estranei al procedimento.

E' ugualmente costruito secondo il procedimento un inizio di libro la cui composizione esiste alla tipografia Lemerre – Rue des Bergers n. 6 (si tratta di un episodio che si svolge a Cuba) <sup>6</sup>.

Estranee al procedimento sono le poesie *L'inconsolable* e *Têtes de carton du Carnaval de Nice* come pure la poesia *Mon âme* scritta a diciassette anni e pubblicata nel «Gaulois» del 12 luglio 1897.

Non bisogna cercare legami tra il libro *La Doublure* e il racconto *Chiquenaude*; non ce n'è nessuno.

Vorrei segnalare una curiosa crisi che ebbi all'età di diciannove anni, mentre scrivevo *La Doublure*. Per alcuni mesi provai una sensazione di gloria universale di straordinaria intensità. Il dottor Pierre Janet che mi ha curato per lunghi anni, ha descritto tale crisi nel primo volume della sua opera *De L'Angoisse à l'Extase* (pp. 132 sgg.); mi chiama con il nome di Martial, scelto a causa del Martial Canterel di *Locus Solus*.

Vorrei anche, in queste note, rendere omaggio all'uomo di incalcolabile genio che fu Jules Verne.

La mia ammirazione per lui è senza limiti.

In certe pagine del *Voyage au centre de la terre*, di *Cinq semaines en ballon*, di *Vingt mille lieues sous les mers*, di *De la Terre à la Lune* e di *Autour de la Lune*, del *Vlle mysferieuse*, di *Hector Servadac*, ha toccato le più alte cime che il verbo umano possa raggiungere.

Ebbi la fortuna di essere ricevuto una volta da lui ad Amiens dove facevo il servizio militare e di poter stringere la mano che aveva scritto tante opere immortali.

O maestro incomparabile, che tu sia benedetto per le ore sublimi che ho trascorso durante tutta la mia vita a leggerti e rileggerti senza sosta.

Bisogna ancora che parli qui di un fatto abbastanza curioso. Ho viaggiato molto. In particolare nel 1920-21, ho fatto il giro del mondo attraverso le Indie, l'Australia, la Nuova Zelanda, gli arcipelaghi del Pacifico, la Cina, il Giappone, e l'America. (Durante questo viaggio feci una sosta abbastanza lunga a Tahiti, dove trovai ancora alcuni personaggi del magnifico libro di Pierre Loti). Conoscevo già i principali paesi d'Europa, l'Egitto e tutto il Nord Africa; più tardi visitai Costantinopoli, l'Asia Minore e la

---

<sup>6</sup> . In seguito, l'autore fece distruggere questo primo pezzo di composizione. I *Documents pour servir de canevas* sono i primi sei di una serie di trenta «documenti» che dovevano seguire nel testo postumo.

Persia. Ma, da tutti questi viaggi, non ho mai ricavato nulla per i miei libri. Mi è sembrato che la cosa meritasse di essere segnalata tanto dimostra chiaramente che per me l'immaginazione è tutto.

Alcune brevi note biografiche termineranno questo lavoro.

Fui educate con mia sorella Germaine, più tardi duchessa di Elchingen, poi principessa della Moskowa dal 21 ottobre 1928, giorno in cui morì senza lasciare figli il fratello maggiore di mio cognato, Napoleon Ney, principe della Moskowa, sposato a S.A.I. la principessa Eugenia Bonaparte, discendente diretta del re Giuseppe e di Luciano Bonaparte. Fatto curioso: quasi tutti i nomi dell'Impero si trovavano riuniti nella famiglia di mio cognato: il fratellastro era principe d'Essling e duca di Rivoli; la sorella maggiore aveva sposato S.A. il principe Murat, pretendente al trono di Napoli; le altre sorelle erano: la moglie del principe Eugene Murat, la duchessa di Camastra, la duchessa d'Albuféra e la duchessa di Fezensac. Inoltre, il mio nipote ed unico erede Michel Ney, duca d'Elchingen e futuro principe della Moskowa, sposò, il 26 febbraio 1931, Hélène La Caze, nipote, da parte di madre, di Ferdinand de Lesseps e pronipote di Napoleone III e dell'imperatrice Eugenia. Al suo matrimonio fui testimone con il principe Murat. Nostro fratello maggiore Georges, morto nel 1901, era ormai un giovanotto quando noi eravamo ancora bambini. Ho conservato della mia infanzia un ricordo delizioso. Posso dire di aver conosciuto allora anni di perfetta felicità.

Mia madre adorava la musica e, trovandomi dotato per questa arte, mi fece lasciare a tredici anni il liceo per il Conservatorio, dopo aver trionfato su una lieve resistenza di mio padre.

Frequentai il corso di piano di Louis Diemer e ottenni un secondo poi un primo «accessit». Verso i sedici anni provai a comporre melodie di cui io stesso facevo i versi. I versi venivano sempre facilmente, ma la musica rimaneva ribelle. Un giorno, a diciassette anni, scelsi di abbandonare la musica per fare solo versi; la mia vocazione era decisa.

A partire da quel momento fui invaso da una febbre di lavoro. Lavorai, per così dire, notte e giorno per lunghi mesi, durante i quali scrissi *La Doublure*, la cui composizione ha coinciso con la crisi descritta da Pierre Janet. Quando *La Doublure* fu pubblicata, il 10 giugno 1897, il suo insuccesso mi causò un choc di una violenza terribile. Ebbi l'impressione di essere precipitato fino a terra dall'alto di un prodigioso vertice di gloria. La scossa giunse a provocarmi una specie di malattia cutanea che si manifestò con un arrossamento di tutto il corpo e mia madre mi fece visitare dal nostro medico, credendo che avessi la rosolia. Da questo choc derivò soprattutto una terribile malattia nervosa di cui soffrì per parecchio tempo.

Mi rimisi all'opera, ma in modo più saggio che non all'epoca della mia grande crisi provocata dall'eccessivo lavoro. Per alcuni anni fu un lavoro di prospezione. Nessuno dei miei lavori mi soddisfece, tranne *Chiquenaude* che pubblicai verso il 1900.

A venticinque anni scrissi *La Vue*. Questo poema fu pubblicato nel «Gaulois du Dimanche» e fu notato da alcuni letterati. Vi si fece una allusione, anche nel *Sire de Vergy*, un'operetta che era in scena allora al Théâtre des Variétés: uno dei personaggi, non so più quale, guardava dentro una penna recata da Eve La Vallière, una veduta che rappresentava la battaglia di Tolbiac.

Dopo *La Vue*, scrissi *Le Concert* e *La Source*, poi mi dedicai di nuovo alla ricerca per parecchi anni, durante i quali pubblicai solamente (sul «Gaulois du Dimanche») *l'Inconsolable* e *Têtes de Carton du Carnaval de Nice*.

Questa ricerca mi dava dei tormenti e mi è capitato di rotolarmi per terra in crisi di rabbia, sentendo di non poter riuscire a procurarmi quelle sensazioni d'arte cui aspiravo.

Finalmente, verso i trent'anni, ebbi l'impressione di aver trovato la mia strada grazie alle combinazioni di parole di cui ho parlato. Scrissi *Nanon*, *Une Page du folklore breton*, poi *Impressions d'Afrique*.

*Impressions d'Afrique* apparve a puntate sul «Gaulois du Dimanche» e passò del tutto inosservato.

E anche quando apparve in libreria, nessuno vi fece attenzione. Uno solo, Edmond Rostand, a cui avevo inviato una copia, la capì immediatamente, se ne appassionò e ne parlò a tutti, giungendo a leggerne dei frammenti ad alta voce ai familiari. Mi diceva spesso: «Si potrebbe trarre uno straordinario lavoro teatrale dal vostro libro». Queste parole mi impressionarono. Inoltre soffrivo di essere incompreso e pensai che forse attraverso il teatro avrei raggiunto più facilmente il pubblico che non col libro. Trassi dunque da *Impressions d'Afrique* una riduzione teatrale che feci rappresentare prima al Théâtre Fémina, poi al Théâtre Antoine.

Fu più di un insuccesso, fu un coro di proteste. Mi si trattava da folle, si «faceva il verso» agli attori, si gettavano monetine sul palcoscenico, lettere di protesta erano inviate al direttore.

Una tournée fatta in Belgio, in Olanda e nel Nord della Francia non ebbe maggiore fortuna.

Durante questo periodo scrivevo *Locus Solus*.

Come *Impressions d'Afrique* l'opera apparve a puntate nel «Gaulois du Dimanche» e, come quella, passò del tutto inosservata. In libreria, risultato zero.

Di nuovo volli ricorrere al teatro e chiesi a Pierre Frondaie di fare una riduzione teatrale di *Locus Solus* che feci rappresentare con grande fasto al Théâtre Antoine.

Alla prima ci fu un tumulto indescrivibile. Ci fu una battaglia, poiché questa volta, se quasi tutta la sala era contro di me, avevo almeno un gruppo di ferventi sostenitori.

Il caso fece molto scalpore e il mio nome fu conosciuto da un giorno all'altro.

Ma, lungi dall'essere un successo, fu uno scandalo. Poiché, a parte il piccolo gruppo di sostenitori di cui ho parlato, tutti si erano coalizzati contro di me.

Secondo l'espressione di un giornalista, si trattò di «una levata di penne». Di nuovo mi trattarono da folle, da mistificatore; tutta la critica lanciò grida di indignazione.

Ma finalmente un risultato era ormai ottenuto, il titolo di una delle mie opere era celebre. In tutte le riviste di varietà, quell'anno, ci fu una scenetta, su *Locus Solus*, e due riviste vi si ispirarono per il loro titolo: *Cocus Solus* (che, più fortunata del mio lavoro, suo padrino, superò la centesima replica) e *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*.

Pensando che l'incomprensione del pubblico potesse dipendere dal fatto che fino ad allora gli avevo presentato a teatro solo adattamenti di libri, decisi di comporre un testo specificamente per la scena.

Scrissi *L'Etoile au Front* che feci rappresentare al Vaudeville. Nuovo tumulto, nuova battaglia, nella quale però i miei sostenitori erano questa volta molto più numerosi. Al terzo atto l'agitazione crebbe a tal punto che fu necessario, a metà scena, abbassare il sipario per rialzarlo soltanto dopo un po' di tempo.

Durante il secondo atto ad uno dei miei avversari che aveva gridato a coloro che applaudivano «Hardi la claque» - [forza con la «claque!»] -, Robert Desnos rispose «Nous sommes la claque e vous êtes la joue» - [Noi siamo lo schiaffo e voi siete la guancia]. - La battuta ebbe successo e fu citata da diversi giornali. (Nota divertente, invertendo la l e la j si ottiene «Nous sommes la claque et vous êtes jaloux» - Noi siamo la *claque* e voi siete gelosi -, frase che senza dubbio non era priva di una certa esattezza).

Anche questa volta la critica si scatenò contro di me e, come sempre, si parlò di follia o di mistificazione. Chiamarono il lavoro *L'Araignée sous le front* [il ragno sotto la fronte] e qualche giornalista intervistò i miei attori per sapere se scrivevo i testi seriamente o se il mio scopo era quello di prendermi gioco della gente. Seppi che alla fine di una rappresentazione un gruppo di studenti per un po' di tempo, aveva atteso la mia uscita per fischiarmi.

Comunque il numero dei miei sostenitori aumentava sempre più.

Dopo *L'Etoile au Front* scrissi *La Poussière de Soleils* che feci rappresentare al Porte-Saint-Martin.

Ci si contese i posti per la prima e l'affluenza fu enorme. Molti venivano solo per il piacere di assistere ad una serata burrascosa e prendervi parte. Comunque lo spettacolo non fu disturbato. Solo una volta, ad un accenno di manifestazione ostile, uno dei miei sostenitori gridò; «Silenzio idioti!»

Il lavoro non fu capito; e a parte poche eccezioni la critica fu detestabile.

Una serie di rappresentazioni date un po' più tardi al Renaissance non fu più fortunata. Quando il sipario calava, la gente gridava ironicamente «l'autore... l'autore...»

Tuttavia ad ogni mio spettacolo vedevo gente nuova passare dalla mia parte.

Per scrivere *L'Etoile au Front* e *La Poussière de Soleils* avevo interrotto la composizione di un'opera in versi iniziata nel 1915 <sup>7</sup>.

---

7. Poiché mi occupo qui della parte poetica della mia opera, vorrei citare quattro versi che, giovanissimo, mi ero divertito ad aggiungere a quella poesia di Victor Hugo che comincia così: - *Comment, disaient-ils, / Avec nos nacelles / Fuir les alguai-ils? / - Ramez, disaient elles.* - [- Come, essi dicevano / con le nostre navicelle / Fuggire gli alguazils? / - Remate, esse dicevano-]. Ecco i quattro versi che dovevano seguire gli ultimi della poesia: - *Comment, disaient-ils / Nous sentant des ailes / Quitter nos corps vils? / - Mourez, disaient-elles.* - [- Come, essi dicevano / sentendoci le ali addosso / abbandonare questi corpi abietti? / - Morite, esse dicevano -].

In questo periodo ero tornato alla poesia, abbandonata da parecchi anni, e l'opera in questione era *Nouvelles Impressions d'Afrique*, portata a termine solo nel 1928. Si stenterebbe a credere, infatti, quanto tempo esiga la composizione di versi simili.

Provo a darne un'idea.

Le *Nouvelles Impressions d'Afrique* dovevano comprendere una parte descrittiva. Si trattava di un minuscolo binocolo a tracolla, in cui ciascuno dei tubi, largo appena due millimetri e fatto per essere applicato contro l'occhio, racchiudeva una fotografia su vetro, uno quella dei bazars del Cairo, l'altro quella di un viale di Luxor. Io feci la descrizione in versi di queste due fotografie. (Si trattava, in sostanza, di una ripresa esatta del mio poema *La Vue*).

Terminato questo primo lavoro, ripresi l'opera dal principio per la messa a punto dei versi. Ma dopo un po' di tempo ebbi l'impressione che una vita intera non sarebbe bastata per questa messa a punto e rinunciai a portare a termine il mio compito. Il tutto mi era costato cinque anni di lavoro. Se si ritrova il manoscritto tra le mie carte, forse può interessare, così com'è, qualche mio lettore.

Ora, se, dai tredici anni e mezzo che passarono tra l'inverno del 1915 e l'autunno del 1928, tolgo i cinque anni di cui ho parlato, più il tempo in cui ho scritto *L'Etoile au Front* e *La Poussière de Soleils*, mi accorgo che ci sono voluti sette anni per comporre le *Nouvelles Impressions d'Afrique*, così come le ho presentate al pubblico.

Concludendo questo lavoro ritorno sul sentimento doloroso che provai ogni volta vedendo come le mie opere urtavano contro una incomprensione ostile quasi generale.

(Non ci vollero meno di ventidue anni per esaurire la prima edizione di *Impressions d'Afrique*).

Posso dire di aver conosciuto veramente la sensazione del successo solamente quando cantavo accompagnandomi al piano e soprattutto grazie alle numerose imitazioni, che facevo di attori o di persone qualsiasi. Ma allora, almeno, il successo era enorme e unanime.

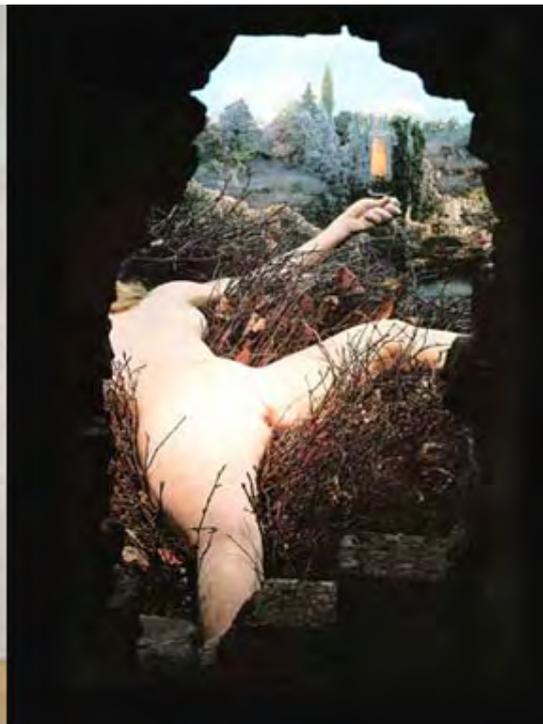
E mi rifugio, in mancanza di meglio, nella speranza che ci sarà forse una postuma fioritura di interesse nei confronti dei miei libri.

Philadelphia Museum of Art . *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*.

Ciò che si tocca



Ciò che si vede



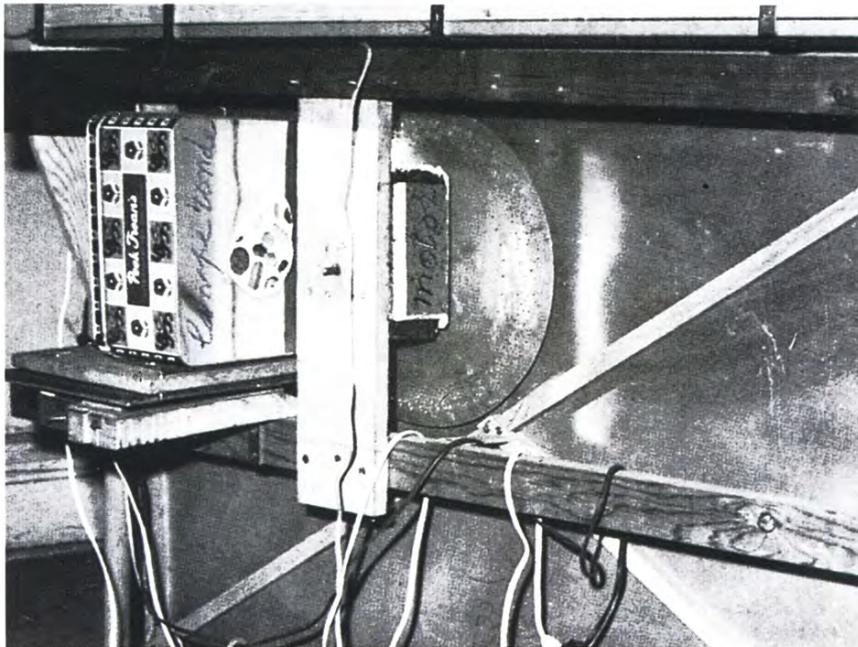
## à propos de ÉTANT DONNÉS

Caduta d'acqua: Regolare da dietro la distanza della scatola di biscotti dalla caduta d'acqua per ottenere il movimento di caduta d'acqua prodotto dalla rotazione dei buchi del disco di alluminio. Per filtrare si può incollare del nastro adesivo (tipo vetro smerigliato) dietro l'apertura della caduta d'acqua.

*Chute d'eau. Régler par derrière la distance de la boîte à biscuits à la chute d'eau pour obtenir le mt de chute d'eau produit par la rotation des trous du disque aluminium -*

1946  
1966

*Pour tamiser on peut coller du scotch (genre verre dépoli) derrière à l'ouverture de la chute d'eau*



Meccanismo per la caduta d'acqua di Etant donnés



Veduta di Chexbres da Puidoux, Svizzera

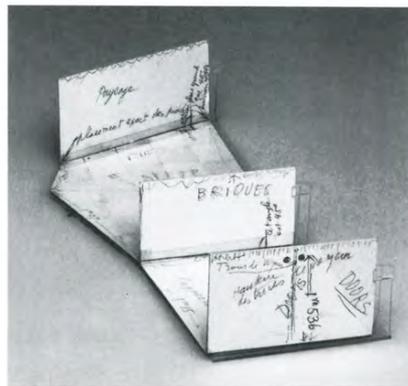
*Sur cette base en briques. solide,  
 la machine - celibataire ~~est~~ grosse  
 Lubrique - (developper)*



Costruzione di mattoni  
 dietro la porta

on this brick base, a solid foundation,  
 the Bachelor-Machine fat  
 lubricious—to develop.)

Su questa base di mattoni.  
 solido fondamento,  
 la macchina celibe, grassa,  
 lubrica (sviluppare.)



Modello di cartone per  
 Etant donnés

*à condition que  
 Le briques normale rassasie le nœud.  
 to be tired of.*

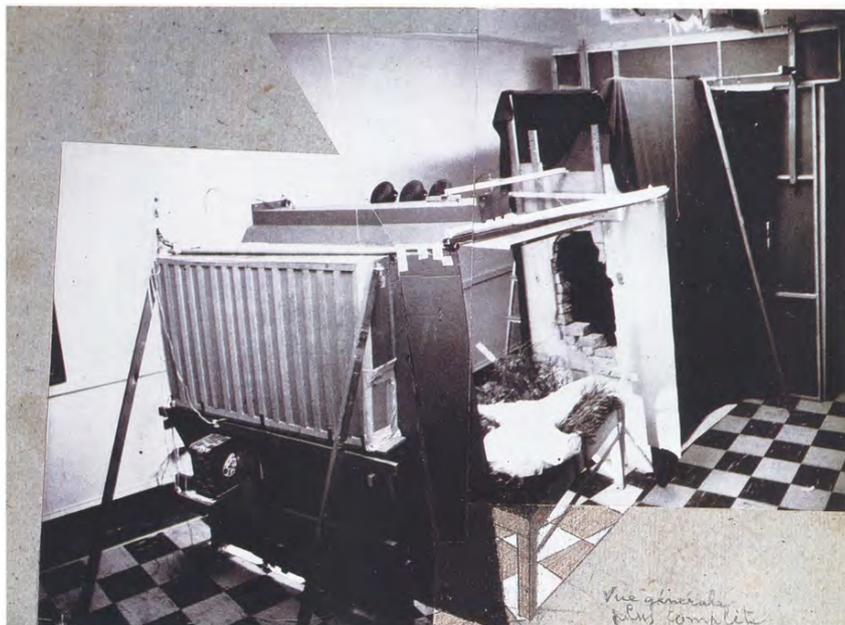
a condizione che (?)  
 Il mattone comune  
 sazia il nodo.  
 essere stanchi di

on condition that (?)  
 Ordinary brick satiates the knot.  
 to be tired of

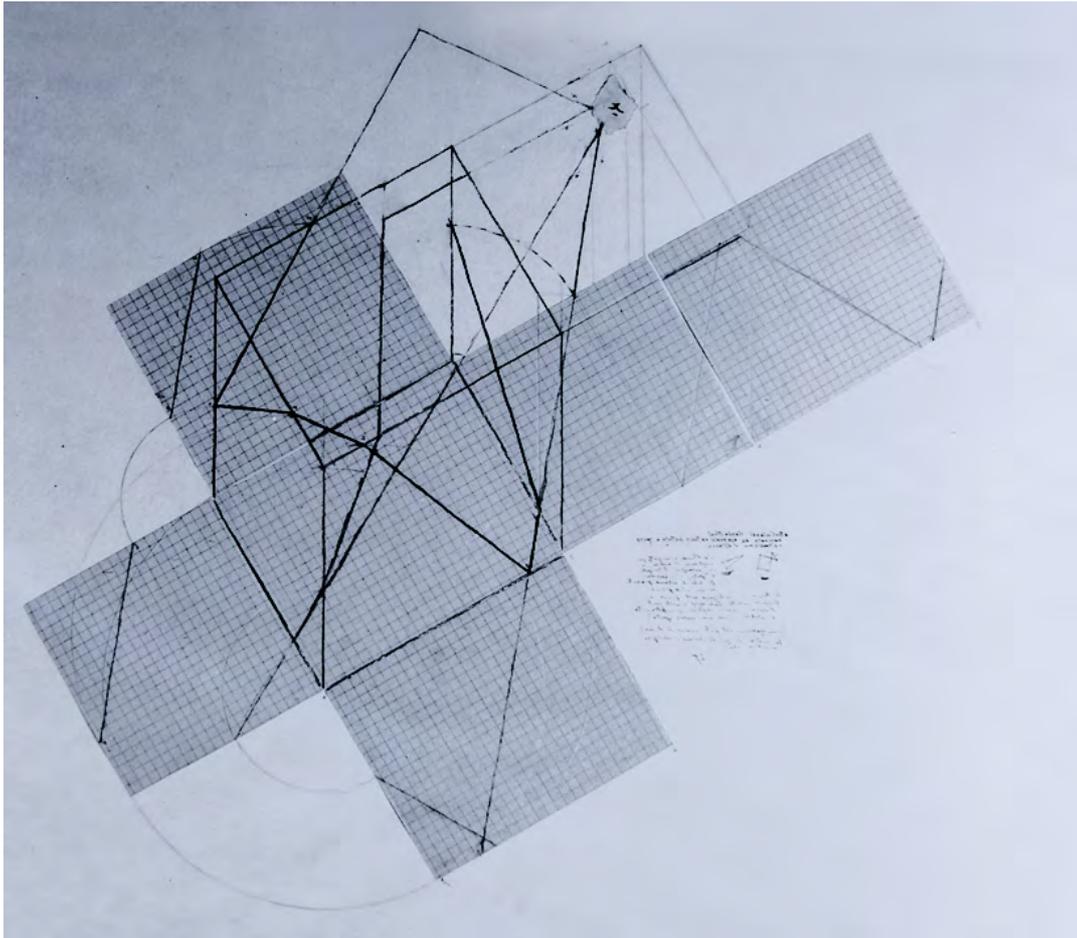
Important: avant de placer le nu  
attacher sur 3 côtés du nu 3 bandes  
étroites d'aluminium sur lesquelles  
sont soudées (soudure froide) quelques  
branches isolées qui doivent aider  
à l'effet d'enfoncement du nu  
dans les buissons 1, 2, 3, 4, 5, 6.

1946  
1966

Importante: prima di  
sistemare il nudo attaccare  
su 3 lati del nudo 3 strisce  
sottili di alluminio sulle  
quali sono saldati  
(saldatura a freddo) alcuni  
rami isolati che devono  
contribuire all'effetto  
di penetrazione del nudo  
nei cespugli 1,2,3,4,5,6.



Veduta generale del retro  
di Etant donnés



## EUPALINO, O DELL'ARCHITETTURA . 3

Dice Socrate a Fedro:

- Guardati attorno, ascolta.
- Non odo nulla e scorgo ben poco.
- Forse perché non sei morto abbastanza.

SOCRATE – Nulla ci può sedurre e nulla ci può invaghire, nulla scegliamo nella moltitudine delle cose, nulla rende varia la nostra anima che in un modo qualsiasi non preesistesse nell'esser nostro o non fosse in segreto atteso dalla nostra natura. Tutto ciò che diveniamo, sia pure transitoriamente, era disposto: in me era un architetto che le circostanze non compirono.

FEDRO – Come lo sai?

SOCRATE – Per non so quale profonda intenzione a costruire che sordamente inquieta il mio pensiero.

FEDRO – Non ne desti segno, quando s'era vivi.

SOCRATE – T'ho detto ch'io nacqui *parecchi* e sono morto *uno*. Il bimbo che nasce è una folla innumerevole ridotta ben presto dalla vita a un solo individuo: quello che si manifesta e che muore. Molti Socrate nacquero con me, donde a poco a poco si distaccò il Socrate destinato ai giudici ed alla cicuta.

FEDRO – E che cosa son diventati tutti gli altri?

SOCRATE – Idee. Sono rimasti allo stato di idee. Domandarono d'essere, ma ne ebbero rifiuto e li mantenni in me come miei dubbi e mie contraddizioni... Alle volte questi germi di persone sono favoriti dalle occasioni, e siamo molto prossimi allora a cambiar natura. Ci riconosciamo gusti e doni che non supponevamo in noi: il musico diviene stratego, il pilota si sente medico, colui ch'era di virtù specchiata ed esemplare si scopre nascosto un Caco, e l'anima di un ladro.

FEDRO – Vero è che talune età dell'uomo sono come incroci di strade.

SOCRATE – L'adolescenza è singolarmente situata in mezzo ai cammini... Un giorno, ai mie' bei tempi, mio caro Fedro, conobbi una strana esitazione tra le mie anime: fu il caso a mettermi in mano l'oggetto più ambiguo del mondo, e le riflessioni infinite alle quali esso m'avviò potevano tanto condurmi al filosofo che diventai, quanto all'artista che non sono stato...

FEDRO – E' un oggetto che ti ha così variamente eccitato?

SOCRATE – Sì, un oggetto meschino, una certa cosa che trovai camminando, fu l'origine d'un pensiero che si spartiva fra costruire e conoscere.

FEDRO – Meraviglioso oggetto, comparabile al vaso di Pandora che conteneva insieme tutti i beni e tutti i mali !... Mostrami quest'oggetto, come fa il grande Omero coll'ammirevole scudo del Pelide !

SOCRATE – Tu pensi giustamente che sia indescrivibile... La sua importanza è inseparabile dal turbamento che mi provocò.

FEDRO – Spiegati meglio.

SOCRATE – Ebbene, Fedro, ecco come fu: Camminavo sulla riva del mare, lungo una spiaggia senza fine... (non ti racconto un sogno), andando non so dove, esuberante di vita, quasi ebbro di giovinezza. L'aria deliziosamente rigida e pura, pesandomi sul viso e sulle membra, m'opponneva un eroe impalpabile che dovevo vincere per avanzare. La resistenza, sempre rintuzzata, ad ogni passo faceva di me un eroe immaginario, vittorioso del vento, ricco di forze sempre nuove, sempre pari alla potenza dell'avversario invisibile... Questa è precisamente la giovinezza. Battevo la riva sinuosa, premuta e ribadita dall'onda; intorno tutto m'era semplice e puro: il cielo, la sabbia, l'acqua. Guardavo venire di lontano quelle grandi forme che sembran correre sin dalle rive libiche, trasportando sull'immensa distesa liquida vette scintillanti, valli incavate e la propria implacabile energia, dall'Africa sino all'Attica, per fermarsi infine contro lo zoccolo ellenico, rompersi sulla base sottomarina e recedere in disordine verso l'origine della loro esistenza. Le onde, a tal punto, disfatte e confuse, sono raggiunte dalle successive come se queste figure marine si combattessero. Le gocce innumerevoli, franti i legami, proiettano scaglie lucenti; i bianchi cavalieri si scavalcano, e tutti gli altri, appena sciolti dal mare inesauribile, periscono e riappaiono con tumulto monotono, su un pendio lieve e quasi impercettibile, che tuttavia il loro impeto, sebbene nato all'estremo orizzonte, non saprebbe ascendere... Qui la schiuma gettata lontanissimo dal flutto più alto forma macchie giallastre e iridate che si frantumano al sole, o che il vento respinge e disperde curiosamente, come bestie impaurite al salto brusco del mare. Io godevo la nascente e vergine schiuma... al contatto stranamente dolce: tiepido latte aereato, smunto dal seno marino con violenza voluttuosa, inonda i piedi nudi, li abbevera, li supera, vi ridiscende sopra, e geme con voce che lasciata la riva si riassorbe. Allora la statua umana, presente e viva, affonda nella mobile sabbia che la trascina; mentre l'anima si abbandona alla potente musica sottile e, placata, la segue in perpetuo.

FEDRO – Tu mi fai rivivere. O linguaggio saturo di sale ! O parole veramente marine !

SOCRATE – Mi sono abbandonato a parlare... Abbiamo l'eternità per discorrere del tempo e siamo qui a inaridirci gli spiriti, come le Danaidi.

FEDRO – E l'oggetto?

SOCRATE – Giace sulla riva dove camminavo, dove mi son fermato, dove ho visto lo spettacolo di cui ti ho detto e, a te noto quanto a me, ma ricordato in questo luogo, trae non so che di nuovo dall'essere ormai scomparso per sempre. Attendi dunque: ritroverò in poche parole quel che non cercavo.

FEDRO – Siamo tuttavia sulla riva del mare?

SOCRATE – Necessariamente. Il confine tra Nettuno e la Terra, ognora conteso dalle divinità rivali, è il luogo del più funebre e ininterrotto commercio. Ciò che il mare rifiuta, ciò che la terra non sa trattenere, i relitti enigmatici, le membra paurose delle navi sconnesse, nere come il carbone e quasi combuste dall'acque salse; le carogne orribilmente beccate e levigate dai flutti, l'erbe molli disvelte dalle tempeste alla pastura trasparente delle mandrie di Proteo, i mostri flosci dai colori freddi e smorti; tutte le cose, infine, che la fortuna abbandona ai furori littorali ed alla contesa senza conclusione dell'onda colla riva, vengono là portate e riportate, sollevate, riabbassate, prese, perdute, riprese secondo l'ora e il giorno: malinconiche testimonianze ai destini indifferenti, ignobili tesori in balia d'un commercio perpetuo ed immutevole...

FEDRO – E là trovasti...?

SOCRATE – Proprio là trovai una di quelle cose rigettate dal mare, una cosa bianca, d'incorrotta bianchezza. Polita, dura, dolce, leggera, brillava al sole sulla sabbia levigata, oscura e cosparsa di scintille; la presi, vi soffiai sopra, la strofinai sul mio mantello e la sua forma singolare arrestò tutti gli altri miei pensieri. Chi ti ha fatto? – pensai. Diversa da ogni altra, eppure non informe, sei tu il giuoco della natura, o cosa senza nome, a me giunta per invio degli dei fra le immondizie ripudiate stanotte dal mare?

FEDRO – Quant'era grande l'oggetto?

SOCRATE – Grosso quasi come il mio pugno.

FEDRO – E di qual materia?

SOCRATE – Della materia stessa della sua forma: materia d'incertezza. Era forse un osso di pesce bizzarramente consumato dallo scorrere della sabbia fine sotto le acque; o avorio tagliato per non so qual uso da un artigiano d'oltremare? Chi sa?... Una divinità perita col vascello su cui stava vigilante a buona sorte? Ma chi dunque ne era l'autore? Il mortale obbediente a un'idea, che colle mani intese ad uno scopo estraneo alla materia da attaccare, raschia, recide o ricongiunge, s'arresta e giudica, e si separa infine dall'opera sua come qualcosa glie l'annunzia compiuta?... O l'opera d'un corpo vivo che ignorandolo lavora sulla sostanza propria, e si forma ciecamente gli organi, le armature, il guscio, l'ossa, le difese; e del nutrimento attinto intorno a sé fa partecipe la costruzione misteriosa ond'egli dura?

Ma, forse, non era se non il frutto d'un tempo infinito... Per l'eterno lavoro dell'onde marine, un frammento di roccia, rotolato fra urti da ogni parte, se la roccia è materia d'ineguale durezza e indocile ad arrotondarsi, forse può assumere col tempo una forma inconfondibile. Né è del tutto impossibile che un pezzo di marmo o di pietra informe affidato all'agitazione perenne delle acque, ne sia un giorno ritratto per un caso d'altra specie e si faccia allora rassomigliante ad Apollo. Voglio dire che se il pescatore ha un'idea di quel volto divino, lo riconoscerà sul marmo raccolto nelle acque. Ma il viso sacro è nella cosa in sé soltanto come una forma effimera della famiglia delle forme imposte dall'azione dei mari: i secoli non contano e chi ne dispone può mutare ciò che vuole in quel che vuole.

FEDRO – Sicché, caro Socrate, quando un artista, immediatamente e con volontà costante, forma un busto come quello di Apollo, il suo lavoro è in certo modo all'opposto del tempo indefinito?

SOCRATE – Precisamente: come se gli atti rischiarati da un pensiero abbreviassero il corso della natura. E può dirsi con sicurezza che un artista valga mille secoli o centomila o anche di più; che cioè questo tempo quasi inconcepibile sarebbe occorso all'ignorante, o al caso, per ottenere ciecamente l'istessa cosa che il nostro uomo eccellente ha potuto compiere in pochi giorni. Ecco una strana misura delle opere!

FEDRO – Strana davvero ed è gran sventura il non potercene servire... Ma, dimmi, che facesti con quella cosa nelle mani?

SOCRATE – Per qualche momento, e la metà d'un momento, mi diedi a considerarla in tutte le sue facce. La interrogai senza fermarmi ad una risposta... Opera della vita, dell'arte, o del tempo, e giuoco di natura? Non potendo decidere... a un tratto buttai di nuovo in mare il singolare oggetto.

FEDRO – L'acqua zampillò, e ti sentisti più lieve.

SOCRATE – Non tanto facilmente lo spirito si libera da un enigma, e l'anima non torna in calma semplicemente come il mare... La questione appena nata, non priva di sussidi, di risonanze, né di tempo né di spazio, nella mia anima incominciò a crescere e per alcune ore mi cimentò. Vano respirare deliziosamente e lasciare che i miei sguardi godessero le chiare bellezze dell'estensione, mi sentivo tuttavia prigioniero d'un pensiero, alimentato dai miei ricordi con esempi ch'esso cercava di volgere a suo vantaggio. E gli affacciai mille cose, giacché allora non ero esperto dell'arte di riflettere e di lusingarmi tanto da presentare ciò che occorre e non occorreva esigere da una verità ancora troppo giovine e troppo debole per sopportare tutti i rigori d'un lungo interrogatorio.

FEDRO – Vediamo un po' così fragile verità.

SOCRATE – Non oso offrirtene il diletto...

FEDRO – Ma tu, l'hai proposto !

SOCRATE – Sì; l'esperta mi sembrava cosa più degna... Ma, come mi ci avvicino, e mi trovo quasi sul punto di dirla, sono vinto dal pudore e provo un poco di vergogna a farti conoscere quest'ingenua produzione della mia età d'oro.

FEDRO – Quant'amor proprio ! Dimentichi che siamo ombre...

SOCRATE – Ecco dunque la mia idea ingenua. Imbarazzato da quell'oggetto di cui non arrivavo a conoscere la natura, da tutte le categorie richiesto o ripudiato parimenti, tentai di sottrarmi all'immagine irritante della mia scoperta. Come avrei potuto se non coll'espedito d'ingrandire la difficoltà? Insomma, mi dicevo, lo stesso imbarazzo propostomi dall'oggetto trovato può venir concepito anche per un oggetto noto.

Ma in rapporto a questo, che è noto, possediamo la domanda e la risposta; o, meglio, possediamo soprattutto la risposta e, nella coscienza d'averla, trascuriamo di formulare la domanda...

Supponiamo dunque ch'io consideri una cosa molto familiare quale una casa, una tavola, un'anfora; s'io fingo per qualche tempo d'essere selvaggio affatto e di non aver mai visto oggetti simili, potrò a diritto dubitare che essi siano di fattura umana... Non sapendo a quale uso servano, anzi nemmeno se riescano ad avere un uso, e non essendo per altro consigliato da alcuno, bisogna pure ch'io immagini il mezzo di acquietare il mio spirito...

FEDRO – E che cosa immaginasti ?

SOCRATE – Cercando, trovando, perdendo e ritrovando il modo di discernere ciò che vien prodotto dalla natura e ciò che vien fatto dagli uomini, mi fermai per qualche tempo, coll'occhio esitante nei conchi di numerose luci. Quindi presi a camminare molto rapido verso terra: come taluno in cui i pensieri, dopo lunga agitazione di tutti i sensi, sembrano alfine orientarsi e comporsi in un'unica idea, per generare contemporaneamente nel suo corpo la decisione d'un momento ben determinato e un'andatura franca...

FEDRO – Questo lo sento, ed ho sempre ammirato come l'idea sopraggiungente, ancorché astrattissima, dia ali e conduca non importa dove: fermarsi, poi ripartire, ecco che cos'è pensare !

SOCRATE – E quasi correndo ragionavo così: un albero carico di foglie è un prodotto della natura, è un edificio di cui son parti le foglie, i rami, il tronco e le radici. Supposto che ciascuna di queste parti mi dia l'idea d'una certa complessità, dico che l'insieme di quest'albero è più complesso d'una sua parte qualsiasi.

FEDRO – Non c'è bisogno di dimostrazione.

SOCRATE – Io sono ben lungi dal pensarlo, ma avevo appena diciott'anni e non conoscevo che certezze. L'albero, dunque, comprendendo queste e quelle parti, ne comprende e ne assume tutte le diverse complessità; ed altrettanto avviene per un animale, di cui l'intero corpo è cosa più complessa del piede, o della testa, giacché può dirsi che la complessità del tutto comprenda, quali parti, le complessità delle diverse parti.

FEDRO – Gli è, mio caro Socrate, che non è davvero concepibile un albero come parte di foglia o accessorio

d'una radice, ne un cavallo come organo o parte della sua coscia...

SOCRATE – Ne arguì subito che in tutti questi esseri il grado dell'insieme è necessariamente più elevato del grado dei particolari; o, meglio, che può essere uguale o più elevato di questo, ma mai inferiore.

FEDRO – Il tuo pensiero mi sembra abbastanza chiaro, ma il difficile sta nel concepire limpidamente il rapporto dei gradi.

SOCRATE – T'ho detto e ripetuto che avevo diciott'anni ! Pensavo, come mi riusciva, a un grado dell'ordine e della distribuzione delle parti e degli elementi raggruppati per formare un essere... Ma tutti gli esseri di cui ho parlato sono fra quelli prodotti dalla natura, e s'accrescono in modo tale che la materia onde son fatti, le forme che assumono. Le funzioni che consentono, i mezzi da essi posseduti per comporsi nello spazio e nelle stagioni, risultino legati fra loro invisibilmente da segreti rapporti; e forse appunto questo vogliono dire le parole: "prodotto dalla natura". Ben altrimenti avviene degli oggetti che sono opera d'uomo: la loro struttura è... un disordine !

FEDRO – Come può essere?

SOCRATE – Non hai la sensazione, quando pensi, di disordinare qualche cosa? e quando t'addormenti, di lasciare che essa si ordini come le riesce?

FEDRO – Non so...

SOCRATE – Non fa nulla, continuo. Gli atti dell'uomo che costruisce o fabbrica qualcosa non si preoccupano di " tutte" le qualità della sostanza da modificare, ma solo di quelle sufficienti al nostro intento. Bastano all'oratore gli effetti del linguaggio, bastano al logico le sue relazioni come la sua coerenza, e l'uno trascura il rigore quanto l'altro gli abbellimenti. Del pari, nell'ordine materiale, una ruota, una porta, un tino, richiedono appropriata solidità, giusto peso, sicura facilità di aggiustamento o di lavoro; e se il castagno e l'olmo e la quercia sono adatti in ugual misura, o quasi, il carradore o il falegname li impiegheranno presso a poco indifferentemente, non badando che alla spesa. Ma nella natura non vedrai la pianta di limone produrre mele, nemmeno quando forse costerebbe meno del dar limoni. L'uomo, ti dico, fabbrica per astrazione, ignaro e dimentico d'una gran parte delle qualità di ciò che impiega, solo inteso alle condizioni limpide e distinte che più spesso possano venir soddisfatte simultaneamente da parecchie specie di materie, e non da una sola. Egli beve il latte o il vino o l'acqua o la cervogia, all'istesso modo dall'oro, dal vetro, dal corno o dall'onice; sia l'anfora tozza o svelta, a mo' di foglia o di fiore, o con bizzarre volute ritorta alla base, il bevitore non considera che il bere. Quegli stesso che ha fatto la coppa non ha mai potuto, se non grossolanamente, accordarne la sostanza, la forma e la funzione, giacché l'intima e reciproca obbedienza di questi tre elementi ed il loro profondo legame non potrebbero non essere opera della medesima natura naturante. L'artigiano non può compiere il suo lavoro senza violazione o turbamento d'un ordine, mediante forze da lui applicate alla materia, per renderla adatta all'idea da imitare e all'uso previsto. E' però fatalmente condotto a produrre oggetti che nel loro insieme sono sempre d'un grado inferiore a quello delle parti; ove costruisca una tavola, l'intero mobile possiede una struttura molto meno complessa del tessuto delle fibre del legno: egli avvicina grossolanamente, e in un certo ordine innaturale, i pezzi d'un grande albero, che s'erano formati e sviluppati secondo altri rapporti.

FEDRO – Mi viene allo spirito uno strano esempio di siffatto disordine.

SOCRATE – E quale?

FEDRO – L'ordine stesso, l'ordine sì ammirevole che l'arte dello stratego impone agli individui preparandoli a servire sotto le armi. Ricordi, caro Socrate, le giornate dedicate agli schieramenti ed alle formazioni, in massa o sparse, per abituare la gioventù all'obbedienza militare e all'unanimità dell'azione?

SOCRATE – Per Ercole ! fui soldato e buon soldato.

FEDRO – Ebbene, quelle lunghe righe irte, quelle falangi di petti formidabili, quei rettangoli d'armi, da noi formati sui piani polverosi, non erano figure semplicissime, mentre ogni loro elemento era il più complesso oggetto del mondo, un uomo ? E tra quegli uomini v'erano dei Socrate e dei Fidia, dei

Pericle e dei Zenone, mirabili elementi nei quali all'ordinaria complessità degli uomini s'aggiunge quella degli universi possibili ch'essi hanno nel loro spirito !

SOCRATE – Il tuo esempio torna. Ricordo che talvolta m'occorreva di chiedere testimonianze alla ragione affinché la mia anima ricca e numerosa accettasse quella funzione di semplice unità e di parte indiscernibile d'un esercito. Tu vedi, però, che l'ordine e il disordine, convenientemente condotti, spiegano o almeno avvicinano molte cose.

FEDRO – Mosso da quell'oggetto trovato sulla riva del mare, al quale nessun altro avrebbe prestato la minima attenzione, il tuo genio adolescente si elevò quasi subito a considerare una differenza importantissima e semplicissima. Da un minimo incidente hai tratto questo pensiero: che le creazioni umane si riducono al conflitto di due generi d'ordine, uno dei quali, naturale e dato, subisce e sopporta l'altro, ch'è fatto dei bisogni e dei desideri umani.

SOCRATE – Questo ho creduto. All'uomo non occorre tutta la natura, ma solo una parte. E' filosofo colui che concepisce sempre più largamente e vuole avere bisogno di tutto. Ma l'uomo che s'accontenta di vivere e basta, non abbisogna né di ferro né di bronzo "in sé" bensì di questa durezza o di quella duttilità, ed è costretto a prenderle là dove le trova, cioè in un metallo che possiede anche altre qualità indifferenti... Non bada che al suo scopo: se deve conficcare un chiodo lo batte con una pietra, oppure con un martello di ferro o di bronzo o di legno durissimo, e lo conficca a piccoli colpi o d'uno solo più forte o, qualche volta, premendo. Il modo non gli importa, se il risultato è il medesimo, se il chiodo è confitto: ma ove non si badi a seguire il filo dell'azione e a considerare tutte le circostanze, queste operazioni appaiono affatto diverse, come fenomeni d'impossibile confronto.

FEDRO – Ora capisco come tu abbia potuto esitare fra costruire e conoscere.

SOCRATE – Bisogna scegliere tra l'essere un uomo ed essere uno spirito. L'uomo non può agire se non perché può ignorare e contentarsi d'una conoscenza parziale che serve ad un suo particolare capriccio e un poco soverchia la misura del sufficiente !

FEDRO – Da questo piccolo eccesso, tuttavia, siamo fatti uomini.

SOCRATE – Uomini?... Credi davvero che i cani non vedano le stelle pur non sapendo che farsene? Gli basterebbe di percepire colla vista le cose terrestri; ma l'occhio non è così precisamente adatto alla mera utilità, che i cani non possano diventare capaci dei corpi celesti e del maestoso ordine notturno.

FEDRO – Abbaiano instancabilmente alla luna !

SOCRATE – E gli uomini, in mille modi, non si sforzano a colmare o a rompere il silenzio eterno degli spazi immensi e spaventosi?

FEDRO – Vi hai consumato la vita !... Ma io, io non mi consolo mai della morte dell'architetto che era in te e tu assassinasti per aver troppo meditato sul frammento d'una conchiglia ! Con la tua profondità e le tue prodigiose sottigliezze avresti superato i nostri più famosi costruttori: né Ictino né Eupalino di Megara né Chersifrone di Cnosso né Spintano di Corinto sarebbero stati capaci di gareggiare con Socrate d'Atene.

SOCRATE – Fedro, ti supplico !... la materia sottile di cui ora siamo fatti non ci consente riso. Sento che dovrei ridere ma non posso... Smetti !

FEDRO – Seramente, Socrate, da architetto che avresti fatto?

SOCRATE – Non so... Soltanto vedo press'a poco come avrei condotto i miei pensieri.

FEDRO – Conducili almeno fino alla soglia dell'edificio che non hai costruito.

SOCRATE – Mi basta seguire questa specie di fantasioso ragionamento che ti tenevo or ora.

Abbiamo detto, o all'incirca dicevamo, che tutte le cose visibili procedono da tre modi di generazione o di produzione che per altro si mescolano e si compenetrano... Le une principalmente manifestano il caso quale vedesi nei resti d'una roccia o d'un paesaggio qualsiasi, popolato di piante germogliate qua e là. Per le altre - come la pianta o l'animale, o una scheggia di sale colle faccette di porpora agglomerate misteriosamente - concepiamo un accrescimento simultaneo, sicuro e cieco, nel tempo in cui il modo sembra contenuto in potenza, come se nell'essere futuro esse aspettassero ciò che furono,

crescendo in armonia con le cose intorno... Vi sono, infine, le opere dell'uomo, che si oppongono in certa qual maniera alla natura e al caso, per utilizzarli, violarli o, secondo quanto dicevamo, subirne il potere. Ora, l'albero non costruisce i rami o le foglie, né il gallo il suo becco e le piume. Ma l'albero e il gallo e ciascuno con tutte le sue parti sono costruiti dai principî stessi, inseparabili dalla costruzione. Ciò che fa, è indivisibile dalla cosa fatta: così in tutti i corpi viventi o quasi viventi, quali i cristalli, giacché non vengono generati da atti, né per spiegarne la generazione si possono invocare combinazioni di atti; questi già presuppongono gli esseri viventi. Non potremmo nemmeno affermare ch'essi siano spontanei, senza far confessione d'impotenza... Sappiamo per altro che agli esseri occorrono per esistere mille cose intorno e dipendono da tutte, anche se la loro azione sembra incapace di generarli da sola. Ma gli oggetti fatti dall'uomo sono dovuti agli atti d'un pensiero. I principî sono separati dalla costruzione e quasi imposti alla materia da un estraneo tiranno che glieli comunica per il tramite di atti. La natura invece non distingue nel suo lavoro i particolari dall'insieme, e germoglia ad un tempo da tutte le parti, incantenandosi a sé senza tentativi, senza ritorni, senza modelli, senza mire particolari, senza riserve. Essa non divide il progetto dall'esecuzione, non va mai diritta senza badare agli ostacoli, ma con questi si compone, li mischia al suo corso e li scarta o li impiega come se la strada scelta, il tempo speso a percorrerla da una cosa che vi s'incammina, e questa e persino le difficoltà opposte dalla strada, fossero di sostanza uguale. Se tu agiti un braccio, distingui il braccio dal gesto, e fra il gesto e il braccio concepisci una relazione di mera possibilità; ma rispetto alla natura il gesto del braccio ed il braccio non si possono separare...

FEDRO – Costruire sarebbe dunque creare per principî separati...

SOCRATE – Sì. Di fatto l'uomo crea in due tempi, uno dei quali si svolge nel dominio del puro possibile, in seno alla sostanza fine che può imitare tutte le cose e combinarle all'infinito. L'altro è il tempo della natura, che contiene in un senso il primo e in un altro ne è contenuto. I nostri atti partecipano d'ambidue, e il progetto è distinto dall'atto come questo dal risultato.

FEDRO – Ma come può concepirsi la separazione, e come si trovano i principî ?

SOCRATE – Non sempre sono così distinti come ho detto e, del resto, non tutti gli uomini li distinguono ugualmente; ma una riflessione molto semplice e primitiva basta a darne l'idea. Nel Tutto l'uomo discerne tre grandi cose: il proprio corpo, l'anima e il resto del mondo, i quali si comunicano senza interruzione e talvolta anche si confondono, ma solo per un certo tempo, ché poi si distinguono netto l'una dall'altro, come se il loro miscuglio non fosse durevole e la loro divisione dovesse, ogni tanto e necessariamente, riavviarsi.

