

nomade.08  
ALMANACCO DI FORNITURE CRITICHE

MAGGIO 2014



i l p r o b l e m a c o n H a r r y

**fermoposta@ilsole240re.com 31.08.2004**

Negli articoli pubblicati sullo Speciale di ferragosto, Fabrizio Galimberti (in "Non credete all'oracolo economista"), e Angela Vettese (in "Morta solo per gli estetologi") sembrano mossi dalla medesima, lodevole, intenzione di rassicurare gli italiani partiti per le vacanze estive che tanto il Capitalismo quanto l'Arte godono di ottima salute, e ne godranno per l'eternità, a dispetto di quei profeti che ne hanno predetto o decretato le rispettive morti - siano stati essi il Marx o l'Argan, hegeliano e comunque "marxista". Solo che le smentite di tali nere visioni delle cose, richiederebbero forse degli argomenti più convincenti di quelli che alla fine si riducono nel riscontrare che l'economia di mercato è tuttora viva e vegeta su tutto il pianeta o che mai come adesso sono cresciute a dismisura le figure e le istituzioni che si occupano di arte contemporanea. Io non voglio sostenere tesi funerarie o vitaliste; solo che non posso impedirmi di considerare che vi è pur sempre la prassi dell'accanimento terapeutico; e che neppure è un caso se i miti dei morti viventi (vampiri, zombie, dottori Frankenstein ecc.) non hanno mai goduto di una fortuna così durevole come nell'epoca moderna e attuale. Per altro il Galimberti, pur di inserire Marx in una lista di profeti falliti, è costretto ad attribuirgli una grossolana "tenebrosa profezia" secondo la quale "il capitalismo crollerà sotto il peso delle sue contraddizioni" - e così poterlo facilmente liquidare ricordando che ciò non è affatto accaduto... con la crisi del 1929!

Anzi il Capitalismo - commenta - "adattandosi alle pressioni dell'ambiente e della società, in un continuo processo di reinvenzione delle istituzioni, non è finito e mai finirà". Alla faccia di chi esorta a non credere all'oracolo economista: credete piuttosto all'oracolo metastorico! A tenebrosa profezia di Marx, splendente profezia e mezza di Galimberti, con la quale il capitalismo, da "storico modo di produzione", si fisserebbe nel cielo metafisico dell'eternità. Se veramente si crede che per Marx il capitale doveva crollare (o dovrà crollare) sotto il peso delle sue stesse contraddizioni, al Galimberti rimarrebbe da spiegare, e spiegarci, a cosa immagina che sarebbe servito (a Marx, come a Engels o a Lenin) un "partito", visto che il capitalismo avrebbe provveduto da solo a farla finita con se stesso. Nel materialismo conseguente, ossia nel comunismo, la necessità di un "Partito" (storico e formale) e della sua azione, dimostrerebbe precisamente il contrario di quanto Galimberti attribuisce a Marx, per il quale, realiter, il capitalismo non finirà mai spontaneamente; così come non finì spontaneamente il feudalesimo, che si trascinò cadavere per qualche secolo prima di venire definitivamente sepolto dall'irresistibile affermazione del Capitale. Dunque ritengo che definire la questione come una "profezia" sia scorretto; e magari, a chi interessa la

verità storica, si porrebbe il problema di interrogarsi sulle ragioni dei fallimenti delle azioni storiche del partito formale (prima, seconda e terza Internazionale). Rimanendo all'ombra dei cipressi (dove invece del Capitalismo si è seppellito - in maniera troppo sbrigativa per essere credibile - il Comunismo) Angela Vettese dubita decisamente dei pretesi funerali (sempre marxisti) all'arte, "ai quali parteciperebbero troppi protagonisti per non essere finti". Io non so se l'arte sia morta o meno, ma il più gran codazzo funebre non potrà mai diventare un buon argomento per smentire la presenza di un cadavere; anzi, in simili luttuose occasioni, tutti piangono, ridono, si abbracciano e sbracciano, protagonisti ognuno del proprio dolore o della propria gioia di ritrovarsi...vivi, appunto proprio perché lì c'è un morto che nondimeno li fa muovere tutti verso la propria sepoltura.

Che poi la finzione metereologica di Olafur Eliasson - che per mesi ha illuminato l'interno della Tate Modern di Londra come fosse un sole (similmente ai rosoni delle cattedrali romaniche e gotiche?) - sia stata la mostra di un artista vivente più visitata nella storia, non smentirebbe affatto una eventuale morte dell'arte nell'epoca contemporanea. Per altro, siamo poi sicuri che quella farsa di Sole non sia stata messa lì appositamente per illuminare la Tate come l'interno di un sepolcro, e che Eliasson, con tale sua pallida rappresentazione, non intendesse appunto invitare il pubblico ad uscire all'aria aperta ed al Sole senz'altro? D'altronde perché allarmarsi di fronte alle tesi di una "morte dell'arte"? Intere civiltà si sono pasciate proprio delle morti - di una vergine, di un eroe, di un Re o anche di un Dio. Questo non ha certo impedito che città, piramidi, cattedrali o moschee, sorgano tutti su di un proprio particolare cadavere (che quando mancava si è anche inventato). Se poi in mezzo a tutte queste morti possa anche capitare che muoia pure l'arte stessa (per quanto possa darsi per morta una mera astrazione), al più indurrebbe a chiedersi se tale idea abbia contribuito allo sviluppo del pensiero estetico, e trovato pure le sue specifiche forme artistiche, determinate e conseguenti. Nel caso affermativo non avremmo a che fare con una fine dell'arte (nella volgare accezione di una inoperosità artistica), bensì si presenterebbe l'attività di un'arte della fine. Così, in fondo, l'idea della morte dell'arte sarebbe come Genova per un astigiano: un'idea come un'altra. Liquidate le due tenebrose profezie (ambedue "marxiste") tutti possono ora essere sicuri che al rientro dalle vacanze estive ritroveranno le cose così come le hanno lasciate, e riprenderanno i loro incarichi. In fondo ci si può affacciare attorno ai morti altrettanto infaticabilmente e vantaggiosamente quanto attorno ai vivi.

Con stima, Lillo Romeo

L'argomento ha cercato di prendere una sua propria forma esattamente 10 anni dopo, con *LA CONGIURA* del Maggio 2014

# LA CONGIURA



PREPARATIVI DI UNA SCENA MADRE



Roma, 5 febbraio 2014

Carissimi,

in primavera saremo di nuovo tra Voi; e per l'occasione vi chiediamo di organizzare delle riunioni straordinarie con gli amici più fidati per affrontare lo spinoso problema in cui tutti noi ci troviamo da troppi anni.

La prudenza ci vieta di ricordare qui apertamente le ragioni della nostra richiesta. Ma per farsi un'idea di quello che ci aspetta e convincere gli amici a partecipare alle riunioni siamo però certi che sarà sufficiente leggere la seguente lista dei materiali che intendiamo portare con noi.

- *IL PORTO DELLE NEBBIE* (*Quai des brumes*, film di Marcel Carné, Parigi 1938, 95'00")
- *LA CONGIURA DEGLI INNOCENTI* (*The Trouble with Harry*, film di Alfred Hitchcock, 1955, 91'00")
- *VITA E MORTE DELLO SCULTORE* (Pellegrini Romeo, Roma 2004, file audio 30'00")
- *ARTE E MORTE DELL'ARTE* (Gambazzi, Scaramuzza, Milano 1979, pgg. 300)
- *LA FINE DELLA STORIA DELL'ARTE* (*Das Ende der Kunstgeschichte*, Hans Belting, München 1983, 1983 Torino 1990, pgg. 98)
- *DOPO LA FINE DELL'ARTE* (*After the End of Art*, Arthur C. Danto, Washington 1997, Milano 2008, pgg. 283)
- *ADDIO A UN'IDEA* (*Farewell to an Idea*, Timothy J. Clark 1999, Torino 2005, pgg. 392)
- *L'INVERNO DELLA CULTURA* (*L'hiver de la culture*, Jean Clair, Parigi 2011, pgg. 111)
- *DOPO LA MORTE DELL'ARTE* (Vercellone, Rastignano 2013, pgg. 157)
- *L'ETÀ DELLA MORTE DELL'ARTE* (Valagussa, Rastignano 2013, pgg. 182)