FEDRO – Talora l'uomo che dorme scambia la propria gamba per una pietra, ed il riposo per un movimento; scambia il desiderio con la gloria, il pulsare delle vene per una voce misteriosa, e quando una mosca gli sfiora il viso sente un volto terribile che lo perseguita... Ma tutto ciò non potrebbe durare; egli si desta: conservando il passato all'anima, l'allontana dal corpo, e divide di nuovo tutte le cose per rifabbricarsi secondo i suoi principî.

SOCRATE – Allora è ragionevole pensare che le creazioni dell'uomo siano fatte o pel corpo, e questo principio chiamano *utilità*, o per l'anima, e lo vanno cercando col nome di *bellezza*. Tuttavia, chi costruisce o crea, considerando come il resto del mondo e il fluire della natura tendano in perpetuo a dissolvere, a corrompere o a capovolgere quant'egli fa, deve riconoscere un terzo principio e cercare di comunicarlo alle sue opere. Esso esprime la resistenza con cui l'uomo vuole che le opere si oppongano al destino che le fa periture, e però ricerca la *solidità* o la *durata*.

FEDRO – Ecco i caratteri maestri di un'opera completa.

SOCRATE – Solo l'*Architettura* li esige e li porta al sommo.

FEDRO – Per me non v'è arte più completa.

SOCRATE – In questo modo il corpo ci costringe a desiderare ciò ch'è utile o semplicemente comodo; e l'anima domanda il bello, ma il resto del mondo con le sue leggi e il caso ci obbliga ad esaminare ogni opera sotto l'aspetto della solidità.

FEDRO – Ma questi principî, così distinti nell'espressione che ne dà, non sono invero sempre

mescolati? Talvolta m'è parso che l'impressione del bello nascesse dall'esattezza, e che l'armonia quasi miracolosa d'un oggetto colla sua funzione eccitasse una specie di voluttà. Se tutto ciò è perfetto, suscita nelle nostre anime un sentimento di parentela del bello col necessario; e la facilità o la semplicità ultime del risultato, messe a raffronto colla complicazione del problema ci ispirano non so quale entusiasmo: l'eleganza inattesa, ecco, ci inebria. Nulla è inutile in queste felici fabbricazioni le quali solo conservano quant'è unicamente dedotto dalle esigenze dell'effetto da ottenere; ma sentiamo che forse occorrerebbe un dio per governare sí pura deduzione. Si danno utensili ammirevoli, stranamente chiari, politi come ossa, ansiosi di atti o di forze e non d'altro.

SOCRATE – Essi, in qualche modo, si son fatti da sé, ed han la forma migliore che l'uso secolare abbia potuto imporre, ché la pratica innumerevole, raggiunta un giorno quella ideale, vi si ferma. Le mille prove di migliaia d'uomini convergono lentamente verso la figura più economica e più sicura; una volta ottenuta, tutti la imitano ed i milioni di copie corrispondono sempre alle miriadi di brancolamenti anteriori e li celano: questo si vede anche nell'arte capricciosa dei poeti, non soltanto in quella materiale del carradore e dell'orafo... Chi sa, Fedro, che anche lo sforzo degli umani alla ricerca di Dio, i riti, le preghiere tentate, la volontà inesausta di trovare le più efficaci... chi sa che i mortali non trovino col tempo una certezza, o una stabile incertezza, conforme esattamente alla loro natura se non a quella d'Iddio.

FEDRO – Si dànno pure discorsi tanto brevi, taluno d'una parola, e così energici e densi, e di così profonda ricchezza che par vi si concentrino anni ed anni di intime discussioni e di eliminazioni segrete. Interi e decisivi come atti sovrani, di essi e delle loro poche parole gli uomini si nutriranno a lungo...

E i geometri? Credi tu che fra loro non si dia una ricerca singolare, e che non s'abbiano esempi meravigliosi di questa rigorosa specie di bellezza?

SOCRATE – Anzi, è quel che in essi c'è di più prezioso. Qualunque sia il loro scopo particolare, vi tendono avvicinando le verità più generali, e le riuniscono e le compongono, sembra, senza alcun secondo fine. Ignoto il loro disegno, nascosta la loro mira reale, non si vede dapprima dov'essi vogliano giungere... Perché tracciare questa linea? perché richiamarsi a questa proposizione?... perché fare questo e non quello ?

Non si tratta più del problema ch'era in giuoco: è come se l'avessero dimenticato, perdendosi nel divagare dialettico... Ma ad un tratto una semplice osservazione: l'uccello cade dalle nubi, la preda è ai loro piedi, e mentre ancora ci domandiamo che cosa ambiscano di fare, essi già ci guardano sorridendo

FEDRO – Con disprezzo.

SOCRATE – Questi artisti possono ignorare la modestia! Trovato il modo d'una inestricabile miscela della necessità e degli artifizi, inventano giri ed escogitano destre illusioni che sono i sotterfugi della ragione. La più ampia libertà non nasce dal più ostinato rigore? Però il loro segreto è abbastanza noto: essi sostituiscono alla natura contro cui si ingegnano gli altri artisti una natura più o meno estratta dalla prima, ma le cui forme e gli esseri non sono se non atti dello spirito, ben determinati e conservati coi loro nomi. In questa maniera essenziale costruiscono mondi in sé perfetti, che talvolta s'allontanano dal nostro per diventare inconcepibili; e talvolta vi si avvicinano fino a coincidere parzialmente col reale.

FEDRO – E càpita talvolta che la sublime speculazione fornisca armi alla pratica...

SOCRATE – L'estensione dei loro poteri è appunto il trionfo del modo di costruire di cui ti parlavo.

FEDRO – Per principî separati?

SOCRATE – Per principî separati.

FEDRO – Intendo questi principî e questa separazione per le cose speculative; ma ciò che è reale si presta altrettanto bene a queste distinzioni?

SOCRATE – Non così facilmente. E' come se tutto il sensibile esistesse in diversi modi; e tutto il reale dipende da infinite serie di legami, compie mille funzioni e reca in sé più conseguenze che l'atto d'un pensiero non possa abbracciare. Ma l'uomo comanda qualche volta, per un certo tempo, a così numerosa realtà e un po' la vince.

FEDRO – Già lo intesi al Pireo: bocca molto libera teneva ragionamenti poco diversi da questi,

crudamente dicendo che colla natura bisogna usare astuzia e all'occorrenza imitarla, per costringerla, opporla a sé medesima e rapirle i segreti che si volgessero contro il suo mistero.

SOCRATE – Tu hai conosciuto dunque numerosi Eupalino?

FEDRO – Ho naturale curiosità degli uomini di mestiere, e cerco avidamente persone le cui idee, come gli atti, si interrogano e si rispondano con chiarezza. Il mio savio del Pireo era un Fenicio d'una strana molteplicità. Prima schiavo in Sicilia, da schiavo divenne misteriosamente padrone di barca, da marinaio si fece mastro calafato; e, stanco di raddoppi, lasciando i vecchi scafi per i nuovi, si improvvisò costruttore di navi, mentre la moglie teneva una taverna a qualche passo dal cantiere. Non vidi mai un mortale di mezzi più varî, meglio istruito negli strattagemmi, più curioso di ciò che non lo riguardava e più abile a servirsene nelle cose che lo interessavano... Considerando tutti gli affari sotto il solo rapporto della pratica e dell'agire, riteneva che il vizio e la virtù fossero anch'essi occupazioni le quali vogliono il loro tempo ed hanno le loro particolari eleganze, per farne mostra secondo l'occasione: «Tal volta, diceva, si prende il largo, e talvolta si è ridotti alle coste: l'essenziale è navigare con perizia!» Penso che egli abbia salvato qualche uomo in eventi marini ed altri ne abbia assassinati in seguito a contese che nascono nei lupanari o nei laboriosi negozi fra pirati. Ma tutto bene eseguito!

SOCRATE – V'è da temere che la sua ombra sia dal lato di Issione.

FEDRO – Oh, se la sarà sbrigata... Senza mai perdere la testa, si ripeteva ad ogni istante: tieni duro! tieni duro!... il brav'uomo!... mai un rimpianto, mai un rimprovero, mai un rimorso, mai un augurio... ma tutto azione e denaro in contante!

SOCRATE – Cos'è venuta a fare questa canaglia nel nostro discorso?

FEDRO – Vedrai quale ausilio ci darà. Sappi dunque, diletto Socrate, che era provvisto del più fino e capace orecchio che mai cranio abbia posseduto. Tutto ciò che penetrava in quegli'intricati labirinti era preda d'un mostro singolarmente avido; la bestia rintanata in sí solido guscio s'ingrassava di tutte le cose precise, e non so quanti linguaggi e ricette avesse digerito e quanta varia saggezza avesse mutato in sostanza eletta! Succhiatore di tanti cervelli, l'immaginavo fra detriti e scafi che fossero vuoti di mille spiriti esauriti!

SOCRATE – Ma tu mi descrivi un polipo!

FEDRO – Ed un polipo che interroga le acque popolose, sceglie, salta, e brandisce i suoi tentacoli nello spessore dell'onda e vertiginosamente si impadronisce di ciò che gli conviene, non è un essere cento volte più vivo dell'immobile spugna? Quante spugne abbiamo conosciuto sempre appiccate sotto un portico di Atene, assorbendo e restituendo senza sforzo tutte le opinioni fluttanti intorno a loro; spugne di parole bagnate, imbevute indifferentemente di Socrate, d'Anassagora, di Melito, dell'ultimo che ha parlato! Spugne e sciochi hanno in comune l'aderire o Socrate!

Ritorniamo al mio figlio del mare. Figlio curiosissimo della baldracca clamorosa che richiama gli uomini in eterno, impadronendosi aveva assimilato ciò che gli sembrava il meglio. Nato da avventure inaudite e da pesche veramente miracolose, pallido, annerito e dorato al mutare dei climi, aveva visto con i propri occhi le meteore che non s'incontrano quasi mai, tratto in inganno i pesci più sottili, e sedotto i mercanti più duri e abbindolato i più infedeli. Indugiandosi con più d'un'acre prostituta, or qui or là, sul salario da offrire o... da prendere, quest'uomo - lo crederesti? - di ritorno dai perigli, correggendosi delle più basse sregolatezze, andava a intrattenersi con gli uomini sapienti, i savi e i dotti che aveva imparato a riverire.

SOCRATE – Dove mai?

FEDRO – Sul mare. Là, quando sei perduto lontano dalle terre, e la nave è simile al cieco abbandonato sul tetto d'una casa, il consiglio d'uno di questi saggi può diventare il segno della tua salvezza. Una parola di Pitagora, un precetto ed un numero derivati da Talete, ove ad un tratto tu possa scorgere un pianeta e il sangue freddo non t'abbia abbandonato, ti riconducono in vita.

SOCRATE – Ma tu, dove mi conduci?

FEDRO – Volevo guidarti agli edifizî di legno che costruiva il Fenicio, e bisognava, dapprima, fare il ritratto dell'uomo... Se tu l'avessi visto una sola volta, con gli occhi orlati di rosso e simili ai fondi

cuprei del mare infuocato, dove si muovono i pesci verdi ch'è pericoloso mangiare !... Ma parlavamo, caro Socrate, del coniugio della pratica colla teoria. Pensavo di farti sentire a qual punto le vicissitudini della vita, e le lezioni che essa gli aveva venduto e quelle che egli aveva preso dai savi, riuscivano a combinarsi nel suo spirito. L'audace Fenicio non smetteva dal considerare nella sua anima il problema della navigazione: dentro di sé egli agitava senza tregua l'Oceano. Che cosa può opporre l'uomo a quest'universo incostante, travagliato dagli astri lontani, corso da marosi e da montagne trasparenti, incerto alle rive, ignoto nelle profondità, origine di tutto ciò che è vivente e tomba impenetrabile, sotto un velo di luce, dai moti di culla? Il suo demone industrioso l'incitava a voler fare i migliori vascelli che avrebbero scalfito le onde; e mentre gli emuli non andavano oltre l'imitazione dei modelli d'uso, e di copia in copia continuavano a ricostruire la nave di Ulisse se non addirittura l'arca memorabile di Giasone, egli, il sidonio Tritone, penetrando sempre meglio nelle parti inesplorate della sua arte, sciogliendo i viluppi d'idee pietrificate, per risalire alla sorgente delle cose...

SOCRATE – I più, caro Fedro, ragionano su nozioni “bell'e fatte” ma non fatte da alcuno; e però, giacché nessuno ne è responsabile, servono male tutti.

FEDRO – Ma lui, ti dissi, s'era procurato chiarezze affatto personali...

SOCRATE – Le sole che possano essere universali...

(segue nel prossimo almanacco)



## à propos de *GORDON MATTA-CLARK*

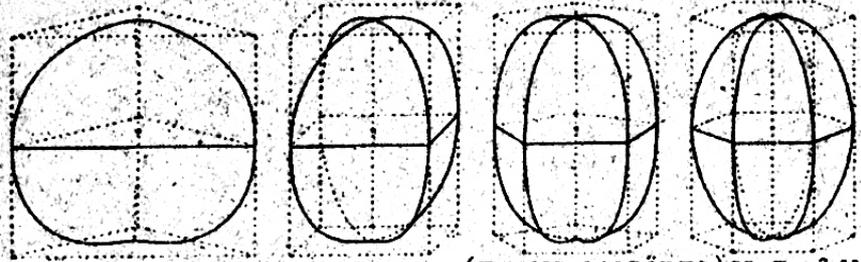
Conical Intersect . 1975

Splitting .1974



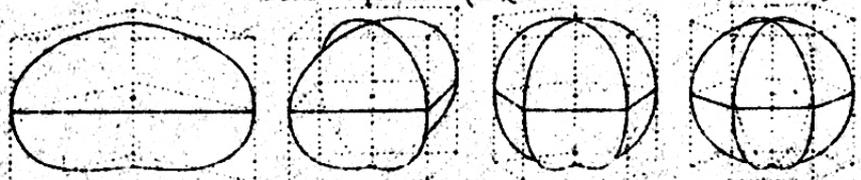
ELLIDOMOÏDES  $V = B \times \frac{1}{3} H$  Série ovoïde

DIRECTRICES

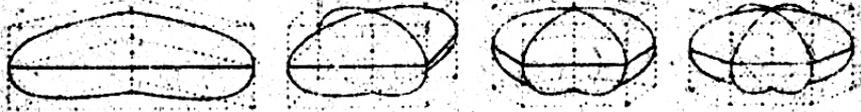


Série équiaxe (EQUIDOMOÏDES)  $V = B \times \frac{1}{3} H$

ELLIPTIQUES

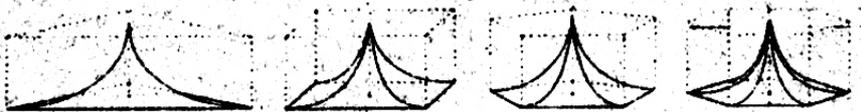


Série discoïde  $V = B \times \frac{1}{3} H$

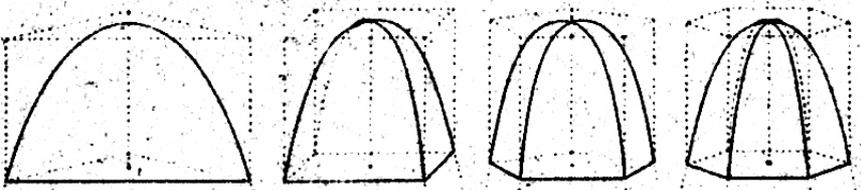


ELLITREMOÏDES (Série équiaxe EQUITREMOÏDES)  $V = B \times \frac{10-3}{3} H$

DIRECTRICES

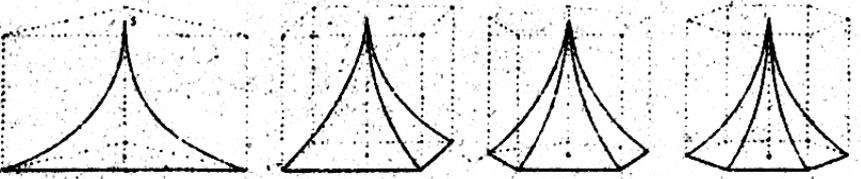


PARADOMOÏDES  $V = B \times \frac{1}{3} H$

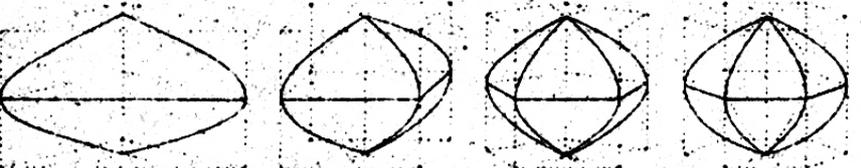


PARATREMOÏDES  $V = B \times \frac{1}{3} H$

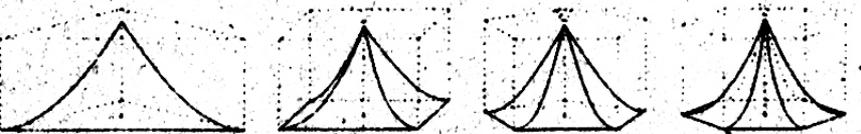
PARABOLIQUES



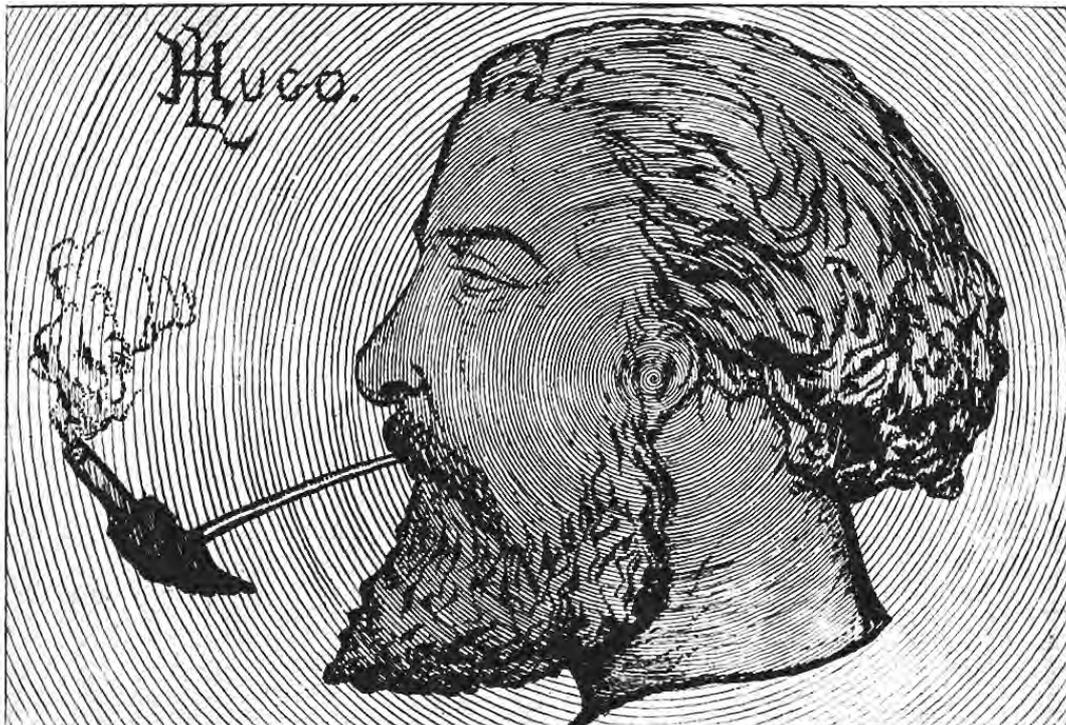
PARADOMOÏDES  $V = B \times \frac{1}{3} H$



PARATREMOÏDES  $V = B \times \frac{1}{3} H$



HYPERDOMOÏDES et HYPERTREMOÏDES (à la suite)



## LA GEOMETRIA ROMANTICA DI LÉOPOLD HUGO

1 giugno 1885: Parigi onora con funerali di stato il grande Victor Hugo.

Dall'Arco di Trionfo al Pantheon, una folla oceanica e muta segue la bara scortata da uno squadrone di cavalleria. Il conte Léopold Hugo (1828-1895), nipote del poeta, ha preso posto tra i familiari. Porta a tracolla un enorme cesto di vimini di cui rifiuta ostinatamente di sbarazzarsi.

Quando il corteo supera il ponte della Concorde, Léopold si fa largo tra la folla e sale i gradini dell'Assemblea nazionale. Un frenetico sbattere di ali si mescola al rumore degli zoccoli dei cavalli: Léopold ha liberate centocinquanta colombi! Migliaia di facce sbalordite si voltano a guardare il cielo.

Quanti erano venuti a rendere omaggio a Victor assistono, senza saperlo, all'ultimo atto pubblico di Léopold, che di fatto, quasi la sua opera fosse indissolubilmente legata a quella dello zio, non produrrà più nulla sino alla morte. L'ex allievo di Horace Vernet, traduttore al Ministero dei Lavori pubblici (Dipartimento di statistica ferroviaria) smetterà di dipingere e di scolpire (Léopold ha esposto al Salon del 1877 un marmo intitolato *Electryon, genio dell'elettricità terrestre*, e il museo Victor Hugo di Place des Vosges conserva una cartella di suoi disegni) e non frequenterà più la Società matematica di Francia, di cui è stato uno dei primi membri.

Léopold era un matematico. Ha addirittura, all'insaputa di tutti, riformato la geometria.

Tutto è cominciato colla passione per l'archeologia. Una breve nota all'Académie des sciences ci informa che Léopold ha scoperto alcuni dodecaedri antichi (in bronzo) al museo di Chalon-sur-Saône e diversi poliedri egiziani (in avorio) al British Museum.

Ma il nostro amatore di poliedri e di cristalli constata presto l'assenza di tutta una nuova classe di solidi, a metà strada tra i poliedri (a facce piane) e le quadriche (sfera, ellissoide, ecc.): i poliedri a facce curve! Léopold li battezza "cristalloïdi", li enumera e ne calcola superficie e volume.<sup>1</sup>

L'*equidomoïde* è una sfera costituita di fusi, l'*equitremonoïde* ricorda il retro di una pagoda e il *paradomoïde* il coro di una chiesa romanica. Il *paratremonoïde*, infine, a moltiplicare il numero dei suoi lati, dà un'interessante struttura "vellutata".

1. Léopold Hugo, *La théorie des cristalloïdes élémentaires*. Gauthier-Villars, Paris 1867.

– Immagine in alto: Léopold Hugo, *Autoritratto di profilo con pipa*, stampa da acquaforte, immagine centrale cm.25 x 36,2.

Ma Léopold non si ferma a questo "onesto esercizio alla portata di un liceale" <sup>2</sup> e sbotta: perché i geometri si interessano così poco all'*equidomoide* e tanto alla sfera, che pure è soltanto - qualcuno può negarlo? - un equidomoide degenerato?

Vedere nella sfera un grande Pan che si sostiene solo e isolato nel cielo geometrico! Un corpo sacrosanto che solo un rispetto superstizioso ci impedirebbe di sezionare? No, mille volte no!

Ci sono molti modi di far trionfare un'idea nuova. All'austera dimostrazione matematica Léopold preferisce l'incantamento epico e scatena una tempesta tanto violenta quanto inattesa nello spazio sereno dell'astrazione matematica:

La nuova dottrina cristalloidale si è manifestata all'improvviso, simile a una meteora folgorante, nel cuore del vecchio mondo geometrico. Non dimentichiamo che quando parla, la geometria elementare comanda.

Léopold sa bene che "attentare alla maestà della sfera non è cosa da poco", ma "scomunica" la sfera in quanto non filosofica:

O Gutika nistala ! Tu, l'orgoglioso mandala indosanscritico, il Mithra mesites asiatico, il tipo a lungo venerato dai nostri vecchi Elleni, sappi, archimediana infatuata, Sfera gonfiata di sufficienza, non sei altro che un...sub-equidomoide !

Viva l'antisfera! *Evviva l'Equido anteriore e superiore !*  
*Cristalloids and equidomoids for ever !*

Perché tanto odio? Perché la sfera non esiste. I corpi astronomici stessi sono degli "elidomoidi discoidali" e "lo stato perfetto nella natura è lo stato poligonale". Ne è prova il fatto che gli equidomoidi sono dappertutto, specialmente a Parigi, "la città più equidomoidale del mondo". Léopold ne ha contati diciotto, di cui tre alla Trinité, cinque a Saint-Augustin e uno al Tribunal de commerce.

La sfera è stanata, basta con l'autocrazia! La sfera è polverizzata. Ecco la pura scienza geometrica, gallo-druidica del nostro sommo sacerdote .

LÉOPOLD MAB ABEL

che sgozza sfera sotto il vischio sacro !

Gli accademici cominciano a preoccuparsi, il suo editore Gauthier-Villars anche.

Che importa! Léopold, "semplice bascibozuk" della scienza, pubblicherà ormai a sue spese *plaquette* dedicate a Ipsicle, "vecchio maestro alessandrino", e a Galileo Galilei, "nobile pisano, nunzio sidereo".

E poiché la scienza francese finge di ignorare i suoi attacchi, si improvvisa avvocato della sfera;

Non ascoltate quel burlone di equidomoide, che pretende di demolire la nostra sfera e vorrebbe silurare Archimede! Lanciamoci tutti sull'eccentrico e prendiamolo a randellate!

La risposta, sotto forma di "inno egizio", è immediata e grandiosa:

O Scha em scha ! O potente e sempiterno Nuter ! Tutti gli arpedonapti, gli ierogrammati e le profetesse, tutti i basilicomagiati, gli odisti e i necromanciati, i magici e i faraogrammati, tutti i sovrintendenti alla costruzione e i maestri d'opera, tutti i matesici, i gromatici, gli archigeometri, i nilometri e gli agrimenso. tutti adorano il tuo orifiamma, il taoer Maut delle sacrebandiere ! [...] Salve! O Equidomoide, rivelato da Thoth, descritto da Hugo-Imhotep, figlio di Ptah !

Il destino di quest'opera dimenticata, buona giusto a servire da intermezzo farsesco (in *Jean-François électricien* [Jean-François elettricista] il divulgatore Pierre Rousseau tratta Léopold da "mattacchione"), sarebbe stato segnato, se un matematico di vaglia, Maurice d'Ocagne (1862-1938), in un libro di "conversazioni" intitolato *Hors des sentiers d'Euclid* (Fuori dai sentieri di Euclide - 1928) non gli avesse reso pieno omaggio. Dopo aver citato alcune tra le tante tirate leopoldine, questi esclama: "Se dopo tutto ciò non vi sentite colti da una misteriosa ammirazione per la dottrina equidomoidale [...], lasciatevi dire che l'entusiasmo non è il vostro forte!".

Pur apprezzando in tutto il suo valore lo stile del nipote (Léopold), tanto vicino a quello dello zio (Victor) - per quanto riguarda, almeno, i punti esclamativi ("Ogni sillaba era fatta di millegridi, e io

---

2 . Raymond Queneau (1963), "Un Hugo geometra", tr. it. in Segni, cifre e lettere, Einaudi, Torino 1981. Nel 1907 il matematico Emile Fourrey dedicava un capitolo a Léopold nelle sue *Curiosités géométriques*: "Géometric hugomoidale".

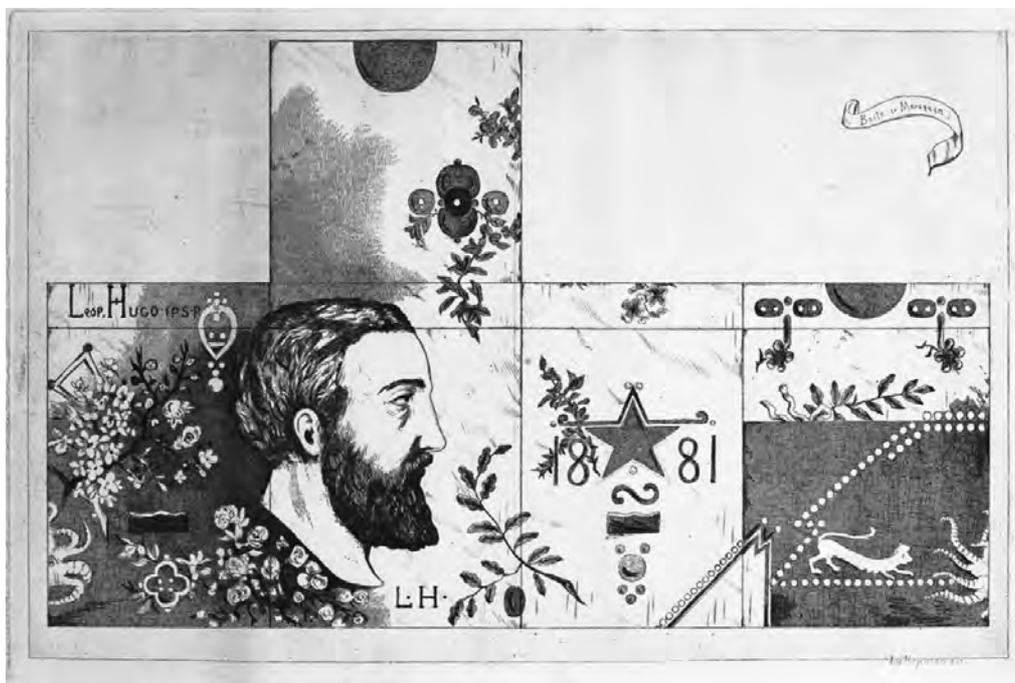
sentivo: Saul! Omar! Ivan! Clotario!") - gli nega infine la gloria di aver creato "la scuola romantica della geometria". Chasles, sì; Poncelet, forse; Léopold, invece, resta "uno pseudomatematico romantico". Amen.

Ma la tesi "hugodomoidale" era davvero delirante come sembra? Il suo odio per la sfera e il suo amore per i poliedri fanno di Léopold qualcosa di più di un gentile rappresentante (a tre dimensioni) della razza prolifica dei quadratori del cerchio, particolarmente nutrita alla fine del secolo XIX, in pieno delirio positivistico.<sup>3</sup> Léopold, don Chisciotte equidomoidale, affronta infatti il grave e difficile problema del continuo in matematica.

Nulla di più naturale del mio poligonismo infinito [...]. In realtà, la traiettoria RETTILINEA di ogni molecola, cessando di essere collegata all'asse del movimento, mostra chiaramente che l'elemento rettilineo e tangenziale è allo stato latente nella curva rotatoria e resta, in natura, semplicemente dissimulato sotto la forma infinidiosa.

Nel 1913, a quasi vent'anni dalla morte di Léopold, il fisico (e premio Nobel) Jean Perrin si porrà la stessa domanda, a partire da considerazioni analoghe circa il *moto*, cosiddetto *browniano*, delle particelle di materia su scala microscopica. "Le curve molto regolari, per esempio quelle del cerchio, sono casi interessanti ma particolari [...]. La nozione di continuo risulta da una scelta alquanto arbitraria della nostra attenzione fra i dati dell'esperienza", scrive nella prefazione della sua opera *Les atomes* - prefazione celebre, perché contiene il famoso problema della lunghezza delle coste della retagna (misurata su una carta, tale lunghezza aumenta a mano a mano che aumenta la scala della carta e che appaiono nuovi dettagli<sup>4</sup>), che sarà ripreso qualche decennio dopo dai teorici dei "frattali". Queste curve irregolari avrebbero fatto la gioia di Léopold, per il quale "il feticismo della figura circolare rende la geometria guercia".

Mancando con ogni evidenza delle basi matematiche che gli avrebbero permesso di fondare davvero una geometria nuova, Léopold ha nondimeno prodotto una "letteratura matematica" assai innovativa. Il suo stile, fatto di ritmi spezzati, discontinuità, incessanti passaggi da una lingua all'altra, è perfettamente adeguato ai cristalloidi che descrive: la sua opera, inclassificabile sul piano scientifico ma inimitabile su quello estetico, si libra, strana bolla cristalloidale, nel cielo della matematica.



Léopold Hugo, *Autoportrait dans la Boîte en maroquin*, incisione su rame, 1881 (cm.38,4x55)

3 . André Blavier, *Les fous littéraires*, Editions des Cendres, Paris 2000.

4 . Benoît Mandelbrot, *Oggetti frattali*, tr. it. Einaudi, Torino 1987.

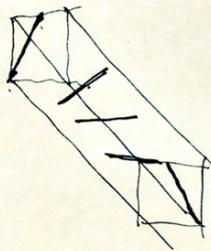
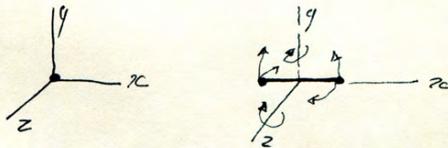
### Gradi di libertà-

Un punto o guglia ha tre gradi di libertà, quanti se ne possono individuare dalle sue tre coordinate,  $x$ ,  $y$  e  $z$ .

Un segmento essendo compreso tra due punti o guglie (estremi di occasione) ha 5 gradi di libertà (individuati da tre coordinate per ogni guglia, a cui va tolto un grado di libertà dato che la distanza tra i due estremi deve restare costante; ha però una libertà dovuta all'angolo di inclinazione).

La generatrice ha tanti gradi di libertà quanto risultano dal prodotto del ~~numero dei~~ <sup>numero dei</sup> segmenti che la compongono per 5.

Ognuna di queste configurazioni ha una energia interna che si assegna ad ogni grado di libertà equivalente a  $1/2 KT$ ; l'energia interna di una configurazione dotata di  $f$  gradi di libertà è  $v = f/2 KT$ ; dove  $K$  è la costante di marca,  $T$  il tempo impiegato affinché si completi un ciclo intero di circolazione della marca.

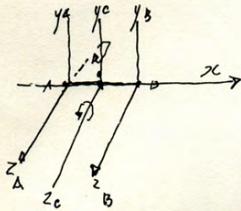
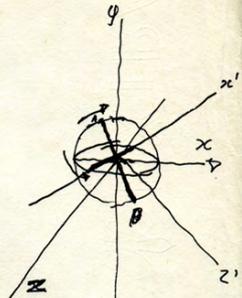
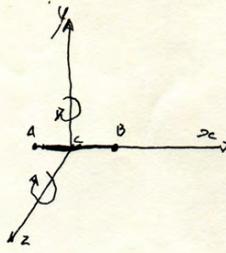
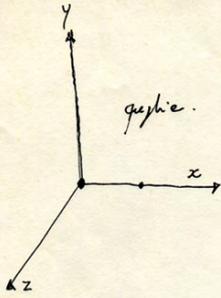


120

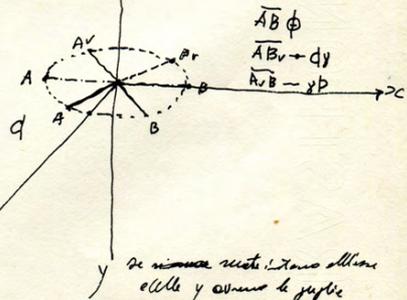
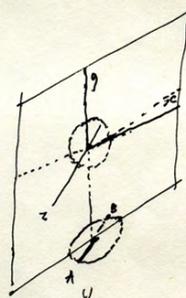
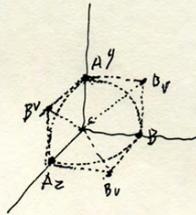
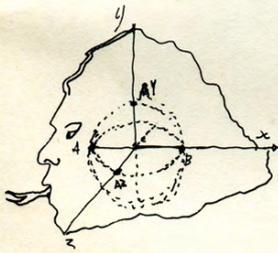
à propos de *LA GÉOMÉTRIE*

gradi di libertà nella geometria della gediquireusi

# GRADI DI LIBERTA'

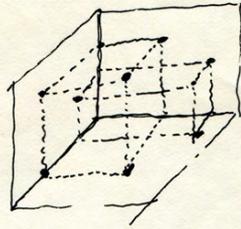
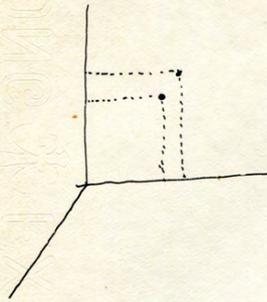


un sistema (carte) ha 5 gradi di libertà  
 fissa per essere individuato nel sole 3 coordinate  
 per il centro di massa (c) più altre due  
 per la descrizione dei moti attorno a y  
 e z

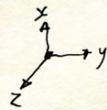


Se rimane vuoto. L'anno allora  
 oltre y ovvero le pupille  
 con un sistema o l'altro punto  
 e virtuale - (volendo) l'aspetto di  
 pupilla con un punto

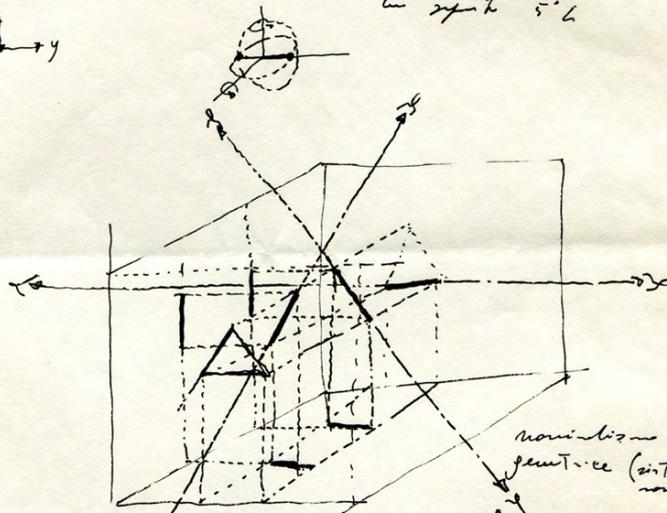
GRAMI DI LIBERTÀ



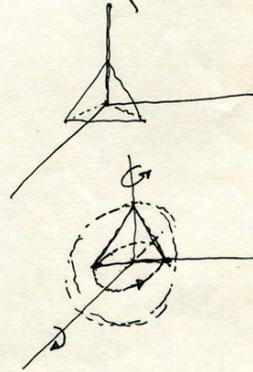
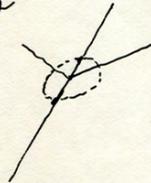
$\leftarrow \text{pro } 3^{\circ} \text{L.}$



$\leftarrow \text{pro } 5^{\circ} \text{L.}$



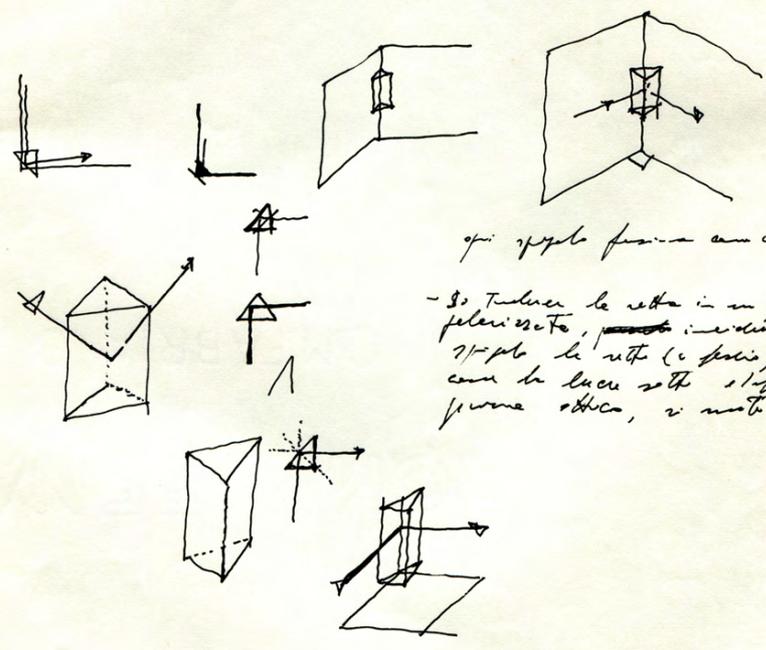
monismo arch.  
gen. - ce (sint.  
nominalistico)





La carta è stata al Tardis e nel caso per un certo stile netto

Il pezzo riflettente è un pezzo di recupero  
 per non di lavoro.



qui il pezzo funziona con un pezzo d'altro

- Si traduce la retina in un foglio di luce  
 felerisato, ~~perché~~ in modo  
 71-pto la retina (e foglio) è un foglio  
 come la luce sotto il foglio di un  
 foglio d'altro, e mette di 90°.



## DELIRI

La nota opera di Arthur Rimbaud tradotta da un carcerato italiano nell'inverno del 1994 con il solo ausilio della 36a edizione di un vocabolario italiano-francese-italiano, stampato a Torino da G.B. Petrini nel 1956 . Come risulta dai registri ufficiali dell'istituto di pena, sembra che il detenuto era venuto in possesso di una edizione economica in lingua originale di opere del poeta francese in seguito alla visita di uno dei fratelli (di ritorno da un lungo soggiorno a Parigi) nel novembre 1994 - precisamente di Poésies, ed. Bookking Int. Paris 1993, stampato nella CEE il 19 Luglio 1994. Per questa occasione il nostro traduttore ha voluto, per la prima volta a distanza di 23 anni, riscrivere daccapo l'intero contenuto dei suoi fogli, tenendo altresì a precisare che - anche grazie alla sua invariata condizione civile - non ha potuto né mai desiderato verificare o confrontare la sua versione con le molte altre di capaci, autorevoli e autorizzati traduttori; e che pertanto anche ogni ultima variazione da lui apportata al contenuto dei suoi fogli originali è interamente imputabile a quel medesimo tipo di caparbia stupidità con la quale si è guadagnata a suo tempo una pesante condanna in via definitiva. Nelle pagine seguenti sono riportati i fogli di lavoro dal 19 al 25 con le rispettive traduzioni, pubblicati in pagine singole nella versione web di n0made n.17. I fogli precedenti sono nei n0made numeri 15 e 16.

# UNA STAGIONE ALL'INFERNO

Je suis, je ne me souviens bien, mais voir était un festin ou  
s'occuper tous les corps, ou tous les vras coulérent.  
Un son, j'ai assis la lieuse sur mes genoux. — Et je  
l'ai ensoué ombre. — Si je l'ai moué.  
Je me suis aimé contre la juive.  
Je me suis enfu. O souvenirs, à maudire, à haïre.  
C'est à vous que mon repos a été confit!  
Je parais à faire s'évanouir dans mon esprit toute  
l'espérance humaine. Sur toute chose pour l'étranger j'ai  
fait le bond sourd de la tête française.  
J'ai appelé les hourraux pour, en peignant, mordre la  
croix de leurs fronts. J'ai appelé les fléaux, pour  
me souffler avec la saibé, le sang. Le malheur a été mon  
dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à  
l'air du crâne. Et j'ai pour de bons soirs à la lobe.  
Et le paroxysme m'a appelé l'affreux rite de l'abus.  
De tout détachement m'étant trouvé sur le point de  
faire le dernier com' j'ai songé à remonter la tête  
de l'abus ancien, ou je remonterais peut-être après.

Un charité est entre ciel. — Cette inspiration prouve  
que j'ai rêvé.  
— Tu réserves hygiène, etc. —, se récite le démon qui me  
couvra de si aimables paroles. — Cigale la mort avec  
tous les appétits, et tout égarement et sous les péchés  
captains.  
Ah! j'en ai trop péché. — Mais, cher Satan, je vous en  
concois, une nouvelle moue serrée et en attendant des  
quelques petites lâchetés en retard, vous qui amiez dans  
l'écran l'absence des fautes descriptives ou amé-  
lites, je vous détache ces quelques hideux leuilles de  
mon carnet de démon.

UNA STAGIONE ALL'INFERNO

Un giorno, se ben ricordo, la mia vita era un festino dove tutti  
i cuori si spalancavano, dove tutti i vizi sborrevano.  
Una sera ho tenuto la bellezza sulle mie ginocchia: l'ho trovata  
crudele e l'ho ingiuriata...  
Mi sono armato contro la giustizia per poi scappare.  
Oh stragioni, oh miserie, oh livori, era da voi che attingevo la  
mia ricchezza.  
Sono arrivato a cancellare dall'agenda mia tutte le speranze in  
cui l'uomo confida, e ho detto stasera quando lo strangolavo,  
dopo aver compiuto un cupo balzo da bestia feroce,  
che nel momento ho empietato in schiere dei carnefici per poter  
scendere il calcio dei loro fucili; ho invocato i flagelli  
affinché mi soffocassero con nebbia impenetrabile di sangue.  
La sciagura era il mio dio. Mi sono disteso nel fango; mi sono  
dissanguato al vento del delitto. E ho giocato ottime partite  
con la follia.  
Fu la primavera mi ha portato il raccapricciante ridere dell'idiota.  
Ora sono in procinto di commettere l'ultimo sproposito: sogno di  
recuperare la chiave di quell'antico festino dove spero di  
ritrovare anche l'appetito.  
Nella carità è la chiave. — E con questa intuizione dimostro che  
proprio di un sogno mi tratta.  
"Rincontrai sempre una iena..." — prorompe il demone che spesso mi  
umera con tali ambiziosi complimenti. "Prima alla morte ti porterai  
dietro tutte le tue bramosie, il tuo egoismo, e tutti i peccati  
captains".  
Ah! lo ho raccolto già troppo: — Ma, mio adorabile Satana, ti prego,  
concedemi una pupilla meno irritata! E poiché sto per abbandonarti  
a qualche ultima debolezza, è a te — che sei gli eretici incapaci  
di descrivere o odorare — che io offero qualcuno di questi  
foglietti che stacco dal mio quaderno di dannato.

1994 D'APRES RIMBAUD D'APRES la Commune 1995

## ALCHIMIA DEL VERBO

PER ME . La storia di una delle mie follie . Da molto tempo mi vanto di possedere tutti i paesaggi possibili, e trovo ridicoli i celebri esponenti della pittura e della poesia moderna . Amo i quadri idioti , appesi sopra gli stipiti delle porte , i decori , i fondali dei saltimbanchi , le insegne , le luminarie popolari ; amo la letteratura fuori moda , il latino da messa , i libri erotici privi di ortografia , i romanzi dei nostri nonni , i racconti di fate , i libricini per l'infanzia , le vecchie opere , i facili ritornelli , i ritmi ingenui . Io sogno le crociate , i viaggi alla scoperta di terre delle quali non abbiamo notizie , le repubbliche senza storia , le guerre di religioni soffocate , le rivoluzioni dei costumi , le derive di razze e di continenti : io credo a tutti gli incantesimi .  
Ho inventato i colori delle vocali ! — A nero , E bianco , I rosso , O blu , U verde . — Ho tracciato la forma e il movimento di ciascuna consonante , e , con ritmi istintivi , mi illudo di creare una poesia accessibile , un giorno o l'altro , a tutti i sensi . Me ne riservo il compito . Questo è ciò che andrà studiato . Scriverò dei silenzi , delle notti , anoterò l'inesprimibile . Io fisserò la vertigine .

Laggiù , degli uccelli , dei greggi , dei contadini ,  
Cosa berrò , inginocchiato in questa brughiera  
Circondato da teneri boschi di noccioli ,  
Nella nebbia pomeridiana tiepida e verde ?  
Che cosa posso bere in questa giovane Oise ,  
— Orecchie senza voce , prati senza fiori , cielo coperto !  
— Bere da queste zucche gialle , lontano dalla mia capanna Diletta ?  
Qualche liquore dorato che faccia sudare .  
Stavo facendo una losca insegna di locanda .  
— Un temporale improvviso spazza il cielo .  
A sera L'acqua dei boschi si perde nelle sabbie vergini ,  
Il vento di Dio getta ghiaccio alle maree ;  
Piangendo , io vedo dell'oro — e non posso bere . —

Alle quattro del mattino , l'estate  
Ancora dura il sonno d'amore .  
Sotto il boschetto svanisce  
L'odore della sera di festa.  
Là sotto, nei loro vasti cantieri  
Al sole delle Esperidi ,  
Già s'agitano — in maniche di camicia —  
I carpentieri.

Nei loro Deserti di schiuma , tranquilli ,  
Essi preparano i preziosi rivestimenti  
Ove la città  
Dipingerà dei falsi cieli .

Oh Venere ! per questi operai seducenti  
Sottomessi ad un re di Babilonia ,  
Libera in un istante gli Amanti  
Delle cui anima ti incoroni .

Oh Regina dei Pastori  
Porta ai lavoratori l'acqua della vita ,  
Che le loro forze siano in pace  
In attesa di bagnarsi nel mare del mezzogiorno .

Il vecchiume poetico ha un peso notevole nella mia alchimia del verbo .

Io sono abituato alla pura allucinazione : vedo veramente una moschea al posto di una officina , una scuola di tamburi fatti per gli angeli , dei calessi sulle strade del cielo , un salotto nel fonso del lago ; i mostri , i misteri ; un titolo da operetta fa rizzare davanti a me degli spaventapasseri .

Solo dopo spiego i miei magici sofismi con l'allucinazione delle parole !

Finisco per trovare sacro il disordine del mio spirito . Sono pigro , in preda ad una sporca febbre : invidio la felicità delle bestie , — i canili , che rappresentano l'innocenza del limbo , le talpe , il sonno della verginità !

Il mio carattere si inacidisce . Io dico addio al mondo nella forma di una romanza :

CANZONE DALLA PIU' ALTA TORRE

Lascia che venga , che venga  
Il tempo di cui ci s'innamora .

Ho talmente pazientato  
E giammai dimenticato .

Timori e sofferenze  
Nei cieli son svaniti .  
Ed un soffio malsano  
Oscura le mie vene .

Lascia che venga , che venga  
Il tempo di cui ci s'innamora .

Come la prateria  
E' la livrea dell'oblio ,  
Cresce , e fiorisce  
D'incensi e zizzanie ,  
Sotto il ronzio selvaggio  
Di sudice mosche .

Lascia che venga , che venga  
Il tempo di cui ci s'innamora.

Ho amato il deserto , i frutteti bruciati , le botteghe sbiadite , le bevande tiepide . Io mi trascino nei vicoli puzzolenti e , con gli occhi chiusi , mi offro al sole , dio di fuoco . " Generale , ancora rimane un vecchio cannone sui bastioni in rovina , ci bombardano con blocchi di terra secca . Nei gelidi splendori dei magazzini ! nei fastosi saloni ! Fai mangiare alla città la sua stessa polvere . Arruginisci le tubature degli scarichi . Ricopri i salotti con una cipria di rubino rovente . . . " Oh ! il moscerino intossicato dal pisciatoio dell'albergo , innamorato della borragine , che dissolve un raggio di luce .

. Foglio 23 .

FAME

Se provo un piacere , non ne ho mai abbastanza  
Che per la terra e le pietre .  
Mi nutro sempre di aria ,  
Di rocce , di carbone , di ferro .  
Miei appetiti , tornate . Brucate famelici  
I prati dei suoni .  
Attratti dal gioioso veleno  
Dei convolvoli .  
Mangiate i sassi che si scheggiano ,  
Le vecchie pietre delle chiese ;  
I ciottoli di antichi diluvi ,  
Pani disseminati nelle valli grigie .

---

Il Lupo urla sotto le foglie  
Sputando le belle piume  
Dei suoi bocconi di pollame :  
Come lui io mi consumo .  
L'insalata , i frutti  
Non aspettano che la raccolta ;  
Però il ragno della siepe  
Non mangia altro che violette .  
Ch'io possa dormire ! ch'io mi spappoli  
Agli altari di Salomone .  
Il brodo scorre sopra la ruggine  
E si mescola alle acque del Cedron .

Infine , oh fortuna , oh ragione , io tolgo l'azzurro dal cielo , che diventa nero , ed ho vissuto , scintilla dorata della luminosa *natura* . Per la gioia , ho preso un'espressione imbecille e maldisposta agli eventi:

. Foglio 24 .

Lei è tornata !  
Cosa ? l'eternità .  
E' il mare rimestato  
Con il sole .

La mia anima eterna ,  
Mantiene la promessa  
Malgrado la notte solitaria  
E il giorno in fiamme .

Dunque tu ti liberi  
Dall'approvazione degli uomini ,  
Dagli slanci consueti !

Tu voli orientato da ...

– Nessuna speranza ,  
nessuna luce nel buio .

Scienza e pazienza ,  
Il supplizio è sicuro .

Più del domani .

Braci di satin  
Il vostro ardore  
E' il dovere .

Lei è tornata !

– Cosa ? – l'Eternità .

E' il mare rimestato  
Con il sole .

---

Son diventato un'opera favolosa : ho visto che tutti gli esseri hanno un destino di felicità : l'azione non è la vita , è solo un modo per dissipare ogni energia , uno snervamento . La moralità è la debolezza del cervello.

. Foglio 25 .

Per ciascun essere parecchie delle altre sue vite possibili mi appaiono spesso doppie . Questo signore ignora ciò che ha fatto : egli è un angelo . Questa famiglia è una nidia di cani . Davanti a parecchi uomini , io ho discusso molto approfonditamente un momento di una delle loro altre vite . — Così, io ho amato un maiale .

Alcuni sofismi della follia , — la follia che ci imprigiona , — non è stata da me dimenticata : io potrei ripeterla tutta , conosco il sistema .

La mia salute è stata minacciata . Il terrore arriva . Precipito in un sonno per diversi giorni , e , da sveglia continuo i sogni più tristi . Sono maturo per il trapasso , e attraverso una via pericolosa la mia debolezza mi spinge ai confini del mondo e fin al Caucaso , patria dell'ombra e del turbine .

Io devo viaggiare , distrarre gli incantesimi accozzati nel mio cervello . Sopra il mare , che amo come se lui potesse lavarmi dalla sozzura , io vedo sollevarsi la croce della consolazione . Io sono stato dannato per l'arcobaleno . La Felicità è stata la mia fatalità , il mio rimorso , il mio verme : ma la mia vita sarà sempre troppo grande per potersi consacrare alle forze e alla bellezza .

La Felicità ! Il suo dente, dolce da morire , mi avverte al canto del gallo , — *ad matinum* , al *Christus venit* , — nelle più oscure città .

O stagioni , oh castelli !  
Quale anima è senza difetti ?

Io ho fatto il magico studio  
Della felicità , che nessuno rifiuta .

Salute a lei , ogni volta  
Che canta il gallo francese .

Ah ! io non avrò più invidie :  
Lei si è caricata della mia vita .

Il suo fascino prende anima e corpo  
e dissolve ogni fatica .

O stagioni , oh castelli !  
L'ora del suo abbandono , ahimé,  
Sarà l'ora della morte .

O stagioni , oh castelli !

---

Tutto questo è passato . Adesso io so come accogliere la bellezza .



## LA BELLEZZA DI DARWIN

APPENDICE ALL'ULTIMA NARRAZIONE . Alla serie delle tracce per le narrazioni sull'arte aggiungiamo questa parte dei nostri appunti perché dell'argomento se ne è parlato un po' al termine dell'incontro avvenuto qualche tempo fa. Ci siamo decisi soltanto ora a fornire la traccia originale (preparata con sentimento del tutto istintivo) poiché solo recentemente qualcuno di noi ha riscontrato che il tema allora sollevato e discusso (con poca avvedutezza, dobbiamo ammettere), ossia l'arte e l'estetica in un'ottica evoluzionistica, veniva quantomeno condiviso e dibattuto in un particolare ambito della ricerca estetica più recente<sup>1</sup>. Se poi, alla luce di trattazioni più soddisfacenti, la nostra risulterà inadeguata e raffazzonata, poco male: per quanto poco possa contare la prendiamo come la conferma di avere avuto il fiuto (anche se non il fiato) giustamente orientato.

Riguardo invece la narrazione troppo confusa svolta allora dal nostro relatore, potremmo anche scusarci per lui di averla condotta in modo ancor più confusa della traccia scritta fornitagli; se tuttavia non lo facciamo è perché siamo convinti che spesso, in un ambiente determinato, può anche esser sufficiente dare un giusto verso a particolari questioni, fidando poi che la loro comprensione venga integrata presto da connessioni implicite, comuni a tutti di quel determinato ambiente.

[ *omissis* ]

... Prima di proseguire vogliamo rassicurare tutti che il nostro lavoro non trascurerà di parlare dei grandi capolavori dell'arte del passato e di storia dell'arte antica e moderna, ecc.. Ma per questa occasione abbiamo ritenuto conveniente trattare di alcuni argomenti e nozioni di carattere generale e, nel poco tempo che ci rimane, proviamo ad introdurne altre.

1. Una visione sommaria di tale dibattito, molto vivo in area anglosassone, e un'adeguata bibliografia, può desumersi da Lorenzo Bartalesi, *La bellezza è un sentimento istintivo*, in *Aesthesis*, volume 5.2012, pag. 79-86, Firenze University Press. <http://www.fupress.net/index.php/aesthesis/article/view/11796> . - Riguardo la conclusione dell'articolo, ci sembra più soddisfacente includere l'arte nelle modalità di un conoscere potenziato (e offuscato) dal piacere estetico piuttosto che in quelle del gioco, che avrebbe solamente "l'effetto di rendere gli oggetti belli" (Schlick 1979), che ci sembra far tornare sui propri passi un pensiero estetico che intende superare i limiti della filosofia e procedere ad una naturalizzazione del senso estetico e dell'arte per riproporre il problema in un circolo tautologico, ossia filosofico, ossia autoreferenziale: a che scopo rendere gli oggetti belli? La risposta crediamo sia tutta contenuta nella prima parte del testo citato.

– In alto: L'illusionista Thurston presenta "*La levitazione della principessa Karnac*". 1920 ca. (foto pubblicitaria)

Anticipando una possibile obiezione dei compagni, confermiamo che in linea generale noi diamo per scontati tutti i contributi finora acquisiti dal pensiero materialista, quindi anche agli scritti sull'estetica di Plechanov. Ci riferiamo qui particolarmente alla sua *Prima lettera senza indirizzo* (1899), che tratta dell'arte e della bellezza commentando estesamente gli argomenti di Darwin <sup>2</sup>.

Di questo scritto di Plecanov ce ne occuperemo adeguatamente in seguito; quello che ora ci interessa mettere in rilievo non sono le particolarità dell'*ornamento* (umano o animale che sia) o *la parte svolta dall'arte nella storia dell'evoluzione umana*, ecc., quanto: 1. la necessità fisiologica del presentarsi di forme secondarie, o ornamentali (in funzione della scelta sessuale e/o della scelta sociale); 2. la spinta alla variazione genetica di queste forme e quindi alla loro evoluzione – che poi è un'evoluzione che riguarda tanto l'immagine che i sensi, e, a fortiori, l'arte visuale. Ed inoltre ci preme di fissare la vostra attenzione soprattutto sulle nozioni di *differenza* e di *variabilità*, in quanto possono avere anche una qualche utilità - diciamo così - pratica, nella comprensione delle modificazioni delle forme e dell'apprezzamento estetico...

### *Sul Bello e la Bellezza*

Abbiamo visto come parole semplice ed ovvie, quali *arte* e *opera d'arte*, oggi non trovano più un corrispettivo univoco e certo per tutti; queste parole e i loro referenti reali, hanno preso a ballare e fanno le stesse bizze delle merci sul mercato... Ed è proprio con il *feticismo delle merci* che l'estetica moderna ha dovuto fare spesso i conti per comprendere e spiegare la fenomenologia dell'arte moderna...

Continuiamo però ad usare parole troppo vecchie per descrivere una realtà caotica ....

*"Mi sentivo responsabile della bellezza del mondo"* – dice l'imperatore Adriano nel romanzo della Yourcenar...; e sembra che il Principe idiota di Dostoevskij abbia detto una volta che *"la bellezza salverà il mondo"*...

Il *mondo* e la *bellezza* : ecco ad esempio due paroline, molto usate anche nei manuali di storia dell'arte, con cui dire troppo senza dire nulla di reale sulle cose di cui si tratta, che alla fin fine riguardano i sensi reali, gli organi concreti dell'occhio e le immagini che esso riceve dall'ambiente in cui si trova a vivere per trasmetterle al cervello. Un processo che poi, sulla base delle informazioni così ricevute - come da parte di tutti gli altri sensi - consente all'intero all'organismo di orientare e organizzare la propria attività ai fini dell'adattamento per la sopravvivenza ecc....

Della teoria evolutzionistica il peso preponderante sembra essere dato comunemente, spesso esclusivamente, alla selezione naturale dovuta alla forza. Nondimeno il gioco della "scelta sessuale" svolge un ruolo altrettanto decisivo. Già.. perché Darwin, dopo il suo testo del 1859 *Sull'origine delle specie per selezione naturale, ovvero conservazione delle razze favorite nella lotta per l'esistenza*, nel 1871 dà alle stampe *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale* <sup>3</sup>; e qui, nella vera prima parte del volume dedicata alla scelta sessuale, Darwin espone appunto la teoria secondo la quale i cosiddetti *caratteri sessuali secondari*, si evolvono in maniera differente rispetto a quelli che favoriscono la *sopravvivenza* del singolo organismo (che li presenta ed esibisce alla vista) ma riguardano la *riproduzione* stessa dell'organismo, essendo favoriti durante la scelta riproduttiva compiuta dal sesso opposto, e in tal modo possono affermarsi nella popolazione, diventando caratteristici della specie. Dopo aver descritto

---

2 . Georgij V. Plechanov, *Scritti di estetica*, edizioni Samonà e Savelli, Roma 1972, pag. 95 segg.

3 . *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life.*

Il volume è suddiviso in due parti, La selezione in relazione al sesso e L'origine dell'uomo. Nella prima Charles Darwin elenca i numerosissimi casi di caratteri sessuali secondari presenti nelle diverse classi di vertebrati, tra cui l'uomo. In questa espone la teoria della selezione sessuale secondo la quale molti caratteri, in particolare i cosiddetti caratteri sessuali secondari, si evolvono in maniera differente rispetto a quelli che favoriscono la sopravvivenza dell'organismo che li presenta. Questi caratteri, infatti, non favoriscono la sopravvivenza, ma la riproduzione dell'organismo, essendo favoriti durante la scelta riproduttiva compiuta dal sesso opposto. In tal modo essi possono affermarsi nella popolazione, diventando caratteristici della specie. Nella seconda invece Darwin espone tutte le prove della evoluzione dell'uomo, sia nella sua discendenza comune con le scimmie antropomorfe, sia nello sviluppo delle diverse popolazioni (etnie) umane. È ancora in discussione la motivazione per cui le due parti siano state unite e pubblicate in un solo saggio, anche se la evidente relazione tra quelli che lui definisce i caratteri sessuali secondari dell'uomo (p.es. facoltà musicali), e lo sviluppo di particolari capacità nell'uomo, può far intravedere l'importanza che lo stesso Darwin conferisce alla selezione sessuale nell'evoluzione umana. (Wikipedia)

innumerevoli casi di scelta sessuale tra le varie specie animali, ed in particolare degli uccelli, Darwin scrive:

“Il maschio fa egli pompa delle sue attrattive con tanto sfarzo e rivalità senza uno scopo? Non abbiamo noi buono in mano per credere che la femmina opera una scelta, e che riceve gli amoreggiamenti del maschio che le è più simpatico? Non è probabile che deliberi consapevolmente: ma è molto più eccitata ed attirata dal maschio più bello, o più melodioso, o più valoroso. Neppure dobbiamo noi supporre che la femmina studia ogni striscia ed ogni macchia colorita; che, per esempio, la pavonessa ammira ogni particolare dello splendido strascico del pavone; è probabile che solo l'effetto generale la colpisca. Tuttavia dopo aver udito con quanta cura il fagiano Argo maschio spiega le sue eleganti copritrici primarie delle ali e rialza le piume ocellate in posizione eretta onde farle meglio risaltare, oppure come il cardellino maschio spiega alternativamente le sue ali spruzzate d'oro, non dobbiamo crederci sicuri che la femmina non bada ad ogni particolare della bellezza. Noi possiamo giudicare, siccome ho già osservato, della scelta che vien fatta, soltanto dalla analogia delle nostre proprie menti; e le forze mentali degli uccelli se si esclude il ragionamento, non differiscono fundamentalmente dalle nostre. Da queste varie considerazioni possiamo concludere che l'accoppiamento degli uccelli non è lasciato in balia del caso; ma che quei maschi i quali sono meglio capaci per le loro varie attrattive di piacere ad una femmina o di eccitarla, sono in circostanze ordinarie accettati.”<sup>4</sup>

E' del tutto evidente che nel processo evolutivo sono entrati in gioco la vista e l'*immagine* nelle sue particolarità di forma e di colore.

Se questo fosse ammesso – prosegue Darwin -, non vi è molta difficoltà per comprendere come gli uccelli maschi abbiano gradualmente acquistato i loro caratteri ornamentali... così il preferire che fa la femmina i maschi più attraenti deve certamente condurre alla loro modificazione (delle differenze individuali); e queste modificazioni possono nel corso del tempo essere aumentate quasi all'infinito, compatibilmente colla esistenza delle specie.”<sup>5</sup>

Nello studio degli ocelli presenti nelle penne del fagiano Argo “*che sono così meravigliosamente dipinte da rassomigliare a tanti occhi nella loro orbita*”, Darwin stabilisce esplicitamente un rapporto con l'arte:

Io non credo che alcuno voglia attribuire il dipinto, che ha destata l'ammirazione di molti valenti artisti, al caso, al fortuito concorso degli atomi della materia colorante. Che questi ornamenti siano stati formati mercè la scelta di molte successive variazioni, nessuna delle quali fosse in origine destinata a produrre l'effetto dell'occhio nell'orbita, sembra quasi incredibile, come che una delle Madonne del Raffaello sia stata formata dagli scarabocchi dipinti presi a caso fatti da una successione di giovani artisti, nessuno dei quali intendesse dapprima di delineare il sembiante umano.<sup>6</sup>

Ancora, riguardo al rapporto con l'arte, e in genere con i mutui rapporti tra discipline diverse, può essere interessante aver notato delle analogie tra il testo di Darwin e la *Grammatica dell'ornamento*, pubblicata a Londra nel 1854 dall'architetto Owen Jones<sup>7</sup>; ma più interessante per noi è quanto viene detto da Darwin riguardo la *variabilità*:

*La variabilità è la base necessaria dell'azione della scelta, ed è del tutto indipendente da quella.*<sup>8</sup>

La *variazione* salta subito agli occhi e (indipendentemente da essa) l'eventuale la scelta preferenziale *ripetuta* verso quell'attrattiva differenziata fa il resto; sia per la diffusione nella specie, sia nello sviluppo morfologico delle ornamentazioni attrattive per l'attenzione, spinte incessantemente a modificarsi per rinnovare il loro effetto sull'attenzione e favorire la scelta ... – sembra il meccanismo che anima la moda, che inizia il suo sviluppo attuale e accelerato proprio dalla metà dell'800, nell'epoca dei grandi magazzini e di Darwin, e in concomitanza con l'ornamentazione industriale, seriale e a buon mercato...

Colui il quale crede che il maschio sia stato creato come esiste oggi, deve riconoscere che le sue grandi piume, che impediscono alle ali di volare, e che, come le penne primarie, sono spiegate in un modo al tutto

4 . Charles Darwin, *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto col sesso*, (orig. The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, 1871), Casa Editrice Sociale, Milano 1925, pag. 311 segg..

5 . Ibidem, pag. 312.

6 . Ibidem, pag. 322

7 . Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londra 1856, segnalata da Horst Bredekamp in *Immagini che ci guardano* (2010), Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pag. 256.

8 . Darwin, op. cit., pag. 476.

particolare a questa sola specie durante l'atto del corteggiamento, ed in nessun altro tempo, gli furono state date per servire di ornamento. Se questo è il caso, egli deve pure ammettere che la femmina venne creata e fornita della facoltà di apprezzare cosiffatti ornamenti.<sup>9</sup>

Darwin qui non dimentica, a fronte del soggetto che modifica e varia le forme nell'immagine di sé stesso, il soggetto passivo di chi riceve l'immagine *dopo* e solo dopo aver avuto, e continuerà ad avere, un ruolo attivo nelle eventuali variazioni successive, ossia: il pubblico moderno.

Colui il quale ammette il principio della scelta sessuale, sarà indotto alla notevole conclusione che il sistema cerebrale non solo regola la maggior parte delle funzioni esistenti del corpo, ma ha un'azione indiretta sul progressivo sviluppo di varie strutture corporali e di certe qualità mentali. Il coraggio, l'indole bellicosa, la perseveranza e la mole del corpo, le armi di ogni sorta, gli organi musicali, tanto vocali quanto strumentali, i colori vivaci, le strisce e le macchie, le appendici adornanti, sono state indirettamente acquistate da un sesso o dall'altro, dall'azione dell'amore e della gelosia, mercè l'apprezzamento del bello nel suono, nel colore o nella forma, e mercè l'esercizio di una scelta; e queste potenze della mente dipendono evidentemente dallo sviluppo del sistema cerebrale.<sup>10</sup>

Il cerchio si chiude su se stesso, con ognuno che rimane ignaro della funzione che ha avuto nello sviluppo formale di cui è stato partecipe e che adesso regola il suo *gusto*<sup>11</sup> e le sue scelte come una norma personale, tanto inappellabile quanto più intima, costituita da giudizi sprofondati e persistenti in un'area che fa agire gli istinti più che le consapevolezze...

Nell'uomo, poiché queste possibilità di *variazioni* si sono esternalizzate<sup>12</sup>, gli elementi di decoro possono essere posticci, prodotti all'uopo. L'uomo può trasformare l'immagine del proprio corpo con elementi esterni, artefatti che lo avvantaggerebbero .... e possono farlo entrambe i sessi... (abbiamo visto che invece gli ornamenti nel pavone argo erano presenti e variabili soltanto nei maschi).

Dicevamo del sistema della moda... ma vale anche per la produzione propriamente artistica, così come per la produzione in generale. Per l'uomo, che ha esternalizzato la possibilità di manipolare queste variazioni, all'aumento della popolazione corrisponderebbe un aumento delle *variazioni* che vengono oggettivate anche nella produzione materiale dei suoi artefatti.

Si hanno dunque ornamenti posticci che possono anche falsificare l'informazione visuale che inviano circa la reale condizione del soggetto (o della classe sociale) che li ostenta. Difatti nella *scelta* a volte sembra prevalere il criterio che se uno esibisce certi "ornamenti" e ne fa sfoggio è perchè se lo può permettere. Pensiamo anche alle variazioni mirabolanti offerte alla vista dai costumi di scena di gruppi musicali, o anche solo alle svariate divise e livree, acconciature o pose di quanti sentono la necessità di informare, o millantare, il proprio *status* in un consesso sociale (merci di lusso e di *rappresentanza* del capitale).

Saremmo tentati di svolgere certi punti, ma troppe considerazioni si accalcano nella mente; e non solo quelle dovute all'idea generale di Darwin circa lo sviluppo delle forme visibili (immagini) degli organismi, ma anche al modo stesso di procedere nel descrivere passo passo l'ipotesi dello sviluppo morfologico di queste forme attraverso le variazioni delle penne del fagiano Argo, fino al formarsi dei vistosi ocelli che ora lo caratterizzano.

Un modo analitico di procedere simile a quello che un importante archeologo della preistoria adotta nel descrivere la genesi della decorazione a greca, a partire da semplici tratteggi paralleli, che gli

---

9 . Ibidem, pag, 477.

10 . Ibidem, pag. 478.

11 . Quali siano poi gli elementi e i processi specifici che determinano le differenziazioni dei gusti tra le singole specie e all'interno di ogni particolare specie, al momento non ci riguarda, è sufficiente aver dato alla nozione del gusto personale (soggettivo, indefinito, volatile variabile, capriccioso e intrattabile) una base quantomeno concreta e materiale... Possiamo invece ravvisare il gusto di un'epoca della storia umana dei popoli rilevando gli elementi formali tipici presenti nella sua produzione materiale generale in rapporto a quella specificatamente "artistica", per descriverlo nei termini dell'estetica moderna... Parlare dunque di stili o di correnti, tendenze ecc. o anche di vari hapax (eccezioni singolari di artefatti o di artefici) ... La valutazione del gusto predominante in una determinata epoca richiede altri e specifici parametri, mentre quella sul gusto personale non ci interessa affatto.

12 . Già con il lavoro, l'uomo ha capovolto la prassi naturale autonomizzando la mano e le sue funzioni, incorporate negli utensili.

ricordano quelle incise sulle pale dei fornai di campagna d'una volta:

Il geometrico dell'Ucraina non è il risultato di una semplificazione o una schematizzazione del dato vivente, ma creazione totalmente astratta, l'astratto puro. L'origine si trova nelle tacche parallele incise su bastoncini d'osso, su frammenti allungati d'avorio, talvolta designate col nome di "segni di caccia" (ma ci rifiutiamo di vedere in esse dei "calendari lunari": l'osservazione esatta degli astri non è propria dei cacciatori attivi ma dei pastori contemplativi, e sono questi ultimi che inventeranno nel 10.000 o nel 15.000 i primi calendari). Da questi tratteggi semplici e paralleli, ... si passa a due file d'intagli, che talvolta, convergenti si avvicinano. In questo modo nasce il motivo a chevron (a zigzag o a spina di pesce). Un incastro di questi motivi produce già decorazioni elaborate, e da questa semplicissima forma, costituita da due tratti convergenti, si elabora tutta una geometria. L'incontro per i vertici di due chevron dà luogo ad un motivo a X, l'incontro dalla parte aperta produce la losanga. La losanga è nata certamente prima del triangolo...<sup>13</sup>

L'archeologo illustra l'evoluzione del motivo a *chevron* ucraino fino alla decorazione a greca, che precede di 15.000 anni la sua reinvenzione nell'età greca arcaica e del Dipylon, e una terza reinvenzione si avrà nell'arte precolombiana di Mitla, nel Messico.

Abbiamo voluto porre in evidenza come la forma e l'immagine hanno, e seguono una propria linea evolutiva, ravvisabile anche nella coevoluzione generale dell'uomo e dell'ambiente ecc.; ed è questo ciò che dobbiamo tenere a mente se vogliamo sottrarci all'apparenza ingannevole che affida alle abilità del grande artista, geniale e unico, l'autonomo impulso e i successivi sviluppi dell'arte attraverso i millenni. Al pari dell'attuale *intraprenditore* capitalista che dallo sviluppo stesso del capitale ci si svela come null'altro che un mero *impiegato* del Capitale, così lo stesso sviluppo raggiunto dall'Arte svela l'*Artista* come un mero *agente* delle determinazioni della specie e dell'ambiente, ossia della natura.

Egli non è altro che un *agente* delle determinazioni della natura (vedremo che vi sono dei vincoli di sistema che costringono questi *agenti* a tenere il passo); ed egli, il sommo artista, è un *agente* tanto più attivo, efficace e redditizio quanto più ignaro e cieco di non essere altro che un genio: "*Tanto costrutti da credere d'essermi anch'io costrutto*", dice di sé il ravveduto architetto greco Eupalino <sup>14</sup>...

Dato che le *immagini evolvono*, "*indipendentemente dalla scelta*" ecc. esse avrebbero dunque una loro qualche "vitalità", che si manifesterebbe concretamente anche con una loro *presa* diretta sulla realtà esterna e sul vedente? Una risposta potete darla voi stessi semplicemente pensando alle insegne di guerra che spingono alla morte, al feticcio o all'immagine santa (che addirittura si vede piangere e sanguinare<sup>15</sup>), alle labbra rosse delle donne o all'effetto meccanico che una immagine pornografica produce sui vostri sensi - la cui presa sul nostro corpo può anche essere così forte da trascendere la vostra volontà.

Le immagini non sono passive e sottomesse al nostro sguardo, ma proprio ci ri-guardano: è così che Narciso si smarrisce e si inabissa sotto lo sguardo della sua propria immagine... (autoalienazione).

E Teseo, per non restare impietrito (inattivo) di fronte alla caotica immagine del mondo<sup>16</sup> può affrontarla e sconfiggerla solo isolando l'immagine della "preda" come differenziata dal fondo brulicante, e vederla riflessa (mediata) in un delimitante scudo, di fattura umana e non certo divina<sup>17</sup>...

Abbiamo anche visto che Costantin Brancusi, un artista dei primi decenni del 900, faceva proprio delle sculture di bronzo sulle cui superfici curve, continue ed estremamente polite, si riflette l'ambiente con tutti i fenomeni circostanti che accidentalmente prendono ad animare l'inerte materia di cui è fatta l'opera...

---

13 . Louis-René Nougier, *L'arte della preistoria*, edizioni TEA, Milano 1994, pag. 110 segg. Prima edizione, UTET del volume preistoria, appartenente alla Collezione Universale dell'Arte, Torino 1982.

14 . Paul Valéry, *Eupalino o dell'Architettura*, quaderni di Novissima, Roma 1933.

15 . Ricordate Bill Viola?... Nelle sue realizzazioni sacre c'è ironia o patetismo nei confronti di immagini miracolose che si animano?

16 . (null'altro è la terrificante Gorgona Medusa, rappresentazione della perversione intellettuale, regina mortale (sottomessa alla natura) sulle sue immortali sorelle (le perversioni sessuali e quelle morali) custode inoltre degli inferi... che per i greci antichi sono un luogo del mondo...

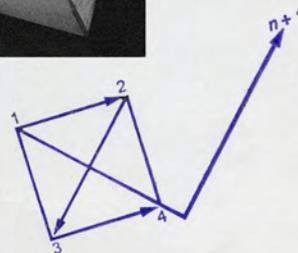
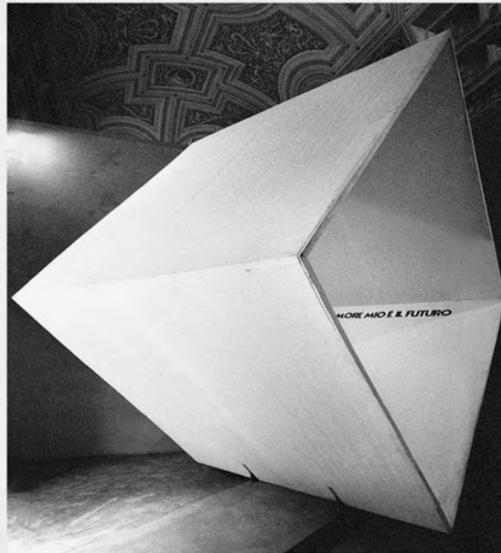
17 . E' forse questo ciò che faceva l'uomo nelle caverne? Un esercizio per affinare la sua percezione visiva (esercizio analogo a quello svolto per l'abilità della mano nella manifatture di *mandorle* e sferoidi)...

Amore mio  
Montepulciano, Palazzo Ricci  
30 giugno | 30 settembre 1970

## AMORE MIO

Catalogo della mostra . Montepulciano 1970. Frazione Clandestina 1974

l'amore mio è il futuro



## LE FORME DI PRODUZIONE SUCCESSIVE NELLA TEORIA MARXISTA

### 2 . LA VARIANTE ANTICO-CLASSICA O LA FORMA SCHIAVISTA

Filiazioni comuni

Le varianti europee della forma secondaria hanno per definizione gli stessi rapporti sociali di base della variante asiatica: la comunità condizionata sempre più negativamente dalla proprietà fondiaria, ossia dalle condizioni fisiche ambientali. Ma si distinguono da quella per un'esistenza e un destino storico più movimentati delle comunità primitive già trasformate. Il loro sviluppo è dunque rapido e la loro vita più breve e svariata. In contatto diretto e pressoché costante con quella asiatica, la variante classico-antica, grazie alle sue conquiste e al suo grande dinamismo, si approprierà a tutti i livelli della sua evoluzione la base già sviluppata dell'Oriente, i suoi rapporti sociali originali trasformandosi così sempre più fino ad oscillare dallo schiavismo al servaggio mitigato, mentre gli scambi monetari e commerciali assumeranno notevole estensione nel bacino del Mediterraneo. Ma questi ultimi elementi sono compatibili solo fino a un certo grado con la forma secondaria, per cui sotto la spinta dei Germani faranno saltare la forma classico-antica per dare origine a una società nuova, quella feudale.

Nella nostra indagine, la variante classico-antica *segue* quella asiatica, a cui essa deve molto, e *precede* quella germanica con la quale essa si scontrerà e si fonderà per dar vita al feudalesimo. Originarie entrambe dell'India, la variante sviluppatasi sulle rive del Mediterraneo (Grecia e Roma) e quella continentale germanica si distinguono per le modificazioni già subite in rapporto alla comunità primitiva (consanguineità) e all'ambiente naturale (struttura della proprietà fondiaria).

Primi immigranti del grande ceppo degli Ariani passati dall'Asia in Europa, i Greci e i Latini presero possesso delle due penisole del Sud-Est del continente. Nel corso della migrazione, si produssero ulteriori grandi trasformazioni nei loro rapporti sociali a prepararono queste tribù ad adattarsi alle nuove condizioni geografiche e storiche di produzione:

Quanto più le circostanze non richiedono un lavoro collettivo per la regolazione idrica della produzione agricola, quanto più il legame diretto fra tribù e natura è spezzato dal movimento storico e dalla migrazione, giacché la tribù si allontana dalla sua sede originaria e occupa terre straniere, essa viene dunque a trovarsi in condizioni di lavoro sostanzialmente nuove in cui il singolo può sviluppare maggiormente la sua energia e cercare di soppiantare la comunità (p. 455).

Le caratteristiche distintive già pronunciate in India si accentuano dunque ulteriormente nel corso delle migrazioni e trovano piena fioritura sulle rive del Mediterraneo: la scissione fra comunità e proprietà fondiaria si fa più radicale, poiché la comunità si separa radicalmente nel corso delle migrazioni dalla vecchia base, la terra. E il risultato può apparire sorprendente: in un primo tempo, infatti, proprio i legami sociali evolvono di più, permettendo un migliore adeguamento delle strutture sociali alle nuove condizioni ambientali che corrispondono a una notevole evoluzione della forma della proprietà fondiaria. Insomma, nel corso delle migrazioni assistiamo a una specie di autonomizzazione dei legami comunitari sotto la spinta delle nuove condizioni storiche di vita. La nuova comune agricola che ne risulterà sarà il primo raggruppamento umano di UOMINI LIBERI NON RACCHIUSI NEI LEGAMI CONSANGUINEI. Una breve indicazione di Marx mostra come il possesso privato si sia consolidato nel corso della migrazione che raggruppava piccoli gruppi nei carri: le abitazioni, fossero anche i carri degli Sciti, figurano sempre in possesso del singolo <sup>1</sup>.

Nella forma arcaica della proprietà fondiaria, i frutti divenivano possesso dell'individuo solo dopo essere stati staccati dalla terra, che era per definizione proprietà collettiva: insomma, il possesso individuale non riguardava che le cose *mobili*. In seguito, dall'abitazione mobile del carro durante le migrazioni, l'usufrutto personale si estese alla casa di abitazione e all'orto o corte all'epoca della sedentarizzazione. In *Lo sviluppo della proprietà*, Paul Lafargue dice infatti: Verosimilmente, la casa è stata a lungo considerata come un bene mobile e non come un bene immobile, legato al suolo.

Nel terzo abbozzo della lettera di Marx a Vera Zasulic si può leggere: La proprietà fondiaria privata si insinua in tal modo nei rapporti sociali nella forma di una casa con la sua corte rustica, che può trasformarsi in piazzaforte da cui si prepara l'attacco contro la terra comune. Ed Engels da par suo ironizza: Il primo pezzo di terreno a trasformarsi in proprietà privata individuale fu il posto dove sorgeva la casa. L'inviolabilità dell'abitazione, questo fondamento di qualsiasi libertà personale, passò dal carro delle migrazioni alla casa di tronchi (*blockhaus*) del contadino residente e si trasformò progressivamente in un pieno diritto di proprietà su casa e corte. Così dunque, il carattere sacro del domicilio fu causa e non risultato della sua trasformazione in proprietà privata <sup>2</sup>.

Date le condizioni analoghe, lo sviluppo e l'autonomizzazione della proprietà individuale della casa e annessi faranno sentire il loro effetto tanto presso i Greci e i Romani che presso i Germani, determinando non solo il divario sostanziale tra le varianti europee e quella asiatica, ma altresì tra variante antico-classica e germanica, nella quale la proprietà individuale prevarrà fin dall'inizio sulla proprietà collettiva, a conferma che l'evoluzione va sempre più a fondo. Ciò si spiega indubbiamente dal fatto che le singole famiglie germaniche si stabilirono in un territorio poco popolato, ricco di boschi, di paludi e di montagne, dove l'annuale ripartizione della terra da coltivare non aveva senso e non era praticamente realizzabile; il possesso individuale finì per fissarsi in proprietà privata e poté estendersi più facilmente.

---

1 . Cf. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 471.

2 . Cf. Engels, *La marca, in Storia e lingua dei Germani*, Roma 1974, p. 162-3.

All'inizio, la proprietà individuale non è in realtà che un'isola, e non solo si combinerà con la proprietà comunitaria ma su di questa si appoggia: Nella comune agricola, la casa e il suo complemento, la corte, appartengono in privato al coltivatore. La *casa comune e l'abitazione collettiva* erano invece una base economica delle comunità più primitive; e questo già da molto prima dello sviluppo della vita pastorale o agricola. Una forma di transizione si incontra in certe comuni agricole in cui le case, pur avendo cessato di essere luoghi di abitazione collettiva, cambiano periodicamente possessore. All'inizio, l'usufrutto individuale è quindi combinato con la proprietà comune <sup>3</sup>.

E Marx giunge ben presto a constatare che il processo d'individualizzazione si prolunga fin nella produzione vera e propria: nei paesi conquistati, i barbari si insediavano — cioè edificavano case singole — secondo la ripartizione o distribuzione che occupavano durante la migrazione nei carri, edificavano cioè case individuali, e poiché la guerra aveva spostato il centro di gravità della comunità sul compito collettivo della difesa, la resistenza della comunità era meno viva nel campo economico già sconvolto dalla migrazione.

La casa si circonda così di una corte e di una dipendenza, con animali da tiro e pollame, e trova prolungamento in una parcella. Ma tutto questo settore privato si basa su legami comunitari. Tuttavia, nota Marx, questo *dualismo* inerente alla struttura della comune agricola della forma secondaria le conferisce, in certe condizioni, una vita vigorosa. Emancipata dai forti ma angusti legami della parentela naturale, la proprietà comune del suolo e i rapporti sociali che ne discendono le garantiscono una solida base, nell'atto stesso che la casa e la corte, dominio esclusivo della famiglia individuale, la coltura parcellare e l'appropriazione privata dei suoi frutti danno all'individualità uno slancio incompatibile con la struttura organica delle comunità più primitive.

Indagando non la forma giuridica ma quella economica della proprietà, Marx vede la dinamica nel processo di produzione, giacché fino a quando solo i frutti staccati dalla terra furono oggetto di *consumo* individuale, non vi fu posto per la proprietà privata: si era sul piano del consumo e non su quello, decisivo per l'evoluzione sociale, della produzione. Egli sottolinea perciò: l'essenziale è il lavoro particolare (sia sull'appezzamento o sulle dipendenze della casa, che nell'artigianato domestico), che diviene fonte di appropriazione privata. Esso può dar origine, in certe condizioni, all'accumulazione di beni mobili, per esempio bestiame, denaro, e, a volte, perfino schiavi o servi in seguito a guerre fortunate. Sia nella forma antico-classica che in quella germanica, questa proprietà mobile, non controllabile dalla comune, soggetto di scambi individuali in cui l'astuzia e l'accidente hanno buon gioco, peserà sempre più su tutta l'economia rurale. Ecco il solvente più efficace dell'eguaglianza economica e sociale primitiva. Nella forma antico-classica, esso introduce elementi eterogenei, che provocano in seno alla comune conflitti di interesse e di passioni atti ad incidere prima sulla proprietà comune delle terre coltivabili, poi su quella delle foreste, dei pascoli, delle terre incolte, ecc., che erano rimaste proprietà collettiva, *ager publicus* presso Greci e Romani. Queste finirono per toccare in sorte ai grandi proprietari privati, i patrizi, che ne faranno un'arma per arricchirsi ulteriormente (*ibid*).

L'arma economica si combina sempre con l'*arma della violenza*: nelle guerre di conquista i patrizi troveranno la manodopera schiavista che permetterà loro di *riprodurre le proprie ricchezze nel processo di produzione* agricolo e artigianale. Ma anche su questo piano, le varianti europee della forma secondaria non hanno fatto che sviluppare un fattore che, fin dalla loro genesi, aveva giocato un ruolo decisivo: La guerra è il grande compito collettivo, il grande lavoro comunitario che si richiede prima per impadronirsi delle condizioni materiali d'esistenza, poi per difenderne e perpetuarne l'occupazione. Perciò, più che mai nel corso delle migrazioni, la comunità costituita di famiglie è organizzata anzitutto militarmente, come corpo armato e guerriero: è una delle sue condizioni d'esistenza come proprietaria. Nella forma classico-antica, la base di questa organizzazione militare è la *concentrazione* delle abitazioni nella città, in cui è drenato il prodotto eccedente delle comuni rurali, là dove essa procede al versamento delle imposte e ai suoi scambi.

Nella forma germanica, l'elemento militare è diffuso nelle campagne e sarà alla fine un fattore decisivo per la ulteriore evoluzione dei rapporti sociali prima della secolare crisi d'insicurezza provocata dalle successive ondate migratorie.

---

3. Cf. Marx, terzo abbozzo della lettera a Vera Zasulic, 8 marzo 1881.

Nelle guerre di conquista per ingrandire i possedimenti dei patrizi e il potere basato sul numero degli schiavi, il fattore militare trovò una base nei beni e negli scambi materiali della società. In queste condizioni, anche il sistema gentilizio (tribale) doveva svilupparsi in forme superiori o inferiori organizzate militarmente, differenziazione ulteriormente accentuata dalla fusione con le tribù soggiogate, in cui *lo strato superiore monopolizza le funzioni della difesa e della sicurezza* (p. 455).

#### Rapporti sociali e forme di società

Con la sedentarizzazione, le tendenze guerriere non solo continuarono dunque a persistere, ma spinsero la comunità ad oltrepassare continuamente i limiti in cui essa viveva. I rapporti sociali della variante classico-antica si caratterizzano infatti per un estremo dinamismo e mobilità. La forma più adeguata di organizzazione era in origine *la gens*. All'epoca della sedentarizzazione, essa assunse caratteristiche topografiche che si sostituirono ai legami consanguinei: saranno d'ora in poi le condizioni storiche e locali a modellare le strutture della comunità. Sarebbe d'obbligo a questo punto ricorrere sia alla documentazione storica ed economica concreta, che alla geografia economica della Grecia e di Roma: è quanto Marx ha fatto instancabilmente, benché, nel suo testo sulle *Forme successive di produzione*, egli non dia che i risultati che hanno determinato le strutture sociali della variante antico-classica<sup>4</sup>. La dinamica di queste società si spiega con l'interazione delle condizioni materiali sui rapporti sociali e viceversa. Questi due elementi erano di una plasticità estrema durante quella fase altamente rivoluzionaria della storia vivente. Certo, i legami consanguinei erano ancora potenti all'inizio dell'era greca e romana, ma non giocavano più il ruolo decisivo come nel comunismo primitivo. La loro plasmabilità e capacità di evoluzione consentono anzi un dinamismo e una mobilità straordinaria. Proprio in tali processi rivoluzionari si può svelare la dialettica tra le condizioni ambientali materiali e i rapporti sociali di produzione: i legami sociali dei popoli migratori erano essi stessi già o prodotto delle condizioni di produzione del paese di provenienza (l'India in questo caso), e dunque l'espressione delle forme di produzione ivi dominanti; questi rapporti sociali continueranno ad evolvere adattandosi alle nuove condizioni materiali che le comunità migratrici incontreranno. Queste strutture, che sembrano autonomizzarsi e determinare la vita e la produzione, sono anch'esse in piena evoluzione sotto la spinta delle condizioni materiali.

La forma dei rapporti sociali discende dal modo di accesso delle condizioni di esistenza: Nella forma greca e romana, la terra è occupata dalla comunità e ad essa appartiene dunque sovranamente, è *terra greca o romana*. Ma una parte (*ager publicus*) rimane alla comunità in quanto tale; l'altra parte viene distribuita ai membri della comunità e ogni parcella di terra privata è romana perché dominio di un romano, sua quota di partecipazione al laboratorio assegnatagli dalla comunità: egli è Romano solo in quanto possiede questo diritto sovrano su una parte di terra romana (p. 458).

La proprietà della comunità (proprietà dello Stato, *ager publicus*) è subito separata dalla proprietà privata, di cui ciascun Romano è investito e che egli all'inizio lavora. Contrariamente alla variante asiatica in cui può aversi soltanto possesso individuale, la *proprietà* del singolo non è più qui direttamente proprietà della comunità.

Naturalmente il presupposto per l'appropriazione del suolo rimane sempre l'appartenenza alla comunità, ma in quanto membro di questa, l'individuo è ormai proprietario. L'*ager publicus*, il bene immobile materiale della comunità cui si aggiunge il sopralavoro del servizio militare, è il fondamento del reciproco rapporto dei proprietari privati liberi e uguali, poiché rappresenta il loro legame nei confronti dell'esterno e contemporaneamente la garanzia della loro riproduzione. La struttura sociale è duplice: da una parte, i membri della comunità sono proprietari fondiari che lavorano, contadini parcellari; dall'altra, i loro rapporti reciproci sono quelli di membri della comunità la cui esistenza è garantita dall'*ager publicus*. La proprietà privata è, per il Romano, la sua parcella, e nello stesso tempo la sua qualità (e le sue funzioni) di membro della comunità (cittadinanza romana).

Insomma, nella sua forma classica, la variante greca e romana implica la proprietà del singolo

---

4 . Benché l'essenziale della descrizione dell'evoluzione delle forme successive si trovi nel testo dei *Grundrisse* sulle Forme di produzione a cui continuamente ci richiamiamo, attingiamo pure largamente in altri lavori di Marx-Engels, nei quali essi vi svolgono non tanto definizioni o sintesi quanto analisi più dettagliate.

mediata dalla sua qualità di membro dello Stato, dall'esistenza dello Stato, ossia dalle funzioni militari che gli hanno fatto conquistare la sua terra e gliene garantiscono il godimento. Qui, come nella variante asiatica, lo Stato ha una funzione essenziale, al contrario della variante germanica in cui l'elemento militare non è concentrato ma diffuso.

Il presupposto della comunità romana è la perpetuazione della comunità (Stato), con il mantenimento dell'uguaglianza tra i liberi contadini autosufficienti, il cui lavoro è per ciascuno condizione della perpetuazione della proprietà<sup>5</sup>. Ma le guerre e le conquiste mineranno questi stabili rapporti originari sviluppando da una parte lo schiavismo e dall'altra gli scambi commerciali, che rovineranno il libero contadino romano e lo metteranno alla mercé dei suoi concittadini più ricchi, i quali si accaparreranno la direzione delle guerre, dello Stato e dell'*ager publicus*, cioè il potere economico e politico.

L'evoluzione verte essenzialmente su una *mutazione della comunità*, che da consanguinea diventa politica, poiché è determinata dalla proprietà privata del suolo, prima parcellare, poi concentrata nei grandi possedimenti del patrizio.

Decisiva è, in ultima analisi, la proprietà fondiaria, e saranno i reali rapporti di appropriazione, il processo di produzione, a determinare la posizione sociale del cittadino greco o romano: La perpetuazione della comunità ha per condizione il mantenimento dell'uguaglianza tra i contadini autosufficienti e il cui lavoro perpetua la proprietà. Essi si riferiscono come proprietari alle condizioni naturali del lavoro; ma tali condizioni devono ancora essere realmente poste di continuo mediante il lavoro personale, come condizioni ed elementi oggettivi della persona, dell'individuo e del suo lavoro personale. D'altro canto – ed è il dualismo che determinerà tutta la dinamica ulteriore di questa forma che sfocerà nello schiavismo – la tendenza di questa piccola comunità bellicosa la spinge a superare questi limiti (Roma, Grecia, ebrei, ecc.) (p.456).

#### Stato e cittadinanza

La separazione tra comunità e proprietà fondiaria all'epoca della migrazione ha per effetto – nel campo della distribuzione che fissa la ripartizione degli individui e delle condizioni di produzione – che la *semplice appartenenza alla comunità* sia il presupposto all'accesso della proprietà fondiaria, terra romana. Ne risulta un rapporto del soggetto che lavora con le condizioni naturali del suo lavoro come proprie, poiché questa proprietà è mediata dalla sua condizione di membro dello Stato, dall'esistenza di questo Stato. Dal punto di vista economico, il Romano per poter essere cittadino e usufruire della proprietà dispensata dallo Stato sovrano, deve quindi effettuare anche del sopralavoro in forma di servizio militare, ecc.

L'agricoltura, perlomeno all'inizio, era unanimemente considerata dagli Antichi come l'*attività normale* dell'uomo libero, come la scuola del soldato. In essa si conserva il vecchio ceppo della nazione che muta invece nelle città, in cui si stabiliscono commercianti e artigiani sia stranieri che indigeni, i quali si spostano dove il guadagno li attrae. Ovunque esiste la schiavitù, il liberto cerca di guadagnarsi da vivere con queste attività, che poi gli permettono spesso di accumulare ricchezze; sicché nell'antichità questi mestieri erano prevalentemente in mano loro, e proprio per questo erano ritenuti indegni per il cittadino. Solo molto tardi fu concessa agli artigiani la cittadinanza (di regola presso gli antichi Greci essi ne erano esclusi) (p. 458-9).

Dal momento che la comunità umana non è più indissolubilmente legata alla natura circostante, come in Asia, ma si trova determinata dai mutui legami – mediati dallo Stato – tra piccoli proprietari liberi e uguali, essa acquista un carattere determinante nell'attribuzione delle situazioni sociali. I legami che si sono allentati con la terra si concentrano adesso nello Stato, che diviene il mediatore supremo: solo il cittadino romano può essere proprietario. Il Romano provvede alla propria sussistenza e alla propria sopravvivenza lavorando nella parcella privata, ma anche come cittadino romano nei lavori

---

5 . Donde "il ritorno ai Greci ed ai Romani" nel corso della classica rivoluzione borghese, specie in Francia. I contadini parcellari, che sono la forza principale contro le potenze feudali, credevano, in quanto proprietari sovrani della loro terra, al contratto sociale sulla base della libertà, dell'uguaglianza e della fraternità nella nazione. Avevano dimenticato che quei rapporti erano sfociati a Roma nell'espropriazione e nello schiavismo, così come i rapporti moderni sfociano nell'espropriazione e nella dittatura totalitaria del capitale. La mistificazione ha una base saldamente materiale.

collettivi, la guerra ecc.

L'*ager publicus*, predomina da questo momento come l'Unità suprema dello Stato e della grande proprietà fondiaria che, appropriata alla fine dai patrizi, si sostituirà per il libero gioco delle forze economiche, al patto d'uguaglianza dei piccoli contadini contro l'esterno. Più che il lavoro sulla parcella privata, è quindi la cooperazione nei lavori di interesse collettivo che mantiene saldo il legame all'interno nei confronti dell'esterno.

Anche qui, come in Asia, il ruolo dello Stato è dunque eminente, dal momento che, come si è visto, la proprietà dell'individuo è mediata dalla sua esistenza in quanto membro dello Stato, dall'esistenza dello Stato:

La perpetuazione della comunità è la riproduzione di tutti i suoi membri in quanto contadini autosufficienti, il cui tempo eccedente appartiene alla comunità ed è dedicato all'attività bellica ecc. La proprietà del lavoro individuale è mediata dalla proprietà della condizione del lavoro, dell'appezzamento di terra, che dal canto suo è garantito dall'esistenza della comunità, e questa, a sua volta, è garantita dal sopralavoro prestato sotto forma di servizio militare ecc. dai membri della comunità. Il membro della comunità non si riproduce dunque con la cooperazione nel processo di lavoro produttivo della ricchezza, ma con la cooperazione nel lavoro di interesse collettivo (immaginario o reale), teso al mantenimento dell'associazione all'interno e verso l'esterno. La proprietà è quiritaria, romana; il proprietario fondiario privato è tale solo in quanto romano, ma in quanto romano è proprietario fondiario privato (p. 457).

Con la separazione della comunità dalla madre-terra e il suo spostamento, da una parte la parcella è diventata proprietà privata individuale, dall'altra la proprietà comune rimasta collettiva ha subito una trasformazione autonomizzandosi nell'*ager publicus*: quella proprietà comune che in origine tutto assorbiva e dominava, si è sviluppata adesso come *ager publicus* particolare a fianco dei molti proprietari privati. La relativa autonomia della comunità nei confronti della proprietà fondiaria, ma più ancora dei singoli, fa nascere una nuova sfera dell'attività sociale: la *politica*, poiché i legami comunitari diventano politici. Questo sviluppo era iscritto fin dall'inizio del processo nel fatto che il proprietario privato era anche *cittadino urbano*.

Con la concentrazione nella città in quanto centro direttivo della vita rurale, residenza del lavoratore agricolo e soprattutto quartiere generale per le operazioni belliche, la comunità acquista come tale un'esistenza *esterna, distinta* da quella del singolo (p. 460).

La storia greca e romana è perciò storia di città, ma di città fondate *sulla proprietà fondiaria e sull'agricoltura* (caratteristiche della forma di produzione secondaria in generale). L'organizzazione statale sorge dunque direttamente da questa esistenza separata e permanente nella città. Non a caso politica deriva da *polis*, città. La chiave dello sviluppo della società antica deve essere cercata nei rapporti sociali.

Si comprende così perché Roma poté sconfiggere la sua rivale fenicia Cartagine, popolo essenzialmente mercantile e quindi unilateralmente sviluppato, mentre essa disponeva di un contadiname intraprendente, zelante, allenato alle armi, e inquadrato militarmente dalla città, il cui principio vitale era, fin dall'inizio, l'espansione della comunità con l'occupazione di nuove terre e contrade, e dunque di nuovi mezzi di produzione.

Quando gli àuguri ebbero assicurato a Numa che gli dei approvavano la sua elezione, la prima preoccupazione di questo pio re non fu il culto religioso, ma la sorte degli uomini. Egli distribuì le terre che Romolo aveva conquistato in guerra e che aveva lasciato occupare: creò il culto di Terminus. Tutti gli antichi legislatori, e Mosè per primo, hanno fondato il successo delle loro prescrizioni in materia di virtù, giustizia e morale, sulla proprietà fondiaria, o almeno sul possesso della terra garantito ereditariamente al maggior numero possibile di cittadini (p. 456-7).

Il primo periodo della storia dell'antichità, in cui ogni cittadino dello Stato era proprietario di una parcella di terra che lui stesso lavorava, doveva necessariamente condurre ai rapporti schiavisti, causa a loro volta della dissoluzione della società antica. Infatti la proprietà privata racchiude in sé la propria negazione e distruzione, in maniera molto semplice e pressoché diretta, nella *non-proprietà*, che si sviluppa e si generalizza con l'introduzione e la concentrazione della proprietà privata stessa. Se i patrizi posero sotto la propria dipendenza i loro concittadini non fu perché avevano in mano lo Stato, ma perché la piccola proprietà si dissolse necessariamente nel processo progressivo della produzione

che consentì ai più ricchi di impadronirsi dello Stato e utilizzarlo a proprio esclusivo vantaggio. La sfera politica, che si stacca come rapporto di dominio dal processo di autonomizzazione sempre crescente della comunità, forma ormai la sovrastruttura dello Stato. D'ora in poi, ogni passaggio al modo di produzione superiore implica dunque l'abbattimento del vecchio Stato che difende i superati rapporti di produzione.

Con la predominanza dello Stato sulla comunità consanguinea, a Roma tutti i rapporti furono sconvolti: cessarono di costituire la garanzia dell'uguaglianza e della libertà di ciascun contadino sulla propria parcella per divenire un mezzo di oppressione e di spoliazione:

Già prima della soppressione della cosiddetta monarchia, fu distrutto a Roma l'antico ordinamento sociale fondato sui personali vincoli di sangue; al suo posto subentrò una nuova, reale costituzione dello Stato, basata sulla ripartizione territoriale e sulla diversità di censo. La forza pubblica era composta di cittadini costretti al servizio militare, di fronte non soltanto agli schiavi, ma anche ai cosiddetti proletari esclusi dal servizio militare e dal portare armi <sup>6</sup>.