Il contenuto di questi documenti è noto a tutti da parecchio tempo; pertanto le riunioni potranno avviarsi senza troppi preliminari e procedere senza perdere tempo ad esaminare ogni volta tutti i dossier preparati dai singoli partecipanti.

Per il buon esito dell'impresa è consigliabile dissimulare accuratamente le nostre riunioni all'interno dei soliti raduni di sfaccendati in vena di divertirsi un po', in riva al fiume, in una tiepida sera di primavera.

Salute e Prosperità

Carmelo Romeo e Luciano Trina



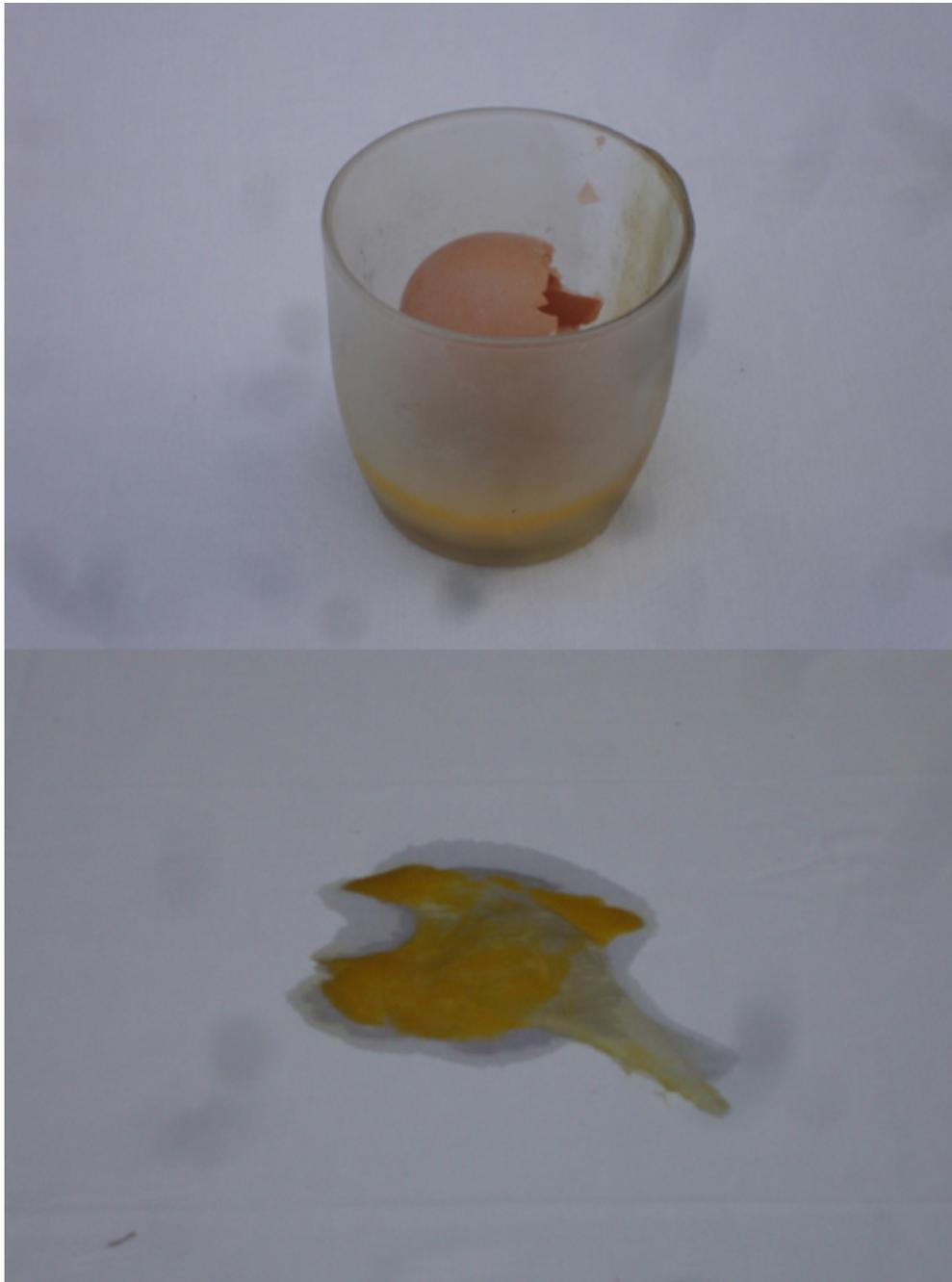
- IL PORTO DELLE NEBBIE (durata 91 minuti)
- *Quai des brumes*, di Marcel Carné, Parigi, maggio 1938