Il principio rimane però sempre economico: la proprietà della terra rende cittadini romani, e l'influenza sullo Stato è proporzionale alla proprietà posseduta. L'equilibrio tra politica ed economia si sposta a favore della seconda, che diviene una sfera anch'essa sempre più autonoma e decisiva. Per la loro genesi, i rapporti politici, come parti componenti della sovrastruttura di forza, sono gli antichi rapporti di produzione della comunità primitiva autonomizzati e sclerotizzati. Si deve inoltre distinguere tra sovrastrutture giuridiche e politiche, cioè statali, che esercitano una costrizione fisica sugli individui, e sovrastrutture ideologiche che esercitano una pressione sui cervelli.

#### Lotte di classe e sviluppo sociale

Come tutti i rapporti statali, anche quelli dell'antichità conducono a una *mistificazione*: sembra che sia la politica, e non lo sviluppo dei rapporti produttivi a determinare le reali condizioni di vita. Nel *Capitale*, Marx spiega: Nel mondo antico, la lotta di classe assume principalmente la forma di una lotta fra creditori e debitori, e a Roma finisce con la disfatta e la rovina del debitore plebeo, che viene sostituito dallo schiavo <sup>7</sup>. La lotta di classe sulla questione della proprietà privata e dell'espropriazione è dunque scoppiata fra cittadini di una stessa comunità, contadini liberi e uguali. Tutte le pianure e le campagne dell'Attica erano piene di cippi ipotecari, su cui era specificato che il fondo era ipotecato in favore del tale o del tal altro per tanto o tant'altro denaro. Si credette di poter far tornare indietro il movimento economico invalidando semplicemente i debiti con misure *politiche*. Ci si mise con tale impegno che il movimento di espropriazione, riprese, e le campagne dell'Attica si ritrovarono di nuovo coperte da quegli stessi cippi ipotecari <sup>8</sup>.

Per comprendere questi fatti storici bisogna dunque considerare il processo di lavoro e le basi produttive della società. Nella forma secondaria, in tutte le sue varianti, sono i rapporti della proprietà fondiaria e il mezzo sociale di lavoro afferente – a Roma l'*ager publicus* – a determinare il divenire sociale e le sorti della stessa politica. A Roma, dove rispetto ad Atene il processo ha potuto svilupparsi in maniera più pura e compiuta, i patrizi finirono per usurpare l'*ager publicus* e con esso l'autorità dello Stato: la proprietà del suolo – e per di più proprietà romana senza limiti – aveva totalmente trionfato. Questo primo antecedente storico rivela la fragilità della proprietà parcellare in rapporto alle determinazioni della grande proprietà fondiaria, o, in altri termini, della sorte della grande maggioranza dei cittadini e possessori di parcella di fronte all'*ager publicus*, grande proprietà concentrata.

Ed è una superiorità talmente schiacciante che il piccolo contadino vi vede una premessa divina che, come una forza della natura lo domina e in determinate condizioni lo annienta: La sua proprietà è mediata dalla sua condizione di membro dello Stato, l'*ager publicus*; in altre parole, da un presupposto considerato come divino (p. 456).

Là dove esiste già una separazione fra i membri della comunità in quanto proprietari privati e il detentore di un diritto sull'*ager publicus* (la base materiale della comunità esistente), sorgono ben

6 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. VI, Gens e Stato a Roma, p. 158.

7 . Cf. Marx, *Il Capitale* 1, cap. III, 3, Denaro come mezzo di pagamento.

8 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. V, *Genesi dello Stato ateniese*, p. 139.

presto le condizioni atte a far *perdere* al singolo la sua proprietà, cioè la sua duplice esistenza di proprietario parcellare e di cittadino dello Stato, ossia la posizione di uguaglianza che egli acquisisce alla nascita nella comunità (nazionalità).

Nella forma orientale questa perdita è a mala pena concepibile, anzi può aver luogo in seguito a circostanze del tutto contingenti ed eccezionali, essendo ivi l'individuo saldamente ancorato alle condizioni oggettive ed economiche della comunità.

A Roma, invece, bastava che il cittadino perdesse la proprietà della parcella e quindi degli strumenti di lavoro, per correre il rischio di perdere anche la proprietà di se stesso: l'appartenenza dell'individuo alla comunità era infatti mediata dal suo appezzamento di terra, sicché egli non aveva un'esistenza autonoma. Nella forma secondaria, infatti, l'uomo (col suo lavoro), lo strumento e la terra sono ancora saldati insieme, e chi per accidente, guerra o carestia, oppure in seguito al processo economico dell'espropriazione ne è separato, è campato in aria e può ritrovare nuove condizioni di vita e di lavoro solo disponendosi – come schiavo – tra le oggettive condizioni di produzione altrui, di un proprietario. I suoi legami si spezzano non solo verso la terra, ma anche verso la comunità, la società degli altri uomini, e se ne appropria il patrizio trasformandoli in legami di dipendenza personale, poiché egli rappresenta lo Stato in quanto proprietario e accumulatore di terre.

Per non diventare schiavo (come i prigionieri di guerra, che in quanto semplici mezzi di produzione materiale – *instrumentum mutum* – venivano utilizzati come bestie da soma o appendici della terra), il cittadino romano rovinato, il plebeo, doveva mettersi sotto la protezione di un cittadino romano ricco. Questi mediava ormai per lui la sua appartenenza, vuotata di ogni contenuto, alla comunità – e la cittadinanza romana per i Romani espropriati evolse verso un rapporto di clientela, che annuncia i legami di dipendenza personale, anzi l'infedimento della successiva forma terziaria. Questi rapporti implicavano un assoggettamento più o meno grande del debitore, che evitava però di divenire schiavo del creditore. Se invece non trovava una certa "cauzione", il debitore vedeva i propri beni confiscati dal creditore e rischiava di finire nei possedimenti di costui a lavorare come schiavo. Il patrizio accumulava così le condizioni ad un tempo materiali e soggettive della produzione — la proprietà dei suoi concittadini — e aumentava il suo peso nello Stato proporzionalmente al numero dei suoi clienti. In tal modo, i patrizi insieme alla parcella privata si accaparrarono anche abusivamente i diritti sull'*ager publicus* e sulla cosa pubblica dei plebei e dei debitori insolventi, e "rappresentavano" sul piano politico tutti i plebei rovinati, proprio come in buona democrazia il deputato rappresenta i suoi elettori: perché il denaro potesse così compensare la partecipazione di un Romano alla terra, bisognava che la produzione mercantile fosse già largamente sviluppata.

Si trattò in realtà di una vera e propria spoliazione, poiché i diritti sull'*ager publicus* derivavano al cittadino *dalla sua nascita* romana (la sua nazionalità) e non erano dunque alienabili come una qualsiasi merce: erano un usufrutto, un godimento. Si vede qui nettamente delinearsi il movimento che assicura la *priorità alla proprietà fondiaria sui legami di sangue*, al denaro e alle merci sui "diritti dell'uomo": la forza prevale sempre sul diritto, e l'economia determina i *rapporti politici*, che si piegano alla volontà dei ricchi e dei potenti. E la democrazia, fin dalle sue origini nell'*agorà* degli antichi, non fa che mascherare coi suoi rituali questi fondamentali dati.

Storicamente, fu con la semplice occupazione dell'*ager publicus* – Marx precisa – che i patrizi si arrogarono prima il *diritto di goderne*, poi di possederlo con una sorta di prescrizione, sì da investirne essi stessi più tardi a titolo precario i loro clienti. Il trasferimento di proprietà dell'*ager publicus* non poteva effettuarsi che tra cittadini romani, tra patrizi e plebei. Tutte le assegnazioni si facevano a favore dei plebei, suscettibili di essere indennizzati per la loro quota di terra comunitaria. La *proprietà fondiaria vera e propria*, eccettuato il territorio limitrofo alle mura della città, era originariamente nelle mani dei soli plebei (le terre comunitarie furono assorbite più tardi). La plebe romana era essenzialmente un insieme di contadini, secondo la definizione della proprietà quiritaria (p. 458).

Tutto lo sviluppo delle forze produttive passa così attraverso la dissoluzione dei legami che uniscono il cittadino romano alla parcella: sia i clienti che gli schiavi lavoreranno per arricchire il patrizio e ingrandire i suoi domini e il suo potere negli affari pubblici. Nella produzione materiale, il lavoro della maggioranza non servirà che ad accrescere la ricchezza altrui e ad accelerare la rovina propria.

La violenza, "questa potenza economica", fu un agente energico per la rovina della grande massa

dei piccoli proprietari romani:

Le stesse guerre con le quali i patrizi romani rovinavano i plebei, costringendoli ai servizi bellici, impedendo loro di riprodurre i mezzi di lavoro e, quindi, impoverendoli (e l'impoverimento che provoca la diminuzione o la perdita delle condizioni di lavoro costituisce la forma predominante nel rapporto proprietà-non proprietà) riempivano le cantine e i granai dei patrizi con rame predato, denaro del tempo. Anziché dare ai plebei le merci di cui essi avevano bisogno – grano, cavalli, vacche e buoi – i patrizi davano loro in prestito questo rame di cui essi stessi non potevano fare uso e approfittavano della situazione per spremere enormi interessi usurari e fare in tal modo dei plebei i loro schiavi-debitori<sup>9</sup>.

È caratteristico delle società di classe che ogni catastrofe sociale – cataclisma naturale o guerra apportatrice di penuria e carestie – sia messa a profitto per assoggettare gli uni e arricchire gli altri. Il procedimento è tanto più facile se si applica alla piccola parcella privata, la più esposta al minimo rischio economico.

Questa prima separazione dell'uomo dalla sua fondamentale condizione produttiva, la terra, fu necessaria al massimo sviluppo della proprietà fondiaria, che diviene in tal modo autonoma. Tale separazione può compiersi in quanto il produttore era distinto dal blocco umano della comunità proprietaria della terra. Con la parcellizzazione della terra in tanti lotti per quanti produttori, da quel momento espropriati e senza difesa di fronte al processo di accumulazione della proprietà fondiaria, si spianò il terreno per l'assoggettamento del produttore – divenuto schiavo – alla grande proprietà fondiaria stessa.

Questa prima dissociazione o autonomizzazione della proprietà fondiaria aprirà la strada ad un ulteriore aumento delle forze produttive e a un nuovo più radicale processo di espropriazione. Ma questo primo processo di espropriazione e di accumulazione della proprietà fondiaria non poteva ancora condurre al capitalismo.

La prima accumulazione della terra nelle mani di una classe particolare fu un tragico spettacolo di guerre e di devastazioni più rovinose delle catastrofi naturali. Tuttavia, questi avvenimenti erano non contingenti, ma necessari per far avanzare il processo sociale, ne erano addirittura il mezzo principale.

Nel *Capitale*, Marx non ha bisogno di inventare quanto allora si svolse; egli non fa che citare un contemporaneo di questi avvenimenti, Appiano: I ricchi, occupata la maggior parte della terra indivisa (*ager publicus*) e resi sicuri col passar del tempo che nessuno più l'avrebbe loro tolta, si appropriarono delle parcelle vicine appartenenti ai poveri, vuoi comprandole con la persuasione vuoi prendendole con la forza, si da coltivare estesi latifondi al posto di semplici poderi. Nel lavoro dei campi e nell'allevamento del bestiame, essi impiegavano degli schiavi, dato che i liberi, in caso di guerra, sarebbero stati sottratti al lavoro dalla coscrizione. Il possesso di schiavi era per loro assai vantaggioso perché questi erano molto prolifici e si moltiplicavano senza pericoli, stante la loro esclusione dal servizio militare. In tal modo i patrizi accentrarono nelle loro mani tutta la ricchezza e l'intero paese brulicò di schiavi. Per cui, quando i plebei tornavano dalla guerra si trovavano condannati all'inattività completa, poiché i ricchi si erano accaparrati le terre. e gli schiavi avevano rimpiazzato gli uomini liberi, romani <sup>10</sup>. Era la prima mistificazione dovuta alle guerre imperialiste di colonizzazione, nelle quali i poveri e gli oppressi si battono per le classi dominanti contro i loro stessi interessi materiali immediati!

Marx così descrive la fatale impotenza del piccolo proprietario contadino: Per quanto riguarda i piccoli produttori, la conservazione o la perdita dei loro mezzi di produzione dipende da mille circostanze e ciascuna di queste circostanze o perdite significa impoverimento e diventa un punto su cui l'usuraio può installarsi per succhiare. Per il piccolo contadino è sufficiente che muoia una mucca perché egli si trovi nell'impossibilità di ricominciare la sua produzione alla scala precedente <sup>11</sup>.

E facendo l'individuo ancora parte in questo stadio delle condizioni di produzione, accadeva spesso "che la carestia portava alla vendita dei figli e alla vendita volontaria di uomini liberi come schiavi, ai ricchi" (*ibid.*).

9 . Cf. Marx, *Il Capitale III*, cap. XXXVI, Condizioni precapitalistiche.

10 . Cf. Marx, *Il Capitale I*, cap. XXIV, 2, Espropriazione della popolazione rurale.

11 . Cf. Marx, *Il Capitale III*, cap. XXXVI, Condizioni precapitalistiche.

La classe dominante che disponeva dei mezzi di produzione e dell'organizzazione sociale dello Stato ora che la libera ed egualitaria comunità contadina si era trasformata nello Stato schiavista dei patrizi, cercò in seguito mediante la colonizzazione di estendere il suo modo di produzione agli altri paesi del mondo antico, assoggettandosi ancor più la massa dei cittadini romani ed espropriandola più radicalmente. Tutta la storia ulteriore dell'antichità è una catena ininterrotta di tentativi di espropriazione delle masse e di tentativi di riappropriazione da parte di queste ultime, un circolo vizioso di rivolte ora schiacciate ora vittoriose. Per il loro carattere *terriero*, questi antagonismi non potevano superare il dualismo proprietà-non proprietà. La vittoria della proprietà privata (dei patrizi) significava non-proprietà (per le masse). La vittoria dei debitori non faceva che innescare di nuovo il ciclo dell'espropriazione. La società antica girava a vuoto, e doveva alla fine dissolversi.

La dissoluzione della variante antico-classica

Il marxismo, in quanto teoria di una classe sovversiva è l'unico in grado di comprendere i periodi – sempre estremamente fecondi per l'avvenire – di dissoluzione di una forma sociale di classe. Le ideologie conservatrici in quanto sono proprietarie, concepiscono il progresso soltanto come costruzione positiva e tangibile, concezione che è volgarmente materialista.

Come già la variante asiatica, anche quella antico-classica diede risultati notevoli, che trovarono il loro pieno svolgimento solo nella successiva forma di produzione: La decadenza e la rovina degli antichi rapporti ebbero per effetto lo sviluppo dello schiavismo, la concentrazione della proprietà fondiaria, degli scambi e del denaro, e l'estensione di questo sistema attraverso le conquiste ecc. Tutti questi elementi poterono essere solo fino a un certo punto compatibili con la base sociale data e sembrarono in parte allargarla in modo innocuo, in parte germogliare da essa come escrescenze abusive. Determinate sfere hanno comunque conosciuto slanci considerevoli benché fossero in contraddizione col livello primitivo della base sociale (p. 465).

I rapporti di dominio e di asservimento sviluppati dallo Stato schiavista non poterono salvare la forma di produzione e di società, al contrario costituirono il necessario fermento dello sviluppo e della dissoluzione dei primitivi rapporti di proprietà e di produzione, mentre ne esprimevano al contempo il carattere limitato.

Proprio perché i rapporti di classe sorti dalla grande proprietà fondiaria si sclerotizzano e si concentrano nella *sovrastruttura dello Stato*, che impone a tutta la società la conservazione dei superati rapporti sociali, lo schiavismo e l'artigianato non potranno continuare a svilupparsi e differenziarsi autonomamente. L'ulteriore evoluzione si effettuerà dunque, a Roma, in un processo dissolutivo dei rapporti esistenti, ogni nuova apertura e ogni progresso vengono in capo a un certo tempo annullati perché in stridente contraddizione con i rapporti sociali generali della forma secondaria. Come abbiamo detto, la società antico-classica gira ormai a vuoto.

Sarà compito dei Germani nel corso delle loro invasioni e conquiste, abbattere finalmente le impalcature politiche e giuridiche che consacrano i superati rapporti di proprietà e, imponendo i propri rapporti sociali all'evoluzione economica e sociale attinta, aprire la breccia rivoluzionaria verso il feudalesimo.

Si sarà notato che evocando la forma antico-classica facciamo riferimento a Roma piuttosto che alla Grecia. È perché Roma si è sviluppata sulle orme della Grecia in forme più pure attingendo sul piano economico e sociale i massimi vertici, donde una ben maggiore fecondità di *forme antipatrici del feudalesimo* nel corso del lungo e doloroso suo periodo di dissoluzione.

La forma antico-classica, pervenuta al suo più alto livello di sviluppo, anziché migliorare la sorte della popolazione, provocò una generale cronica pauperizzazione, poiché i rapporti sociali non potevano evolvere per adattarsi allo slancio delle forze produttive, come accade ogni qualvolta una forma di produzione raggiunge il suo massimo sviluppo – e ciò si presenta nel modo più contraddittorio alla fine del capitalismo in cui l'universale crisi di sovrapproduzione genera indicibili miserie.

Così, nella Roma in decadenza, la facoltà di vendere i propri familiari in caso di bisogno era divenuto un diritto generale: il creditore poteva ovunque prendere come suo servo il debitore moroso e farsi indennizzare, nella misura del possibile, mediante il suo lavoro oppure mediante la vendita della

sua persona (p. 482).

Il sistema della *clientela*, attuato dai patrizi nei confronti dei propri concittadini caduti in rovina, doveva anticipare senza tuttavia potersi sviluppare direttamente *il futuro rapporto di dipendenza personale* che prevarrà poi nella forma terziaria. La clientela era forma derivata dal *seguito* (*comitatus* in latino; *Gefolgschaft* in tedesco), sorta di escrescenza di rapporti comunitari arcaici sviluppatasi in collegamento a compiti militari. Già tra gli Irochesi vediamo come, accanto all'organizzazione gentilizia, si formino associazioni *private* che conducono la guerra di loro propria iniziativa<sup>12</sup>. Nate da condizioni simili, queste divennero tra i Germani organizzazioni permanenti che, data l'epoca turbolenta, esistevano anche in tempo di pace. In tempo di guerra, i nuclei permanenti venivano ingrossati da volontari. Il capo provvedeva ai bisogni degli uomini del suo seguito, distribuendo il plusvalore in natura che non era in grado di consumare da solo, trattandosi essenzialmente di mezzi di sussistenza. Coi Germani, l'istituzione poté svilupparsi in rapporto feudale perché poggiante su un rapporto di dipendenza personale, capi e subordinati giurandosi fedeltà reciprocamente (personale al di fuori dello Stato. A Roma al contrario il rapporto del seguito o clientela derivava dallo statuto di cittadinanza. Nelle regioni germaniche non occupate dai romani, ma nelle quali la guerra imperversò per secoli, queste compagnie acquistarono crescente importanza e dissolsero l'organizzazione basata sulla comunità consanguinea. Man mano che Roma perse il predominio economico e politico, le provincie ottennero una sempre maggiore indipendenza, e fiorirono le confederazioni di tribù (popoli) tra Germani o imparentati su base militare. Queste confederazioni imitavano l'ordine militare gerarchico, di cui il rappresentante più eminente fu il re alla testa del suo seguito. Tali seguiti favorirono l'avvento del potere regio, la cui iniziale funzione fu militare, e si reclutò la nuova nobiltà tra gli uomini al seguito dei re conquistatori. Solo sormontando l'ostacolo rappresentato dallo Stato schiavista romano, si poté giungere all'ordine feudale.

Ma prendiamo in esame l'evoluzione del seguito o clientela a Roma. Essendosi da lungo tempo spezzati i legami di consanguineità, la *gens*, non veniva ormai più in soccorso dei suoi membri caduti nell'indigenza, come una volta era suo dovere fare. D'altra parte, poiché la cittadinanza era originariamente legata alla proprietà della parcella, la situazione degli espropriati non si discostava molto dall'assenza di diritti civili propria degli schiavi. Sorse di qui l'uso della "clientela", agglomerato di clienti poveri attorno a un *patrono*. La cittadinanza, vale dire lo Stato, viene così a costituire la base di questo rapporto, donde l'*oscillazione* tra plebeo e schiavo dei debitori rovinati, dato che le condizioni economiche erano nel frattempo evolute dal rapporto tra Romani, contadini piccoli proprietari, a quello della grande proprietà fondiaria del patrizio schiavista. Ormai il patrono non aveva più bisogno di essere nobile: bastava che fosse ricco; e gli stessi liberti vennero ricercati come patroni non appena beneficiarono dello statuto di cittadini romani. Finché il patronato restava sotto la dipendenza della grande proprietà schiavista e dello Stato dei patrizi, l'evoluzione verso il servaggio era sbarrata. Girando a vuoto, questo sistema non fece quindi che generare miseria e stagnazione sociale nel periodo di declino "in cui ricchi e poveri erano le sole vere classi di cittadini; in cui l'indigente, per quanto nobile fosse la sua origine, aveva bisogno di un patrono, e il milionario, anche se era un liberto, era ricercato come patrono. Quasi non si aveva più nozione degli antichi rapporti sociali *ereditari*" (p. 482).

Tali rapporti non potevano diventare dei veri e propri rapporti di classe, suscettibili di una feconda evoluzione, poiché il rapporto di clientela che vincolava il debitore al creditore non poteva veramente trasmettersi da una generazione all'altra. Evolvendo così tra la condizione del plebeo e quella dello schiavo, il rapporto del cliente veniva a trovarsi in un vicolo cieco. È d'uopo quindi prendere in esame la situazione sociale del *plebeo*, che si trovava in certo qual modo in un rapporto di seguito verso il patrono, in quanto questo distribuiva agli uomini del suo seguito la parte di plusvalore da lui accaparrata ma che non poteva consumare da solo. Questo rapporto è quindi direttamente collegato a una *nuova forma di proprietà*, quella dei *mezzi di sussistenza*, che è un rapporto storico determinato dell'uomo con la natura attraverso una mediazione a lui esterna.

*Nella figura del plebeo*, lacerato da contraddizioni insolubili da quando era esso stesso prodotto

---

12 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. VII, La gens tra i Celti e i Tedeschi, p. 174.

della dissoluzione dell'antico rapporto del libero contadino cittadino di Roma, si trova la migliore illustrazione del vicolo cieco nel quale si era cacciata la società schiavista.

La plebe romana che aveva perso la proprietà della parcella costituiva essenzialmente una forma transitoria di dissoluzione: la cittadinanza, di cui essa continuava a beneficiare, le garantiva la possibilità di fruire – come i clienti, gli schiavi e i proprietari fondiari – dei mezzi di sussistenza necessari *poiché questi ultimi erano ancora legati* alla proprietà fondiaria (dei patrizi) e appropriati attraverso di essa.

La proprietà dei mezzi di sussistenza è infatti *la terza forma possibile* di appropriazione, e coincide grosso modo con la proprietà fondiaria, base della forma secondaria. Essa esclude qualsiasi rapporto dell'individuo lavoratore con i mezzi di produzione e quindi con le condizioni di esistenza. Lo stesso schiavo, separato dalle oggettive condizioni del lavoro, non ha con queste alcun rapporto, ma – come lo strumento – è indissolubilmente legato alla proprietà fondiaria, per cui, come alle bestie da soma, gli sono automaticamente forniti i mezzi di sussistenza. La forma di proprietà dei mezzi di sussistenza che persiste presso il plebeo deriva dagli antichi rapporti che egli aveva con la comunità, cui appartenevano sia l'individuo che la terra e le sue appendici. Questo rapporto continua a sussistere a Roma anche dopo che il plebeo ha perduto la parcella ma non è ancora completamente decaduto dalla sua qualità di membro della comunità statale (cittadino) come, ad esempio, la plebe romana al tempo dei *panes et circenses* (p. 481), quando i patrizi facevano distribuire gratuitamente alla plebe pane e divertimenti.

Il rapporto degli schiavi differisce dunque su questo punto da quello della plebe. Come il *seguito* del Medioevo, la plebe trae le sue sussistenze dai proprietari fondiari riccamente forniti: essa partecipa al modo di esistenza del proprietario fondiario che ha cessato di lavorare, e la cui proprietà ingloba, tra i mezzi di produzione, il lavoratore stesso in quanto schiavo o servo. *Qui il rapporto di signoria costituisce il rapporto essenziale dell'appropriazione.* Siamo in piena società di classe, con i possidenti privilegiati e i loro seguiti di improduttivi e parassiti.

Oltre alla possibilità di precipitare nella schiavitù ogni qualvolta lo esigevano le condizioni dell'appropriazione reale del processo di produzione, il plebeo, come cittadino romano, aveva una doppia figura. Da un lato egli poteva, *sulla base della sua cittadinanza*, costituire una clientela praticamente parassitaria come strumento di manovra politica della classe aristocratica, dall'altro poteva svolgere un vero e proprio ruolo economico, fornendo col lavoro della guerra una sorta di equivalente dei mezzi di sussistenza. Ma egli cadeva qui in una nuova contraddizione, propria della Roma in declino: anziché ricevere queste prestazioni in quanto membro del *seguito* del capo militare, come avveniva tra i Germani ove questo rapporto si trasformò in un istituto feudale, il plebeo percepì ben presto un *salario* per il proprio servizio militare, come qualsiasi altro mercenario, con cui entrò quindi in concorrenza. Marx sottolinea che il *salariato* è nato nell'esercito (romano) come remunerazione del sopralavoro della guerra, e non come fonte diretta del plusvalore capitalistico.

I compiti della guerra diventavano tuttavia sempre più sterili a misura che la guerra stessa assumeva un carattere nettamente imperialista a profitto dell'oligarchia dominante, per cui la plebe tendeva ad essere niente di più che una rotella dell'ingranaggio dello Stato romano *schiavista*.

Questa funzione della plebe evoca la fondamentale funzione fisiologica di riprodurre l'umanità su più vasta scala, la cui portata e significato possono essere afferrati solo in relazione all'evolvere delle strutture sociali dalla *nazione consanguinea a quella politica* attraverso la *divisione del lavoro* esistente: la plebe si chiamò proletariato per la sua funzione genetica di generare nuovi cittadini, futuri soldati e custodi dello Stato schiavista, e percepì per questo le sue sussistenze. Non può dunque questo proletariato essere paragonato a quello moderno, che, in quanto forza lavoro viva, fisiologica, *crea* tutti i valori nel processo di produzione, poiché il lavoro è insieme alla terra vivente *la fonte* di ogni ricchezza e – nella parola di Marx – feconda la terra.

La funzione prolifica dei plebei era in connessione con l'altro loro compito di procurare schiavi al modo di produzione dominante facendo la guerra<sup>13</sup>. Ma il servizio militare fu causa di nuove

---

13 . Cf. Marx, *Il Capitale I*, XXIV, 2. Vedere alla fine della nota di Marx la riproduzione della citazione di Appiano sulla sorte dei plebei in tempo di guerra e in tempo di pace. - È estremamente curioso constatare che furono gli uomini, e non le donne, ad addossarsi la funzione genetica della riproduzione umana. Si era nella società patriarcale, e gli uomini, non avendo che

contraddizioni, da quando lo Stato era diventato schiavista: i plebei entrarono in concorrenza con gli schiavi stessi. Infatti, dal momento che erano questi ultimi ad assolvere compiti produttivi, i plebei erano costretti, in tempo di pace, all'inattività, e col prolungarsi della pace rischiavano di indebitarsi e quindi di diventare schiavi per debiti nei possedimenti dei patrizi. A causa di questa insicurezza, i plebei non avevano mai un legame fisso con la produzione e la società e non potevano dunque formare una classe nel senso proprio del termine.

La causa profonda della situazione *d'impasse* in cui Roma si trovava era data dal fatto che il lavoro schiavista, nello sviluppo delle forze produttive umane, aveva raggiunto un vertice che non poteva oltrepassare senza trasformarsi in lavoro servile. Nell'epoca imperiale, l'agricoltura romana trasformò in pascoli superfici vastissime, spopolando il paese. Lo schiavismo procedeva di pari passo con l'estendersi dell'economia di piantagione a carattere estensivo e dunque poco produttiva, marcante anzi un nettissimo rinculo rispetto alla produttività del libero contadino e anch'essa declinava progressivamente, dal momento che diventava sempre più difficile procurarsi gli schiavi, mentre i barbari asserviti, essendo di nazionalità assai eterogenee, non riuscivano a comprendersi fra di loro nei grandi possedimenti. Di fronte alla penuria di braccia provocata dal rendimento decrescente delle guerre di conquista, si cercò di elevare la produttività della manodopera nelle condizioni esistenti, senza mutare fundamentalmente i rapporti sociali, introducendo il *colonato*, che si rivelò alla fin fine un vicolo cieco sulla via dello sviluppo delle forze produttive agricole. Si smembrarono le grandi proprietà in piccole parcelle date in affitto per lunghissima durata (enfiteusi) a coloni assoggettati a prestazioni in denaro o in natura. Ma questi coloni furono ben presto coperti di debiti e caddero sotto la dipendenza dei grandi proprietari fondiari.

In fondo, la grande proprietà fondiaria conteneva già, in germe, la forma che assunse poi sotto il feudalesimo, ma che non poteva tuttavia realizzarsi nelle condizioni di produzione schiavistica. Nelle diverse forme di lavoro agricolo sorte in quel momento storico, si può scoprire la transizione alla servitù della gleba: La piccola coltivazione diventava la sola forma redditizia. Tutte le *ville*, una dopo l'altra, vennero spezzettate in piccole parcelle e assegnate a fittavoli ereditari che pagavano una determinata somma o a *partiarri* (parcellari), più amministratori che fittavoli, i quali, in cambio del loro lavoro, ricevevano la sesta o la nona parte del prodotto annuale. Prevalentemente, però, questi piccoli appezzamenti venivano concessi a coloni che pagavano un certo canone annuo, che erano *incatenati alla gleba* e potevano essere venduti insieme alla loro parcella; essi non erano certo schiavi, ma neppure liberi<sup>14</sup>. Tuttavia il fatto di essere venduti contemporaneamente alla terra-merce li designava più come schiavi che come servi. Risorgeva qui il rapporto schiavista fondamentale di Roma, alzatosi a un alto livello di produzione mercantile.

I liberi contadini impoveriti cercarono volenti o nolenti la garanzia del rapporto clientelare, dandosi un patrono per sfuggire all'arbitrio dei funzionari e del fisco. Interi villaggi funzionavano sul sistema dei *precarri* (contadini che utilizzavano la terra dietro versamento di un interesse). Si vede come tutte queste forme racchiudano già in germe i rapporti di dipendenza. L'imperatore Costantino e i suoi successori rafforzarono e confermarono nella loro legislazione la dipendenza dei coloni e dei piccoli contadini nei confronti della grande proprietà fondiaria; ma lo stesso Stato romano rappresentava un ostacolo per lo sviluppo dei rapporti di dipendenza personale.

Restava infine per i plebei ancora un'altra possibilità: l'*artigianato*, legato a Roma alla produzione di merci. Certo, rispetto al contadiname che costituiva l'ampia e poderosa base della forma classico-antica, esso godeva all'inizio di scarsissima considerazione. Ma la situazione degli artigiani finì per migliorare grazie alla crescente importanza della loro attività. Potevano diventare artigiani, oltre agli stranieri e ai liberti, anche i plebei: In entrambe le classi — meteci, liberti e loro discendenti — si

---

una funzione assolutamente contingente nell'allevamento dei bambini, ossia nel reale processo di lavoro della riproduzione umana, anche su questo piano scivolarono nel parassitismo. Se giunsero tuttavia ad usurpare la funzione prolika, fu in quanto erano cittadini romani e come tali il ceppo della nazione, e inoltre questa cittadinanza attribuiva loro la funzione del servizio militare che, in una società come Roma, costituiva uno dei presupposti per l'occupazione della terra. La posizione predominante degli uomini (virilismo o maschilismo) nei paesi mediterranei ha indubbiamente la sua origine lontana ma tenace in queste contraddizioni della funzione di riproduzione dovute alla società di classe imperialistica: fornire carne da cannone e manodopera a basso prezzo, sotto la direzione del capofamiglia "maschio".

14 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. VIII, La formazione dello Stato presso i Tedeschi, p. 180.

reclutavano gli artigiani, e allo stesso status erano ridotti i plebei che abbandonavano la coltivazione dei campi. Essi avevano il diritto di appartenere a corporazioni legali; queste erano tenute in così elevata considerazione che si faceva il nome di Numa quale loro fondatore. Esse erano nove: suonatori di flauto, orafi, carpentieri, tintori, calzolari, conciatori, ramai, vasai e la nona corporazione che comprendeva tutti i rimanenti mestieri. Alcuni di essi erano abitanti del suburbio autonomi; altri erano "isopolidi" che avevano acquistato il diritto di cittadinanza quando esso esisteva e non si erano sottomessi ad alcun patrono; altri ancora discendevano da "seguiti" che si erano sciolti per l'estinzione della stirpe del protettore. E Marx sottolinea che in quanto "eterni" piccolo-borghesi, questi artigiani non si preoccupavano che della loro piccola, limitata attività: essi sono indubbiamente stati altrettanto estranei alle contese tra gli antichi cittadini e la comunità, quanto le corporazioni fiorentine alle discordie tra le dinastie dei guelfi e dei ghibellini (p. 483).

Si generalizzò così un artigianato per le condizioni dell'epoca sviluppatissimo e che costituisce una delle più alte conquiste della forma secondaria. Roma giunse perfino a sviluppare ancora l'artigianato creato dalla forma asiatica. Il passo successivo ci conduce allo stadio superiore della barbarie, al periodo nel quale tutti i popoli civili assolvono la loro età eroica: l'età della spada di ferro, ma anche del vomere e dell'ascia di ferro. Il ferro entra al servizio dell'uomo, e fu l'ultima e la più importante di tutte le materie prime che ebbero nella storia un ruolo rivoluzionario; l'ultima ... fino alla patata. Il ferro permise la coltivazione di superfici più vaste, il dissodamento di estese zone boschive, fornì all'artigianato strumenti di una durezza e di un taglio a cui né la pietra né alcun altro metallo conosciuto poteva resistere <sup>15</sup>.

Le forze produttive e la ricchezza aumentarono rapidamente, ma in quanto ricchezza individuale; la tessitura, la lavorazione dei metalli e gli altri mestieri che si differenziano sempre più davano alla produzione una varietà e una perfezione crescente; l'agricoltura forniva, oltre ai cereali, legumi e frutta, e anche olio e vino, di cui si era appresa la preparazione. Attività così svariate non potevano più essere esercitate da uno stesso individuo. Si compì così *la seconda grande divisione del lavoro: l'ARTIGIANATO SI SEPARO' DALL'AGRICOLTURA* (il che si realizzò solamente sotto il feudalesimo, pur trovandosi sviluppato *in nuce* già nella forma secondaria, specie in quella classico-antica). Il costante accrescimento della produzione e quindi della produttività del lavoro elevò il valore della forza lavoro umana; la schiavitù ancora nascente e sporadica nello stadio inferiore, diventava ora una componente essenziale del sistema sociale; gli schiavi cessano di essere semplici ausiliari e vengono spinti a dozzine al lavoro, nei campi e nelle officine. Con la divisione della produzione nelle sue due branche principali – agricoltura e artigianato – nasce la produzione direttamente per lo scambio, la produzione mercantile, e con essa il commercio non solo all'interno e alle frontiere delle comunità, ma anche già oltremare (*ibid.*).

Nella forma secondaria, tuttavia, la produzione mercantile, benché la sua base materiale (fra l'altro la tecnica) vi fosse largamente elaborata, non poteva espandersi. Questa base, come dice Marx (che concepisce sempre le cose in maniera universale, al di sopra dei paesi e delle generazioni), "andrà a vantaggio delle generazioni seguenti". Sarà necessario che i rapporti sociali possano adeguarsi alle forze produttive perché diano loro nuovo slancio. Nella forma secondaria l'artigianato trovava dei limiti ben precisi nel predominio della proprietà fondiaria, che opprimeva letteralmente la variante classico-antica non lasciando alcuna possibilità di organizzazione e di sviluppo autonomo ad altre attività produttive, artigianali o manifatturiere. L'artigianato a Roma si svilupperà ai margini della proprietà fondiaria, sull'ampio terreno degli scambi mercantili, ma verrà imbrigliato dalle strutture sociali che gli darà lo Stato schiavista. Esso si ambienterà solo nel feudalesimo allorché potrà svilupparsi autonomamente nelle città.

Engels, nell'*Origine della famiglia* (in cui egli studia lo sviluppo economico sfociante nella produzione mercantile che precede di gran lunga il capitalismo), sottolinea che l'artigianato non fu la fonte della produzione mercantile a questo stadio della produzione: La proprietà privata di armenti e di oggetti di lusso che andava affermandosi portò allo scambio tra individui e alla trasformazione dei prodotti in merci, seppur in maniera necessariamente limitata. Ed è *qui il germe* di tutto il rivolgimento

---

15 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. IX, Barbarie e civiltà, p. 193.

che ne seguì <sup>16</sup>.

L'antichità non poteva tuttavia sopprimere la predominanza del valore d'uso sul valore di scambio delle merci in denaro: Nell'antichità classica, anziché dare importanza alla quantità e al valore di scambio, ci si atteneva esclusivamente alla quantità e al valore d'uso. In seguito alla divisione delle branche della produzione sociale le merci sono fatte meglio; le diverse inclinazioni e talenti degli uomini possono scegliersi corrispondenti sfere d'azione, poiché senza limitazione non si può eseguire nulla di notevole in nessun campo: dunque la divisione del lavoro perfeziona sia il prodotto che il produttore. Se, occasionalmente, si parla anche dell'aumento della massa dei prodotti, si mette in rilievo allora la maggiore abbondanza di valori d'uso, di oggetti utili, ma non affatto il valore di scambio o la diminuzione di prezzo delle merci <sup>17</sup>.

La *produzione mercantile* potrà accedere ad un livello superiore nel suo sviluppo ma la base di questa evoluzione è ormai realizzata.

Dal momento che la produzione di merci e il sistema monetario avevano già assunto un'estensione notevolissima per le condizioni esistenti in Grecia e a Roma, era inevitabile che *l'usuraio* rivestisse un ruolo primario. Ma finché sussisteva la forma secondaria dominata dalla proprietà fondiaria, egli non era in grado di generare rapporti monetari di tipo capitalistico <sup>18</sup>. Contribuì tuttavia ad aggravare le condizioni del produttore e quindi ad imporre rapporti di classe, rovinando i debitori. L'usuraio, nei modi di produzione precapitalistici, svolge un'azione *rivoluzionaria* solo sul piano *politico*, perché dissolve le forme esistenti di proprietà su cui le strutture politiche si edificano e impedisce all'economia di riprodursi sulle vecchie basi. Esso esercita anche un'azione centralizzatrice, ma soltanto sulla base dell'antico modo di produzione, e non su quello che deve prendere il suo posto tramite una nuova rivoluzione, mentre i debitori da lui rovinati vanno a costituire la miserabile clientela del patrono <sup>19</sup>.

Nella variante classico-antica, specie a Roma, la predominanza del denaro, nonostante l'accumulazione di somme fantastiche, non poteva condurre ai rapporti capitalistici: Il denaro non funzionava allora che come potente mezzo di dissoluzione della piccola proprietà contadina e dei rapporti sociali generali. *La semplice esistenza della ricchezza monetaria* come pure il fatto che essa abbia potuto conquistare la supremazia non bastano ad assicurare la *dissoluzione* di tali modi di produzione e di comportamento *in capitale*. Altrimenti l'antica Roma, Bisanzio ecc., avrebbero concluso la loro storia con il lavoro libero e il capitale o piuttosto avrebbero dato inizio a una nuova storia. Anche lì la dissoluzione dei vecchi rapporti di proprietà era legata allo sviluppo della ricchezza monetaria, del commercio, ecc., ma invece di portare all'industria, essa portò al dominio della campagna sulla città, non riuscì cioè a scuotere il predominio della proprietà fondiaria <sup>20</sup>.

La forma di produzione secondaria nella sua variante classico-antica ci fornisce così un preludio drammatico al processo della cosiddetta accumulazione del capitale della forma quaternaria, che in massa spoglierà e "libererà" della terra e dei mezzi di produzione i produttori. Nell'antichità mancavano tuttavia le piene condizioni per una liberazione definitiva del produttore, cui sono preliminari la completa autonomizzazione della proprietà fondiaria (nelle mani di una classe particolare di usurpatori) e uno sviluppo notevole dei mezzi di lavoro, resi anch'essi autonomi nei confronti del produttore divenuto nuda forza lavoro. Operare la dissociazione tra proprietà fondiaria e mezzo di lavoro separando la città dalla campagna, sarà il compito storico del feudalesimo. La produzione mercantile non dominava ancora sufficientemente questi tre settori della produzione per imprimere loro il

---

16 . Cf. Engels, *L'origine della famiglia*, cit., cap. V, Genesi dello Stato ateniese, p. 140.

17 . Cf. Marx, *Il Capitale I*, sez. IV, cap. XII, 5.

18 . In opposizione alla dialettica astratta, senza contenuto determinato, di Hegel, Engels sottolinea che "è il cambiamento quantitativo che modifica la qualità", in questo caso è un cambiamento quantitativo di rapporti dati che porta a un nuovo modo di produzione: "Il processo infinito non è in Hegel che un deserto vuoto, perché è solo un'eterna ripetizione dello stesso processo: 1+1+1+1, ecc. Ora, con la semplice addizione delle quantità formali, non si ottiene che una somma più grande, e non già una diversa qualità: è perciò necessario che la stessa quantità abbia già una data qualità che si modifica e si rovescia nel suo contrario ad un determinato livello di accumulazione" (Note preparatorie alla Dialettica della natura del signor Dühring). Il denaro come numerario può evolversi in denaro, segno del valore delle merci e quest'ultimo in mezzo di tesaurizzazione, ma a questo stadio non può ancora trasformarsi in capitale.

19 . Cf. Marx, *Storia delle teorie economiche*, Torino 1971, vol. III, p. 543.

20 . Cf. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 488.

carattere di merce: l'uomo era ancora saldato alla terra.

La variante classico-antica aveva spinto all'estremo limite di sviluppo i suoi rapporti sociali di proprietà e di produzione e non poteva ulteriormente evolvere; e questo provocò una decadenza irrimediabile: Impoverimento generale, regresso del commercio, dell'artigianato, dell'arte, spopolamento, decadenza della città, ricaduta dell'agricoltura ad un livello inferiore: questo fu il risultato finale dell'egemonia mondiale di Roma <sup>21</sup>.

La soluzione poteva venire solo dall'*esterno*. La nuova rivoluzione dei rapporti sociali sarà il contributo della variante *germanica* della forma secondaria nell'opera di sviluppo delle forze produttive.

### 3. LA VARIANTE GERMANICA DELLA FORMA SECONDARIA

La storiografia tedesca ufficiale ha due facce, come Giano: una generazione considera gli avvenimenti con arroganza, l'altra con servilismo. Ma che porti il monocolo o che sbirci di tra gli occhiali che porta sul naso, essa non riesce ad afferrare la sua storia *così com'è*. La frazione arrogante vede in ogni tedesco un prode cavaliere, mentre l'altra vede in ogni Germano un piccolo-borghese tedesco. In entrambi i casi, a rimetterci sono i Germani "storici".

Di certo non è più possibile raddrizzare concezioni a tal punto deformate. Il marxismo non considera la forma sociale *germanica* come semplice parte della storia tedesca, ma come una *variante della forma secondaria di produzione e di società*. Essa rappresenta un punto culminante dell'umanità nel suo progredire verso il feudalesimo ed è essa stessa il prodotto della civilizzazione di interi continenti. Per un periodo molto breve si è domiciliata in Europa centrale e occidentale, e questa variante non è mai stata limitata al solo territorio "attuale" della Germania. I modi di produzione non sono il prodotto di un paese solo, ma di forme che sono il risultato dello sforzo di tutte le razze e paesi del globo per dominare la natura e far progredire le forze produttive per gradi successivi.

Anche la forma germanica ha trovato origine in India, da cui peraltro essa ha continuato a ricevere sempre nuovi apporti attraverso le successive ondate migratorie. Essa è entrata in stretta connessione con la forma classico-antica, giungendo a fondersi con questa per dar vita a un nuovo modo di produzione, il feudalesimo, che si è sviluppato non tanto in Germania quanto là dove la sintesi con l'eredità romana poteva effettuarsi materialmente tramite la storia e l'economia – in Francia. Una seconda ondata lo traghettò in Inghilterra, dove, importato e imposto dai conquistatori, il feudalesimo poté svilupparsi più nettamente e rapidamente in assenza degli elementi ibridi e impuri da cui altrove era gravato, e sfociare ben presto in una forma superiore: il capitalismo.

È pretesa assurda e democratica quella che tutti i popoli debbano traversare in eguali misura – pena lacune di ogni sorta – tutte le fasi di sviluppo. Ciascuna fase è solo un *momento limitato e circoscritto* e non può dunque nascere e declinare che *localmente*. Ma nondimeno essa è il prodotto dell'evoluzione generale poggiante su ben più vasti rapporti.

Possono quindi essere soltanto considerazioni ideologiche – che come tali devono essere trattate – che vogliono perpetuamente legare l'episodio germanico al popolo tedesco. Quel che importa loro dimostrare è che la Germania è e resta il paese della barbarie innata, in opposizione alla raffinata civiltà del Mediterraneo e dei popoli dell'Asia colta, e farne la *culla* del militarismo perché ha generato la società militarmente strutturata del feudalesimo, al cui cospetto le borghesie d'Inghilterra e di Francia appaiono come i simboli dell'età dei Lumi e della Ragione, e gli USA della democrazia.

Invero, non di altro si tratta che del riflesso delle mistificatrici ideologie dei campi occidentali che hanno riportato la vittoria (dimostrando con ciò di essere i più militaristi) nelle ultime due successive guerre imperialiste e ne hanno approfittato per consolidare il loro ordine sociale e perpetuare il dominio del capitalismo decadente. È forse il modo di produzione capitalistico la fonte delle disgrazie dell'umanità? Mai più. Colpevole è (guardate un po'!) l'"anima" tedesca o diciamo, per l'Italietta mussoliniana, suscitatrice delle potenze oscure del feudalesimo irrazionale e del totalitarismo fascista che precipita il mondo intero in un massacro periodico: pura mitologia basata sul più vieto razzismo. È curioso notare come questo antigermanismo poggi sulla classica opera dell'antico romano Tacito, *Germania*, in cui i popoli germani sono descritti come orde di bestie selvagge perché hanno il torto di

---

21 . Cf. F.Engels, *L'origine della famiglia*, cit., p. 179.

aver inflitto le prime disfatte militari a quegli orgogliosi romani fino ad allora sempre vincitori che volevano portare al mondo la *pax romana* (pacare = pacificare, sottomettere, assoggettare), dopo aver soggiogato gli abitanti nel loro proprio paese. Ferito nell'orgoglio da questa prima disfatta, Tacito da libero sfogo alla sua arroganza di rappresentante di un popolo superiore, fino a quel momento imbattuto, e dacché è ripreso da tutti i tedescofaghi, degni rappresentanti dell'attuale civiltà.

Siffatta ideologia si riflette in tutti i commentatori del capitolo delle *Forme successive di produzione* di Marx, i quali assimilano né più né meno il modo di produzione germanico al feudalesimo. Quest'ultimo quindi anziché risultato dell'apporto delle tre varianti della forma secondaria, ovvero della fusione finale delle varianti classico-antica e germanica, sarebbe frutto della sola forma germanica, colpevole, dopo aver abbattuto la brillante civiltà di Roma, di aver precipitato l'umanità nella notte del feudalesimo, cancellando d'un colpo tutti gli anteriori contributi positivi dell'umanità nei vari stadii della produzione sociale.

Così alcuni commentatori antifascisti di questa generazione di vinti che leccano i piedi ai vincitori prima di divenire arroganti col ritorno della prosperità, affermano apertamente che i Germani, insieme al feudalesimo, hanno introdotto nella storia il sistema di classe (che la democrazia borghese pretende abolire): "Il passaggio alla società di classe si è dunque effettuato in Germania, ad un'epoca e in un luogo in cui si allacciava un contatto più o meno stretto con la dissoluzione dell'ordinamento schiavista, nel quale le forze di produzione e i rapporti produttivi erano entrati in una insuperabile contraddizione, e addirittura questo passaggio si è operato in un diretto concatenamento causale con la dissoluzione dello schiavismo"<sup>22</sup>. La perfida Germania ha dunque ripreso tutti gli aspetti negativi dell'ordinamento schiavista in un "diretto concatenamento causale", senza che peraltro lo schiavismo romano abbia rappresentato l'ordinamento di una società di classe!!!

Simili enormità possono solo spiegarsi con l'ideologia dominante, il cui metodo consiste nel far totale astrazione dal reale contenuto economico e storico, dal marxismo teorizzato in leggi oggettive, per andare a caccia di citazioni avulse dal loro contesto. Così la maggior parte dei commentatori "antifascisti" ha *assimilato la forma germanica al feudalesimo*, riprendendo l'amalgama tra tedesco e barbaro germanico del Medioevo oscurantista, e rifacendosi per questo a una frase del manoscritto di Marx sulle *Forme*, non elaborato per la pubblicazione ma redatto per l'autochiarimento dell'autore: "Il Medioevo (periodo germanico) prende avvio dalla campagna come centro della storia; il suo ulteriore sviluppo avviene poi nella contraddizione fra città e campagna" (p. 460). Ora, gli altri numerosissimi ed espliciti passi, includono la variante germanica nella forma secondaria allo stesso titolo della asiatica e della antico-classica, delimitandola anche con estrema precisione nel tempo e nello spazio: Il suo equivalente, in occidente, è la comune germanica di data recente. Essa non esisteva ancora al tempo di Giulio Cesare e non esisteva già più quando le tribù conquistarono l'Italia, la Gallia, la Spagna, ecc.<sup>23</sup>. Inoltre, ed è qui l'essenziale, in tutte le descrizioni di Marx la variante germanica è distinta, come vedremo ora, dal feudalesimo.

Dopo quanto abbiamo detto delle due altre varianti secondarie, possiamo definire abbastanza brevemente la forma germanica. Nella sua forma pura, quest'ultima si apparenta con la variante antico-classica nel suo duplice aspetto del piccolo contadino proprietario e dell'*ager publicus* collettivo, forma che in Grecia e a Roma è evoluta verso lo schiavismo e che tra i Germani è durata solo 120 anni prima di sprofondare in guerre e conquiste, nel corso delle quali si dissolse e si fuse con l'eredità di Roma. Proprio questa lenta dissoluzione preparò l'avvenire più fecondo.

Definiremo quindi la forma germanica non nella sua genesi dalla forma indiana, ma comparandola alla variante antico-classica, per afferrare le caratteristiche specifiche e rilevare al contempo i fattori più significativi per l'evoluzione alla successiva forma terziaria del feudalesimo.

Per l'edizione italiana abbiamo aggiunto alcuni sviluppi sulla genesi della forma germanica e antico-classica a partire dalla dissoluzione del comunismo primitivo in India sotto i colpi dei conquistatori ariani (cf. pagg. 110-147).

Queste forme derivano entrambe dalla stessa fonte, come unico fu il movimento che le condusse

---

22 . Cf. H. Bericke, *Forza produttiva e rapporti di produzione nel feudalesimo*, in *Zeitschrift für Geschichte* XIV/2 Berlin 1966, p. 922.

23 . Cf. Marx, *Terzo abbozzo della lettera a Vera Zasulic*, 8.3.1881.

dall'Asia in Europa imprimendo loro una storia dinamica e feconda di molteplici sviluppi e predisponendo i rapporti sociali della variante germanica ad adattarsi, più agevolmente di tutti gli altri, alle nuove condizioni, si che poterono unificare gli apporti di Roma e convogliare tutte le conquiste della forma secondaria estesa al mondo intero verso la forma terziaria.

Tale dinamismo si accompagna a uno sviluppo estremamente contrastato e ineguale, testimonianza di profonde tragedie rivoluzionarie: Dopo il periodo eroico della migrazione dei popoli, la Germania, ormai esaurita, disparve dalla scena storica. Essa fu restaurata solo da Carlo Magno a partire dalla Francia <sup>24</sup>. È da qui, allora, che il feudalesimo venne introdotto nella Germania esangue: Il servizio militare, che tanto aveva accelerato la rovina del contadino romano, fu anche il mezzo principale di cui si servì Carlo Magno per ridurre, in un processo accelerato, i liberi contadini tedeschi alla condizione di servitù <sup>25</sup>.

#### Dinamica della variante germanica

Nella sua lettera a Marx del 22.11.1882, Engels ci dà molti e preziosi chiarimenti sulla formazione del modo di produzione germanico, che si caratterizza fondamentalmente per un'estrema *mobilità*. L'esempio dei Cimbri testimonia che i Germani emigravano non in blocco né in un movimento ininterrotto; ma di anno in anno continuavano ad avanzare nella stagione buona e attraversavano il continente lottando e guerreggiando.

Questo *modo* di migrazione corrispondeva al modo di ripartizione del processo di lavoro: Dove si era trascorso l'inverno, in primavera si facevano le semine, e dopo il raccolto si andava avanti finché il nuovo inverno ingiungeva di fermarsi. Che essi non cessassero mai di coltivare i loro campi (anche se all'occasione non mancarono di saccheggiare), è cosa indubbia presso gente che aveva portato con sé l'agricoltura dall'Asia. Tra i Cimbri il processo di migrazione è ancora in atto, mentre in Cesare esso è terminato, poiché il Reno è diventato un confine insormontabile. Le due cose prese insieme spiegano quanto ci dice Cesare: non esistono ancora presso di essi campi privati e separati. Durante la migrazione era possibile soltanto coltivare la terra in comune sulla base dell'organizzazione per stirpi consanguinee, giacché la delimitazione di campi individuali sarebbe stata assurda data l'assenza di ogni legame fisso al suolo. Il *progresso*, o più esattamente il *regresso*, alla coltivazione individuale, benché continuasse a sussistere la proprietà comune, si ha poi all'epoca di Tacito.

Nella forma germanica tutte le caratteristiche dell'appropriazione (proprietà) sono innanzitutto determinate dai legami sociali consanguinei che avevano già conosciuto in Asia uno sviluppo complesso e si erano staccati, nel corso della migrazione, dai rapporti della proprietà fondiaria per raggiungere un livello più elevato al tempo della sedentarizzazione in Europa. Non si tratta dunque assolutamente di fenomeni tedeschi:

Due fatti naturali spontaneamente sviluppatasi dominano la storia primitiva di tutti o quasi tutti i popoli: la strutturazione del popolo secondo legami di parentela e la proprietà comune del suolo. Così accade ai Germani. La stessa organizzazione per tribù, popoli e famiglie che essi avevano recato con sé dall'Asia, e che si ritrovava ancora all'epoca romana nella formazione delle loro schiere in battaglia in maniera che i parenti più stretti stessero sempre l'uno a fianco dell'altro, presiedette anche alla presa di possesso (appropriazione) di nuovi territori a Est del Reno e a Nord del Danubio. Ogni tribù si installava nella nuova sede non secondo il capriccio o il caso, bensì, come Cesare sottolinea espressamente, secondo la parentela familiare dei membri della tribù. Ai raggruppamenti più o meno imparentati toccava un determinato settore (Bezirk) nel quale a loro volta le varie stirpi abbraccianti più famiglie si insediavano con villaggi. Più villaggi imparentati costituivano una *centena* (*Hundertschaft*, antico alto-tedesco *huntari*, antico nordico *heradh*); più centene un paese (*Gau*); l'insieme di questi paesi era il *popolo* stesso <sup>26</sup>.

---

24 . Cf. Engels, *Manoscritti su La Riforma e la Guerra dei contadini in Germania*, in Marx-Engels-Lenin-Stalin, Contributo alla Storia tedesca, Berlino 1952, vol. I, p. 279. Nei tre grossi volumi di questa raccolta si trovano numerosi dati davvero preziosi sull'evoluzione economica, politica e sociale della Germania.

25 . Cf. Marx, *Il Capitale I*, sez. VII, cap. XXIV, 2.

26 . Cf. Engels, *La Marca*, cit., p. 158-59.

Il suolo che non veniva preso in possesso dalla popolazione del singolo distretto rimaneva a disposizione della centena e quanto non veniva attribuito a questa andava al *Gau*; quanto poi restava ancora disponibile diventava possesso diretto di tutto il popolo, sempre come proprietà collettiva indivisa, in Svezia continuano a sussistere tutti questi diversi livelli di possesso comune. Ogni villaggio aveva beni comunitari, cui veniva ad aggiungersi la terra collettiva delle centene, del *Gau* o del paese e infine la terra comune del popolo (*Volksgemeinland*), che il re rivendicava come rappresentante di tutto il popolo, detta pertanto *Konungs almänningar*. Ma tutte queste terre comuni, comprese quelle del re, si chiamavano, senza differenza, beni comunitari, terre comunali <sup>27</sup>.

Troviamo qui rapporti sociali già pienamente elaborati che organizzano sia la vita produttiva che sociale: Sul suolo germanico, questa comunità di tipo arcaico si è trasformata per sviluppo naturale in comune agricola, come l'ha descritta Tacito. Dai suoi tempi, noi la perdiamo di vista. Essa però senza dubbio di morte violenta. In questa comune, la terra lavorabile appartiene in *proprietà privata* ai coltivatori, mentre boschi, pascoli, terre incolte, ecc. restano *proprietà comune*. Questa forma fu introdotta dai Germani in tutti i paesi conquistati.

Si vede come questa forma sia esattamente il contrario del feudalesimo, in cui la proprietà comune viene accaparrata dalla gerarchia per legare alla gleba il contadino asservito e non più libero e uguale.

Per definire la variante germanica della forma secondaria, Marx caratterizza come segue il suo modo di appropriazione: Un'altra forma di proprietà è quella *germanica* nella quale gli individui lavorano e soddisfano i propri bisogni possedendo le condizioni naturali del loro lavoro in quanto membri della comune (p. 457).

Dopo questa definizione essenziale, egli passa a descrivere i tratti caratteristici: Presso i Germani, i capi famiglia si stabilivano nelle foreste, separate l'una dall'altra da lunghe distanze. A volerla considerare solo dall'esterno, la comune non esisteva che in occasione delle riunioni periodiche dei suoi membri, sebbene la loro unità derivi da una genealogia, da una lingua, da un passato e da una storia comuni, ecc. (p. 460).

Ciò che fondamentale distingue le forme asiatica e classico-antica da quella germanica, è il fatto che nelle prime due i rapporti della proprietà fondiaria comportano la predominanza di forme collettive che assicurano la priorità allo Stato, essendo il possesso o proprietà privata basato sulla proprietà fondiaria di Stato, contrariamente alla forma germanica in cui la proprietà privata prevale sulla proprietà fondiaria collettiva che è al servizio della prima. È questo, sin dal primo momento, un formidabile balzo in avanti, che permetterà una totale usurpazione dei beni immobili collettivi da parte dei proprietari privati, ossia un nuovo sviluppo dei rapporti di classe e della produttività del lavoro umano. Nelle guerre di conquista, questa forma a predominanza privata nelle iniziative sociali dissolverà lo Stato romano, con i suoi affari pubblici che dominavano tutta la vita sociale sulla base della proprietà fondiaria. Ma non è tutto. I nuovi rapporti privati non si modelleranno che molto lentamente in rapporti statali, sicché, all'inizio della forma terziaria, una parcellizzazione generale consentirà alla forza individuale nell'agricoltura, nel commercio e nell'artigianato di attingere notevoli livelli di produttività e di tecnica.

Ma consideriamo più da vicino la differenza tra la proprietà collettiva delle varianti asiatica e classico-antica e quella della variante germanica. In quest'ultima la comunità appare non come una unità che tutto inglobi, ma come *associazione e accordo di soggetti* autonomi, i proprietari fondiari <sup>28</sup>.

---

27 . Cf. Marx, *I e III Abbozzo di risposta a Vera Zasulic*, 8.3.1881.

28 . Questo fatto non è in contraddizione con il modo di appropriazione in base alla stirpe. Ma è testimonianza soltanto della notevole evoluzione avvenuta dopo la sedentarizzazione. Nella sua lettera del 25.3.1868, Marx scriveva ad Engels: "Come anche i migliori geologi, ad esempio Cuvier, hanno interpretato esattamente al contrario certi fatti, così i filologi della portata di un Grimm hanno tradotto male le più semplici frasi latine, perché erano dominati dall'ideologia di un Moser, ecc. (che era entusiasmato dal fatto che non fosse mai esistita presso i tedeschi la "libertà", ma al contrario che "l'aria rende ivi servi"). Così, ad esempio, il noto passo di Tacito: "*arva per annos mutant et superest ager*" che significa: scambiano (mediante sorteggio, dal che più tardi *sortes* in tutte le *leges barbarum*) i campi (*arva*) e rimane la terra comune (*ager* è qui in contrapposizione ad *arva* in quanto *ager publicus*), in Grimm è tradotto così: "ogni anno coltivano campi nuovi, e rimane sempre ancora della terra (non coltivata)!"

Allo stesso modo il passo: "*Colunt discreti ac diversi*" dovrebbe dimostrare che i Germani hanno sfruttato da sempre poderi come i nobilotti vestfalici. Ma nello stesso passo si dice più avanti: "*Vicos locant non in nostrum morem connexis et cohaerentibus aedificiis: suum quisque locum spatio circumdat* (formano i villaggi non a modo nostro, con edifici annessi ed

La variante germanica integra giovanilmente il movimento innescato dalla forma secondaria nelle sue due varianti che l'hanno preceduta, affermando immediatamente il primato della proprietà privata. La comunità, contrariamente alla Grecia e a Roma, non vi esiste come Stato, sistema statale, poiché essa non esiste come *città*. Perché la comunità assuma un'esistenza reale, i liberi proprietari fondiari devono riunirsi in assemblea mentre a Roma, ad esempio, la comunità esiste al di fuori delle assemblee, basata com'è sulla città e sui funzionari preposti al suo servizio.

Certo, anche presso i Germani troviamo l'*ager publicus*, la terra comunale o terra del popolo, distinta dalla proprietà del singolo. È terreno di caccia, di pascolo, di legnatico, ecc., ossia la parte del suolo che non può essere divisa in quanto deve servire come mezzo di produzione in queste forme determinate. Ma questo *ager publicus* non rappresenta, come accade ad esempio presso i Romani, l'esistenza economica dello Stato separata da quella dei proprietari privati, di modo che costoro sono proprietari solo in quanto sono *esclusi*, privati, come i plebei, dell'uso dell'*ager publicus*.

Quell'*ager publicus* che presso i Greci e i Romani o gli Asiatici è la base, si presenta tra i Germani piuttosto come il completamento della proprietà individuale e figura come proprietà solo in quanto viene difeso come bene collettivo della tribù contro le tribù nemiche. Non è la proprietà del singolo che è mediata dalla comunità, ma è l'esistenza della comunità e della proprietà comune che è mediata dal rapporto di mutualità tra i soggetti autonomi.

La totalità economica è in fondo contenuta in ogni singola casa, che costituisce di per sé un centro autonomo della produzione (la manifattura costituisce esclusivamente un'attività domestica accessoria delle donne ecc). Nell'antichità greca e romana, la città, con la sua marca rurale, rappresenta la totalità economica; nel mondo germanico lo è invece la singola abitazione, che si presenta a sua volta solo come un punto nella terra che ad essa appartiene: non è una concentrazione di molti proprietari, ma una famiglia come unità indipendente (p. 461).

Nel suo sviluppo, la variante classico-antica si distingue da quella germanica per la dissoluzione della parcella (con la concentrazione della terra in grandi possedimenti) a livello *economico* e la susseguente crescente espansione dello Stato a livello *politico*:

Nella forma *germanica*, il contadino non è un cittadino dello Stato, cioè non è un abitante della città. Alla base c'è l'abitazione familiare, isolata ed indipendente, garantita dall'associazione con altre abitazioni simili della stessa tribù. Le assemblee convocate in occasione di guerre, di culto, di arbitrato ecc. rappresentano tale mutua garanzia. La proprietà fondiaria *individuale* qui non si presenta come forma antitetica della proprietà fondiaria della comunità né come mediata da essa, ma viceversa (p. 462).

L'apertura verso la proprietà privata dei singoli è la massima conquista e la caratteristica specifica della forma germanica, la cui proprietà comune non evolve in proprietà statale fin dall'apparire dei primi fenomeni di classe. Tale forma più individuale spiega come mai questa variante non abbia potuto assumere proporzioni e operare conquiste di ampiezza paragonabile a quelle della Grecia, di Roma e dell'Asia, ed abbia avuto vita estremamente precaria.

Tuttavia – e in ciò una proprietà notevolissima – questa sfera privata e individuale, nella forma germanica più che altrove, si fonda sul senso e sullo spirito comunitario. Ecco il paradosso della forma germanica: la proprietà privata fa leva sulla proprietà collettiva per svilupparsi:

La comunità esiste soltanto nella relazione reciproca dei proprietari fondiari individuali in quanto tali. La proprietà comunitaria non è che il complemento collettivo delle abitazioni individuali della tribù e della terra appropriata dai singoli.

La comunità non è più la sostanza in cui l'individuo appare solo come accidente, né è quell'insieme, che in quanto tale è una *unità realizzata* sia nell'idea, sia nell'esistenza della città e dei suoi bisogni distinti da quelli del singolo, o nel suo territorio urbano che ha un'esistenza propria, distinta dall'economia particolare del membro della comunità. Nella forma germanica, la comunità è il prolungamento dell'individuo. Certo essa è ancora la comunità di lingua, di sangue ecc. presupposta all'individuo, ma, sul piano sociale, esiste concretamente nell'assemblea effettiva dei proprietari riunita

---

attaccati l'uno all'altro: ognuno circonda il proprio luogo con uno spazio libero, non coltivato), e tali villaggi germanici esistono ancora qua e là in Danimarca".

per fini collettivi.

Questa assemblea è un'istituzione molto diffusa, che esiste sia tra gli Irochesi che tra i Greci e i Romani, dove *agorà* è sinonimo di *res publica* (repubblica), cosa pubblica. Presso i Germani si chiamava *thing*, la comunità, la cosa (dove la comunità è vivente) <sup>29</sup>. La parola *nithing* era al contrario un epiteto infamante: escluso dalla comunità, uomo da niente. Pervenuta a questa astrazione vivente, la comunità poté evolvere in associazioni costituite per scopi determinati (gilde, corporazioni) e basate sul reciproco soccorso ed assistenza.

Certo la comunità ha anche un'esistenza economica propria nei terreni comuni di caccia, di pascolo, ecc., ma ogni proprietario individuale li utilizza a titolo di proprietario individuale e non in quanto rappresentante dello Stato, come a Roma: è proprietà realmente comune dei proprietari individuali, non proprietà della società di questi che, nella città, hanno un'esistenza distinta da quella che possiedono in quanto proprietari individuali (p. 462).

A Roma, la comune agricola dei liberi contadini, proprietari della terra che lavorano, si disgregò poiché una concentrazione anche relativamente debole della proprietà privata le assicurava un peso enorme nell'*ager publicus* e politicizzò i legami comuni al punto che il processo di dissoluzione economico provocò la disgregazione dei rapporti politici e sociali tradizionali.

Nella forma germanica la comunità non era invece che il prolungamento dei singoli, e nella misura in cui aveva esistenza economica propria nei territori di caccia, di pascolo, di legnatico, si opponeva per le sue caratteristiche fisiche all'appropriazione individuale: essa non era utilizzabile che per fini individuali *immediati*, il che implicava una sorta di collaborazione e di mutuo consenso. In altri termini, il valore d'uso e l'utilizzazione dell'*ager publicus* germanico si opponevano alla sua trasformazione in proprietà privata parcellare. È vero che esso fu accaparrato dalla gerarchia feudale, ma questa *rappresentò* l'*ager publicus* non in un processo di crescente accumulazione nelle sue mani della proprietà privata della terra, ma adempiendo una funzione collettiva indispensabile a tutti, in primo luogo ai contadini: garantire la sicurezza collettiva contro le incursioni esterne che mandavano in rovina il contadiname. Questo processo si manifesta concretamente nel fatto che i contadini, anziché essere espropriati e cacciati dalla loro parcella dai grandi proprietari fondiari che si accaparrarono la loro terra, furono, al contrario, *legati alla gleba*. Conseguenza ne fu non un accresciuto dominio della proprietà fondiaria, ma un'evoluzione dei rapporti sociali *oltre* la proprietà fondiaria stessa a foggiate nuove sfere di produzione, con l'autonomizzazione dell'artigianato nelle città. Ormai le nuove condizioni economiche, politiche e sociali non erano più concentrate esclusivamente nelle mani dei proprietari fondiari, né dominate in maniera assoluta dalla produzione agricola o dalla proprietà fondiaria.

I rapporti sociali della forma germanica che uno sviluppo più complesso e tumultuoso aveva per così dire autonomizzati, poterono adattarsi a meraviglia alle nuove condizioni materiali, senza ripercorrere tutto il lungo cammino che fu necessario per conquistarle: essi erano i soli in grado di spingere le conquiste tecniche e produttive dell'Asia, della Grecia e di Roma a un livello sociale superiore come piedistallo per un nuovo traguardo.

La forma classico-antica, la cui evoluzione a partire dalla proprietà privata era stata direttamente determinata dal correlativo processo economico di concentrazione e di espropriazione, viveva racchiusa negli angusti rapporti della proprietà fondiaria propri della forma secondaria e, lungi dal far evolvere in forme nuove le sue pesanti determinazioni economiche, ne era al contrario, schiacciata. Partita da condizioni economiche infinitamente più basse, la forma germanica era suscettibile di evoluzioni più complesse, poiché i suoi rapporti sociali si erano fin dall'inizio fortemente autonomizzati nei confronti della proprietà fondiaria.

---

29 . La THING, assemblea popolare germanica, eleggeva in origine i suoi rappresentanti in ragione soprattutto delle loro capacità militari (età, coraggio, successi già riportati) data l'importanza per tutti della questione della guerra e della conquista. Si trattava evidentemente di una funzione temporanea. È solo più tardi che del tutto naturalmente, in presenza di circostanze di crescente insicurezza, i "principi" (rappresentanti dei distretti) e il re (rappresentante della confederazione) divennero stabili e divenne regola l'uso di prestazioni in bestiame o cereali versate dalla popolazione inizialmente per la guerra, in seguito per la funzione di chi era preposto alla guerra. Il verbo tedesco *verdingen* (che ha stessa radice di *thing*) significa "prendere servizio", "concludere un contratto con l'esecutore", e ricorda i rapporti di dipendenza, dapprima reciproci, conclusi tra Germani.

Leggiamolo in Engels, che sottolinea appunto come il carattere astratto e generale dei rapporti della forma germanica ne permetta l'adattamento alle più svariate condizioni:

Come i membri della comunità avevano lotti uguali di terra e uguali diritti di uso, così essi avevano originariamente anche stessa compartecipazione alla legislazione, all'amministrazione e alla giustizia nell'ambito della marca. In epoche determinate e, se necessario, con più frequenza, essi si radunavano all'aperto per decidere sulle questioni della marca e per giudicare sui delitti e le controversie. Era, in piccolo, l'antichissima *assemblea* popolare germanica, la quale originariamente era stata anch'essa solo una grande assemblea di marca.

Venivano promulgate leggi, anche se soltanto in rari casi di necessità; si sceglievano i funzionari e si controllava la loro gestione, ma soprattutto si faceva giustizia. Chi presiedeva doveva solo formulare le questioni, il giudizio era espresso dall'insieme dei membri presenti<sup>30</sup>.

Ed Engels prosegue mostrando come la costituzione della marca fosse suscettibile di adattarsi a tutti i cambiamenti intervenuti nell'organismo sociale e a diverse gerarchie in seno ad esso, e come le condizioni materiali ne determinassero l'evoluzione:

Nei tempi preistorici, la costituzione di marca era praticamente l'unica organizzazione delle tribù germaniche che non aveva ancora re; l'antica nobiltà della tribù, scomparsa al tempo delle grandi invasioni o poco dopo, si inseriva facilmente in essa, come del resto tutto si adattava agevolmente a questa costituzione. Così, per esempio, la nobiltà di clan celtica si inserì nella comunità terriera irlandese (*ibid*).

Tale straordinaria capacità di adattamento deriva alla costituzione della marca dal fatto che essa può collegare la produzione dell'individuo con quella di tutti gli altri, e che fin dall'origine essa regola le controversie mediante accordi (contratti) personali tra singoli. Questi rapporti di mutua dipendenza delle persone culminano nella gerarchia feudale, in cui, dalla base al vertice della scala, ciascuno è infeudato e vincolato all'altro. Sono rapporti che ben si adattano ad un forte aumento delle capacità produttive individuali e sono perciò al servizio dello sviluppo generale delle forze produttive della società.

#### Dissoluzione della variante germanica

Dal punto di vista economico, i rapporti della costituzione della marca germanica erano in grado di adattarsi allo sviluppo delle forze produttive solo finché i rapporti sociali potevano progredire per effetto dell'aumento di produttività del lavoro umano, in altri termini solo finché i produttori detenevano i loro strumenti di lavoro e non erano ancora sottomessi a quella forza sociale concentrata di carattere assolutamente materiale che è il capitale, il quale si impone inesorabilmente a tutto e a tutti. I rapporti sociali possono essere di carattere personale e ricalcare la costituzione della marca solo finché la forza lavoro si sviluppa. Ciò che non può più verificarsi allorché il capitale nelle sue installazioni fisse, procedimenti di fabbricazione, attrezzaggio e macchinario si integra tutti i benefici derivanti dall'aumento della produttività del lavoro e della tecnica a danno del lavoro vivo.

Ma consideriamo come evolse l'organizzazione della marca al momento del dissolvimento della variante germanica. Le stesse cause che avevano generata quest'ultima: migrazioni, guerre e conquiste provocarono la sua dissoluzione. Nei lunghi secoli di contese e di lotte contro Roma, la forma germanica si appropiò TUTTI I RISULTATI DELLE DUE ALTRE VARIANTI DELLA FORMA SECONDARIA SU

---

30 . Cf. Engels, *La Marca*, cit, p. 167. La Marca designa il territorio di una data comunità, poi, per estensione, con l'evoluzione sociale, il territorio in proprietà comune che circonda abitazioni e dipendenze individuali delle famiglie costituenti la comunità. Come si è visto, questa comunità poteva essere un villaggio, un gruppo di villaggi (*Bezirk*, cantone), un paese (*Gau*) e originariamente tutto il popolo, ciascuno con la propria marca, caratteristica che preparava il terreno alla gerarchia feudale dei baroni, duchi, conti e re. In una forma leggermente modificata (territoriale), l'organizzazione gentilizia si è mantenuta nella costituzione della Marca per secoli. All'epoca della conquista germanica, la costituzione o organizzazione di marca si caratterizzava per la proprietà comunitaria dei pascoli e dei boschi e, all'origine, per il controllo dell'associazione della Marca sulle terre distribuite: controllo usurpato in seguito dai signori feudali. I membri dell'associazione della marca avevano diritto all'inizio a lotti uguali di terra coltivabile, possedevano uguali diritti d'uso sui pascoli e sui boschi, partecipavano in condizione di uguaglianza alla amministrazione della Marca, compreso l'esercizio della giustizia nelle assemblee di villaggio, di cantone o di paese, secondo la natura delle controversie.

piano economico e sociale <sup>31</sup>, creando così i presupposti per la transizione rivoluzionaria alla forma terziaria del feudalesimo.

Riassumiamo: la dissoluzione della variante germanica, la quale era caratterizzata nella sua fase di espansione oltre-Reno da un *vigorous dualismo* tra terra privata e terra comunitaria oltre che dal loro legame armonioso a profitto della prima grazie all'organizzazione collettiva della Marca, si esprime in una *prima mutazione* allorché i Germani occuparono i paesi dell'Impero romano: la parcella divenne proprietà *privata esclusiva* del contadino, che fu spogliato dei legami di garanzia della marca. Ciò, se da un lato accentuò il carattere privato della parcella, dall'altro indebolì considerevolmente il contadino: tale evoluzione favorì al polo opposto l'autonomizzazione della terra comunitaria e preparò il suo accaparramento — a titolo di plusvalore per il lavoro di servizio militare — da parte della gerarchia militare formatasi e consolidatasi nel corso dei lunghi periodi di insicurezza e di guerre.

Le ultime vestigia di legami consanguinei tra terra privata e terra comunitaria furono definitivamente distrutte con l'immigrazione in territorio romano:

Anche se c'era l'intenzione di insediarsi secondo tribù e stirpi, ciò non era realizzabile. Le lunghe migrazioni avevano mescolato non solo tribù e stirpi ma addirittura interi popoli. Solo a fatica era possibile tenere ancora in vita l'associazione di tipo consanguineo delle diverse comunità di villaggio: esse erano pertanto divenute le effettive unità politiche di cui si componeva il popolo. I nuovi "paesi" (*Gau*) in territorio romano divennero fin dall'inizio distretti giudiziari più o meno arbitrari — o determinati dalle condizioni *trovate* sul posto; o evolsero comunque rapidamente in questo senso <sup>32</sup>.

Le forme di proprietà privata e comune che risultarono dalle conquiste furono quindi il PRODOTTO COMUNE delle varianti classico-antica E germanica. Tuttavia, nei secoli di declino dell'Impero romano, la Città, in quanto residenza dei proprietari della campagna, aveva perduto il suo effettivo predominio su quest'ultima e non era più capace di riconquistarlo. Questo declino della città corrispondeva alla dissoluzione dello Stato e dell'impero "mondiale" di Roma. Sul piano economico, questa decadenza divenne irrimediabile poiché i coloni, indebitati e ridotti in schiavitù, non potevano più coltivare i loro campi, e la produttività agricola precipitò paurosamente, a cominciare dai grandi possedimenti schiavisti dei patrizi. Non restava che un mezzo per aumentare la produttività: smembrare i latifondi in parcelle da ripartire tra i contadini a titolo di proprietà privata, *per dar modo all'agricoltura di svilupparsi in maniera intensiva* e non più estensiva. Un tale provvedimento permetteva di compensare l'handicap agrario della forma classico-antica rispetto all'agricoltura intensiva della forma asiatica, in cui i lavori d'irrigazione diretti dallo Stato consentivano ai piccoli contadini *possessori* di dedicarsi ad una *orticoltura* sommamente feconda per lo sviluppo della primissima forza produttiva: *una popolazione molto numerosa che lavorava più o meno in cooperazione*.

Il confronto colla variante asiatica dimostra così che a questo stadio di sviluppo l'agricoltura è più produttiva se il contadino è legato alla terra e la coltiva intensivamente. La sua debolezza, soprattutto in Medio Oriente e nell'Africa del Nord, è stata di non poter impiantare — come il feudalesimo farà in modo esemplare — una forza e una organizzazione militare in grado di difendere la continuità del lavoro del piccolo contadino. Ma a Roma il fallimento su questo piano fu ancora più lampante: lo sviluppo delle forze produttive agricole fu compromesso e rovinato non solo dallo schiavismo e — a questo stadio — dalla folle concentrazione della proprietà fondiaria, ma altresì dalle distruzioni "ecologiche" della natura provocate da un'economia agricola aberrante. Nella sua opera su *L'origine del Cristianesimo*, Kautsky riporta una lunga lista di disastri causati dall'economia schiavista nel paesaggio d'Italia e nei paesi del Mediterraneo in generale, disastri di cui questi paesi soffrono ancora oggi. Il capitalismo decadente ha di nuovo rotto il fragile equilibrio nel rapporto degli uomini con la Natura che il medio evo aveva reintrodotta <sup>33</sup>.

---

31 . I Germani diedero prova di un ammirevole spirito di adattamento alle conquiste economiche e tecniche della forma classico-antica. Il lettore troverà uno studio di Engels sui progressi compiuti dai Germani nel campo produttivo ed artistico a contatto con Roma nel capitolo: Sulla protostoria dei Germani, in *Storia e lingua dei Germani*, cit., p. 35-94.

32 . Cf. Engels, *L'epoca francone*, in *Storia e lingua dei Germani*, cit., p. 98.

33 . All'inizio del capitalismo i risultati di questa brillante agricoltura del medioevo sono, in breve, i seguenti: mentre gli Stati Uniti (che non hanno conosciuto il feudalesimo) non coltivano che il 21% del suolo agrario non forestale, l'Italia ne coltiva il 73% e la Francia il 64%. La Francia ha percorso tutto il cammino storico d'avanguardia dell'umanità (specie sotto la monarchia assoluta che unificò precocemente questo paese), arrivando a coltivare 350.000 dei suoi 550.000 Km<sup>2</sup> di

La forma germanica pervenne a superare gli antagonismi della forma schiavista in campo agricolo, il cui sovraprodotto consentì di nutrire e di approvvigionare di materie prime diverse gli artigiani che lavorano nel settore manifatturiero e industriale. In ciò la chiave del paradosso per cui i Germani arrivarono a sciogliere le contraddizioni dell'economia romana, che solo poteva spezzare il dominio egemonico della proprietà fondiaria risolvendo la questione agraria, ossia aumentando la produttività del contadino. Contrariamente a quanto pensano gli immediatisti, le forze produttive si accrebbero non aumentando la libertà e il benessere immediato, bensì aggravando ulteriormente il carattere alienato e disumanizzante dell'antieriore società di classe, poiché solo estorcendo una maggiore quantità di plusvalore si giunse a creare *i nuovi settori produttivi*: l'artigianato e la manifattura.

La soluzione per far uscire la proprietà fondiaria dal vicolo cieco nel quale essa si era cacciata fu trovata dal reale movimento storico e non dal genio di un qualsivoglia Spirito (nazionale o individuale). Le guerre e le conquiste avevano reso ancor più drammatica la condizione delle masse umane, che, per trovare la pace e la sicurezza necessarie a produrre e vivere, furono disposte ad alienare la loro "libertà" ai conquistatori, i quali, nello, stesso tempo, videro i loro rapporti sociali trasformarsi in rapporti di classe: l'*ager publicus* romano come la terra comunitaria germanica vennero usurpati dalla gerarchia militare dei conquistatori, mentre i contadini per accedere alla terra (al proprio lotto e alla terra comune del signore) furono obbligati a effettuare delle *corvées* (sopralavoro) per le classi dominanti. Vediamo come si operò il passaggio alle forme feudali.

Nei territori romani conquistati dai Germani, l'appropriazione dei campi e dei pascoli si fece subito mediante l'*allodio*, libera proprietà ereditata dagli antichi Germani, ossia sottoposta soltanto agli obblighi comuni della marca. Dobbiamo ora esaminare come sulla base di questo *allodio* si sia sviluppato un'ordinamento sociale e politico, che, con l'abituale ironia della storia dissolse infine lo Stato (per introdurre un nuovo modo di produzione che presuppone la distruzione delle sovrastrutture politiche del modo precedente), e distrusse l'allodio nella forma classica.

Con l'allodio si dava non solo la possibilità ma anche la necessità che l'originaria uguaglianza della proprietà fondiaria si mutasse nel suo opposto. Dal momento del suo costituirsi sul suolo romano, l'allodio divenne ciò che era stata da tempo la proprietà fondiaria romana che gli si trovava occasionalmente a fianco: una *merce*<sup>34</sup>.

Come abbiamo già detto, proprio dalla fusione delle forme romana e germanica nascerà la nuova forma di proprietà fondiaria, che accentuerà l'ineguaglianza e l'estorsione di plusvalore.

È una legge imprescindibile di tutte le società basate sulla produzione e sullo scambio di merci – Engels prosegue – che la ripartizione del possesso diventi sempre più ineguale e la contrapposizione di ricchezza e povertà sempre più grande; in altri termini, la proprietà si concentra in un numero sempre minore di mani essendo le masse sempre più *radicalmente espropriate* (*ibid.*).

Allo stadio della forma secondaria si può essere espropriati solo della terra, che comprende anche gli strumenti e i prodotti del lavoro, i mezzi di sussistenza immediati. Perché gli strumenti si sviluppino autonomamente e sia possibile in seguito, nel corso dell'accumulazione originaria del capitalismo, espropriarne i produttori, bisognerà arrivare alla forma terziaria. Gli strumenti di lavoro diverranno allora proprietà delle nuove classi dominanti per sfruttare la nuda forza lavoro, cui i nuovi espropriati saranno stati ridotti. Per ottenere questo risultato, che corrisponde a un progresso formidabile delle forze produttive, sarà necessario passare attraverso il feudalesimo.

Ma torniamo alla genesi delle forme feudali, che coincide con la dissoluzione della forma secondaria, soprattutto germanica. Al polo opposto dei rapporti economici e sociali della proprietà privata del suolo si delineò un energico processo di autonomizzazione della terra comunitaria e della costituzione di marca, laddove se la prima andò apparentemente a beneficio dei piccoli contadini, la seconda si fece a profitto effettivo della gerarchia militare. Tale processo era legato ai fenomeni

---

territorio, foreste a parte (altri 114.000 Km<sup>2</sup>). L'Italia ha una superficie agraria e forestale pari al 92,2% del suo accidentato territorio: quasi 28 milioni di ha. su 30 milioni di superficie (277.880 Km<sup>2</sup>. su 301.180 Km<sup>2</sup>). Il nostro 92% sta contro il basso 45% americano! E il rendimento europeo per ettaro sorpassa quello americano.

Sulla necessità di dividere i latifondi in parcelle per accrescere il rendimento generale della forza lavoro e della terra, cf. Il programma agrario di transizione al socialismo (Marxismo e questione agraria), in *Il Comunista*, 1921.

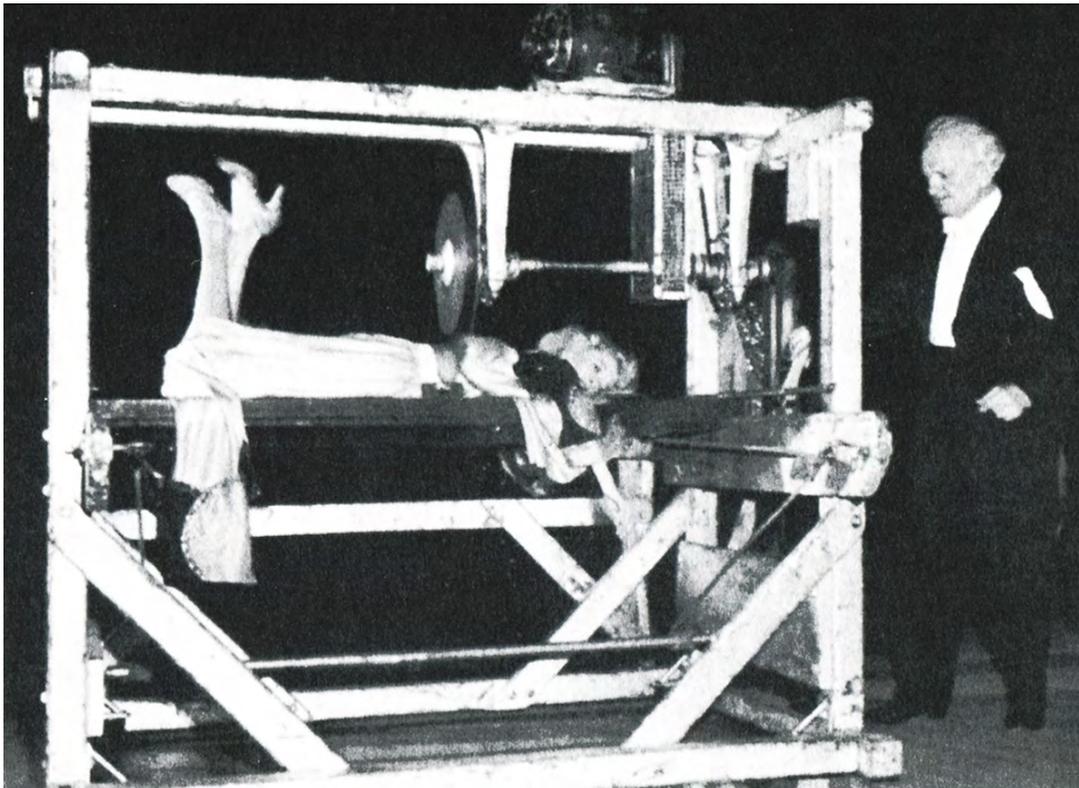
34 . Cf. Engels, *L'epoca francese*, in *Storia e lingua dei Germani*, cit, p. 99.

sovversivi dell'urto di popoli e tribù entrati nel movimento della storia:

I primi sintomi del deperimento della costituzione di marca affiorano già subito dopo le grandi invasioni. I re franchi, come rappresentanti del popolo, si impadronirono delle enormi estensioni, in particolare dei boschi, appartenenti collettivamente all'insieme del popolo, per dissiparle in donazioni alla gente del loro *seguito* (corte feudale prolungamento del signore), ai loro condottieri, a vescovi e abati. Essi gettano così le prime basi della futura grande proprietà fondiaria della nobiltà e della Chiesa<sup>35</sup>.

La forma germanica, come le altre varianti della forma secondaria, era incapace di evolvere direttamente, senza una rivoluzione nei rapporti sociali, verso il feudalesimo, che doveva permettere al lavoro artigianale e manifatturiero di emanciparsi dalla proprietà fondiaria. Il feudalesimo fu il RISULTATO di lotte e rivolgimenti che abbracciarono secoli e portarono a un totale sovvertimento dei rapporti sociali fra gli uomini.

La dissoluzione degli Stati del periodo germanico non si concluse con l'assoggettamento ai Normanni e ai Saraceni, ossia con una stagnazione nei rapporti consanguinei di parentela, bensì con l'impianto del feudalesimo mediante l'istituzione del beneficio e del patto di alleanza tra il libero contadino e la nobiltà armata che garantirà al primo la sicurezza sufficiente per organizzare in maniera continua la riproduzione del suo processo di lavoro. Con lo sviluppo delle forze produttive così create la popolazione si accrebbe rapidamente, tanto che solo due secoli più tardi poté essere sopportato senza danno il salasso delle Crociate (ripresa dei legami con l'Oriente).



Sopra: L'illusionista Harry Blackstone presenta *La donna tagliata dalla sega circolare*, 1950 ca. (foto di scena)

Pagina successiva: Vettor Pisani (mostra *Vitalità del negativo*, 1970?) tra la sua *Venere di cioccolato* e *SILENZIO*. Marcel Duchamp.

35 . Cf. Engels, *La Marca*, in *Storia e lingua dei Germani*, cit, p. 169.



## LA DONNA E IL SOCIALISMO

[ adattamenti ]<sup>1</sup>

E' in generale più difficile giudicare dall'apparenza la condizione sociale della donna che non sia dell'uomo, poiché la donna con più facilità si sa adattare alle nuove condizioni di vita e sa assumere abitudini di vita più elevate. La sua facoltà di adattamento è maggiore di quella dell'uomo.

Come giovano alle piante il suolo fertile, la luce, l'aria, giovano all'uomo le condizioni sociali sane che permettono lo sviluppo delle facoltà intellettuali e fisiche. Il concetto conosciuto: *Il cibo fa l'uomo* esprime un po' troppo unilateralmente simile pensiero.

Non si tratta soltanto di ciò che l'uomo mangia, ma di tutto il suo sistema di vita, dell' ambiente sociale nel quale si aggira, che agevola o impedisce il suo sviluppo fisico e intellettuale, i suoi sentimenti, i suoi pensieri, che influisce in bene o in male sulle sue azioni. Vediamo ogni giorno che uomini, anche in buona posizione materiale, sono rovinati moralmente o intellettualmente, perché al di fuori della stretta cerchia dei loro rapporti domestici o personali, influenze perniciose di natura *sociale* agiscono su loro e con tale forza da fuorviarli dalla retta via.

Le condizioni generali nelle quali tutti vivono sono di assai maggiore importanza che quelle familiari.

Ma se le condizioni di evoluzione sociale fossero uguali per entrambi i sessi, non esisterebbe per nessuno dei due alcun ostacolo, e se la condizione sociale della società fosse sana, anche la donna *potrebbe giungere al perfezionamento del suo essere, di cui non abbiamo ancora, esatta conoscenza, essendo finora mancate le indicate condizioni nella storia dell'evoluzione umana.*

[ donne grandi altrettanto, e più, di uomini grandi ]

Quanto hanno sino ad oggi prodotto alcune donne dà molto a sperare, poiché esse si elevano tanto al disopra della massa del loro sesso, quanto i geni maschili dalla massa dei loro simili. Nel governo degli stati le donne, considerate in proporzione al numero, nel modo per esempio con cui suolsi considerare i principi, hanno dato in media più prove di ingegno degli uomini. Citeremo ad esempio Isabella e Bianca di Castiglia, Elisabetta d'Ungheria, Caterina Sforza, duchessa di Milano e di Imola, Elisabetta d'Inghilterra, Caterina di Russia, Maria Teresa, ecc. Basandosi sul fatto che le donne di tutte le razze e di tutte le parti del mondo si distinsero regnando anche sulle orde più selvagge e turbolente, Burdach osservò che, *secondo ogni probabilità, le donne sono più adatte per la politica degli uomini*<sup>2</sup>.

Nel 1901, allorché venne a morire la regina Vittoria d'Inghilterra, un accreditato giornale inglese fece la proposta che in Inghilterra si dovesse esclusivamente seguire la discendenza femminile per il trono, poiché la storia nazionale dimostrava che le regine avevano saputo governare meglio dei re.

Molti grandi nomi non sarebbero tali se si potesse sapere ciò che devono a loro stessi e ciò che devono agli altri. Il conte di Mirabeau viene considerato dagli scrittori tedeschi, per esempio da von Sybel, come il più gran genio della rivoluzione francese. Ma le ricerche storiche hanno dimostrato che egli attingeva i concetti di quasi tutti i suoi discorsi da alcuni volenterosi letterati che lavoravano in silenzio per lui e che egli sapeva sfruttare. Dal lato opposto donne come Saffo, Diottima, dei tempi di Socrate, Hypatia di Alessandria, madam Roland, Maria Wolestonecraft, Olimpia di Gowges, madama di Staël, Giorgio Sand, ecc., meritano la più alta ammirazione e al loro confronto impallidisce più d'un astro maschile. E' pure noto ciò che hanno fatto alcune madri di uomini grandi.

Le donne hanno prodotto *quanto era possibile nelle loro sfavorevolissime condizioni*, e questo ci autorizza a nutrire le migliori speranze per il futuro. Solo verso la seconda metà del secolo XIX hanno cominciato numerose donne ad aprirsi una via ed a mettersi in concorrenza con gli uomini nei campi più svariati. I | risultati ottenuti sono stati dei più soddisfacenti.

[ diritto e uguaglianza ]

Ma, anche ammesso che le donne non siano in generale capaci di sviluppo intellettuale quanto gli uomini, e non vi siano fra loro né geni, né grandi filosofi, tennero forse conto gli uomini di questa

---

1 . NB – Il testo originale riporta solo i titoli dei capitoli fondamentali; i titoletti tra parentesi quadre sono inserimenti arbitrari, dovuti alla redazione, che ha ritenuto di interrompere di tanto in tanto il flusso continuo del testo scritto per renderne più agevole la lettura.

2 . *Mann und Weib* del dott. Havelock Ellis. Traduzione del dottor Hans Kurella. Lipsia , 1894, Georg Wigands editore, par. 201.

circostanza quando, secondo la parola della legge, accordarono loro uguaglianza di diritti giuridici con i *geni* ed i *filosofi* ? Gli stessi dotti, che negano alla donna le alte capacità, fanno altrettanto con l'operaio e l'artigiano.

Se la nobiltà fa appello al suo sangue *bleu* e alla sua razza, i dotti ridono ironicamente ed alzano le spalle, ma di fronte all'uomo di bassa condizione si credono un'aristocrazia che deve la sua posizione, non alle circostanze favorevoli, ma soltanto all'ingegno. Gli stessi uomini che, in un certo campo, passano per spregiudicati ed hanno una meschina opinione di coloro che non pensano altrettanto liberalmente, in altri campi, allorché si tratta dei loro interessi di condizione e di classe, della loro vanità e del loro amor proprio, sono di principi limitatissimi e oppongono una resistenza fino al fanatismo.

Gli uomini superiori sogliono giudicare gli umili, e, quasi tutti gli uomini presi insieme, [come] giudicano la donna.

Gli uomini in genere non vedono nella donna se non uno strumento di utilità e di piacere, ma i loro pregiudizi si oppongono ad accordarle uguaglianza di diritti. La donna deve essere sottomessa e modesta, deve limitarsi alle faccende domestiche e lasciare tutto il resto all'uomo, *re del creato*. La donna deve frenare pensieri e inclinazioni ed aspettare ciò che la sua provvidenza terrestre, il padre od il marito, decide di lei. Quanto più si piega a queste esigenze, tanto più viene lodata come *ragionevole, costumata e virtuosa*, quand'anche dovesse soccombere sotto il peso dei dolori fisici e morali, conseguenza della sua schiavitù. Ma se si parla dell'uguaglianza di tutti gli uomini è cosa assurda escludere *metà* del genere umano. La donna ha *uguali diritti* dell'uomo allo sviluppo delle sue forze ed alla libera applicazione delle medesime; è un essere come l'uomo ed ha diritto di avere uguale libertà di provvedere a sé stessa da signora e padrona.

L'accidentalità di nascere donna nulla cambia al fatto. L'escludere la donna dall'uguaglianza di diritti, perché è nata donna e non uomo — della qual cosa è ugualmente innocente dell'uomo — è tanto ingiusto, come quando si fanno dipendere i diritti e le libertà, dalle opinioni politiche o religiose, ed altrettanto insensato come quando due uomini si considerano nemici perché, per il caso fortuito della nascita, appartengono a diversa nazionalità o razza.

Sono queste vedute indegne di un uomo libero. Il progresso umano consiste nel mettere da parte tutto ciò che sottopone alla dipendenza o alla schiavitù un uomo dall'altro, una classe dall'altra, un sesso dall'altro.

[ la natura e il diritto ]

*Non è giustificata altra ineguaglianza se non quella creata da natura nella diversità degli esseri per raggiungere i suoi scopi naturali, ma nessun individuo potrà sorpassare i limiti posti dalla natura senza distruggere gli scopi stessi a cui natura l'ha destinato.*

Gli oppositori dell'uguaglianza dei sessi portano per argomento principale che la donna non ha un cervello pari all'uomo ed anche in altre qualità è inferiore ad esso. E' certo che l'uomo e la donna sono esseri di sesso diverso, ciascuno dei quali ha organi sessuali acconci e che, per ragione del compito che ogni sesso deve adempiere per legge di natura, esiste una serie di differenze fisiologiche e psichiche. Sono questi fatti inoppugnabili, *ma che non stabiliscono nessuna differenza nell'uguaglianza sociale o politica di entrambi.*

L'umanità, la società è composta dei due sessi; entrambi sono *indispensabili* per la conservazione e la evoluzione di essa. Anche l'uomo più geniale nacque da una donna, alla quale spesso deve ciò che di meglio possiede. Con qual diritto si vuol dunque negare alla donna l'uguaglianza che le spetta?

[ misurazioni . fisiologia . estetica ]

Un medico conosciuto ha schizzate, con l'appoggio di pareri autorevoli, le differenze essenziali riscontrate nelle qualità fisiche e intellettuali dell'uomo e della donna. Il volume del corpo sta fra essi in rapporto medio da 100 a 93,2. Le ossa della donna sono più corte e sottili; il torace più corto, più ampio, più profondo e piatto; altre differenze dipendono direttamente dallo scopo assegnato loro da natura. I muscoli della donna non sono tanto sviluppati. Il peso del cuore dell'uomo si calcola di 310 grammi; quello della donna di 255.

La composizione del sangue dell'uomo e della donna è la seguente: Contenuto acquoso dell'uomo

77,19, della donna 79,11; residuo solido 22,10:20,89; corpuscoli sanguigni 14,10:12,79. Numero dei corpuscoli sanguigni da 4 1/2 a 5 milioni, da 4 a 4 1/2 milioni in un millimetro cubico di sangue. Meynert calcola il peso del cervello dell'uomo da 1018 a 1925 grammi, della donna da 820 a 1565 grammi, cioè nella proporzione da 100 a 90,93. Le Bon e Bischoff sono concordi nell'affermare che, da un lato è vero che il peso del cervello va di conserva col volume del corpo, ma che gli uomini piccoli possiedono un cervello *relativamente grande*.

Nella donna la grandezza minima del cuore, l'angusto sistema vascolare e probabilmente anche il maggior contenuto acquoso del sangue producono una nutrizione minore <sup>3</sup>.

Ma non si può asserire che la maggiore capacità cranica degli uomini alti, con i cambiamenti quantitativi prodotti dalla grandezza, favorisca anche le funzioni delle singole parti del cervello <sup>4</sup>.

Su 107 uomini, intellettualmente sani dai 20 ai 59 anni, il peso del cervello ammontava (per 1000 grammi dell'intero cervello)

Cervello 790; Cerevelletto 107,5; Peduncolo cerebrale 102

Lunghezza media del corpo 166,5 cent.

Su 147 donne intellettualmente sane nella stessa età:

Cervello 787; Cerevelletto 110,0; Peduncolo cerebrale 103

Lunghezza media del corpo 156,0 cent.

[ il cervello nella donna . dimensioni e commenti ]

Il maggior peso assoluto e relativo del cerevelletto delle donne ha moltissima importanza. Negli animali che cominciano a camminare appena nati, cerevelletto è assai più sviluppato che non negli animali nati ciechi, abbandonati e che imparano a camminare con difficoltà. Di più, in conseguenza del suo collegamento col cervello, col peduncolo cerebrale e col midollo spinale, il cerevelletto è una stazione delle sensazioni muscolari e cutanee per mezzo delle quali noi ci orientiamo nello spazio.

La maggiore dimensione del cerevelletto nella donna e la relativa cortezza e sottigliezza delle ossa spiegando la relativa rapidità facilità di movimento di esse, la rapida ed elevata coordinazione dei muscoli per le funzioni e per il tatto, il rapido concepimento della posizione del memento, la rapida orientazione in un garbuglio di associazioni di idee. In quest'ultima funzione la donna possiede anche la maggiore eccitabilità della corteccia cerebrale. Meynert dice:<sup>5</sup>

1. Tutte le anomalie organiche collegate con l'anemia arteriosa, come la piccolezza del cuore e la ristrettezza delle arterie — quali osserviamo nella donna — debbono essere considerate come difetti organici. Quindi non è collegato con essa solo il facile esaurimento della corteccia, ma anche i fenomeni di eccitamento (secondo Meynert *debolezza eccitabile localizzata*).

2. Le diramazioni dei vasi sanguigni che, dalla base del cervello, provvedono il peduncolo cerebrale, sono brevi, grosse, diritte come palizzate; quelle della corteccia decorrono dalla superficie del cervello in strisci lunghe, tortuose; e, poiché con la lunghezza dei vasi aumenta la resistenza all'impulso cardiaco, tosto che subentra spossatezza, il peduncolo cerebrale è meglio provveduto di sangue che non la corteccia cerebrale; esso si stanca molto più difficilmente del cervello, che si esaurisce con facilità.