- Un disertore dell'esercito coloniale incontra, nel porto in cui vive clandestinamente, una ragazza che s'innamora di lui. Egli frequenta dei teppisti (uno dei quali è stato l'amante della ragazza) e alcuni generosi spregiudicati che si sforzano d'aiutarlo. Il soldato uccide il tutore della ragazza che voleva abusare di lei. Sta per imbarcarsi quando uno dei teppisti lo uccide. La nave esce dal porto... L'influenza del 'Kammerspiel' è evidente. Il Destino personificato nel pittore e in un vagabondo, la sporca malvagità della gente (gangster, ufficiali, poliziotti, borghesi) impediscono ai due giovani che si amano follemente di raggiungere in un 'paese lontano' una felicità duratura." (G. Sadoul, *Dizionario dei film*, Editions du Seuil, Paris 1965)

- LA CONGIURA DEGLI INNOCENTI (durata 95 minuti)
- *The Trouble with Harry*, di Alfred Hitchcock, Barre, Vermont, 1955

- Un vecchio capitano, una ragazza sventata, un pittore astrattista trovano in momenti successivi in un angolo di bosco il cadavere dai calzini rossi di un certo Harry. Ognuno di loro lo seppellisce per paura dei sospetti di omicidio fino a quando un medico non scopre che il tipo è morto per morte naturale. (voce *Congiura degli innocenti*, G.Sadoul, cit.).  
Il titolo originale del film è "*Il problema con Harry*". Dovrebbe tuttavia essere ormai noto a tutti che "Harry" è il nome in codice per "arte".

L'ARTE RESTA NEL GESTO, MUORE NELLA MATERIA,  
UMETNOST OSTIJE U NAMERI, UMIRE U  
OSTAJE MATERIJi.



## THE CONSPIRACY

Rome, 5 February, 2014

Dear friends,

in Spring we will be with you again. And on this occasion we ask you to organize some special meetings with our most trusted mutual friends, so that we can come to grips with the thorny problem which all of us have been having for so many years.