3. Per questo motivo e perché il sangue della donna è ricco di contenuto acquoso, come pure perché il

---

3 . Ma forse la scarsa nutrizione della donna determina la grandezza minima del cuore. Noi torniamo a ripetere ciò che abbiamo già detto qui sopra, che è fatto conosciuto che le donne e le bambine si nutrono e sono peggio nutrite degli uomini adulti e dei ragazzi. Vi fu un tempo in cui era bon ton che la donna mangiasse il meno possibile; essa doveva avere un'apparenza eterea e il concetto della bellezza della nostra alta società è che sia cosa ordinaria per una ragazza, o una giovane possedere colori vivaci sul volto e un personale robusto. E' pure noto che il sistema di nutrizione di moltissime donne nelle stesse condizioni sociali di quelle degli uomini, è assai peggiore. Le donne, per ignoranza, o per pregiudizio, pretendono sotto questo rapporto l'impossibile e gli uomini le spalleggiano. Alla trascuratezza e noncuranza della nutrizione fisica fanno seguito le peggiori conseguenze quando questo fatto persiste per generazioni consecutive in un sesso già esaurito fisicamente dalle perdite di sangue mensili e dall'abuso di forze richiesto dalle gravidanze, dai parti e dagli allattamenti. L'AUTORE.

4 . Gli uomini di genio sono in generale di piccola statura e di cervello voluminoso. Questi sono anche due tratti principali del fanciullo di cui essi rammentano l'espressione della fisionomia come il temperamento. Dott. Havelock Ellis, Mann und Weib, p. 392).

5 . *Psychiatrie*, Parte prima. Vienna, 1884.

peduncolo cerebrale delle donne, in confronto al cervello, presenta una massa considerevole, l'equilibrio psichico della donna è più instabile di quello dell'uomo.

4. Nei centri subcorticali (peduncolo cerebrale) hanno terminazione tutti i nervi, ad eccezione dei visivi e di quelli dell'olfatto, i quali solo con una parte dei loro filamenti terminano nel peduncolo, ma vanno direttamente a diramarsi nella corteccia cerebrale. Di fronte ai centri subcorticali (centri riflessi) la corteccia cerebrale agisce da organo inibitore, e poiché la corteccia cerebrale della donna, come già dicemmo, soffre per le condizioni anatomiche e per il contenuto acquoso del sangue, è più facile ad esaurirsi, ma anche più facile ad eccitarsi di quella dell'uomo.

Con ciò si spiega perché le donne sono in generale *meglio dotate* degli uomini, ma contemporaneamente si spiega anche il rapido cambiamento di umore e la grande facilità alle allucinazioni e alle illusioni. Il disturbo dell'equilibrio fra la corteccia ed il peduncolo è cosa normale durante le mestruazioni, le gravidanze, i puerperi e nei momenti climaterici. In conseguenza della sua costituzione fisica la donna è più proclive alla malinconia, anche la tendenza alla pazzia è in lei più spiccata; per l'opposto il sesso maschile la supera nella tendenza alla megalomania.

Ecco in succinto l'opinione del Meynert.

Per ciò che riguarda le differenze naturali dei sessi si comprende che non si possano cambiare. Difficile è poi stabilire quanto potrebbero modificarsi con altro sistema di vita (nutrimento, ginnastica fisica ed intellettuale, occupazioni, ecc.) le differenze nella composizione del sangue e del cervello. *Pare accertato che la donna odierna differisca maggiormente dall'uomo di quanta facesse nei tempi primitivi, o presso popoli di arretrate civiltà, e l'evoluzione sociale dei popoli da 1000 a 1500 anni a questa parte ce ne rende chiara la ragione.*

Secondo Lombroso e Ferrero la capacità cranica della donna (ammesso che quella dell'uomo sia di 1000):

|        |                 |   |         |              |
|--------|-----------------|---|---------|--------------|
| Presso | I Negri         | a | 984     |              |
| “      | gli Australiani | “ | 967     |              |
| “      | “ Indù          | “ | 944     |              |
| “      | “ Italiani      | “ | 921     |              |
| “      | “ Olandesi      | “ | 919     | Tiedemann    |
| “      | “ “             | “ | 883     | Davis        |
| “      | “ Slavi         | “ | 903     |              |
| “      | “ Zingari       | “ | 875     |              |
| “      | i Cinesi        | “ | 870     |              |
| “      | “ Tedeschi      | “ | 838-897 | <sup>6</sup> |
| “      | gli Inglesi     | “ | 860     |              |
| “      | i Parigini      | “ | 858     |              |

I dati discordi degli Olandesi e dei Tedeschi mostrano che le misure quantitative e qualitative sono state prese da materiale assai diverso e non sono quindi del tutto attendibili. Una sola cosa emerge indubitata dalle cifre: le donne negre, australiane, indù hanno una capacità cranica assai maggiore delle tedesche, delle inglesi, delle parigine, e pure queste ultime sono nella massa le più intelligenti.

[ cervelli di uomini ]

Dal confronto del peso del cervello di uomini noti defunti si deducono simili contraddizioni e stranezze. Secondo il prof. Reclam il cervello del naturalista Cuvier pesava 1861 grammi, quello di Byron 1807, quello del matematico Dirichlet 1520, quello del famoso matematico Gauss 1492, del filosofo Hermann 1226 grammi. Quest'ultimo possedeva un cervello che stava al disotto del peso medio di un cervello femminile (secondo Bischoff, di 1250 grammi). Ma una speciale ironia della sorte volle che anche il cervello del prof. Bischoff, morto a Pietroburgo, pesasse solo 1245 grammi. E fu appunto il Bischoff che sostenne più ostinatamente l'inferiorità della donna perché in media il suo cervello pesa circa 100 grammi meno di quello dell'uomo!

Anche il cervello di Gambetta stava molto al disotto del peso medio di quello femminile, cioè pesava

6. Secondo quattro autori a 838, 864, 878, 867.

1180 grammi. E così Dante deve aver avuto un cervello al disotto del peso medio dell'uomo.

Il dott. Havelock Ellis cita esempi del genere <sup>7</sup>. Il cervello di un individuo comune, pesato da Bischoff, ascendeva a 2222 grammi, quello del poeta Turgeniew a 2012, ed il più pesante era quello di un pazzo della contea di Hant. Il cervello di un operaio comune, ugualmente verificato dal Bischoff, pesava 1925 grammi. I cervelli di donna più pesanti pesavano da 1580 a 1742 grammi; due di essi appartenevano a due mentecatte.

Al congresso antropologico tedesco, che ebbe luogo a Dortmund nell'agosto del 1902, il prof. Waldeger affermò che un esame del cranio del filosofo Leibniz, morto nel 1716, aveva provato che la sua capacità era soltanto di 1450 centimetri cubici, ciò che corrisponde ad un cervello del peso di 1300 grammi. Sono questi fatti sorprendenti che sconvolgono completamente l'antico concetto che le facoltà intellettuali possano essere misurate dalla capacità cranica e dal peso del cervello.

[ volumi e capacità ]

E' comprovato che come il volume del corpo non decide della forza fisica, così il peso della massa cerebrale non ha influenza sulle capacità intellettuali.

Abbiamo animali piccolissimi (formiche, api) che sorpassano di molto in intelligenza animali più grossi (pecore, vacche); come pure spesso uomini di corporatura voluminosa rimangono assai addietro nelle facoltà intellettuali ad altri di aspetto meschino. Molto probabilmente dunque *l'intelligenza dipende meno dalla massa cerebrale che dall'organizzazione del cervello e dall'esercizio e dall'applicazione delle facoltà intellettuali.*

Il cervello, se vuole pienamente sviluppare le sue attitudini, deve, come ogni altro organo, essere esercitato e alimentato; se ciò non accade, o se all'educazione è dato falso indirizzo, invece delle parti che rappresentano l'intelligenza si vedranno sviluppare quelle in cui ha sede la fantasia, e si avrà allora non solo un arresto di sviluppo, ma addirittura un'atrofia. Uno sviluppo sarà facilitato a spese di un altro.

Nessuno di coloro che conoscono la storia dell'evoluzione della donna potrà contestare che da migliaia d'anni molto si è errato riguardo ad essa e molto si sbaglierà ancora. L'asserzione del prof. Bischoff che la donna ha avuto campo di educare l'intelligenza ed il cervello al pari dell'uomo dimostra un'incredibile ed inaudita ignoranza del soggetto. La narrazione fatta della condizione della donna nel corso dell'evoluzione civile lascia apparire chiaramente che le migliaia d'anni di dominazione dell'uomo sulla donna hanno cagionato le grandi differenze del suo sviluppo fisico ed intellettuale.

[ applicare all'uomo le leggi dell'evoluzione e dell'adattamento ]

I nostri naturalisti dovrebbero riconoscere che le leggi della loro scienza dovrebbero essere applicate anche al genere umano.

Le leggi di ereditarietà e di adattamento valgono per l'uomo come per qualunque altro essere naturale. Se l'uomo adunque non fa eccezione nella natura, deve venire a lui applicata anche la scienza dell'evoluzione, mediante la quale appare chiaro come la luce del sole ciò che prima sembrava incerto ed oscuro e diverrebbe col tempo oggetto di misticismo scientifico o di scienza mistica.

A seconda della diversa educazione dei sessi — se è permessa questa espressione per una gran parte del passato, specialmente per la donna, o non sia più giusto dire invece *allevamento* — si è sviluppata in corrispondenza la *costituzione cerebrale*. I fisiologi sono concordi nel dire che la sede dell'intelligenza sta nella parte anteriore del cervello, e quella, dove hanno a preferenza sede il sentimento e lo spirito, nel centro del cranio.

Nell'uomo è più sviluppata la parte anteriore, nella donna la media. *Anche il concetto della bellezza dell'uomo e della donna si è stabilito conformemente a questi dati.*

Secondo il concetto greco della bellezza, che ancora oggi ha valore, *la donna deve avere una fronte stretta, l'uomo alta e spaziosa.*

E questo concetto della bellezza che le umilia è così radicato nella donna che considera segno di bruttezza avere la fronte alta e cerca con l'artificio di rimediare alla natura abbassandovi sopra i capelli in modo da farla apparire più bassa.

---

7 - Op. cit., pag. 105.

[ ancora misurazioni ]

Nei numeri 39 e 40 del *Socialista democratico* del 1890, pubblicato a Londra, Sofia Nadeyde scrisse due articoli nei quali cercava di confutare gli attacchi sulla grande inferiorità della donna. Essa diceva che Broca, noto fisiologo parigino, aveva misurato la capacità di 115 crani dei secoli XI e XII, ed aveva trovata una capacità media di 146 cent. cubici. La misura di 125 crani del secolo XVIII diede invece un contenuto medio di 1462 cent. cubici, dalla qual cosa bisogna inferire che nel corso di pochi secoli il cervello si era notevolmente aumentato. Ma la misura di alcuni crani dell'epoca della pietra diede per risultato al Broca che la capacità media del cranio dell'uomo è di 1606 centimetri cubici, quello della donna di 1581 centimetri cubici, entrambi erano dunque molto più grandi di quelli dei secoli posteriori sopraindicati. La signora Nadeyde conclude che Herbert Spencer ha ragione quando asserisce nella sua *Psicologia* che il peso del cervello dipende dalla quantità e dalla varietà del movimento.

L'autrice obietta ancora che non è tanto questione di massa cerebrale quanto della proporzione fra il peso del cervello e il peso del corpo nei due sessi, e, da questo punto di vista, essa dice che *il cervello della donna è più pesante di quello dell'uomo*. La prova che adduce è questa: « Paragoniamo il peso medio del corpo<sup>8</sup> e prendiamo come differenza fra l'uomo e la donna 8 chilogrammi, sebbene parecchi naturalisti, fra cui Gay, citato da Delaunay, lo determinino di 11 chilogrammi. Secondo il peso medio di 9157 soldati americani; 64 kg. (peso medio del corpo dell'uomo): 56 kg. peso medio del corpo della donna) = 1,141 ovvero 1,14, e cioè, ammesso 100 il peso medio della donna, quello dell'uomo sarà stabilito a 114. Secondo la media del peso di 12740 Bavaresi: 65,5 kg. (media del corpo dell'uomo): 57, 5 (media del corpo della donna) == 1,139, ovvero 1,14 come sopra. Secondo il peso medio di 617 Inglesi: 68,8 (media del peso del corpo dell'uomo): 60,8 (media del peso del corpo della donna) = 1,131, ovvero 1,13. Ammesso 100 il peso del corpo della donna, sarà 113 quello dell'uomo. « Si deduce quindi che le donne, a parità di condizioni, hanno un'eccedenza della massa cerebrale da 1 a 4 %. Cioè per 100 grammi di massa cerebrale femminile, gli uomini ne dovrebbero possedere 113 o 114 grammi, e invece ne hanno soltanto da 110 a 112 grammi. Il fatto potrebbe essere espresso anche più plasticamente dicendo che *al cervello dell'uomo mancano, secondo questi calcoli, da 25 a 51 grammi di massa cerebrale*<sup>9</sup>.

« Manouvrier ci offre una prova anche migliore dicendo: <sup>10</sup>« L'influenza del peso del corpo sul peso cerebrale salta all'occhio se osserviamo le cifre nella specie dei vertebrati. Tale influenza è visibile anche nell'uomo ed è strano che tanti naturalisti, anche dopo che altri hanno riconosciuto ciò e ne hanno parlato, non vogliano convenirne.

« Un'infinita di fatti comprova l'influenza della statura sul peso del cervello. Il peso del cervello delle razze non incivilite, ma di alta statura, non solo supera in media quello degli Europei, ma grande è il numero dei cervelli voluminosi presso queste razze. Non dobbiamo credere però che l'intelligenza di una razza sia determinata dal numero dei cervelli voluminosi, poiché allora i Patagoni, i Polinesi e gli Indiani dell'America settentrionale (e alle cifre sopra citate si possono aggiungere anche gli uomini dell'epoca della pietra. *L'A.*) sorpasserebbero di gran lunga i Parigini e tutte le razze europee non solo nel numero dei cervelli voluminosi, ma anche nella capacità cranica.

« L'influenza della statura sul volume del cervello è affermata dal fatto che le piccole capacità craniche s'incontrano nelle razze di piccola statura, come i Boschimani, gli Andamani ed i parias indiani....

« La differenza organica nel peso del cervello e nella capacità cranica non può, considerata scientificamente, essere di svantaggio per le donne, perché tutto prova che questa differenza dipende dal peso del corpo, e non vi è base anatomica per ritenere che la donna sia rimasta più indietro dell'uomo e sia a questo intellettualmente inferiore....

« La proporzione fra il peso del cervello e la statura è minore nella donna di quanto sia nell'uomo<sup>11</sup>, ma ciò si spiega facilmente: la statura non significa lo sviluppo, o meglio, il peso del corpo. Ma se

---

8. I pesi dei corpi sono tolti dall'Antropologia di Taupinard.

9. Se, con l'autorità del Delaunay, ammettessimo la differenza peso fra l'uomo e la donna di 11 kg., avremmo invece da 35 a 70 grammi.

10. Manouvrier, *Revue scientifique* N. 22, 3 giugno 1882.

11. Quatrefages trovò che questa proporzione è maggiore nella donna di quanto sia nell'uomo, Thurnam trovò il contrario come L. Manouvrier.

paragoniamo il peso del cervello, troviamo allora che le donne hanno più cervello degli uomini, così nell'infanzia come durante il resto della vita. La differenza non è grande, ma sarebbe più notevole se non avessimo tenuto conto dell'adipe che si trova più e spesso in maggior quantità nelle donne e che, come massa inerte, non ha alcuna influenza sul peso del cervello.»

Più tardi, nel 1883, Manouvrier pubblicò nel numero 7 della *Revue scientifique* i seguenti risultati delle sue ricerche: « Se calcoliamo 100 il peso del cervello dell'uomo, delle ossa del femore, del cranio e della mascella inferiore, troviamo nella donna: peso del cervello 88,9 - peso del cranio 85,8 - peso della mascella inf. 78,7 —peso delle ossa del femore 62, 5. E' provato inoltre che il peso dello scheletro (senza il cranio) cambia come quello delle ossa del femore. Possiamo quindi riscontrare il peso del cervello col peso delle ossa del femore. Dalle cifre indicate ne segue che le donne hanno una massa cerebrale che supera quella dell'uomo circa del 26,4% . »

Non è dunque affatto provato che le donne siano inferiori all'uomo in conseguenza della loro costituzione cerebrale, e non dovremo meravigliarci che esse siano intellettualmente quello che sono.

[ darwinismo e comunismo ]

Darwin dice a ragione che accanto ad una lista di uomini che eccelsero nella poesia, nella pittura, nella scultura, nella musica, nelle scienze e nella filosofia non può reggere al confronto una lista di donne che si siano distinte negli stessi campi. Ma come potrebbe essere diversamente? *Assai ne sorprenderebbe il contrario.*

A questo proposito rispose giustamente il dott. Dodelzürich<sup>12</sup> che la cosa sarebbe diversa se, per un seguito di generazioni, si ammaestrassero uomini e donne in ugual misura in quelle arti e discipline. La donna è in generale ritenuta fisicamente più debole dell'uomo, ciò che non si verifica affatto presso i popoli selvaggi<sup>13</sup>.

Quanta efficacia abbia l'esercizio e l'educazione nella gioventù lo vediamo per esempio nelle saltatrici e nelle acrobate dei circhi equestri, che fanno miracoli di coraggio, di equilibrio, di agilità e di forza muscolare.

Ma poiché lo sviluppo è l'effetto delle condizioni di vita e di educazione (scientificamente parlando *della razza*), si può ritenere per certo che la vita fisica ed intellettuale dell'uomo condurrebbe a migliori risultati *se esso dirigesse il suo sviluppo conscio del suo scopo.*

Come le piante e gli animali dipendono dalle condizioni dell'ambiente, che, favorevoli, giovano loro, sfavorevoli, li ostacolano e imperiose li costringono a cambiare natura e carattere (date che sotto queste azioni non debbano del tutto venir meno), così avviene dell'uomo.

Il modo e il genere con cui l'uomo acquista e conserva l'esistenza non hanno solo influenza sul suo aspetto esteriore, ma sui sentimenti ancora, sui pensieri, sulle azioni. Se le infelici condizioni di esistenza (per esempio l'imperfezione dello stato sociale) sono causa di difettoso sviluppo dell'individuo, ne segue che migliorando le condizioni di esistenza, cioè lo stato sociale, anche l'uomo migliorerà. Si tratta dunque d'informare le condizioni sociali in modo che ogni individuo riceva la possibilità di sviluppare pienamente e liberamente il suo essere, che le leggi di evoluzione e di adattamento (che da Darwin ebbero il nome di darwinismo) siano applicate ad ogni uomo cosciente della sua mèta. *E ciò è consentito soltanto dal socialismo.*

L'uomo, come essere pensante e sensiente, deve mutare e perfezionare la sua condizione sociale e tutto ciò che a questa è connesso, affinché tutti gli esseri umani si trovino nelle stesse favorevoli condizioni di esistenza. Ogni singolo individuo deve poter sviluppare le sue disposizioni e le sue capacità a vantaggio proprio e della comunità, ma non deve avere il potere di danneggiare alcuni, o tutta la comunità. Si deve provvedere al proprio vantaggio e a quello di tutti gli altri contemporaneamente. L'armonia deve prendere il posto dell'opposizione degli interessi che dominano oggi la società.

---

12 . *Die neuere Schöpfungsgeschichte.*

13 . Il dott. Havelock Ellis, nella sua opera più volte citata, dice che la donna in molte tribù selvagge e semi-selvagge è, in forza fisica ed in sviluppo corporale, non solo uguale all'uomo, ma, talora superiore. Al tempo stesso è d'accordo con altri che in conseguenza della nostra evoluzione civile è andata sempre più aumentando la differenza della capacità cranica fra i due sessi.

[ il darwinismo e la scienza ]

Il darwinismo è, come qualunque altra scienza esatta, una dottrina eminentemente democratica <sup>14</sup>.

Se una parte dei suoi sostenitori afferma il contrario, bisogna credere che non sappia giudicare la portata della scienza. Gli avversari, specialmente il clero che ha sempre odorato fine, quando si tratta di vedere il vantaggio o lo svantaggio che gliene perverrebbe, hanno misurato l'importanza di questa scienza ed hanno dichiarato il darwinismo improntato a socialismo e ad ateismo.

Il prof. Virchow è in ciò d'accordo coi suoi più accaniti avversari e nel congresso dei naturalisti tenuto a Monaco nel 1877 apostrofò il prof. Hackel dicendo che *la teoria darwiniana conduce al socialismo*<sup>15</sup>.

Virchow pensò di screditare il darwinismo, perché Hackel chiedeva che la dottrina evoluzionista fosse compresa fra le materie d'insegnamento. Tutto ciò che contribuisce a mantenere l'attuale ordine di cose si oppone a che sia introdotto nelle scuole l'insegnamento delle scienze naturali secondo le vedute di Darwin e dei naturalisti di oggi. E' nota l'azione rivoluzionaria di questi insegnamenti e di qui il desiderio di vederli limitati nella cerchia degli eletti.

Ma se la teoria darwiniana conduce al socialismo, come asserisce Virchow, ciò nulla prova contro la teoria, ma è un argomento forse favorevole al socialismo. Gli uomini di scienza non si occupano di domandare se le conseguenze di essa conducono a questa o a quella istituzione sociale, a questa o a quella condizione sociale, o la giustificano, ma devono esaminare

soltanto se le teorie sono esatte, e, *nel caso affermativo, debbono accettarle con tutte le conseguenze.*

Chi agisce diversamente, sia per vantaggio personale, sia per ottenere la protezione dei potenti, o per interesse di classe o di partite, agisce in modo indegno e non fa onore alla scienza. I fautori della scienza regolamentata, specialmente delle università, solo in rari casi possono pretendere all'indipendenza e al carattere. La tema di perdere l'impiego o il favore dei potenti, di dovere rinunciare a titoli, ordini cavallereschi e promozioni, fa sì che molti di questi sostenitori della scienza si piegano e cercano non solo di nascondere le loro opinioni, ma anche di esprimere in pubblico tutto il contrario di ciò che credono e fanno. Se un Dubois Reymond nel 1870, in occasione di una solennità dell'università berlinese, poté esclamare: *Le università sono gli istituti di educazione per la guardia del corpo intellettuale degli Hohenzollern*, si può immaginare che cosa pensino dello scopo della scienza coloro che per importanza stanno molto al disotto del Dubois-Reymond <sup>16</sup>.

Si abbassa la scienza asservendola al potere.

[ i nostri darwiniani, il fattore economico e la conoscenza ]

Si comprende che il prof. Hackel ed i suoi seguaci, lo Schmidt, l'Hellwald ed altri, si difendano energicamente contro l'accusa che il darwinismo sia un'arma nelle mani dei socialisti, ed asseriscano anzi al contrario; che esso sia una dottrina aristocratica poiché insegna che dappertutto in Natura l'essere più forte e meglio organizzato soggioga il più debole. E poiché, secondo loro, le classi possidenti e colte rappresentano nella società gli esseri più forti, considerano cosa giusta e naturale il loro dominio.

Questa tendenza fra i nostri darwiniani non tiene conto delle leggi economiche che dominano la società, il cui cieco potere non porta in auge né migliori, né i più abili, né i più virtuosi, ma spesso i più *astuti* e i più *malvagi*, mettendoli al caso di facilitare le condizioni di esistenza o di sviluppo per i loro discendenti, senza che questi abbiano bisogno di muovere un dito. Sotto nessun sistema economico in

---

14 . « L'ambiente scientifico è il tempio della democrazia » (*Buckle Geschichte der Zivilisation in England*, vol. II, parte II, 4.edizione traduz. di A. Runge. Lipsia e Heidelberg 1870).

15 . Ziegler, nell'op. cit. a pag. 11 e 12, contesta che questo sia l'intendimento di Virchow, ma anche la citazione che egli fa alle espressioni di Virchow lo afferma. Questi dice: « Immaginate adesso come la teoria della discendenza sia rappresentata nella testa di un socialista ! (Ilarità) Sì, signori miei, ciò potrà sembrare ridicolo ad alcuni, ma è cosa seria e voglio sperare che la teoria della discendenza non desti in noi tutti quei terrori che simili teorie hanno destato in nazioni vicine. Ciò non di meno questa teoria se è razionalmente introdotta, ha il suo lato che dà molto da pensare e non avrete dimenticato spero, come il socialismo abbia preso piede con essa e si sia consolidate. Noi dobbiamo tener bene in mente questo particolare ». - Abbiamo fatto adesso quanto temeva Virchow: abbiamo tirato le conseguenze delle teorie darwiniane, che Darwin stesso e gran parte dei suoi seguaci o non avevano tirate affatto o falsamente. E Virchow mette in guardia contro questi ammaestramenti poiché prevede che il socialismo dovrà e vorrà trarne conseguenze che stanno nei medesimi.

16 . Dubois-Reymond, riferendosi agli attacchi dei quali fu oggetto, ha ripetuta la frase sopra citata nel febbraio del 1883 in occasione dell'anniversario di Federico il Grande.

generale l'individuo che possiede qualifica buone ed elevate ha tanto poca prospettiva di salire in alto, come sotto l'organamento economico capitalistico. Si potrebbe dire senza esagerazione che questa impossibilità aumenta a misura che il sistema si avvicina al suo punto culminante. La mancanza di riguardi e di coscienza nella scelta e nell'applicazione dei mezzi sono armi più utili e più corrispondenti allo scopo di tutte le virtù terrene messe insieme.

Solo colui la cui conoscenza dell'essere e della natura di questa società è uguale a zero, o colui il quale è dominato da pregiudizi borghesi, in conseguenza dei quali ha dimenticato il vero modo di pensare e di trarre le conclusioni, può considerare una società costituita su tali basi come una società *dei più capaci e dei migliori*.

La lotta per l'esistenza è combattuta inconsciamente da tutti gli organismi, ignorando le leggi che regolano la vita. Questa lotta esiste anche fra gli uomini, fra i membri di ogni società in cui la solidarietà è scomparsa, o non è tenuta in conto. Essa varia a seconda della forma assunta dai rapporti scambievoli degli uomini nel corso dell'evoluzione sociale e prende il carattere di lotte di classe che hanno luogo sempre su più larga scala. Ma queste lotte (e qui differiscono gli uomini da tutti gli altri esseri) conducono alla migliore conoscenza degli elementi che compongono la società e finalmente alla conoscenza delle leggi che dominano lo sviluppo e gli sono necessarie. *Infine non rimane all'uomo che applicare la sua conoscenza agli istituti politici e sociali e trasformarsi corrispondentemente.*

La differenza fra l'uomo e il bruto è questa: *che l'uomo è chiamato animale ragionevole, mentre l'animale non è un uomo ragionevole.*

[ socialismo e scienza ]

Enrico Ferri ha scritto un'opera intitolata *Il socialismo e la scienza moderna (Darwin-Spencer-Marx)* nella quale egli afferma specialmente, in opposizione all'Häckel, che il darwinismo e il socialismo si trovano in perfetta armonia, ed è errore fondamentale dell'Häckel (come ha continuato ad asserire anche recentemente) di caratterizzare il darwinismo per aristocratico. Noi non siamo completamente d'accordo col Ferri e soprattutto non ci combiniamo sul punto di partenza nel giudicare le qualità della donna, punto sul quale è in perfetto accordo con Lombroso e Ferrero.

Ellis dice in *Mann und Frau* che, se pure le proprietà dell'uomo e della donna sono diverse, hanno *uguale valore*, affermazione della sentenza di Kant che solo insieme donna e uomo formano l'essere umano. L'opera del Ferri viene a proposito, solo il traduttore avrebbe potuto risparmiarsi in una nota a pag. 10 di far cenno, menzionando Ziegler, *delle leggieri asserzioni del Bebel*. Il signor Kurella non avrebbe dovuto parlare di *leggerezza*, poiché veramente leggiera è la sua nota alle proposizioni del Ferri, col quale ci troviamo in *perfetto accordo*.

Häckel ed i suoi seguaci contestano ancora che il darwinismo conduca all'ateismo, e, dopo aver messa di lato, adducendo tutte le prove scientifiche possibili, il *creatore*, fanno sforzi inauditi per farlo ricomparire in scena dalla porta di dietro. A questo scopo si crea una forma speciale di *religione* chiamata *alta moralità e principi morali*.

Nel 1882, al congresso dei naturalisti a Gisenach, Häckel fece il tentativo in presenza della famiglia granducale di Weimar, non solo di salvare la religione, ma di far passare per religioso il suo maestro Darwin. Il tentativo naufragò, come può vedere chi legge la relazione e la lettera citata di Darwin<sup>17</sup>. Questa lettera asseriva tutto il contrario di quanto, certamente con frasi prudenti, doveva dire, secondo l'Häckel. Darwin aveva riguardo alla *pietà* dei suoi connazionali, gli Inglesi, per la qual cosa non osava esprimere apertamente la sua vera opinione sulla religione, ma privatamente lo faceva, come poco dopo il congresso di Weimar si seppe aver egli detto al Büchner *che da quando aveva raggiunto il quarantesimo anno di età cioè dal 1849, egli non credeva più, non avendo trovata alcuna prova per affermare la sua fede*. Negli ultimi anni di vita sussidiava anche un giornale ateo che si pubblicava a Nuova-York.

---

17 . Häckel pubblicò nel N.8 dell'Avenire (Berlino 1895) un articolo sul progetto d'innovazione proposto al parlamento, dove, fra le altre conclusioni, egli diceva: « lo non sono certo amico del Bebel, che mi ha più volte attaccato, e, fra le altre, nel suo libro sulla donna mi ha di recente calunniato ». Il rimprovero rivoltomi dall'Häckel è dei più gravi che si possano fare e significa — ciò che l'Häckel sembra ignorare — che si siano fatti degli attacchi contro coscienza. Io non credo aver fatto questo ed aspetto mi siano provate le sue asserzioni; fino a quel giorno le rigetto lungi da me come avventate. (l'Autore)

[ le donne in movimento ]

Le donne debbono sostenere la gara con l'uomo anche nel campo dell'intelligenza; esse non devono aspettare che a questi piaccia di lasciare loro libera la strada per sviluppare le loro funzioni cerebrali. L'impulso è già dato a questo movimento. Le donne hanno rimosso più d'un ostacolo per scendere a combattere nell'agone, e, in alcuni paesi, con particolare successo.

Il movimento che si fa sempre più notevole per la loro ammissione allo studio nelle università, nelle scuole superiori e nei circoli d'azione corrispondenti a questi studi, rimane, per la natura delle nostre condizioni sociali, limitato alla classe borghese. La proletaria non è direttamente interessata, poiché ad essa sono negati questi studi e le carriere che ne derivano. Ciò non ostante, così il movimento come il successo, interessano tutte senza distinzione, perché talvolta si tratta di una questione che concerne la posizione della donna in generale di fronte all'uomo, tal'altra si tratta di provare ciò che le donne siano capaci di fare nelle attuali condizioni sfavorevolissime al loro sviluppo. Di più, le donne avrebbero grande interesse di farsi curare in caso di malattia da medici del loro sesso, a cui farebbero appello con meno riluttanza che non agli uomini, specialmente trattandosi di disturbi fisici collegati con la generazione; nei quali casi avviene spesso che per non ricorrere agli uomini facciano addirittura a meno del soccorso medico o lo richiedano troppo tardi. Di qui una serie di dispiaceri e di tristi conseguenze e per le donne e per gli uomini. Non vi ha quasi medico che non abbia da deplorare questa reticenza nelle donne, a volte colpevole, e la tendenza di nascondere i loro mali. Il fatto si comprende, ma è irragionevole che gli uomini, e i medici in ispecie, non vogliano convenire quanto sarebbe giustificato e necessario lo studio della medicina per la donna.

Non sarebbe del resto cosa nuova. Presso molti popoli antichi, fra cui i Germani, vi erano donne dedicate a quest'arte salutare. Nel secolo IX e nel X vi erano medichesse ed operatrici di grande fama in Arabia in Ispagna, a preferenza nel periodo della dominazione araba allorché studiavano all'università di Cordova. Devesi pure all'influenza della dominazione dei Mori se la donna si dedicò allo studio della medicina in diverse università italiane, fra cui Bologna e Palermo. Con la scomparsa dell'influenza *pagana* venne proibito in Italia questo studio. Nel 1377 il collegio universitario di Bologna decretò: «Essendo la donna l'iniziatrice del peccato, l'arma del diavolo, la causa della cacciata dal paradiso terrestre, la corruttrice dell'antica legge, e perché è da evitare con ogni cura qualunque rapporto con essa, vietiamo decisamente che alcuno osi introdurre qualsiasi donna, per quanto onorata, nel collegio soprannominato, e qualora vi fosse chi lo facesse, sarà severamente punito dal rettore.»

I preti cristiani - cattolici e protestanti - sono quelli che ancora si oppongono più accanitamente a ciò che la donna intraprenda gli studi superiori. Questo fatto fu provato dalle discussioni del parlamento tedesco riguardo all'ammissione della donna nelle università, e lo affermano le discussioni dei congressi evangelici-sociali della primavera del 1894 a Francoforte sul Meno, dove alcuni ecclesiastici che si rendevano interpreti dell'opinione della generalità, protestarono che le donne prendessero parte alle discussioni del congresso con uguaglianza di diritti.

[ gli Stati e l'istruzione della donna ]

L'ammissione della donna agli studi superiori ha per primo vantaggio che la concorrenza femminile stimola l'emulazione della nostra gioventù maschile, che molto lascia a desiderare. Basterebbe solo questo per reputarla un grande beneficio. Anche i costumi dei giovani ne avvantaggerebbero; il vizio del bere e dell'attaccar briga, del frequentare le bettole, troverebbe un freno. Principalmente negli uffici occupati dai capi dello Stato, dai giudici, dai procuratori del re, dai più alti impiegati della polizia, dai deputati, dominerebbe un contegno più corrispondente al compito per il quale furono fondati e sono mantenuti. Un miglioramento, a detta di molti, sarebbe desiderabile.

Il numero degli Stati che ammettono la donna nelle università e negli istituti superiori è rapidamente aumentato negli ultimi decenni. Nessuno Stato potrebbe pretendere di essere civile se alla lunga si opponesse a questa domanda, accordata già dagli Stati Uniti e dalla Russia, che sotto ogni rapporto presentano fra loro il più crudo contrasto, eccettuato nell'accordare uguaglianza alla donna.

Nell'Unione Nord-Americana le donne sono ammesse agli studi in tutti gli Stati; nel 1'Utah fino dal 1850, a Iowa dal 1860, nel Kansas dal 1866, nel Wisconsin dal 1868, nel Minnesota dal 1869, nella California e nel Missouri dal 1870, nell'Ohio, nell'Illinois e nel Nebraska dal 1871; dopo di allora tutti gli altri Stati

li imitarono. Per la diffusione degli studi negli Stati Uniti le donne hanno saputo conquistarsi posizioni importanti. Dalla statistica del 1890 risultarono 2438 mediche e operatrici, 2136 architette, 580 giornaliste, 360 scrittrici, 165 ecclesiastiche, 119 avvocatesse.

In Europa fu a preferenza la Svizzera che aprì le università alla donna.

Il numero totale degli studenti, comprese le donne ammontava:

nel 1887 a 2229, di cui 167 donne - nel 1890 a 2522, di cui 248 donne - nel 1893-94 a 3609, di cui 599 donne - nel 1898 a 3494, di cui 676 donne (comprese le uditrici)

Nel semestre d'estate del 1898 le studentesse si dividevano nelle diverse facoltà: legge 13, medicina 304, filosofia 359. Secondo la nazionalità vi erano: 74 Svizzere, 278 Russe, 47 Tedesche, 25 Bulgare, 7 Serbe, 7 Americane del nord, 12 Asiatiche, 8 Australiane, 6 Ungheresi, 3 Olandesi, 3 Inglesi, 1 del Lichtenstein, 1 Rumena, 1 Africana.

Non abbiamo dati precisi sulla nazionalità delle 202 uditrici. Il numero delle studentesse tedesche in Svizzera è diminuito perché le donne sono oramai ammesse in tutte le università germaniche, per quanto in date condizioni. Gli Stati nei quali le donne sono ammesse agli studi sono: gli Stati Uniti, l'Inghilterra, l'Olanda, il Belgio, la Danimarca, la Svezia, la Norvegia, la Russia, la Germania, l'Austria-Ungheria, l'Italia, la Svizzera, la Francia, la Turchia. Si trovano mediche in India, in Egitto, in Abissinia, in Persia, nel Marocco, nella Cina ecc. Negli Stati orientali le mediche acquistano sempre più terreno. Le limitazioni imposte alla donna dalla religione e dai costumi fanno considerare le mediche come un grande beneficio.

[ le donne e lo studio in Germania ]

Dopo lunghe lotte e grandi sforzi anche la Germania infine, sebbene timorosa, si è avviata sulla nuova strada.

Con decreto del consiglio federale del 24 aprile 1890 è stato accordato alle donne di prendere, come gli uomini, la laurea di mediche, dentiste, farmaciste. Con un secondo decreto del consiglio federale del 28 luglio 1900 furono ammesse all'esercizio nello impero germanico le mediche laureate all'estero purché fossero sempre suddite tedesche; come pure un permesso a quelle che avevano cominciati gli studi di medicina all'estero di continuarli in Germania. Già prima del 1898 le donne erano state ammesse agli studi in alcune università tedesche quali Heidelberg e Gottinga. Nel semestre d'inverno 1901-02 erano già iscritte nei ruoli universitari 1270 uditrici e cioè: 611 a Berlino, 105 a Bonn, 89 a Halle, 70 a Breslavia, 73 a Lipsia, 53 a Friburgo (di cui 17 si matricularono), 41 a Wurzburg, 38 a Königsberg, 33 a Strasburg, 33 ad Heidelberg (di cui si immatricolarono), 19 a Kiel, 18 a Giessen, 7 a Rostock, 6 a Marburg, 4 a Erlangen, 2 a Greifswald, 2 a Tubinga. In varie città germaniche sono stati fondati anche alcuni ginnasi femminili e reali, come a Karlsruhe, Stoccarda, Hannover, Königsberg, Amburgo, Francoforte sul Meno, Heidelberg e Friburgo; nel politecnico di Karlsruhe possono laurearsi le donne che presentano la licenza di un ginnasio governativo tedesco conosciuto o di un ginnasio reale<sup>18</sup>. Al contrario le rimanenti università tedesche, fra cui quella di Berlino, hanno finora rifiutato di accordare la laurea alle donne anche se presentassero la licenza necessaria, cioè a dire non hanno voluto riconoscere la loro idoneità a studentesse. Nella primavera del 1902 fu di nuovo respinta dall'università di Berlino la domanda di laureare le studentesse che possedessero la licenza di un ginnasio tedesco.

In Germania non è stata ancora vinta dappertutto l'opposizione dei circoli molto influenti contro l'ammissione delle donne agli studi. Il ministro del culto prussiano tenne nel marzo del 1902 nella dieta prussiana un discorso dove, fra le altre cose, disse che i ginnasi femminili erano un esperimento che il governo doveva cessare. Egli temeva che le differenze poste dalla natura e sviluppate dalla civiltà fra l'uomo e la donna potessero modificarsi col frequentare i ginnasi e le università. La famiglia tedesca doveva conservare, per quanto fosse possibile, la particolare natura della donna tedesca. Questo concetto s'accordava perfettamente con l'antico sistema.

Anche una gran parte dei professori tedeschi è contraria allo studio della donna, per quanto alcuni consentano che molte donne ammesse agli studi corrispondano pienamente alle esigenze imposte loro, alcune poi in modo speciale.

---

18. *Stand der deutschen Frauenbewegung im Beginn des Jahres 1902*, di Elsa Lüders. Zurigo-Lipsia.

[ una vibrante protesta ]

Una protesta pubblicata nel marzo 1902 in appoggio alle cliniche germaniche mostra come pensa una parte della studentesca - probabilmente la grande maggioranza - riguardo all'ammissione della donna agli studi. Dopo aver dichiarato che l'agitazione del circolo *Frauenbdung- Frauenstudium* a Berlino aveva cagionato una protesta contro l'ammissione della donna agli studi della medicina, e detto: «Poiché la questione viene così portata in pubblico, la clinica di Halle si rivolge ai circoli per i quali la decisione ha maggiore interesse e importanza, cioè ai clinici delle università tedesche, perché essi o per propria esperienza vengano a conoscere gli inconvenienti menzionati, o possano immaginare a quali situazioni spiacevoli e nocive al decoro questa istruzione comune potrebbe dar luogo; situazioni troppo ripugnanti a precisare senza urtare il pudore. La facoltà di medicina dell'università di Halle ha, fra le prime nell'impero germanico, tentato di ammettere le donne allo studio della medicina, ma questo tentativo si può considerare addirittura infruttuoso. In luogo delle aspirazioni elevate, con la donna è entrato il cinismo, e sono all'ordine del giorno scene spiacevoli per i maestri e per gli scolari, non che per le pazienti. L'emancipazione della donna diventa una calamità, un conflitto con la costumatezza e fa d'uopo metterle un freno. Colleghe! Davanti a questi fatti, chi potrebbe osare di opporsi alle nostre giuste esigenze? Noi chiediamo: l'esclusione delle donne dai corsi clinici, perché l'esperienza ci ha insegnato che la comunanza di uditori maschi e femmine è tanto poco compatibile con l'interesse dello studio della medicina, quanto coi principi della costumatezza e della morale. La domanda da noi sottocitata ha perso adesso il suo carattere locale. Persone autorevoli hanno già lasciato supporre di volere ammettere definitivamente le donne allo studio della medicina. Voi tutti siete in egual modo interessati alla nostra causa e quindi vi domandiamo: Opponetevi a questa ammissione e unitevi con noi in comune protesta.»

[ cortezza di mente e invidia maschile ]

Questa *protesta* è prova incontrastabile della cortezza di mente e del sentimento d'invidia degli studenti di clinica per la concorrenza femminile, poiché è a questo timore che dobbiamo ricondurre le loro riflessioni di moralità. Ciò che da anni è ammesso in quasi tutti gli Stati civili senza danno della morale e della decenza delle studentesse, non deve costituire un pericolo per la Germania. Gli studenti tedeschi non godono fama di eccessiva *virtuosità*, e dovrebbero lasciare da parte simili sciocchezze. Se non si trova scandaloso e immorale che le infermiere si trovino presenti e prestino aiuto in ogni possibile operazione sugli uomini come sulle donne, se non è scandaloso e immorale che dozzine di giovanotti a scopo di studio assistano come spettatori ai parti, o cooperino alle operazioni praticate su donne inferme, è ridicolo che le studentesse non abbiano uguali diritti.

Un motivo affatto diverso da quello addotto dall'università di Halle indusse il fu prof. Bischoff ad opporsi all'ammissione delle donne agli studi medici e, cioè, *la rozzezza degli studenti*, della quale egli poteva essere buon giudice. Ma poiché la questione viene considerata sempre dagli uomini da punti di vista limitati, o per invidia di concorrenza, essa finisce sempre col trionfo della donna. Non è possibile farla retrocedere. In tutti i paesi civili della terra, ed anche in paesi che non passano per tali, vi sono medichesse che esercitano la professione in numero più o meno esteso.

Il defunto Li-Hung Ghang aveva nominata medichessa della sua famiglia una Chinesa che esercitava l'arte medica nell'ospedale femminile di Futschang. La defunta moglie di Kowalewska, la celebre matematica, fu, dal 1884 fino alla sua morte nel 1892, addetta all'insegnamento delle matematiche a Stoccolma. Vi sono in gran numero professoresse negli Stati Uniti, alcune anche in Italia. Abbiamo donne che esercitano la professione di medichesse, dentiste, avvocatesse, giudici, chimiche, fisiche, geologhe, botaniche, maestre superiori, ecc., occupate in cariche pubbliche o private, ed è provato che sono al caso di adempiere con uguale abilità e coscienza degli uomini i loro compiti. Nell'estate del 1899 la maggioranza degli elettori nel cantone di Zurigo con votazione popolare si è pronunciata in favore dell'ammissione delle donne nel foro. La votazione risultò di 21717 voti contro 20046.

La ragione addotta da molti, specialmente dai dotti, per opporsi allo studio della donna, è che temono di avvilire la scienza, la quale potrebbe scapitare agli occhi della moltitudine se si dimostrasse che anche la donna può comprendere una scienza che finora era considerata privilegio speciale degli eletti del sesso maschile.

[ insegnamento per buoni a nulla ]

Purtroppo la costituzione delle università è difettosa come tutto il complesso del nostro insegnamento. Come nelle scuole pubbliche viene rubato al fanciullo il tempo più prezioso per rimpinzargli il cervello di nozioni che non sono in accordo, né con la ragione, né con la scienza; come viene caricato di una zavorra che nella vita non gli riesce di impiegare e che anzi lo inceppa nel progresso e nello sviluppo; altrettanto avviene nelle scuole superiori. Negli istituti preparatori viene impartita agli scolari una quantità di nozioni aride e inutili e di esercizi mnemonici che assorbono la maggior parte del loro tempo e delle loro forze intellettuali; così può dirsi delle università. Accanto ad una massa di materie antiquate e superflue poco viene insegnato di buono e di utile. Molti professori, semestre per semestre, tornano a ripetere le stesse lezioni che si leggono nei vecchi appunti di collegio, fino i motti di spirito, in modo che l'alto ufficio dell'insegnamento diventa per molti un mestiere qualunque e gli scolari non abbisognano di speciale avvedutezza per comprenderlo.

Anche il concetto formatosi delle università fa sì che i giovani non prendano troppo sul serio gli studi e taluni, che ne avrebbero intenzione, sono scoraggiati dalla pedanteria e dal sistema d'insegnamento di molti professori. La decadenza degli studi e dello zelo in essi impiegato è fatto generalmente osservato nelle università e nelle scuole superiori, ed offre argomento di riflessione anche alle persone di idee moderate.

Saldamente affratellata è la razza dei *buoni a niente*, che fa sempre maggiori progressi nei nostri tempi privi di carattere e penetra sempre più nelle nostre scuole superiori. Le buone relazioni di famiglia, *il buon animo*, fanno le veci della scienza e delle cognizioni; essere patriota, cioè un uomo che non ha opinioni proprie, ma che si rivolge sollecito all'alto e cerca di scoprire da che lato tira il vento per inchinarsi e prosternarsi, vale più di un uomo di carattere, di un uomo di scienza.

Quando arriva poi il tempo degli esami, in un paio di mesi si ingerisce quanto sembra strettamente necessario per cavarsela. Superati questi facilmente ed ottenuto un impiego o abbracciata una professione, la maggior parte di questi studiosi continua a lavorare meccanicamente e quasi si trattasse di un mestiere; ma se ne hanno assai a male se *chi non ha studiato*, non li saluta col massimo rispetto e non li considera e non li tratta come una razza umana superiore. Quasi tutti coloro che occupano alte cariche, procuratori del re, giudici, medici, professori, impiegati, artisti, ecc., non sono altro se non *mesitieranti lieti di mangiare alla greppia*.

Solo chi ha *alte aspirazioni* scopre più tardi quanto di inutile ha imparato e come non abbia appreso invece ciò che gli era utile, e comincia solo allora ad imparare davvero. Durante la miglior parte della sua vita egli è stato tormentato con l'insegnamento di cose inutili o dannose; per cui gli occorre un secondo periodo per eliminarle e mettersi all'altezza dei tempi; solo allora può divenire un membro utile della società. Molti non escono dal primo stadio, altri rimangono stazionari nel secondo, e pochi hanno l'energia di salire fino al terzo.

Ma il decoro esige che siano conservate le anticaglie e tutte le inutili nozioni impartite, e poiché finora le donne, in causa del loro sesso, sono state escluse dalle scuole e dagli istituti preparatori, questa circostanza serve da comodo pretesto per chiuder loro le porte dell'università.

Nel 1870 uno dei professori di medicina più rinomati di Lipsia fece ad una signora la candida confessione: «*L'istruzione classica non era veramente necessaria per comprendere la medicina, ma si doveva farne una condizione dell'ammissione a questi studi perché non ne soffrisse la dignità della scienza*».

A poco a poco anche in Germania si fa notevole l'opposizione alla necessità dell'istruzione classica per lo studio della medicina. Gli immensi progressi nelle scienze naturali e la loro importanza nel complesso della vita esigono lo studio profondo di esse, ma l'istruzione ginnasiale con la preferenza che accorda alle lingue classiche, al greco e al latino, considera le scienze naturali come secondarie e le trascura, per cui avviene che gli studenti spesso non possiedono quelle nozioni di scienze naturali che per alcuni rami di studi, quale per esempio la medicina, sono di capitale importanza.

Contro questa specie d'insegnamento unilaterale si è infine sollevata un'opposizione nel circolo stesso degli'insegnanti, come è dimostrato da una dichiarazione pubblicata da 400 maestri delle scuole superiori nell'autunno del 1890. All'estero, per esempio in Svizzera, si è dato già da lungo tempo il maggior peso allo studio delle scienze naturali e si è permesso a chiunque, anche senza la così detta

istruzione classica, l'accesso allo studio della medicina, purché fosse fornito delle necessarie nozioni di scienze naturali e di matematica. Nello stesso senso si agisce in Russia, negli Stati Uniti ecc.

In Russia, dove è un particolare criterio dello Stato la persecuzione e il considerare privi di diritti legali gli ebrei, è stato prescritto con un *ukase* dell'anno 1897 che nell'istituto femminile di medicina, allora aperto, potesse essere ammesso solo il 5% di uditrici di religione non cristiana. E di queste solo il 3% di israelite, mentre il rimanente 2% poteva essere di origine musulmana. Ecco uno dei punti in cui la Russia è rimasta indietro. Il governo russo avrebbe tanto meno ragioni di prendere queste determinazioni, in quanto pe l'immenso impero scarseggia molto di medici e le medichesse russe, senza distinzione di religione o di origine, si sono guadagnate il certificato di possedere il maggiore spirito di sacrificio nell'esercizio della loro carriera. Erismann, che per molti anni ha esercitato la professione in Russia, ci comunica in una conferenza tenuta nella 54a assemblea dell'unione centrale di medicina ad Olten: «In questi primi anni si sono fatte esperienze favorevoli anche riguardo all'attività delle medichesse. Esse sanno fin da principio acquistarsi la fiducia della popolazione; nella nobile gara coi colleghi maschi riportano la vittoria. Si osserva subito che vi sono più pazienti per ogni medichessa che non per ogni medico, quantunque anche questi ultimi adempiano il loro dovere con grande devozione e abnegazione. Le donne malate si rivolgono in special modo alle medichesse più che non chiedano i medici»<sup>19</sup>.

Dal lato opposto, cioè degli uomini interessati nel fatto, non si è osservato nulla di svantaggioso dalla temuta concorrenza delle donne, specialmente nella pratica. Sembra anzi che le medichesse abbiano una clientela di pazienti del loro sesso che raramente, o solo in casi estremi, ricorrerebbe al consiglio di un medico; come pure si è dato il caso che un buon numero di donne che si erano dedicate a tale studio, appena entrate nella vita coniugale o non si sono date alla pratica, o vi hanno rinunciato poco tempo dopo. Ciò dimostra che i doveri domestici, imposti dalla classe borghese alla donna, soprattutto quando vi si aggiungano i figli, sono tali che a molte riesce impossibile servire due padroni al tempo stesso. Di più, la medichessa deve essere sempre pronta giorno e notte per i bisogni della sua carriera e ciò non è facile a tutte.

L'opera di Adele Gerhard e di Elena Simon sulla *Mutterschaft und geistige Arbeit* contiene molta materia importante riguardo alle difficoltà che esistono per le donne di possedere una famiglia e volere, o, per meglio dire, dovere al tempo stesso adempiere ai doveri di un mestiere per vivere<sup>20</sup>.

Sono scrittrici, artiste, cantanti di teatro, ecc., che prendono la parola per dare un giudizio secondo la propria esperienza. E questi giudizi dicono che si deve sconvolgere tutto l'ordinamento sociale prima che la grande massa dell'intelligenza femminile che esiste e lotta per avere un'occupazione, possa giungere a completa attività, ciò che sarebbe nel massimo interesse della società.

Dopo che l'Inghilterra, gli Stati Uniti e la Francia si sono spinti tanto innanzi da occupare le donne anche nelle ispezioni dei mestieri, per il quale ufficio il bisogno diventa tanto maggiore in quanto che, com'è dimostrato, il numero delle operaie aumenta di anno in anno, insieme col numero delle industrie in cui le donne sono esclusivamente o a preferenza occupate, anche una serie di Stati germanici ha seguito l'esempio.

Il Baden, la Baviera, l'Assia, la Prussia, la Sassonia, il Weimar, il Württemberg, ecc., hanno donne che, come gli uomini, adempiono l'ufficio di ispettrici dei mestieri, alcune delle quali per la loro attività si sono acquistate molto credito. Anche qui è dimostrato che le operaie hanno più fiducia in un rappresentante del loro sesso e le ispettrici ricevono confidenze che non verrebbero fatte ai loro colleghi maschi. Un altro difetto dell'istituzione è che questi ispettori-aiuti non possiedono dappertutto la posizione indipendente necessaria per il loro genere di occupazione, ed anche il salario lascia a desiderare.

Molti governi vanno avanti a tastonando ed esitando per ciò che riguarda la nuova istituzione.

Particolarmente notevole è in Germania la sfiducia e l'ostilità alla concorrenza femminile negli impieghi pubblici, perché il militarismo ogni anno fa concorrere in ogni genere di impieghi di Stato e nei comuni

---

19 . *Die organisation der unentgeltlichen polyklinischen Krankenpflege in den grossen Städten Russlands* (St. Petersburg und Moskau) Deutsche Vierteljahresschrift für öffentliche Gesundheitspflege. Brannschweig.

20 . Berlino 1905, Georg Reimer.

tanti ufficiali messi fuori dall'esercito e sotto-ufficiali fuori di servizio che non vi è più posto per le forze lavoratrici delle altre classi. Se le donne sono accettate è solo a condizione di un salario assai più basso, per la qual cosa possono gli impieghi sembrare agli uomini o non degni, o meritevoli di minore ricompensa.

[ invenzioni tecnologiche di donne ]

Le multiformi attitudini femminili si sono potute valutare nell'esposizione mondiale di Chicago nel 1893. Non solo lo splendido edificio per l'esposizione dell'arte e dei prodotti delle industrie femminili era stato costruito da donne architetture, ma anche i prodotti esposti, opera esclusivamente femminile, furono ammirati più volte per il loro gusto e la loro artistica esecuzione.

Così nel campo delle scoperte le donne hanno fornito un buon contingente che nel futuro verrà sempre più arricchito. Un giornale d'America ha pubblicato una lista di scoperte, di cui sono autrici donne e che riguardano i seguenti oggetti: Un filatoio perfezionato, un telaio rotatore che produce tre volte il lavoro di uno comune; uno strumento per sciogliere le catenelle; un manubrio a vapore per le viti; un apparecchio di salvataggio per gli incendi; un altro per pesare la lana, macchina delle più semplici che siano state fatte e di valore inestimabile nell'industria della lana; un serbatoio d'acqua potabile per pugnere gli incendi; un sistema per applicare il petrolio invece della legna e del carbone, quale combustibile nelle macchine a vapore; una molla perfezionata da locomotive; un segnale per scambi ferroviari; un sistema di riscaldamento senza fuoco per vagoni; un feltro lubrificatore per scemare l'attrito delle strade ferrate; una macchina da scrivere; un razzo segnalatore per la marina; un telescopio per le profondità marine; un sistema per atturare il nuore delle ferrovie aeree; uno strumento per consumare il fumo; una macchina per piegare sacchetti di carta, ecc.

Specialmente nelle macchine da cucire sono stati, per opera di donne, introdotti perfezionamenti, per esempio un ritrovato per cucire le vele e i panni grossolani; un apparecchio per infilare l'ago mentre la macchina è in movimento; un perfezionamento nelle macchine da cucire pelli, ecc.

L'ultima scoperta è stata fatta da una donna che dirige da molti anni una selleria a Nuova-York. Il telescopio marino scoperto dalla signora Mather e perfezionato dalla figlia è un'invenzione della massima importanza, poiché rende possibile esaminare la chiglia delle grandi navi senza che queste siano messe in secco. Con l'aiuto di questo cannocchiale si può da bordo esaminare gli avanzi di una nave naufragata, gli ostacoli che impediscono la rotta di una nave, segnalare torpedini, ecc..

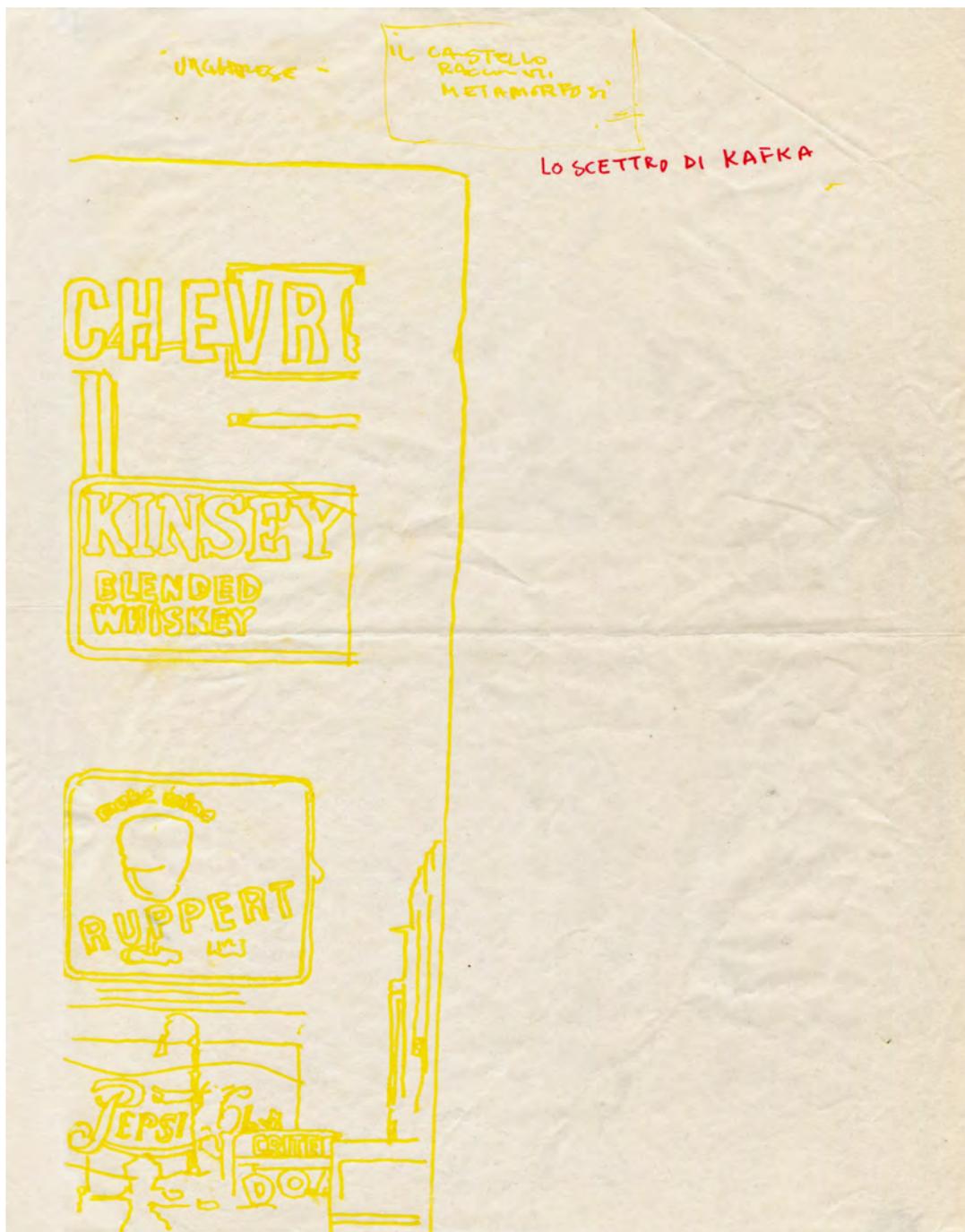
Fra le macchine che per la loro straordinaria complicazione e geniale costruzione fecero chiasso in America come in Europa è da annoverarsene una per la fabbricazione dei sacchi di carta. Molti uomini, fra cui meccanici distinti, avevano finora tentato invano di costruirne una simile. Una donna, miss Maggie Knight ne fu l'inventrice. In seguito ha inventato una macchina per piegare i sacchi di carta che compie il lavoro riunito di 30 persone; l'inventrice stessa diresse i lavori d'impianto di questa macchina ad Amherst nel Massachusetts.

Questo movimento femminile ha avuto luogo anche Giappone, ma, naturalmente, qui pure il mondo maschile si oppose energicamente. Per la qual cosa nell'autunno del 1892 il parlamento giapponese decretò di proibire alle donne di diventare editrici e redattrici di giornali, anche di quelli che si occupassero di mode, di arte culinaria, di istruzione dei bambini, ecc.

Fu al Giappone che accadde cosa ritenuta inaudita, che cioè una donna si facesse editrice di un giornale *socialista democratico*. Ciò riuscì troppo aspro ai legislatori giapponesi, che a questo proposito emanarono la legge suddetta. Non è però proibito alle donne di essere corrispondenti di giornali, ma è interdetto loro l'accesso alle università.

Ma alla lunga non riuscirà ai Giapponesi come agli Europei, loro colleghi nel modo di pensare, di negare alle donne i loro diritti.

Segue nel prossimo almanacco con il capitolo *La posizione giuridica e politica della donna*.



## LO SCETTRO DI KAFKA

patographies

[ Un giorno andando a passeggio per le vie della città incontrai una persona Insolita. Lo sguardo che Le diedi di sfuggita mi diede l'impressione del classico uomo di tutti i giorni. Non devo essermi accorto di una situazione Imbarazzante la stessa persona appostata vicino ad un albero votava la sua indifferenza ad un altro sguardo Sembrava un gioco di immagini, l'angolazione che dava il rifrangente dell'entrata a specchi lucidi di un locale notturno noto nella stessa città in cui mi trovavo Roma. ( ora di pallore vivo)

Il classico di un giallo è dato più o meno dalla descrizione delle sequenze fotografiche che si descrivono durante il movimento del personaggio in primo piano  
l'investigatore fuori dalla scena  
Posto fuori dalla scena come immaginaria visione del quadro l'effetto non era molto simpatico.

Non capivo perché la musica che in quel momento si sentiva molto chiaramente da un Stereo non Era più d'accordo con la musica fotografica, era (una sera molto buia) ]

Un giorno andando a passeggio per le vie della città incontrai una persona insolita. Lo sguardo che lei diedi di sfuggita mi diede l'impressione del classico uomo di tutti i giorni. Non devo essermi accorto di una situazione imbarazzante: la stessa persona appostata vicino ad un'albero votava la sua indifferenza ad un'altro sguardo. Sembrava un gioco di immagini, l'angolazione che dava il rinfrangente dell'entrata a specchi lucidi di un locale notturno noto nella stessa città in cui mi trovavo Roma. *Due di vedere s'io.*

Il classico di un giallo è dato più o meno dalla descrizione delle sequenze fotografiche che si descrivono durante il movimento del personaggio in primo piano. l'investigatore fuori dalla scena. Posto fuori dalla scena come immaginaria visione del quadro l'effetto non era molto simpatico. Non capivo perché la musica che in quel momento si sentiva molto chiaramente da un Stereo non era più d'accordo con la musica fotografica, era *una cosa molto brutta.*

40

ESTACODI — RIVALI —  
 ESTACODIL —  
 ESTACOLO5 — LAQUISTO <sup>POMO D'ORO</sup> BUDELLA  
 PASSE SERONI  
 IL GRILLO A 60 MILA GIRI

COME SIAMO —  
 BUDELLARI

CLAUDIO IN VERO —

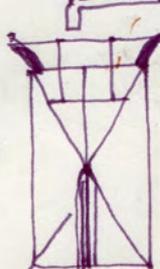
NON LASCIAMO IL PEZZATO CONTRO IL GERME DELLA CATTIVERIA

E subito è il nuovo titolo della canzone di Baglioni Rouli in presente - futuribile.



ROCCHI

RODDI ALBERTO  
 NATO A RIMINI  
 SCILLA GABEL



QUESTO  
 DI TUTTE  
 LE PARTI



ALVA & CHIUSURA DELLO STUDIO SI TACCA VERRE IN QUANTO  
 PIPERITA CONVITTO  
 AZZURRO  
 FARE

NON SI VE TU  
 CON IL QUANTO QUANTO



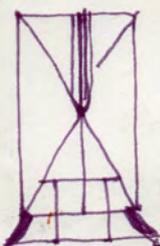
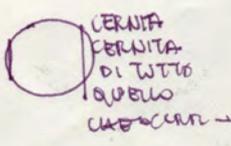
SOALB  
 AZZURRO  
 duna

SCOPPI SOLTANTO  
 QUELTA TI DEDICARE



Estacodi — Estacoil — Estacolo5 — Passe seroni . Rivali — L'acquisto pollo d'oro in budella , pomodori in scatola . Il grillo a 60mila giri . Come siamo budellari . Claudio in vero . Non lasciamo il pezzato contro il germe della cattiveria . E Subito è il nuovo titolo della canzone di Baglioni Rouli in presente futuribile . Rocchi . Roddi Alberto nato a Rimini . Scilla Gabel

SCOPO SOLTANTO QUELLA TI SCRIVERO



ROBERTO ALBERTO  
SULLA QUARTA  
ROCCHI



CON IL GRANDE GATSBY NON SI PE TU

ALLA CHIUSURA DELLO STUDIO SI FACCIARE VEDERE IN QUELLA INFERIATA PREFETTA CONVITTO. AZZURRO. FARO



E subito è il nuovo titolo della Couronne di Bagnioni Roux in Parate - furbiche.



NON LASCIAMO IL REZZATO CONTRA IL CATTIVITA GERIE PELLA

CLAUDIO IN VERO SUBELATI  
COME SIAMO

PASSE SERONI IL GRILLO A GORGIA

ESTACODI - ESTACODIL - ESTACODS - LAQUISTO FOMO ABDEUA RIVALI - FOMODU IN SCERANA

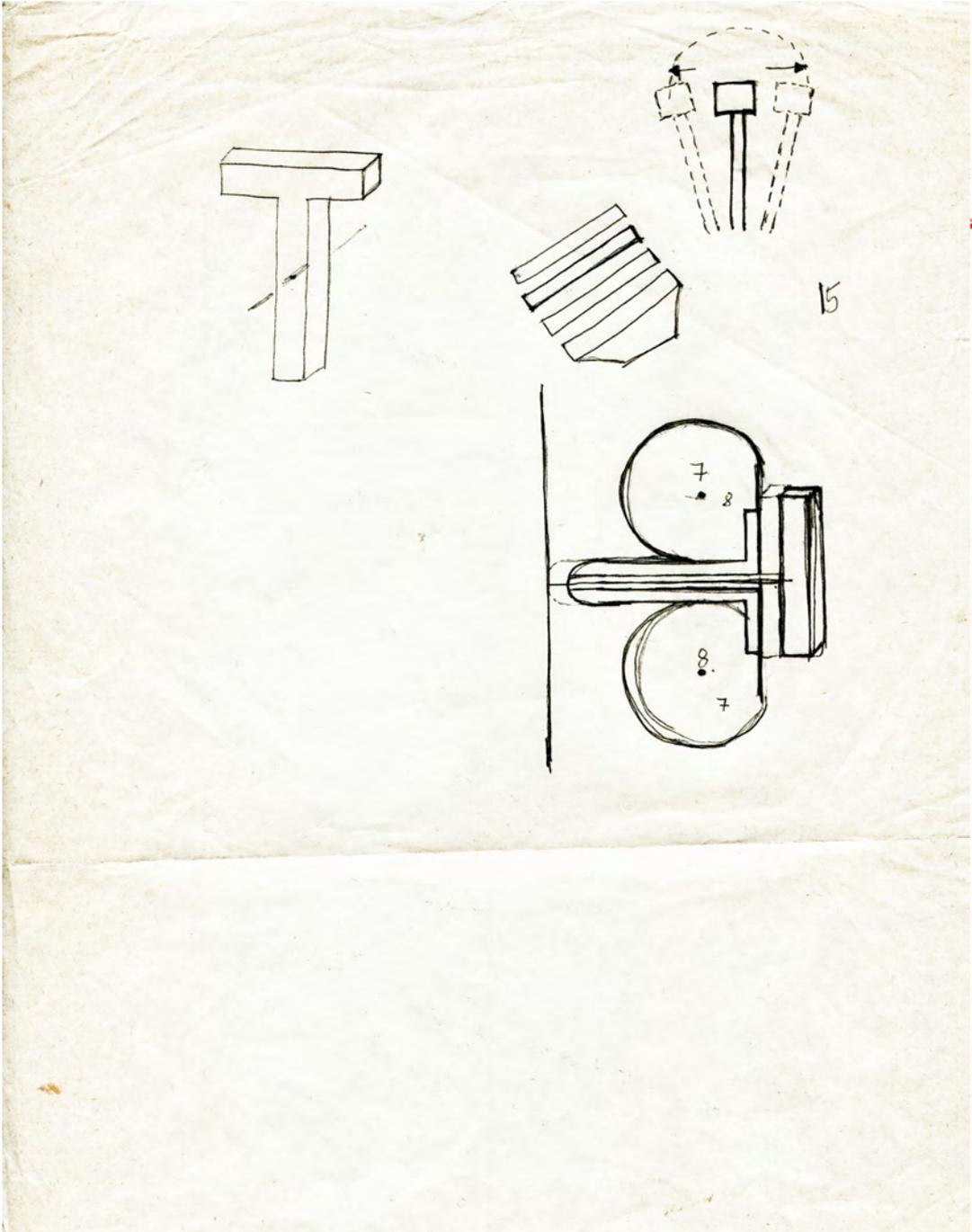
40

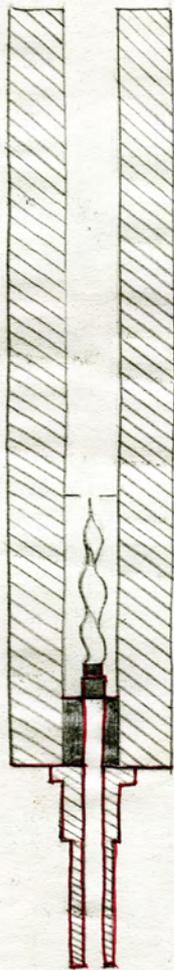
FABIO MAURI

Scopo soltanto quella . Ti scriverò . Luna Squalo Azzurro . Cernita cernita di tutto quello che occorre . Con il Grande Gatsby non si pe tu . Alla chiusura dello studio si faccia vedere in quella inferiata prefetta convitto . azzurro . faro

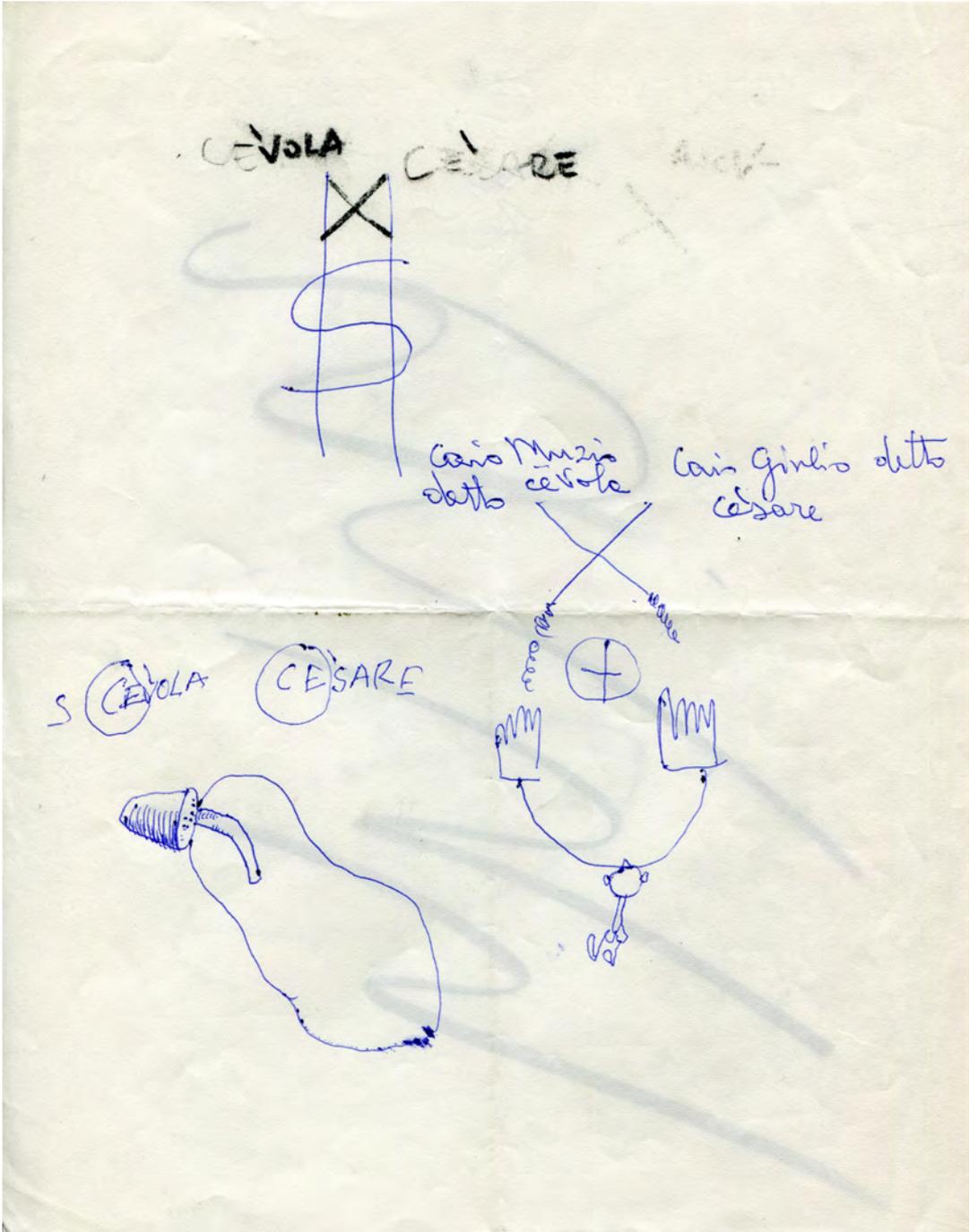








VVA 79



Caiò Muzio detto cèvola . Caiò Giulio detto cèsare

D

**DEDICATO A.....!**

**BENIAMINO**

**STEREOVIDEOTELEV**

STEREOVIDEO TELEV ITALIANO

STERVID-TELEV TELEV

37

LA STORIA CHE VI NARRIAMO NON E' UNA DELLE SOLITE.... NUOVA NEL GENERE E' UNA ANALITICA VISIONE DEL PERSONAGGIO. IL CHIARO E IL RIFLESSO DOVREBBERO FARVI APPARIRE IL CAPO DEL PERSONAGGIO ANCHE INTERVISTATO. SINCERO NEL RISPETTIVO

SE 7

**STEREOVIDEO ITALIANO**

ROBERTO ROCCHI  
DEDICATO A.....

GERMANIA

— ANONIMO —

CARA ROBERTINO

QUANDO UNA PERSONA MUORE COSA VUOL DIRE CAPIRE PER UNA. QUANDO SONO INSIEME NON SI VEDONO.

SE UNA PERSONA INTERFERISCE NELLA PSICHE COSA VUOL DIRE.

ASSENZA, PRESENTE, DIFETTO DI VISTA —

GUARDA BENE IL PROFILO.

[H]

[ ]

[ ]

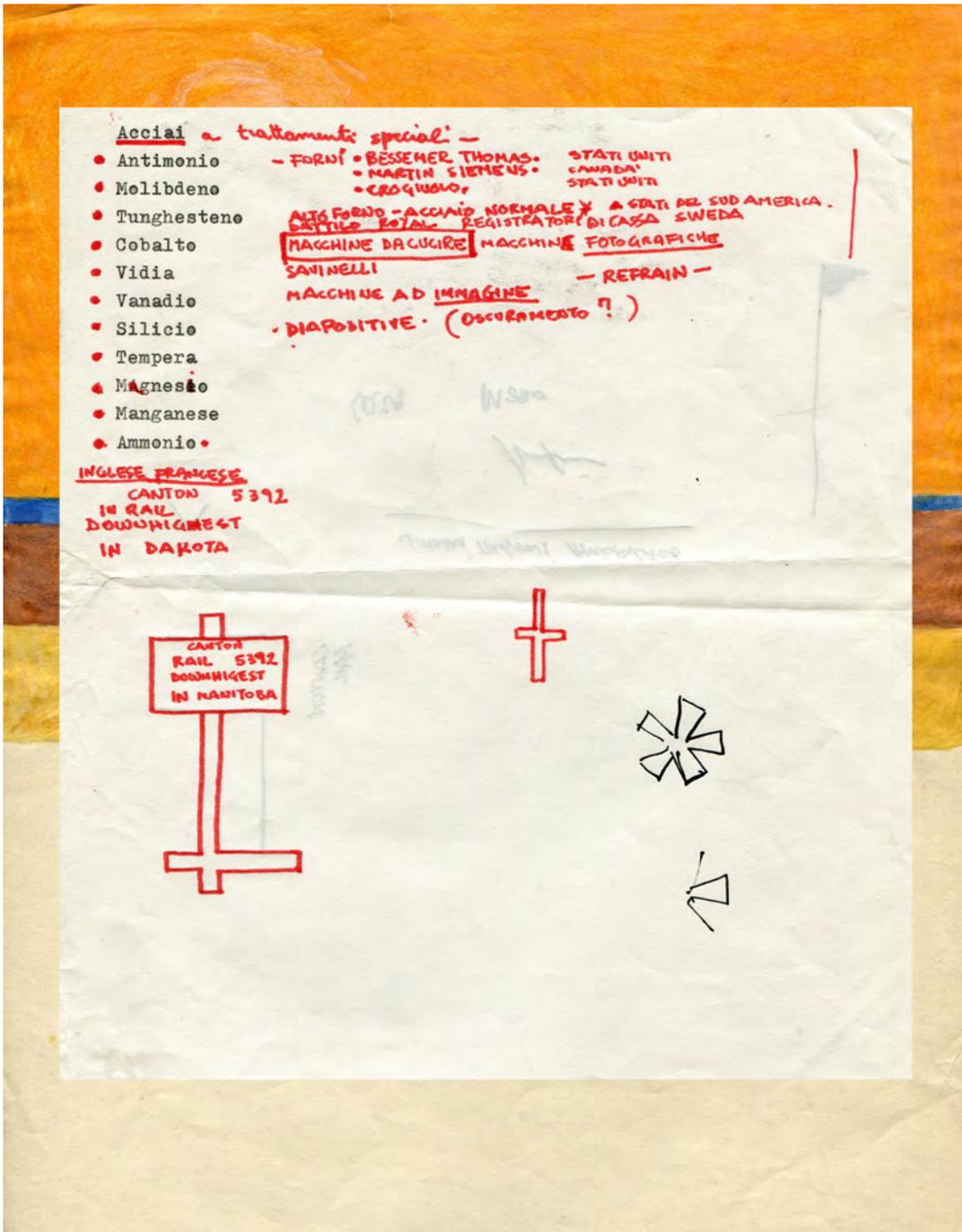
LA STORIA NELLA CAMPAGNA DI ROMA.

[ La storia che vi narriamo non è una delle solite .... Nuova nel genere è una analitica visione del personaggio. Il chiaro e il riflesso dovrebbero farvi apparire il capo del personaggio anche intervistato. Sincero nel rispettivo ]

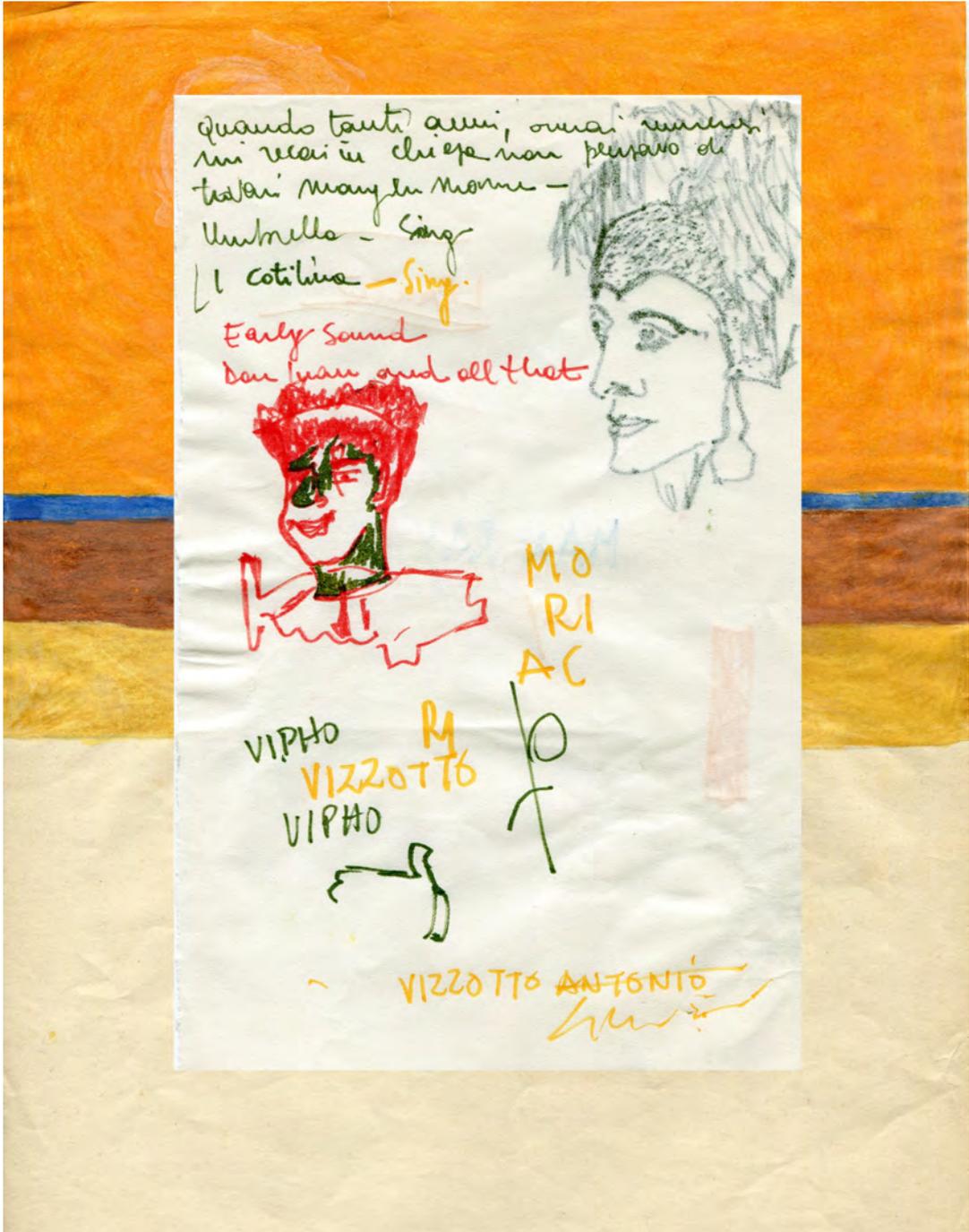
\_anonimo\_

[Caro Robertino – Quando una persona muore cosa vuol dire capire per una. Quando sono insieme non si vedono. Se una persona interferisce nella psiche cosa vuol dire. Assenza, presente, difetto di vista\_ Guarda bene il profilo:

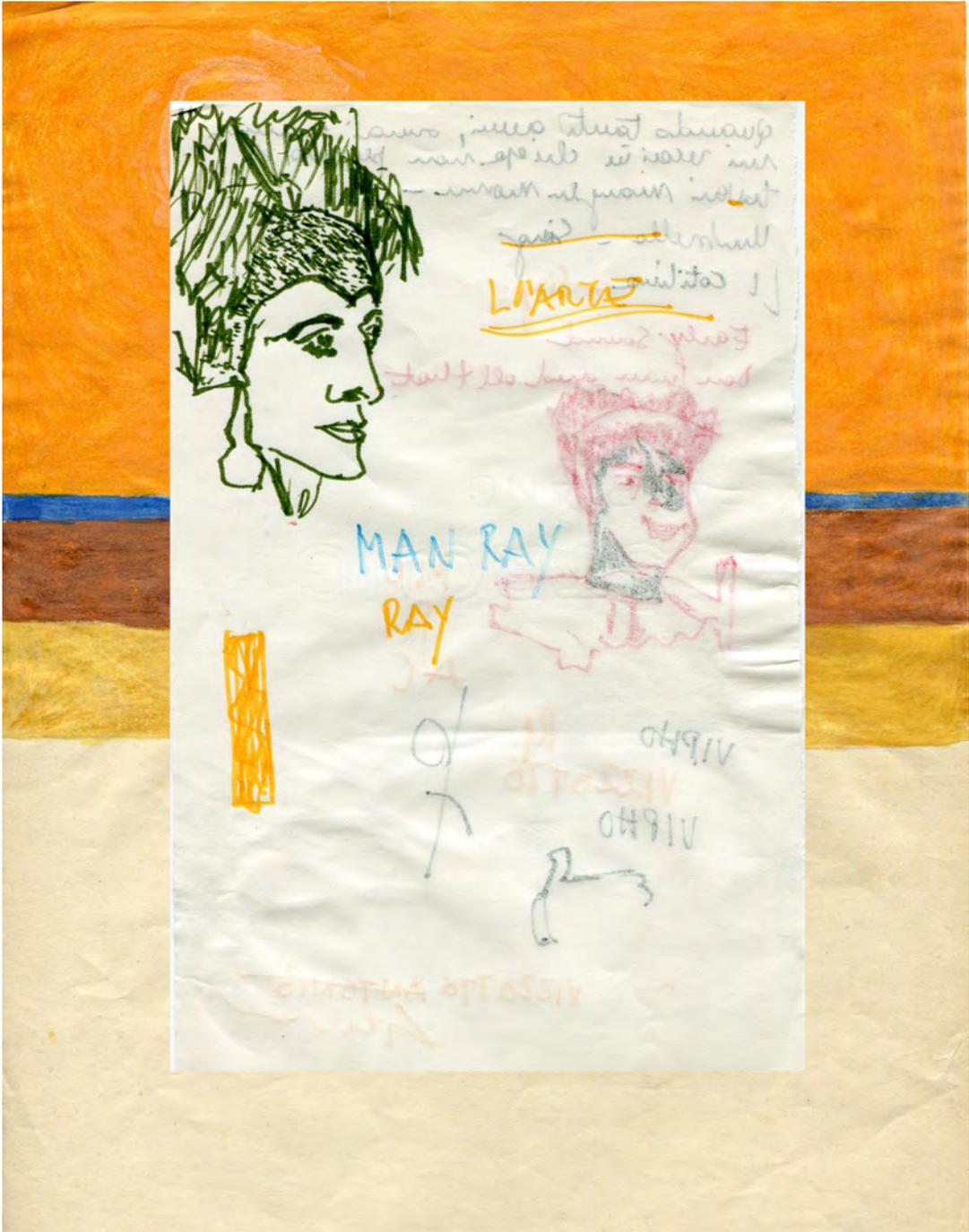
la storia nella campagna di Roma. ]



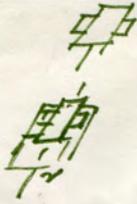
Acciai a trattamenti speciali . Forni - Bessemer Thomas - Martin Siemens - crogiuolo . Stati Uniti Canada Stati Uniti . Altoforno acciaio normale a stati del sud America . Dattilo Royal Registratori di cassa Sweda . Macchine da cucire . Macchine fotografiche Savinelli . Refrain . Macchine ad immagine . Diapositive (oscuramento ?) .



Quando tanti anni, ormai numerosi mi recai in chiesa non pensavo di trovarci Marilyn Monroe



L'arte . Man Ray



70

L'ANAGRAMMO SICILIANO

Gotta la serie dei suoi volumi

dedicati ad

Emilio Gatta insigne penalista  
italiano

Robato Gotta Gatta

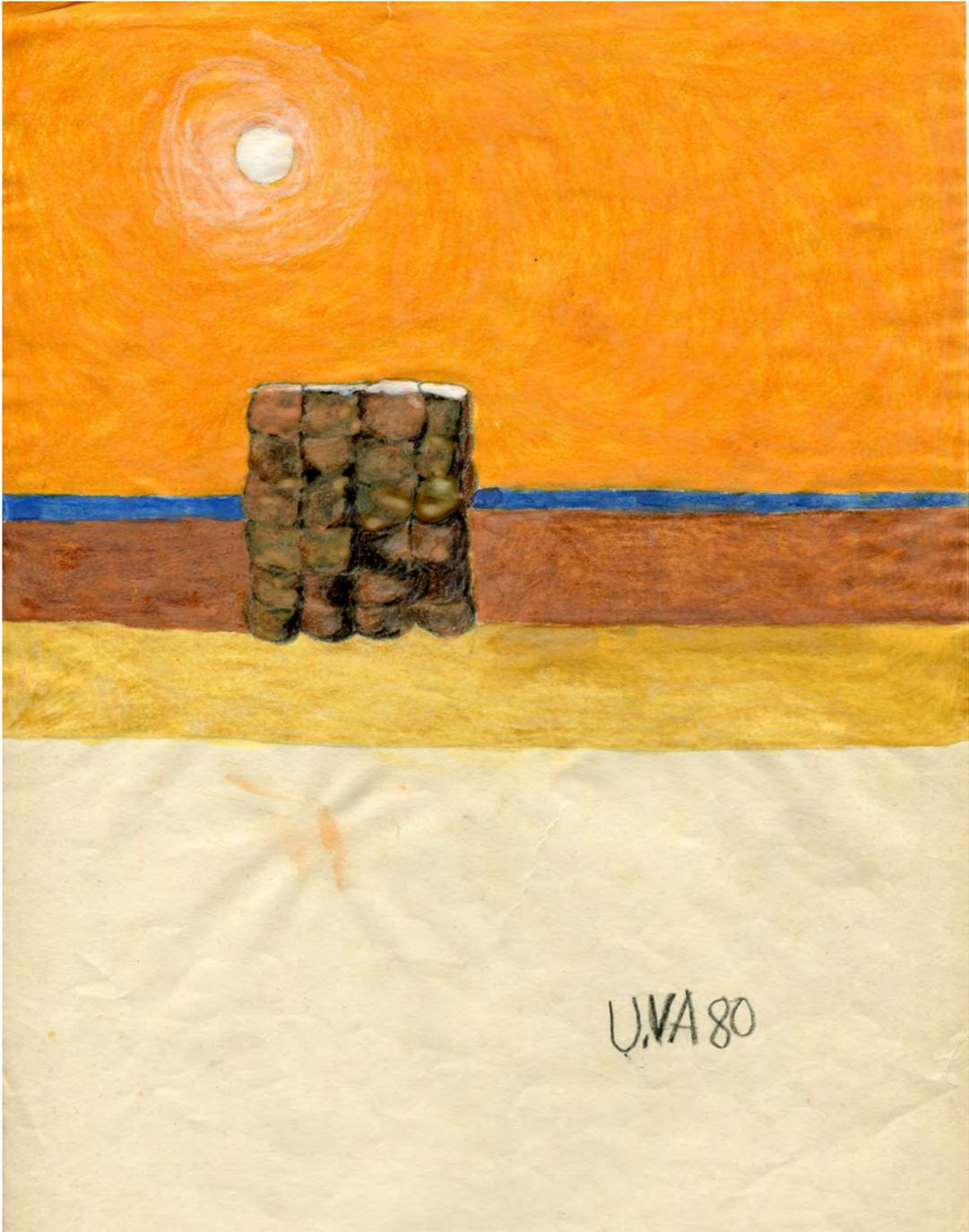
Sing. Gotta gatsina

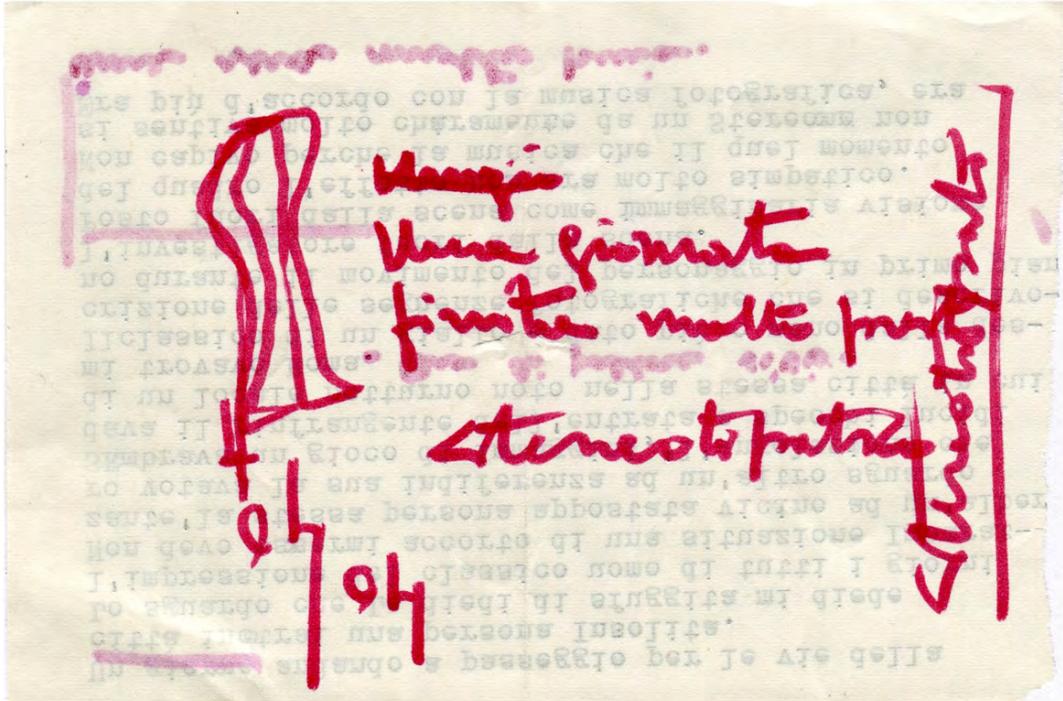
Gatsby

ZIMCO

A L'ANA  
si chio

L'anagrammo siciliano . Gotta la serie dei suoi volumi dedicati ad Emilio Gatta insigne penalista italiano





[ una giornata finita molto presto ]

rapporti sociali erano regolati dall'«orgoglio», dalla «violenza di cuore» dei ricchi. Anche Solone, per primo, si rifiutava di obbedire, di lasciarsi «persuadere». Ora è la *dike* che fissa l'ordine di ripartizione delle *timai*, sono leggi scritte che sostituiscono la prova di forza in cui trionfavano sempre i potenti, e che impongono la loro norma di equità, la loro esigenza di equilibrio. La *homonoia*, la concordia, è un'«armonia» ottenuta mediante proporzioni tanto più esatte in quanto Solone conferisce loro una forma quasi numerica: le quattro classi in cui sono ripartiti i cittadini, e che corrispondono a una gradazione d'onore, sono fondate su misure di prodotti agricoli: cinquecento misure per la classe più alta, trecento per gli *hippeis*, duecento per gli *zeugites*. L'accordo delle diverse parti della città è stato reso possibile grazie all'azione dei mediatori – le classi intermedie – che non volevano che una delle parti estreme s'impadronisse dell'*archè*. Il nomoteta, la legge da lui promulgata, sono essi stessi l'espressione di questa volontà mediana, di questa «media proporzionale» che dà alla città il suo punto di equilibrio.

Lo sviluppo del pensiero morale e della riflessione politica viene perseguito su questa linea: ai rapporti di forza si cercherà di sostituire relazioni di tipo «razionale», stabilendo in tutti i campi una regolamentazione fondata sulla misura e mirando a proporzionare, a «pareggiare» i vari tipi di scambio che formano il tessuto della vita sociale.

Un'osservazione attribuita a Solone chiarisce il significato di questo cambiamento, operato, come nota Plutarco, mediante la ragione e la regola: ὑπὸ λόγου καὶ νόμου μεταβολή.<sup>1</sup> Anacarsi si burlava del saggio ateniese che immaginava di reprimere con leggi scritte l'*adikia* e la *pleonexia* dei suoi concittadini: simili a ragnatele, esse avrebbero catturato i deboli e i piccoli; i ricchi e i potenti le avrebbero lacerate. A ciò Solone opponeva l'esempio delle convenzioni che gli uomini osservano perché nessuna delle due parti contraenti ha interesse a

<sup>1</sup> Plutarco, *Vita di Solone*, 14, 5.

CHIEDI ALLA VOCE : Democrazia (Grecia)

violarle.<sup>1</sup> Si tratta dunque di promulgare, per la città, regole codificanti i rapporti tra individui secondo gli stessi principi positivi di vantaggio reciproco che presiedono la stesura di un contratto.

Come ha indicato Edouard Will,<sup>2</sup> nel quadro di questo sforzo generale di codificazione e di misura si deve porre l'istituzione della moneta in senso proprio, ossia della moneta di stato, emessa e garantita dalla città. Il fenomeno avrà le conseguenze economiche che conosciamo: su questo piano agirà nella società greca come un fattore di profonda trasformazione, orientandola nel senso del mercantilismo. Ma all'inizio, per il suo significato sociale, morale e intellettuale, l'istituzione della moneta si integra con l'impresa complessiva dei « legislatori ». Essa significa la confisca, a vantaggio della comunità, del privilegio aristocratico dell'emissione di lingotti punzonati, l'appropriazione delle fonti di metallo prezioso da parte dello stato, la sostituzione dei blasoni nobiliari con il conio della città; in pari tempo è il mezzo per codificare, regolare, ordinare gli scambi dei beni e dei servizi attraverso una valutazione numerica precisa; forse è anche, come suggerisce Will, un tentativo di pareggiare in qualche misura i patrimoni mediante distribuzione di numerario o modifica del tasso del valore, senza fare ricorso a una confisca illegittima. Sul piano intellettuale, la moneta titolata sostituisce all'antica immagine di una ricchezza fatta di *hybris*, tutta carica di potenza affettiva e d'implicazioni religiose, la nozione astratta del nomisma, campione sociale di valore, artificio razionale che permette di stabilire una misura comune tra realtà diverse e quindi di pareggiare lo scambio in quanto rapporto sociale.

È notevole come le due grandi correnti che si contrappongono nel mondo greco, l'una d'ispirazione ari-

<sup>1</sup> *Ibidem*, 5, 4-5.

<sup>2</sup> Edouard Will, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, Paris 1955, pp. 495-502; *De l'aspect éthique de l'origine grecque de la monnaie*, in « *Revue historique* », 212, 1954, pp. 209 e sgg.; *Réflexions et hypothèses sur les origines du monnayage*, in « *Revue numismatique* », 17, 1955, pp. 5-23.

PDF  
1968  
BENTON  
AUGUST  
1995

92

COMUNELLO - CALCOLO - DEMOCRA

LE ORIGINI DEL PENSIERO GRECO

stocratica, l'altra di spirito democratico, si pongano nella loro polemica sullo stesso terreno e si richiamino entrambe all'equità, all'*isotes*. La corrente aristocratica considera la città, nella prospettiva dell'*eunomia* soloniana, come un *kosmos* fatto di parti diverse, mantenute in un ordine gerarchico dalle logge. La *homonoia*, analoga a un accordo armonico, si fonda su una relazione del tipo musicale:  $2/1$ ,  $3/2$ ,  $4/3$ . La misura giusta deve accordare potenze naturalmente disuguali assicurando una preponderanza senza eccesso dell'una sull'altra. L'armonia dell'*eunomia* implica dunque il riconoscimento, nel corpo sociale come nell'individuo, di un certo dualismo, di una polarità tra il bene e il male, implica la necessità di assicurare la preponderanza del migliore sul peggiore. Questo orientamento trionfa nel pitagorismo;<sup>1</sup> esso ispira anche la teoria della *sophrosyne* qual è esposta da Platone nella *Repubblica*.<sup>2</sup> Non è una virtù specifica di una delle parti dello stato, ma è l'armonia dell'insieme, ciò che fa della città un *kosmos*, che la rende «padrona di sé» nello stesso senso in cui un individuo è detto padrone dei suoi piaceri e dei suoi desideri. Paragonandola a un canto all'unisono, Platone la definisce così: «un accordo secondo natura tra le voci del meno bravo e del migliore sulla questione di sapere a chi deve appartenere il comando, nello stato e nell'individuo». Un testo di Archita, lo statista pitagorico, ci fa discendere dalle altezze filosofiche della *Repubblica* per incalzare più da vicino i fatti sociali concreti. Egli ci mostra ciò che la pratica degli scambi commerciali, la loro necessaria regolamentazione mediante contratto, hanno potuto apportare alla nozione di una misura delle relazioni sociali capace di valutare esattamente, in conformità ai principi dell'uguaglianza proporzionale, i rapporti tra attività, funzioni, servizi, vantaggi e onori delle diverse categorie sociali. Scrive Archita: «Il calcolo ragionato (*logismos*), una volta scoperto, mette fine allo stato di *stasis* e conduce alla *homonoia*; con ciò, infatti, non c'è più *pleonexia*

<sup>1</sup> A. Delatte, *Essai sur la politique pythagoricienne*, Liège et Paris 1922.

<sup>2</sup> Platone, *Repubblica*, IV, 430 d e sgg.

e si realizza l'*isotes*; per suo mezzo si effettua il commercio in materia di scambio contrattuale; grazie a ciò, i poveri ricevono dai potenti, e i ricchi danno a quelli che hanno bisogno, avendo gli uni e gli altri la *pistis* di conseguire per questa via l'*isotes* (l'uguaglianza)».

Si vede bene, in questo testo, come il rapporto sociale assimilato a un legame contrattuale, e non più a uno statuto di dominazione e di sottomissione, si esprime in termini di reciprocità, di reversibilità. Secondo la testimonianza di Aristotele sulla situazione di Taranto, il programma di Archita sarebbe consistito, nella pratica, nel lasciare in mano ai «migliori» l'appropriazione individuale dei beni, a condizione che essi ne accordassero il godimento alla massa dei poveri, in modo che, nella situazione così regolata, ciascuno trovasse il suo tornaconto. Per i partigiani dell'*eunomia*, l'equità è introdotta nelle relazioni sociali grazie a una conversione morale, a una trasformazione psicologica dell'élite: invece di cercare potenza e ricchezza, i «migliori» sono educati da una *paideia* filosofica a non desiderare di avere di più (*pleonektein*), ma al contrario, per spirito di generosa liberalità, a dare ai poveri che, da parte loro, si trovano nell'impossibilità materiale di *pleonektein*.<sup>1</sup> Così le classi povere sono mantenute nella posizione inferiore che a esse conviene, senza però subire alcuna ingiustizia. L'uguaglianza realizzata resta proporzionale al merito.

La corrente democratica si spinge più lontano; essa definisce tutti i cittadini, in quanto tali, senza riguardo alla fortuna o alla virtù, come «uguali», aventi esattamente gli stessi diritti a partecipare a tutti gli aspetti della vita pubblica. Tale è l'ideale d'*isonomia* che considera l'uguaglianza sotto la forma del rapporto più semplice: 1/1. La sola «giusta misura» capace di accordare le relazioni tra cittadini è l'uguaglianza piena e completa. Non si tratta dunque più, come in precedenza, di trovare la scala che proporzioni i poteri al merito e che realizzi un accordo armonico tra elementi differenti, addirittura dissonanti, ma di parificare rigorosamente per tutti

<sup>1</sup> Aristotele, *Politica*, II, 1267 b.

la partecipazione all'*archè*, l'accesso alle magistrature, di annullare tutte le differenze che mettono in opposizione tra loro le diverse parti della città, di unificarle per via di mescolanza e fusione, in modo che sul piano politico nulla distingua più le une dalle altre. Questo obiettivo è raggiunto dalle riforme di Clistene; esse stabiliscono un'organizzazione politica complessiva che per la sua coerenza, la precisione dei suoi lineamenti, il suo spirito pienamente positivo, si presenta come la soluzione di questo problema: quale legge deve ordinare la città in modo che essa sia una nella molteplicità dei suoi cittadini, e che essi siano uguali nella loro necessaria diversità?