Caution forbids us here to openly state the reasons for this request. But to get an idea of what is cooking and agree to take part in our meetings, we are quite certain that our friends only need to read the following list of materials which we are bringing with us:

- *PORT OF SHADOWS (Quai des Brumes)* a film directed by Marcel Carné, Paris 1938.
- *THE TROUBLE WITH HARRY (The Conspiracy of the Innocent)* a film directed by Alfred Hitchcock, USA 1955.
- *LIFE AND DEATH OF THE JACOBIN SCULPTOR*, audio file. 30 min.
- *ARTE E MORTE DELL'ARTE (Art and the Death of Art)*, Gambazzi, Scaramuzza, Milan 1979.
- *DAS ENDE DER KUNSTGESCHICHTE (The End of History of Art)* Hans Belting, Munich 1983.
- *AFTER THE END OF ART*, Arthur Danto, Washington 1997.
- *FAREWELL TO AN IDEA*, Timothy J. Clark, Yale University Press, 2001.
- *L'HIVER DE LA CULTURE (The Winter of Culture)*, Jean Clair, Paris 2011.
- *DOPO LA MORTE DELL'ARTE (After the Death of Art)*, Vercellone, Rastignano 2013.
- *L'ETA' DELLA MORTE DELL'ARTE (The Age of the Death of Art)*, Valagussa, Rastignano, 2013.

What these documents contain is well known to all, and has been for so many years. Thus our sessions will get underway without too many preliminaries, so that we can immediately get down to examining one by one the dossiers which each of the participants will have prepared for the event.

For our undertaking to be successful, we must make sure that our sessions are well concealed under the guise of the usual get-togethers of idlers who want to have a bit of fun on the banks of the river on a Spring evening.

Health and Prosperity to all of you

*Carmelo Romeo and Luciano Trina*

- PORT OF SHADOWS  
- (*Quai des Brumes*, Directed by Marcel Carné, Paris 1938 (95 minutes)

"A French colonial army deserter who is hiding out in a port town, meets a girl who falls in love with him. He meets a band of gangsters (one of whom was the girl's lover in the past) and some unbiased individuals, who generously try to help him. The ex-soldier kills the girl's former chaperone after he tries to rape her. He is about to board a ship when he is killed by one of the gangsters. The ship leaves harbour... The influence of the *Kammerspiel* is quite obvious here. Destiny in the person of the painter and of a homeless man, the wickedness of the people (gangsters, officers, policemen, middle-class people) prevent the two young people who are deeply in love with each other from experiencing

lasting joy in a "distant country". (*Dictionnaire des films*, George Sadoul, Editions du Seuil, Paris 1965.)

- THE TROUBLE WITH HARRY, Directed by Alfred Hitchcock, USA 1955

( It was released in Italy with the title, "*The Conspiracy of the Innocent*") 91 min.

"An elderly captain, a reckless girl and an abstract painter, each separately, find the body of a dead man in a secluded part of a wood. The man's name is Harry, and he is wearing red socks. Each of the three buries the corpse in fear of being accused of murder. A doctor eventually finds out that the man has died of a natural death." (*G.S.*)

By now everyone should know that "Harry" is a code name for "art".

Roma, nel bicentenario della Rivoluzione Francese  
**GIUSEPPE CERACCHI, PATRIOTA E  
GIACOBINO**

Di Renzo de Felice

*Picciol di membra, di sembianze altero;  
Dardeggianti lo sguardo, il ciglio irsuto;  
La guancia adusta ingombra di pel nero;  
Avvallate le labbra, e il mento acuto;  
D'affetto caldo; di virtù severo;  
Intrepido e facondo al par di Bruto:  
Anzi cotanto imitator di questo,  
Che dal trono balzò l'ultimo Sesto.*

Questi versi, forse non particolarmente poetici ma certamente di indubbia efficacia descrittiva, furono scritti dal giacobino F. Gianni e pubblicati — come "ritratto di G. Ceracchi" — prima dal «Monitore italiano» in Milano il 3 ventoso VI, poi dal «Monitore di Roma» il 19 messifero VI, in segno di saluto per il ritorno di Ceracchi nella Roma repubblicana, nell'aprile 1798. In quell'anno la sua fama di acceso repubblicano, oltre a quella di artista, era già notissima e il suo ritorno fu salutato con entusiasmo e simpatia. In particolare, i giacobini milanesi non esitavano ad attribuirgli il merito "di aver eccitato l'ultima rivoluzione in Roma, che ha preparato la caduta del mostro pontificale".

I primi atti della vita sociale di Ceracchi furono tuttavia orientati essenzialmente verso il campo artistico e poco, o nulla, faceva presagire un così totale e coinvolgente impegno verso la politica.

Giuseppe Ceracchi<sup>1</sup> nacque a Roma il 4 luglio

---

1 Su Giuseppe Ceracchi non esiste una copiosa letteratura specifica: al di là dei due contributi di G.I. Montanari, Sulla vita e le opere di Giuseppe Ceracchi, Rimini 1841 e di D. Angeli, La vita avventurosa di Giuseppe Ceracchi, in "Il Marzocco", nn. 31-38, 40, 43, 46; 6-20 settembre, 4, 25 ottobre, 15 novembre 1931, entrambe decisamente insufficienti l'una perché commemorativa, l'altra perché faziosamente denigratoria, occorre giungere fino alla soglia degli anni Sessanta per trovare utili indicazioni biografiche. Cfr. a tale proposito R. De Felice, Ricerche storiche sul "giacobinismo" italiano, II, Giuseppe Ceracchi, in "Rassegna storica del Risorgimento", XLVII (1960), pp. 3-32, poi confluite, con aggiunta di un'appendice documentaria in Italia giacobina, Napoli 1965, pp. 61-130. Cenni a Ceracchi si vedano anche in A. Cretoni, Roma giacobina. Storia della Repubblica Romana del 1798-99, Napoli 1971, in V.E. Giuncella, Roma nel Settecento, Bologna

1751 da Domenico e da Lucia Balbi. Il padre era orafo, come lo erano anche i due nonni, Domenico Ceracchi e Bartolomeo Balbi e i due fratelli maggiori, Silvestro e Bartolomeo. L'ambiente familiare fu quindi determinante nelle scelte artistiche di Giuseppe Ceracchi ma contemporaneamente permette di lumeggiarne anche quelle politiche. Egli proveniva infatti da quella piccola borghesia artigiana ed intellettuale ad un tempo che diede al movimento democratico e al giacobinismo Italiano di quegli anni tanti loro aderenti.

In particolare a Roma questo ambiente sociale era connotato da profonde inquietudini, manifestava scontento, insoddisfazione, spregiudicatezza nei confronti del mondo politico locale; si apriva agli influssi e ai motivi novatori più disparati, a volte ai più estremi, disponibile a frequentare i salotti e le congreghe degli scontenti e dei rivoluzionari, le logge massoniche. Allo scoppio della rivoluzione in Francia, questa piccola borghesia, insieme agli intellettuali e ai nobili illuminati, fu tra i suoi più caldi sostenitori, mentre, un decennio più tardi, darà alla Repubblica Romana molti aderenti ed animatori.

La fortuna artistica di Ceracchi fu assai rapida: entrato giovanissimo negli studi di T. Righi e di A. Bergondi, si fece conoscere anche fuori dell'ambiente romano. Poco più che ventenne fu invitato a lavorare a Milano e a Firenze, mentre dal 1773 al 1779 si stabilì a Londra ove collaborò alle sculture della Somerset House ed espose alla Royal Academy riscuotendo "credito singolare".

Verso la fine del 1779 Ceracchi lasciò l'Inghilterra in seguito alla crisi che aveva colpito l'attività artistica a causa della guerra con le colonie nordamericane: dopo un breve soggiorno in Olanda e in Prussia ed un altro più lungo a Vienna - connotati tutti da un'intensa ed apprezzata attività artistica - rientrò a Roma dove si fermò, con le parentesi di alcuni viaggi all'estero, fino al 1789.

Artista ormai affermato, noto in tutto il mondo e con una clientela internazionale, Ceracchi a Roma frequentò i migliori salotti intellettuali; la sua fama era tale che non esitò, a causa di un mancato compenso, a mettersi in contrasto persino con la famiglia del papa.