Nel corso del periodo anteriore a Clistene e che va dall'arcontato di Solone alla tirannide e quindi alla caduta dei Pisistratidi, la storia ateniese era stata dominata dal conflitto di tre «fazioni», schierate le une contro le altre nella loro lotta per il potere. Che cosa rappresentano queste fazioni? Esse traducono un insieme complesso di realtà sociali che non coincidono esattamente con le nostre categorie politiche ed economiche. In primo luogo esse esprimono delle solidarietà tribali e territoriali. Ogni partito prende il nome da una delle tre regioni in cui appare diviso il territorio dell'Attica: i *pediaci* sono gli uomini della pianura, del *pedion*, cioè di fatto gli abitanti della città con le ricche terre che circondano l'agglomerato urbano; i *parali* popolano il litorale marittimo; i *diacri* sono gli uomini della montagna, del retroterra, ossia dei demi periferici più lontani dal centro urbano. A queste divisioni territoriali corrispondono differenze nel genere di vita, nello statuto sociale, nell'orientamento politico: i *pediaci* sono aristocratici, che difendono i loro privilegi di *eupatridi* e i loro interessi di proprietari fondiari; i *parali* formano il nuovo strato sociale dei *mesoi*, che cercano di evitare il trionfo dei gruppi estremi; i *diacri* costituiscono il partito popolare, raggruppano una popolazione di piccoli contadini, di teti, di boscaioli, di carbonai, molti dei quali non hanno posto nell'organizzazione tribale e non sono ancora integrati nel quadro della città aristocratica. Infine, queste tre fazioni appaiono come grup-

X  
PARTI

PEAIACI

PARALI

MESOI

DIACRI

pi di clientela al servizio di grandi famiglie aristocratiche la cui rivalità domina il gioco politico.

Tra queste fazioni che nello stato formano come delle «parti» separate e opposte, lotta aperta e compromesso si succedono fino al momento in cui Clistene fonda la polis su una base nuova.<sup>1</sup> La vecchia organizzazione tribale è abolita. Al posto delle quattro tribù ioniche dell'Attica che delimitavano il corpo sociale, Clistene crea un sistema di dieci tribù, ciascuna delle quali comprende, come prima, tre trittie, ma nelle quali sono ormai ripartiti tutti i demi dell'Attica. La città si pone così su un piano diverso da quello dei rapporti di gene e dei legami di consanguineità: tribù e demi sono stabiliti su una base puramente geografica, riuniscono abitanti di uno stesso territorio, non parenti dello stesso sangue come i gene e le fratrie, che sussistono nella loro forma antica ma ora restano al di fuori dell'organizzazione propriamente politica. Inoltre, ciascuna delle dieci tribù di nuova formazione realizza l'amalgama delle tre diverse «parti» in cui prima la città era divisa. Infatti, delle tre trittie che comprende una tribù, la prima deve necessariamente appartenere alla regione costiera, la seconda all'entroterra, la terza alla regione urbana e ai suoi dintorni immediati. Ogni tribù attua così la «mescolanza» delle popolazioni, dei territori, dei tipi di attività di cui è costituita la città. Come osserva Aristotele, se Clistene avesse istituito dodici tribù invece di dieci, avrebbe distribuito i cittadini nelle trittie che già esistevano (le quattro vecchie tribù comprendevano infatti dodici trittie). E così non sarebbe riuscito a unificare, mescolandola, la massa dei cittadini: ἀναμίγεσθαι τὸ πλῆθος.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sembra che una delle soluzioni di compromesso fosse consistita nell'attribuzione successiva dell'arcontato a ciascuno dei capi dei tre clan rivali; su questo punto cfr. Benjamin D. Meritt, *Greek Inscription. - An early archon List*, in «Hesperia», 8, 1939, pp. 59-65; H.T. Wade Gery, *Miltiades*, in «Journal of Hellenic Studies», 71, 1951, pp. 212-221. Questo tentativo di ripartizione equilibrata del potere tra «fazioni» opposte può essere accostato a quello che ci è riferito da Aristotele, per un periodo anteriore: nomina di dieci arconti, comprendenti cinque eupatridi, tre agroikoi, due demiourgoi (*Costituzione di Atene*, 13, 2).

<sup>2</sup> Aristotele, *Costituzione di Atene*, 21, 4.

L'organizzazione amministrativa corrisponde dunque a una volontà deliberata di fusione, di unificazione del corpo sociale. Inoltre una divisione artificiale del tempo della vita civile permette la parificazione completa dell'*archè* tra tutti i gruppi simili così creati. Il calendario lunare continua a regolare la vita religiosa. Ma l'anno amministrativo è diviso in dieci periodi di 36 o 37 giorni, corrispondenti a ciascuna delle dieci tribù. Il Consiglio dei quattrocento è elevato a cinquecento membri, così che nel corso di questi dieci periodi dell'anno, a turno, ogni tribù forma la commissione permanente del consiglio. Con Clistene l'ideale egualitario, oltre a esprimersi nel concetto astratto d'*isonomia*, viene direttamente legato alla realtà politica; esso ispira una rifusione delle istituzioni. Il mondo delle relazioni sociali forma allora un sistema coerente, regolato da rapporti e da corrispondenze numeriche che permettono ai cittadini di proclamarsi «identici», di entrare tra loro in rapporti di uguaglianza, di simmetria, di reciprocità, di comporre tutti insieme un *kosmos* unito. La *polis* si presenta come un universo omogeneo, senza gerarchia, senza stratificazione, senza differenziazione. L'*archè* non è più concentrata in un unico personaggio, al vertice dell'organizzazione sociale. Essa è uniformemente ripartita attraverso tutto l'ambito della vita pubblica, in questo spazio comune in cui la città trova il suo centro, il suo *meson*. Secondo un ciclo regolato, la sovranità passa da un gruppo a un altro, da un individuo a un altro, e in tal modo il comandare e l'obbedire, invece di opporsi come due assoluti, diventano i due termini inseparabili di uno stesso rapporto reversibile. Sotto la legge dell'*isonomia*, il mondo sociale assume la forma di un *kosmos* circolare e con un centro, in cui ogni cittadino, essendo simile a tutti gli altri, dovrà percorrere l'intero circuito, occupando e cedendo successivamente, secondo l'ordine del tempo, tutte le posizioni simmetriche che compongono lo spazio civico.

ON

—

LA  
SOUND.

VII.  
COSMOGONIE E MITI DELLA SOVRANITÀ

Nella storia dell'uomo gli inizi generalmente ci sfuggono. Tuttavia se l'avvento della filosofia, in Grecia, segna il declino del pensiero mitico e il principio di un sapere di tipo razionale, si può fissare la data e il luogo di nascita della ragione greca, stabilire il suo stato civile. All'inizio del VI secolo, nella ionica Mileto, uomini come Talete, Anassimandro, Anassimene inaugurano un nuovo modo di riflessione concernente la natura, che essi prendono come oggetto di una ricerca sistematica e disinteressata, di una *historia*, e di cui presentano un quadro d'insieme, una *theoria*. Dell'origine del mondo, della sua composizione, del suo ordinamento, dei fenomeni meteorologici, essi propongono spiegazioni afrancate da tutte le immagini drammatiche delle teogonie e cosmogonie antiche: le grandi figure delle potenze primordiali si sono ormai cancellate; non più agenti soprannaturali, le cui avventure, le cui lotte, le cui imprese formavano la trama dei miti della genesi, che narravano il nascere del mondo e l'istituzione dell'ordine; non più, inoltre, allusioni agli dèi che la religione ufficiale associava, nelle credenze e nel culto, alle forze della natura. Presso i « fisici » della Ionia la positività invade immediatamente la totalità dell'essere. Nulla esiste che non sia natura, *physis*. Gli uomini, il divino, il mondo formano un universo unificato, omogeneo, tutto intero sullo stesso piano; essi sono le parti o gli aspetti di una sola e medesima *physis* che dappertutto mette in gioco le stesse forze, manifesta la stessa potenza di vita. Le vie dalle quali questa *physis* è nata, si è diversificata e organizzata sono perfettamente accessibili all'intelligenza umana: « all'inizio » la natura non ha operato in modo diverso da come opera ancora, ogni giorno, quando il fuoco asciuga un vestito bagnato o quando, in un crivello agitato dalla mano, le parti più grosse, isolate, si

radunano. Come c'è una sola *physis*, che esclude la nozione stessa di soprannaturale, così c'è una sola temporalità. L'originario, il primordiale si spogliano della loro maestà e del loro mistero; essi hanno la banalità rassicurante dei fenomeni familiari. Per il pensiero mitico, l'esperienza quotidiana s'illuminava e acquistava un senso in rapporto agli atti esemplari compiuti dagli dèi «all'origine». Presso gli ioni il polo della comparazione si rovescia. Gli eventi originari, le forze che hanno prodotto il cosmo sono concepiti a immagine dei fatti che si osservano oggi e richiedono una spiegazione analoga. Non è più l'originale che illumina e trasfigura il quotidiano; è il quotidiano che rende intelligibile l'originale, fornendo modelli per comprendere come il mondo si è formato e ordinato.

Questa rivoluzione intellettuale appare così improvvisa e così profonda che la si è considerata inesplicabile in termini di causalità storica: si è parlato di un miracolo greco. Sulla terra della Ionia, bruscamente, il *logos* si sarebbe liberato dal mito come le scaglie cadono dagli occhi del cieco. E la luce di questa ragione, rivelata una volta per tutte, non avrebbe più cessato di rischiare i progressi dello spirito umano. «I filosofi ionici» scrive Burnet «hanno aperto la strada che poi la scienza ha soltanto dovuto seguire». <sup>1</sup> E precisa altrove: «Sarebbe del tutto sbagliato cercare le origini della scienza ionica in qualche concezione mitica».

A questa interpretazione si oppone, punto per punto, quella di F.M. Cornford. A suo avviso, la prima filosofia resta più vicina a una costruzione mitica che a una teoria scientifica. La fisica ionica non ha niente in comune, né nell'ispirazione né nei metodi, con ciò che noi chiamiamo scienza; in particolare, essa ignora del tutto la sperimentazione. Non è neppure il prodotto di una riflessione ingenua e spontanea della ragione sulla natura. Essa traspone, sotto una forma laicizzata e in un vocabolario più astratto, la concezione del mondo elaborata dalla religione. Le cosmologie riprendono e

<sup>1</sup> John Burnet, *Early greek Philosophy*, London 1920, p. v.

prolungano i temi essenziali dei miti cosmogonici. Esse danno una risposta allo stesso tipo di domanda; non cercano, come la scienza, le leggi della natura; si chiedono, con il mito, come si sia stabilito l'ordine, come il cosmo sia potuto emergere dal caos. Dai miti della genesi i milesi riprendono non soltanto un'immagine dell'universo, ma anche tutto un materiale concettuale e degli schemi esplicativi: dietro gli «elementi» della *physis* si profilano antiche divinità della mitologia. Diventando natura, gli elementi hanno depresso l'aspetto di dèi individualizzati; ma restano potenze attive e animate, sentite ancora come divine; la *physis*, quando opera, è tutta pervasa da quella sapienza e da quella giustizia che erano appannaggio di Zeus. Il mondo di Omero era ordinato secondo una ripartizione dei regni e delle funzioni tra grandi dèi: a Zeus la luce splendente del cielo (*aithèr*), a Ade l'ombra brumosa (*aèr*), a Posidone l'elemento liquido, a tutti e tre in comune Gea, la terra, dove vivono, con gli uomini, tutte le creature mortali che appartengono al genere misto. Il cosmo degli Ioni è organizzato secondo una divisione di province, di stagioni, tra potenze elementari che si oppongono, si equilibrano, o si combinano. Non si tratta di una vaga analogia. Tra la teogonia di Esiodo e la filosofia di Anassimandro, l'analisi di Cornford mette in luce strette corrispondenze. Certo, l'uno parla ancora di generazioni divine là dove l'altro descrive già processi naturali, e si rifiuta di giocare sull'ambiguità di termini come *phyein* e *genesis*, che significano ugualmente procreare e produrre, nascita e origine. Finché questi diversi significati restarono confusi, si poteva esprimere il divenire in termini di unione sessuale, si poteva rendere ragione di un fenomeno nominandone il padre e la madre, tracciando il suo albero genealogico. Tuttavia, per quanto importante sia questa differenza tra il fisico e il teologo, l'organizzazione generale del loro pensiero resta la stessa. Essi pongono ugualmente all'origine uno stato d'indistinzione in cui nulla ancora appare (*Chaos*, in Esiodo; *Nyx*, *Erebos*, *Tartaros*, in certe teogonie attribuite a Orfeo, a Museo e a Epimenide, *Apeiron*, il non-

## CHIEDI ALLA VOCE : Formule (marxiste)

Indice di formule marxiste presenti nel Supplemento allegato al numero 17 di *nømade* "Classe burocrazia e stato nella teoria marxista". La numerazione rinvia ai vari paragrafi del testo allegato.

ARISTOCRAZIA PROLETARIA – 24. Per la nostra scuola e la parte più alta del proletariato, i lavoratori a più alto salario, gli specialisti qualificati ricercati e corteggiati — e più *colti* — facilmente adescati dalle ideologie conformiste e preda e sostegno dei capi opportunisti. Per il sindacalismo rivoluzionario e il proletariato tutto considerato come una *aristocrazia* nel complesso della *società*.

ARTIGIANO – 9. Espropriato ferocemente, guadagnerà in tenore di vita diventando salariato.

ATTIVITA' (PRASSI) – 19. E' dei lavoratori. E' diretta e *spontanea*. – 28. A. cosciente: Si avrà *per la prima volta* nella collettività umana, negli uomini, quando non vi saranno più classi.

AUTONOMIA – 17. Chiedo supremo di chiunque è cresciuto nella crassa mentalità borghese superstite sotto gli atteggiamenti vuoti da refrattario... esistenziale.

BABEUF – 30. Primo comunista sceso nella lotta politica: volle con la forza fisica condurre la battaglia contro la forza delle idee.

BARBARIE – 12. Tra *essa* e la *burocrazia* dominante non vi è parallelo, ma diretta antitesi.

BORGHESIA – 1. Borghesi: Si rivelano una classe superflua destituita di funzioni utili nella quarta ed ultima fase del capitalismo (Engels). – 15. Borghesi: Trae la sua entrata dall'attribuirsi masse di prodotti del lavoro (sotto forma di profitto, di interesse, di rendita). – 25. Per il marxismo abbatte il sistema degli ordini. Per i raddobbisti abbatte dati ordini (nobiltà e clero). – 25. Non suona *ordine*, ma *rischio*.

BUROCRAZIA – 3. B. - classe: L'errore di questa dottrina sta tutto in tesi *anti* e *premarxiste*, dal marxismo non solo *sospettate* e *prevedute*, ma anche denunciate rancide al suo tempo e stritolate. – 4. Apparato del potere di classe, Stato. – 4. Per il marxismo tiene il potere per la difesa di uno dei *modi di produzione di classe*. Per i raddobbisti tiene il poter per sé, per il comodo suo. – 9. B. d'azienda e di stato: In principio la spesa per mantenerla è una delle tante frazioni in cui si ripartisce il profitto.

CAPITALE – 1. Per il marxismo è, fin dal suo apparire, una forma e una forza *sociale* della produzione. Per la borghesia è una nuova storica forma della proprietà privata, personale. - 25. Forza sociale non più legata come le precedenti a un gruppo di persone e a tipi personali di dipendenza. – 30. Mostro tentacolare ed impersonale.

CAPITALISMO – 1. L'avvento della sua quarta ed ultima fase è definito dalla scomparsa dei borghesi che si rivelano una classe superflua, destituita di funzioni utili (Engels).

CHE FARE? – 19. Il celebre libretto di Lenin ricalca e richiama i cardini fondamentali del marxismo in tesi organiche e continue.

CIVILTA' – 4. Purché il regime borghese si tolga di mezzo, si eclissi pure.

CLASSE – 14. Nella visione « economicista » è ridotta ad una finca di registro. In Marx ha più potenza che la fisica generazione di energia dalla rottura nucleare della materia. – 14. C. proletaria: Lo scopo che deve raggiungere sta « prima » della classe, prima della sua *coscienza* e della sua *volontà*. Solo l'*azione* di una sua parte è indispensabile, e non conoscenza, coscienza o cultura, che sarebbe illusione e tradimento «sondare» prima della vittoria comunista. – 17. Dai raddobbisti è degradata ad ordine. – 19. Quando vi è il partito e questo opera, cessa di essere un freddo episodio da censimento e diviene forza operante nell'«epoca di sovversione » e rovescia su un mondo nemico un'azione, che possiede un fine conosciuto e voluto dalla impersonale collettività del partito. – 21. *E' tale, in quanto ha il partito*. – 22. Come entità sociale-storica è il marxismo che l'ha originalmente introdotta. - Da *classis*, squadra navale da guerra. Insieme di unita che agiscono insieme, vanno nella stessa direzione, affrontano lo stesso nemico. Sua essenza: il movimento e il

- combattimento. Indica moto storico, lotta, programma storico. E' determinata dal programma.
- CONOSCENZA – 28. E' *preventivamente* abbastanza definita e chiara degli obiettivi della rivoluzione socialista in una minoranza anche piccola della classe, in un dato tempo in un gruppo anche esiguo, ed anche in uno *scritto* momentaneamente dimenticato.
- CORRENTE COMUNISTA – 30. La sua rigorosa unita dottrinarie esclude tutte le altre.
- COSCENZA – 19. E' solo del partito. E' anticipata solo nel partito. – 28. In ogni attività *di classe* non solo non è una condizione, e tanto meno essenziale, ma è assente. – 28. *Verrà* per la prima volta nella società umana controllatrice finalmente del proprio processo di sviluppo, che fu determinato dall'esterno finché vi erano classi oppresse.
- CULTURA – 29. E' un'espressione di classe. – 29. Sul terreno scuola, stampa, propaganda, chiesa, etc., fin che la classe lavoratrice sarà sfruttata, la diffusione della ideologia borghese avrà sempre un immenso vantaggio sulla diffusione del socialismo scientifico.
- DEMOCRAZIA – 26. D. borghese: Forma storica che corrisponde alla politica della classe capitalistica nelle fasi in cui esce dal grembo del mondo feudale. Consiste in corpi rappresentativi di tutti i cittadini sui quali la ideologia dominante afferma fondato il potere materiale dello Stato. Il completo sviluppo giuridico delle sue forme è necessario trapasso storico, in date « aree » e in dati periodi. Movimento e forma politica che corrisponde, in quanto ancora ci è e ci era necessaria, ad uno sviluppo di forme borghesi rivoluzionarie sostenute dal proletariato, passo pregiudiziale al passare oltre. – 26. D. interne all'ordine: Sono forme precapitalistiche, in quanto la borghesia, per prima, teorizzò e formalmente, costituzionalmente attuò la democrazia *per tutti*. – 30. L'unica storicamente possibile prima della compiuta trasformazione comunista della società è quella borghese, che coincide con la dittatura borghese.
- DIRITTO – 8. Deriva dal rapporto economico.
- DITTATURA – 26. Politicamente è la forma della specifica rivoluzione del proletariato. Si forma i propri originali e specifici organi di gestione del potere statale in fase di piena lotta. E' definita dalla forza e dalla direzione di questa forza. E' quella vera proletaria quando cammina verso il comunismo.
- FILISTEO – 4. Sua ricetta morale: Governati e governanti siano onesti. – 4. Sua ricetta liberale: L'eletto a dirigere sia il servitore degli elettori.
- LASSALLE – 15. Agitatore di forza ma teorico da poco anche nel copiare. – 16. Metodo suo e dei raddobbisti: copiare pagine e pagine dei testi marxisti e meglio parafrasarle malamente, poi darsi l'aria di aggiungere una complementare « scoperta » che le completa e rettifica.
- LAVORATORE – 15. Ha come entrata puro salario a tempo e in denaro.
- LIBERTA' – 30. L'unica storicamente possibile prima della compiuta trasformazione comunista della società è quella borghese, che coincide con la dittatura borghese.
- LIBERTA' DI ESPRESSIONE – 30. La più imbelli delle autolimitazioni per la dittatura. Dissolitrice libertà di fesseria.
- MARXISMO – 14. M. originale: Cristallizzato dalla storia nella sola epoca in cui la sua delineazione poteva e doveva avvenire. – 14. Formula m. per descrivere la società attuale: Proletari contro borghesi. – 14. Formula m. della rivoluzione: Comunismo contro capitalismo. – 22. Edificio che possediamo dalle fondamenta al tetto, sicché non acquistiamo da nessuna parte nuovi materiali.
- MILITANTE – 19. Membro del partito, rivoluzionario di professione (non nel senso di stipendiato dal partito).
- MODO (FORMA) DI PRODUZIONE – 8. Uno dei grandi tipi storici di relazioni produttive: risorse tecniche e forme di proprietà. – 9. M. di P. capitalistico: Al suo sorgere rende possibile un maggiore accantonamento sociale con minore lavoro dei viventi. – 11. M. di P. capitalistico: In esso i mezzi di produzione da proprietà sparpagliata e individuale del lavoratore autonomo divengono capitale. – 11. M. di P. socialistico: In esso i mezzi di produzione da capitale divengono mezzi della

produzione sociale, ossia sono impiegati senza forma salariale della produzione e mercantile della distribuzione. — 11. M. di P. socialista: Presenterà sparizione del mercato e della registrazione dei prezzi, della divisione aziendale e della registrazione dei salari, della divisione professionale del lavoro e della differenza tra città e campagna.

ORDINE — 23. E' una partizione della società che vorrebbe conservarla immobile e garantita contro le rivoluzioni. — 23. Primo O.: La nobiltà, chiusa in un gruppo ereditario di famiglia e di titoli araldici. Secondo O.: Il clero, secondo l'organismo gerarchico della chiesa cattolica. Terzo O.: Tale fu detta la borghesia (mercanti, finanziari, funzionari, professioni liberali) che in effetti non partecipava al potere, pure essendo rappresentata negli « Stati generali ». Senza O.: Gli artigiani liberi, che si organizzavano in corporazioni di mestiere, i contadini servi e i proletari.

PARLAMENTO — 23. Era nella Parigi e nella Francia feudale la magistratura giudiziaria nei suoi vari gradi, che sempre al servizio del re godeva di una tal quale autonomia almeno dottrinale, che il capitalismo le ha tolto.

PARTITO — 17. Dai raddobbisti è degradato ad una consulta araldica o ad un seggio del popolo. — 17. Sempre più la classe operaia, nel suo lungo corso storico verso la rivoluzione, ne ha bisogno. Esso si potenzia sempre più ed in un certo senso non sparisce mai, anche dopo la sparizione delle classi, poiché diviene l'organo di studio e organizzazione della lotta tra la specie umana e le condizioni naturali. — 18. I raddobbisti gli assegnano, rispetto alla classe, un compito di semplice *orientazione*; il marxismo il compito di *direzione*. — 18. E' la storica manifestazione della *dottrina* propria di una classe ed è l'organizzazione politica di aderenti che possono provenire da qualunque classe. — 18. Organo della rivoluzione e non dell'elezionismo. — 19. Copre paesi lontani e generazioni in catena, e non è quindi patrimonio chiuso in una testa, ma nei testi sì, altra migliore tecnica non avendosi per passare al vaglio più rigido e il soldato e il generale soprattutto. — 21. In esso è la coscienza del futuro corso e la volontà di giungere a finalità determinate e di agire volontariamente per essa « nella data epoca storica »; e quindi insurrezione, governo, dittatura, e piano economico della classe, sono suoi compiti. — 28. E' un continuo impersonale, organico, unico per la preesistente conoscenza dello sviluppo rivoluzionario, formatosi da gruppi, scuole, movimenti, testi e tesi in un lungo procedere di tempo. — 28. Specifico organo, portatore della dottrina di classe, consapevole dello sbocco dell'azione di classe. — 30. Ha la funzione di agente della dittatura.

PIRAMIDE DEI REDDITI — 15. Cavallo di battaglia di tutti i polemisti antimarxisti. — 16. E' una cuspidata, finisce appuntita, pochissimi essendo i superstipendiati.

PLUSVALORE — 16. Banalmente si dice vada ai padroni, ma invece è prelievo sociale che il capitalismo introdusse *utilmente*.

PRODUZIONE — 6. Organizzatore cosciente della P. : L'uomo medio per un corretto e leale antimarxista liberale. L'uomo di eccezione per un decente idealista. L'invitato da Dio per un rivelazionista conseguente. *La classe dominante* (in Russia la burocrazia) per il raddobbista. — 6. P. capitalista: Senza limite e senza ragione, quindi senza coscienza di risultati e senza organizzazione. — 6. P. socialista: Organizzazione delle forze produttive in vista del risultato di consumo, di uso. — 6. Realizzazione cosciente del risultato p.: Fino a che vi sono classi, è impossibile, a singoli, e a classi. E' possibile solo al partito. — 8. Condizioni materiali della P.: Utensili, fauna, flora, geologia del terreno. — 8. Forze p.: Utensili, macchine, veicoli, materie prime, derrate e classe lavoratrice. — 8. P. sociale della vita: Produzione per le associazioni umane degli alimenti e riproduzione biologica della specie. Rapporto determinato dallo stato delle *forze produttive* materiali. — 15. Fattori odierni della P.: Terra, officine, merci prodotte, numerario, etc., da un lato, forza di lavoro dall'altro.

PROFITTO — 9. Il suo margine oggi è basso con alto saggio del plusvalore per effetti meccanici.

PROGRAMMA DELLA RIVOLUZIONE PROLETARIA — 3. Per i raddobbisti non può restare quello che era prima della rivoluzione russa. Per noi, per il marxismo, deve restare proprio quello, che altro non è che quello del Manifesto del 1848.

- PROGRESSO – 4. Purché il regime borghese si tolga di mezzo, declini pure.
- PROLETARI – 9. Per deterministica materiale influenza della moderna e futura più fervida forza produttiva danno mano a rompere le catene della servitù della gleba e della piccola produzione.
- QUANTUM DI RETRIBUZIONE – 15. Non è un criterio di classe.
- RADDOBBISTI – 2. Amarxisti la cui tesi centrale è: *exit* borghesia, *ingredit* burocrazia. – 4. Sporco idealismo di borghesia decadente nel presentare l'avvento della burocrazia-classe. – 5. Folle confusione dei termini e dei concetti di base dell'economia marxista nel tentare di contraddire Trotzky. – 5. Non vedono nulla storicamente e dialetticamente. Vedono tutto in modo statico, statistico. Non si sollevano da una sciocca « analisi ». – 6. Nel ridefinire i rapporti di produzione cadono in pieno in un idealismo antideterminista crassamente borghese con la *coscienza* e la volontà come punto di arrivo. – 6. Definiscono le classi storiche in questo modo fossile: un gruppo di persone che fanno, vogliono e dirigono e un altro gruppo di persone che subiscono ed eseguono passivamente. – 9. Hanno un lungo cammino da percorrere prima di arrivare al livello a cui era la scienza economica quando se ne formò il marxismo. – 10. Svelano una tendenza anarcoide a proposito dello Stato. – 12. La loro arbitraria e irrealistica selezione dei cittadini sovietici tra « operai » e « burocrati » è la peggiore parodia del marxismo. – 13. Imprudenti millantatori di ortodossia si definiscono con la sostituzione « borghesia-burocrazia », affermata forma moderna del capitalismo. – 16. Pretesi autori originali dell'ultima pagina del marxismo di cui devono ancora leggere la prima, che di troppo li sovrasta. – 17. Grattati, rivelano idealismo, moralismo, individualismo e la santità della persona. – 28. Disfattisti perché nel cercare la via oppongono l'uno all'altro rivoluzione, dittatura, partito, che sono processi inseparabili. – 30. Autentico idealismo e democratismo borghese puzzante di muffa trisecolare almeno.
- RAPPORTI DI DIRITTO – 8. Sono rapporti (forme) della proprietà. Si spiegano con la loro determinazione dal fatto economico.
- RAPPORTI DI PRODUZIONE – 8. Espressi in termini economici, sono la stessa cosa che *rapporti di proprietà*.
- RAPPORTI (FORME) DI PROPRIETA' – 7. R. di P. borghese: Al lavoratore è tolto ogni diritto di appropriazione sul prodotto dell'azienda. – 8. Espressi in termini giuridici, sono la stessa cosa che *rapporti di produzione*. – 8. Sono dei rapporti materiali. – 8. Sono materiali agenti economici e non fattori che agiscono solo « mistificando ».
- RIVOLUZIONE – 10. In primis la rivoluzione proletaria deve fare a pezzi il vecchio Stato, disperdere le sue gerarchie e il suo personale. In nuova forma le occorrono e Stato, e corpi di uomini armati, e burocrazia. – 16. Schema marxista della R.: Moto di trapasso da una all'altra forma generale di produzione, come dottrina, come organizzazione, come combattimento unitario, internazionale, a ciclo unico di più e più generazioni. – 16. Schema raddobbista della R.; Accidentale e locale rivolta di « sfruttati », sciocco termine di difesa del « principio morale », che si volge pari pari dalla difesa contro il *padrone* alla difesa dell' *esecutore* contro il *dirigente*. – 16. Il proletariato la farà per conquistare tutta la giornata, che vuole dire tutta la vita, e non per « l'ultima ora di Senior » [Il Capitale, Libro 1, Vol. I<sup>o</sup>, pag. 244, Ed. Rinascita] o per tagliare la cuspide della piramide dei redditi. – 28. E' il *compito storico* della classe proletaria *chiamata all'azione* da forze di cui è per ora inconsapevole. – 29. Per la R. la partita sarà perduta fino a che non si fa assegnamento su forti masse che lottano, senza presupporre nemmeno per sogno che siano uscite dalla influenza culturale ed economica borghese, ma per la ineluttabile spinta del contrasto delle forze produttive materiali *non ancora divenute coscienza di combattenti*, e tanto meno poi scientifica cultura. – 30. Reca sfregio alla santità extrastorica della libertà di espressione. – 30. R. proletaria: Vince se il partito, suo organo dottrinale, impone il bavaglio alla libertà di espressione delle lingue a morire ideologie e culture tradizionali, proprie delle classi debellate.
- SCHIAVISMO – 8. Il prodotto del lavoro dello schiavo è del padrone (rapporto di produzione), e così la sua persona e la sua vita (rapporto di proprietà).

- SFRUTTAMENTO – 9. Quando il capitalismo nacque era una forma evolutiva utile delle forze produttive; oggi, a capitalismo avanzato, è una catena. – 9. Riferito al capitalismo è obiezione extramarxista e scioccamente morale. – 25. Lo vede al centro di tutto solo chi è condannato a pensare fine alla morte da marcio borghese.
- SINDACALISMO RIVOLUZIONARIO – 24. Nega la funzione del partito politico proletario e scorge la rivoluzione come un urto diretto tra i sindacati rossi e lo Stato borghese. Riduce la conquista della società alla conquista della fabbrica ed il determinismo dialettico ad un esasperato volontarismo attivo della classe. – 24. La sua visione illusoria dello *sciopero generale espropriatore* riduce la conquista della società alla conquista della fabbrica.
- SOCIALISMO – 16. Per Proudhon, Lassalle, Dühring, Sorel, Gramsci e Raddobbisti: E' la conquista al lavoratore del margine di profitto aziendale. – 16. Per il marxismo: E' la conquista ai lavoratori associati non in aziende ma nella società tutta internazionale, di *tutto* il prodotto.
- SOCIETA' – 12. S. asiatica: Immobile, agraria, satrapica, di eterne monarchie e signorie teocratiche. – 12. S. greca: Navigante, commerciante, industriale rispetto ai tempi. – 14. S. moderna; Per la teoria «illuministica» costituita da un unico tipo di componente, il *popolo*, i cui *cittadini* sono tutti uguali davanti alla legge. Per la teoria «economistica» divisa in lavoratori e padroni, in classi che lottano tra loro in difesa dei loro interessi. Per la teoria marxista divisa in classi di cui il divario degli interessi e l'antagonismo esprimono la lotta tra un nuovo modo di produzione, quello socialista, e quello attuale capitalista. Per i raddobbisti divisa in due ordini: lavoratori salariati e alti funzionari (burocrazia). – 16. S. russa di oggi: Tutto risulta chiaro, adattato a perfezione nella terminologia e nella metodologia marxista, e pienamente previsto nel tracciato dorsale delle rivoluzioni storiche, se vagliata alla luce del trapasso tra modi di produzione, esaminando i rapporti in cui stanno gli uomini che lavorano coi loro prodotti e col consumo di essi. – 27. S. socialista: L'utopismo la descrive come propone e vuole che sia. Marx (battendo a morte l'Utopismo) la descrive *come sarà*, dandone connotati salienti e taglianti in tutti i campi.
- STATI GENERALI - 23. Assemblea generale degli ordini, corpo non legislativo e tanto meno esecutivo, ma appena consultivo del re e del suo governo.
- STATIZZAZIONE CAPITALISTICA – 1. Il marxismo prevede il diffondersi sistematico di tale forma, già nota al suo formarsi, come sbocco della concentrazione del capitale.
- STATO – 8. E' un materiale meccanismo che funziona secondo la sancita norma giuridica. – 10. Apparato di uomini, soprattutto armati, con. Dati incarichi. – 10. *Forma di proprietà* che corrisponde a dati rapporti economici. – 10. Insieme di *corpi* armati e non armati, ossia sistema di burocrazie (polizia, milizia, magistratura, amministrazione, clero perfino). – 10. Nella fase rivoluzionaria: a) attrezzo rompitore e non serratore di catene; b) esprime la lotta storica ed universale tra *un futuro modo di produzione* ed uno passato e deteriore; c) esprime la *pressione* di tutte le classi in lotta contro il vecchio modo di produzione; d) rappresenta, oltre ad una rete mondiale di interessi, il potenziale della irresistibile forza generativa di materiali forze produttive future. – 10. Apparato che si poggia su una classe che difende e rivendica un dato modo di produzione, che dopo il successo rivoluzionario resiste al ritorno delle antiche forze e modi, e che con un processo assai complesso muta le sue funzioni «antiformiste» in «conformiste». – 11. Non si abolisce, ma se ne fonda uno nuovo rovesciando l'antico. – 11. Si estingue in un processo, la cui lunghezza dipende dal grado di sviluppo interno delle forze sociali, e dai rapporti internazionali di forza delle classi. – 11. S. operaio; Può, in dati stadi, restare Stato politico del proletariato e del futuro mondiale modo socialista di produzione, pure occupandosi ancora della preliminare trasformazione «di mezzi di produzione in capitale». – 11. S. russo: E' oggi «adetto» soltanto a trasformare mezzi di produzione in capitale ed è divenuto un apparato di difesa del modo di produzione capitalista.
- TROTSKY – 5. Suo costante «ritardo di fase» nell'accusare gli abbandoni delle varie posizioni rivoluzionarie: prima nel campo tattico, poi nel politico, infine nell'economico.
- VIOLENZA BRUTA – 30. In dati svolti della storia risolve la rivendicazione economica

## CHIEDI ALLA VOCE : Zolfo (banda dello)

Parigi, 8 febbraio 1860 (46, rue Lafayette).

Mi fece gran piacere d'avere, mediante la tua del 31 corrente, un diretto segno di vita da parte tua, e tanto più pronto mi trovi a darti le chieste informazioni sulle *ginevrate* in questione, inquantoché te ne volevo scrivere *motu proprio*.

Che il Vogt ti metta insieme, come scrivi, con cose a te del tutto ignote, fu infatti la prima riflessione non solo mia, ma di tutti i conoscenti ginevrini di qui, allorché occasionalmente ce ne consultammo, e quindi, a tributo della verità, m'assunsi di comunicarti le opportune notizie su "Bürstenheimer"... "Banda dello zolfo"... ecc.

Comprenderai quindi che la tua duplice domanda 1°) Chi erano i "Bürstenheimer", che facevano? 2°). Chi era la "Banda dello zolfo", di che elementi si componeva, che faceva? – mi veniva giusto a proposito.

Prima però debbo avvertirti d'un'offesa all'ordine cronologico, poiché in virtù di essa la priorità spetta alla "Banda dello zolfo"...

Se il Vogt voleva dipingere il diavolo al filisteo tedesco, anzi bruciarglielo sul capo a forza di zolfo, e nello stesso tempo "pigliarsi piacere"... avrebbe davvero dovuto prendere a tipi delle figure più diaboliche che non quegli'innocenti, allegri geni da bettola, che noi seniori dell'emigrazione in Ginevra chiamavamo per ischerzo, e senza nessun secondo pensiero maligno, sotto il nome di "Banda dello zolfo", e che accettavano tale designazione con la stessa bonarietà.

Erano lieti figli delle Muse, che avevan passato i loro *examina* ed *exercitia practica* nelle varie piccole rivolte della Germania meridionale, e in ultimo nella campagna dell'impero, e ora andavano irrobustendosi, per la subita bocciatura, con i loro esaminatori e maestri d'esercizi in rosso a Ginevra, per una futura riassunzione dell'affare...

Naturalmente poi va escluso dalla Banda chi o non venne a Ginevra affatto o ci venne dopo il suo scioglimento.

La medesima non era che una fioritura locale ed effimera (veramente quindi il sublimato avrebbe a chiamarsi *fiori di zolfo*); però, e probabilmente per quel suo *Rummeltipuff* che sapeva di rivoluzionario, era d'odor troppo acuto per i nervi dei confederati, poiché il Druey soffìo e il fiore si disperse a tutti i venti.

Solo un pezzo dopo arrivo a Ginevra l'Abt, ed alcuni anni più tardi il Cherval, ove olezzarono "ognuno a suo modo", ma non davvero, come afferma il Vogt, in quel mazzo da tempo strappato, da tempo svanito, da tempo dimenticato.

L'opera della banda si riassume press'a poco in questi termini: lavorare nella vigna del Signore.

Insieme mandavano avanti la redazione del *Rummeltipuff*, col motto: "Resta nel paese e nutriti di rosso", nel qual foglio, spiritosamente ed umoristicamente, se la ridevano di Dio e del mondo, segnalavano i falsi profeti, sferzavano i parlamentari (*inde irae*), e con tuttociò non risparmiavano né sé né noi, ospiti, ma con una coscienziosità ed imparzialità degna d'encomio mettevano in caricatura tutto e tutti, amici ed avversari.

Che non istavano con te in nessuna comunicazione, che non portavano la tua scarpa attillata, non occorre che te lo dica io. Però non posso nasconderti che tale calzatura non sarebbe stata di loro gusto.

Lanzichenecchi della rivoluzione, bighellonavano intanto nelle pantofole dell'armistizio, in attesa che quella li riattirasse e fornisse del suo proprio coturno (stivali a sette miglia del progresso assoluto), e sarebbe capitato male chi avesse loro turbata la siesta con l'economia politica marxista, con la dittatura operaia, eccetera!

Buon dio! Il lavoro che sbrigavano loro, richiedeva tutt'al più un presidente di bettola, e i loro studi economici si volgevano intorno al *pot* e al suo riempimento rossastro. "Il diritto del lavoro – diceva una volta l'uditore Backlisch, un onesto maniscalco dell'Odenwald – andava benissimo, ma che lo lasciassero in pace col dovere del lavoro..."

Lasciamo dunque ricadere la pietra sepolcrale della "Banda dello zolfo" sacrilegamente alzata.

Veramente un *Hafis* avrebbe da cantare il *Requiescat in pace* a scongiuro d'ogni futura profanazione.

In mancanza di ciò ricevi con la presente *pro viatico et epitaphio* il grido: "Loro tutti han sentito l'odor della polvere" mentre il loro sacrilego storiografo non è arrivato che a fiutar dello zolfo.

I "Bürstenheimer" spuntarono appena quando i banditi dello zolfo non vivevano ormai che per tradizione nella leggenda, nei registri dei filistei e nei cuori delle belle di Ginevra.

Il Sauernheimer spazzolaio e legatore, il Kamm, il Ranickel. ecc., vennero in lite con l'Abt; e avendo preso vivamente parte per essi l'Imandt e io, fummo anche da lui osteggiati.

L'Abt fu di conseguenza citato dinanzi un'assemblea generale in cui s'era riunita l'emigrazione e la società operaia quali *cour des pairs*, rispettivamente *haute cour de justice*, ove infatti comparve, e non solo non mantenne le accuse lanciate contro gli uni e gli altri, ma dichiarò nettamente d'averle campate in aria, come rappresaglia contro le accuse dei suoi avversari, costituite dei medesimi elementi.

"Salsiccia per salsiccia, le rappresaglie son quelle che tengono insieme il mondo!", pensava egli.

Dopoché ebbe valorosamente sostenuto questo sistema di salsiccia, e persuaso della sua praticità gli altri soci, in seguito a che furon portate le prove delle accuse lanciate contro lui, fu dichiarato confesso di calunnia intenzionale, confesso degli altri misfatti a lui imputati, e quindi cacciato in fondo e scomunicato.

*En revanche* si mise a chiamare gli alti *pari*, in origine solo i soci di cui sopra, "Bürstenheimer", come vedi una felice combinazione del nome e dello stato del primo fra essi, che quindi devi venerare come capostipite di quei Bürstenheimer, senza però poterti arruolare od aggregare e tale stirpe, sia che comprenda in sé le maestranze o la paria: poiché sappi che quelli tra loro che s'occuparono di "organizzazione della rivoluzione" lo fecero non già come tuoi seguaci, ma come tuoi avversari; adorando il Villich come loro Dio-Padre o almeno loro Papa, e anatemiando te come anticristo o antipapa, tantoché il Dronke, che passava nella diocesi di Ginevra come solo tuo partigiano e *legatus a latere*, fu tenuto lontano da tutti i concili, salvo l'enologico, ov'era *primus inter pares*.

Ma anche la "Bürstenheimeri", era, come la "Banda dello zolfo", una pura effemeride, e si disperse dinanzi al potente soffio del Druey.

Ora che un discepolo di Agassiz andasse a incappare in questi profili dell'emigrazione ginevrina e a cavarne fuori così favolose storie naturali come quelle imbandite nel suo opuscolo, deve in relazione alle "*species Bürstenheimerana*" meravigliare tanto più, in quanto appunto di queste aveva a disposizione uno stupendo *specimen* in forma di mastodonte dell'ordine dei ruminanti in persona del proto-Bürstenheimer *Ranickel* nel proprio gabinetto zoologico. Pare quindi che la ruminazione non siasi compiuta bene o non sia stata giustamente studiata da detto discepolo.....

Eccoti dunque tutto quanto chiedevi e *au delà*.

Ora, però, vorrei chieder qualcosa anche a te, cioè la tua opinione sull'introduzione di una quota di successione *pro patria*, *vulgo* lo Stato, come principale fonte finanziaria, togliendo le imposte che gravano sulle classi non abbienti, e diretta naturalmente solo contro le successioni importanti.....

Accanto a questa tassa di successione mi occupano ancora due istituti tedeschi, "Aggregazione dei fondi" e "Assicurazione ipotecaria", che vorrei rendere intelligibili qui, cosa che manca del tutto, come in genere, fatte poche eccezioni, i Francesi non vedono di là dal Reno che nebulose e *sauerkraut*.

Un'eccezione la fece tempo fa l'*Univers*, allorché, lamentando eccessivamente lo sminuzzamento della proprietà fondiaria, giustamente soggiungeva: "Il serait désirable qu'on appliquât immédiatement les remèdes énergiques dont une partie de l'Allemagne s'est servie avec avantage: le remaniement obligatoire des propriétés partout où les 7% des propriétaires d'une commune réclament cette mesure. La nouvelle répartition facilitera le drainage, l'irrigation, la culture naturelle et la voirie des propriétés".

A ciò fa seguito il *Siècle*, già un po' noioso in generale, ma quando si tratta di considerare le condizioni germaniche orbo addirittura, grazie al suo *chauvinisme* contento di sé, messo in mostra alla Diogene col vestito a brandelli, pasto che, quotidianamente riscaldato, serve ai propri abbonati per patriottismo. Questo *chauvin* dunque, dopo aver pôrto all'*Univers*, la sua *bête noir*, l'obbligatorio saluto mattinale, soggiunge: "Propriétaires ruraux, suivez ce conseil: *dépouillez les petits au profit des grands*. O fortunatos minium agricolos - trop heureux habitants des campagnes - sua si bona - s'ils connaissaient l'avantage à remanier obligatoirement la propriété!". Come se, in una votazione dei proprietari per teste, i grandi prevalessero sui piccoli.

Del resto, lascia che l'acqua vada per la sua china, dà a Cesare quel ch'è di Cesare e a Dio ch'è di Dio, rispettivamente persino la "parte del diavolo", e resto, così, in antica amicizia. *Il tuo* : SCHILY



LA RIPRESA DELLE OSTILITÀ . 6

n ø m a d e numero 17 . 2019

FORNITURE CRITICHE

download da [www.arteideologia.it](http://www.arteideologia.it)



ALTRI RIFERIMENTI ICONOGRAFICI . Copertina: *Edipo e la Sfinge* (particolare), foto del 1961 su un articolo di Fabio Mauri (*Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni*) pubblicato in *Flash Art* n.112.1983; - pagg. 4,5, Getulio Alviani, *L'amore mio è il futuro* nel 6° spazio della mostra *Amore Mio*, Montepulciano 1970 (foto di Claudio Abate); - pag. 11, manifesto della mostra al Moderna Museet di Stoccolma; - pag. 38, interno della studio di Picasso nel 1913; - pag. 39, fotografia Eugène Atget del 1912, dalla serie *Boulevard de Strasbourg*; - pag. 55, gli illusionisti Penn & Teller, foto di scena, 1985 ca.; - pag. 69, procedura di riconduzione da *Geometria della Gediqueusi*, 1973; - pag. 80, tavola degli "Ellidomoidi a direttrice circolare" (cfr. *Les cristalloïdes à directrice circulaire: études géométriques par le Cte Léopold Hugo*, Parigi 1867); - pagg. 84÷87, fogli dal taccuino delle osservazioni del 1973; - pag. 88, particolare dalla mostra *Odande Dovde (Da lì a qui)*, Novi Sad 2013; - pagg. 98÷102, l'annullo postale della Frazione Clandestina su quattro delle pagine riservate a Getulio Alviani nel catalogo della mostra *Amore Mio*, edizioni Centro Di, Firenze 1970; - pagg. 160÷169, foto dal volume *Le origini del pensiero greco* di Jean-Pierre Vernant (1962), in ed. SE, Milano 2007. Qui, in alto a sinistra, metopa con il tormento di Sisifo proveniente dall'Heraion di Foce Sele a Paestum; sotto, l'immagine centrale nel manifesto della mostra *Amore Mio*.

medesima taratura di sguardo iniettato di rosso talento, di audacia, di blu e ironia color crema. Una realtà formata, pomposa, descritta, (un'intera letteratura la ricopre), è invece traversata da lampi di targhe, segnali, crepe di vetro, di celluloidi, tagli d'abito nuovi. Qualcosa è mosso, più che non si muova. Qualcos'altro si muove, ma solo se fai attenzione. I neodadaisti fulminano la realtà con sguardi di cerbottana. È bene scrutare l'orizzonte. Si attende il Bersaglio Generale. Poiché lo Spirito Santo è già in volo. Se ne sente il rombo dentro le colonne rosee delle chiese gemelle. Ora qui ora là si posa su di una testa liscia o riccia, e parla. La nuova tribù gira pericolosamente senza guinzaglio. Il Tempo muta. Ogni mese è un anno. Ogni giorno un mese. I secondi, giorni. Alle 5 un'idea, alle 6 un quadro. Alle 7 una parola, alle 8 una scultura. La storia corre sotto le gambe come un nastro bianco di rotativa. Non ci sono soldi per trattenerla. La calca delle possibilità disordina gli studi. Gli anni 60 grandinano in poche ore su ogni centimetro quadro.

Gli Scarpitta, come dice una famosa fotografia di loro del fotografo o Sansone o Garruba, sono una famiglia. Storica e sensuale. Salvatore, l'uomo unico, ha allestito nello studio vicino a Via del Vantaggio la mostra che la notte trasmigrerà da Plinio, a la nuova «Tartaruga». Siamo in pochi, estatici, a guardare le grandi tele, grandi dipinti.



Tristan Tzara e Marcel Duchamp a "La Tartaruga" di Roma, 20 maggio 1963.

dell'ira, dell'ambizione, della potenza stessa di Salvatore. È un Burri schiarito, una tela di sacco che riprende il volo. Scarpitta partirà subito dopo per l'America. Ha una mostra da Leo Castelli, che, rinunciato a Roma, ha aperto una galleria a New York. Di Salvatore Scarpitta, stella prima, non se ne avrà più vera notizia, pari al suo esodo. Consagra è al mare con la moglie. Le mogli sembrano eterne, (specie quelle americane), producono figli internazionali, muscolosi. Ha fatto un bar in una bara, in un'altra tiene i costumi da bagno. La Biennale lo ha premiato. Le sue grandi

d'albero sono tagliate con perimetro fendente. Vaga Toty Scialoja tra i tavolini serali. La sua vita del prima, del dopo, lo turba. I suoi sono cavalli. Non è ancora certa la parola. Chi l'ha, Scialoja ce l'offre per i muggiti che si devono fare a giro, nei dibattiti, pro-contro la vita d'Arte Moderna, ai convegni di sopra del caffè Rosati. È con Gabriella Drudi, sua amica. In lei il movimento di avanguardia tende a diventare categoria assoluta, al di là di retorica di poetica o di indole personale. Gabriella persuade troppo all'armatura di una rigidità, di una civiltà storica, Toty, che ha natura dinamica, ricettiva, versatile, non è una. Siamo molto amici. Gabriella è una di Arshile Gorky che ha conosciuto a New York. Di De Kooning. Di Toty. Invito gli Scialoja a vedere i suoi quadri, complicati e semplici, e i crimini. Un garofano vero appeso su fondo bianco. Una fotografia di un retro di una scatola di cioccolatini su uno schermo teso e vuoto, senza segni o colore. Un doppio fumetto di

Popeye, come un film. Una tavola interamente nera. Toty Scialoja si inquieta, con molta verbalità e intelligenza, ammetto, respinge quella non pittura. Gabriella Drudi dice che non sa che cos'è ma che può andare bene. Il poeta Bill Demby, loro cognato, si entusiasma. Compra il primo schermo. Una ghiacciera? Un televisore? Uno schermo? Almeno tutte e tre le cose insieme. Un contenitore di media, lo spettro artificiale od opaco, se si vuole, del segreto di ciò che può scoppiare, che sembra . . . o forse è già scoppiato?

Con Plinio e Cesare Vivaldi decidiamo di fare un giornale, *Artecronaca*. Lo scriviamo in una notte, recensiamo tutte le mostre di Italia e stampiamo. È l'unico numero. Ma intanto, garbatamente estraneo, da Milano, giunge Gillo Dorfles. È identico. Il suo orecchio è partecipe. Appartiene a una società storica perfettamente colta e civile, in ascesa, di cui, nasce il sospetto, sia lui unico membro. Ama sapere e vedere. Le sue idee sono sempre idee prime. In linea di fatto, quindi, e segretamente, è colpito da una delusione cronica. Parte alle nove. Da Milano anche Enrico Castellani giunge a Roma. Giulio Turcato gli ha



Christo durante la mostra a "La Salita" compie un intervento su una statua di fronte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1963. Courtesy La Salita, Roma.

dato i nomi dei pittori da incontrare. Presentandoci, lo dice. È perfetto, asciutto e chiuso, come le sue opere. Ma a Milano ci sono Manzoni e Fontana. Fontana non viene mai a Roma; non ama le «città rotte», mi dice in Corso Monforte. Manzoni è subito morto. Non lo ricordo. L'ho visto un paio di



Courtesy D'Ascanio, Roma.