---

1971 e in M.E. Monri Tittoni-L.P. Cavazzi, Roma giacobina (catalogo), Roma 1973. Un profilo biobibliografico si veda anche nella voce Ceracchi Giuseppe del Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di S. Vasco Rocca e M. Caffiero.

Già nel viaggio effettuato in Olanda nel 1785-86 Ceracchi aveva incominciato ad intrattenere i suoi primi contatti coll'ambiente politico, fino ad allora a lui sostanzialmente estraneo<sup>1</sup>.

Durante quel viaggio infatti un gruppo di importanti esponenti del partito antistatolderiano propose di affidargli l'erezione di un grande monumento funebre alla memoria del capo del loro partito, l'ammiraglio Jan van der Cappellen de Pol. Ceracchi accettò l'offerta e, ritornato a Roma, realizzò l'opera; ma nell'estate del 1789, terminata la scultura, decise di ritornare in Olanda per concordare i dettagli della monumentale opera: in particolare egli non aveva ottenuto il saldo pattuito, né aveva ricevuto esatte direttive per il trasporto. Questo secondo viaggio in Olanda, se assai poco influì ai fini della sua attività artistica (la mutata situazione politica olandese rese impossibile la presentazione dell'opera, cosicché questa rimase nello studio romano di Ceracchi e fu poi messa in vendita dalla famiglia soltanto nel 1839), fu invece determinante per la formazione politica dello scultore: infatti ciò che aveva visto passando attraverso la Francia e i contatti con gli ambienti liberali olandesi lo convinsero — come più tardi in una sua memoria del 1796 al Direttorio ebbe occasione di affermare — ad abbracciare la causa rivoluzionaria.

La svolta politica del Ceracchi ebbe un immediato riscontro negli ambienti pontifici: la franchezza con la quale suggeriva ad alcuni alti esponenti della Curia romana, che gli chiedevano le sue impressioni sugli ambienti parigini, "de laisser faire une nation puissante et de ne point s'opposer à ses reformes", misero sicuramente in allarme gli ambienti pontifici, che guardavano con comprensibile timore ad ogni movimento che potesse estendere a Roma i principi rivoluzionari. Ciò determinò il crearsi di un diffuso sospetto nei confronti dell'artista, un isolamento da parte di vecchi amici e di colleghi che lo indusse, nel 1790, a trasferirsi negli Stati Uniti, dopo aver lasciato la famiglia a Vienna.<sup>2</sup>

La scelta della giovane repubblica non era dettata

tuttavia soltanto da motivazioni politiche: in realtà Ceracchi da tempo intratteneva contatti di lavoro con alcuni americani conosciuti a Londra e a Vienna e, da costoro, era stato informato della decisione presa dal Congresso americano di erigere un monumento a G. Washington. Nei due anni di permanenza negli Stati Uniti, lo scultore lavorò intensamente e, riscuotendo lusinghieri successi, frequentò la migliore società ed i maggiori esponenti dello Stato: Washington, Hamilton, Jefferson, Adams, Lafayette e molti altri. Il 20 gennaio 1792 fu anche ammesso a Philadelphia all'American Philosophical Society.

Nell'estate del 1792 Ceracchi tornò in Europa, soggiornando prima ad Amsterdam, ove espose con grande successo il modello del busto di Washington, quindi a Monaco e a Vienna, da dove rientrò a Roma. Tuttavia i suoi rapporti con i democratici americani, l'incarico avuto dal principe elettore di Baviera — uno dei pochi Stati tedeschi non in guerra con la Francia rivoluzionaria — per un importante lavoro artistico, e soprattutto i legami stretti con gli artisti francesi dell'Académie e con importanti elementi della legazione francese (Bassville e Laflotte, fra tutti) resero la sua persona ulteriormente sospetta negli ambienti pontifici: ben presto il Tribunale del Vicariato gli impose l'allontanamento dallo Stato della Chiesa, pena il deferimento all'Inquisizione. E ciò, in particolare, a causa del fatto che, notoriamente, lo studio di Ceracchi era diventato ritrovo di artisti e di intellettuali di idee politiche "pericolose"<sup>3</sup>.

Nel gennaio 1793 lo scultore era nuovamente fuori d'Italia, ma, questa volta, non per scelta propria. A Monaco non poté trattenerci molto tempo a causa delle pressioni del clero che riuscì a farlo nuovamente allontanare; allo stesso modo, dopo brevi soggiorni, fu costretto a lasciare Firenze e Vienna (1794).

Maturò così in Ceracchi la decisione di ritornare negli Stati Uniti: tuttavia, nonostante l'amicizia che lo legava a Monroe, il suo lavoro artistico non fu accolto con gli stessi favori di cui aveva goduto in occasione del primo soggiorno. Il fatto di essersi decisamente schierato con l'ala più liberale della American Philosophical Society e, soprattutto, di mantenere stretti rapporti con la rappresentanza diplomatica francese gli alienò molte amicizie con

---

1 Tutte le notizie biografiche relative al periodo 1786-1796 e alle vicissitudini politiche di Ceracchi sono tratte da una sua memoria al Direttorio del 1796, riprodotta nella *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome*, a cura di A. Lie Monraignon e J. Guiffrey, XVI, Paris 1907, pp. 502-506.

2 Sul soggiorno di Ceracchi negli Stati Uniti e i suoi rapporti con Franklin, cfr. A. Pace, *Benjamin Franklin and Italy*, Philadelphia 1958, pp. 288-290, 358.

---

3 Sull'ambiente degli artisti francesi a Roma e le vicende politiche ad esso relative si veda L. Vicchi, *Les français a Rome pendant la Convention*, Fusignano 1882, pp. LX-LXII, XCIII-CIX e D. Angeli, *Storia romana di trent'anni 1770-1800*, Milano 1931, pp. 197-209.

grave detrimento per la propria attività artistica. In particolare, non fu accolto un suo progetto per un monumento alla Libertà (la cui idea, ripresa più tardi da altri, si concretò nella famosa "statua della Libertà"), progetto che già nel suo precedente soggiorno aveva cercato di fare approvare con identico, sfortunato esito. La delusione di Ceracchi fu tale che egli decise di ritornare in Europa per cercare rifugio nell'unico paese nel quale politicamente era certo di potersi trovare a proprio agio.

Giunto a Parigi nell'agosto 1795, stringeva immediatamente amicizia con il pittore J.L. David, al quale era accomunato negli ideali neoclassici; nacque così il progetto per un monumento in onore della Rivoluzione francese ispirato in buona parte a quello che non era riuscito a realizzare negli Stati Uniti. Tuttavia, sebbene continuasse a svolgere attività artistica, Ceracchi a Parigi si dedicò soprattutto all'azione politica. La sua fama di artista, ma soprattutto quella di perseguitato politico, i buoni rapporti mantenuti in America con l'ambasciata francese gli procurarono importanti amicizie e relazioni, tra le quali vanno segnalate quelle con Carnot, con Rewbell e con Barras.

L'aspetto più importante dell'attività di Ceracchi nei primi mesi della permanenza parigina è costituito dalle varie memorie che egli sottopose al Direttorio e al Ministero per gli Affari Esteri sulla situazione italiana. L'aspirazione di Ceracchi era senza dubbio quella di diventare una sorta di consigliere ufficiale del Direttorio per gli affari della penisola e, in particolare, per le questioni che riguardavano Roma. Se all'inizio tali memorie furono accolte con sospetto o, almeno, con scetticismo, qualche mese più tardi, allorché a Parigi si prese seriamente in considerazione la possibilità di un'azione militare in Italia, le memorie di Ceracchi incominciarono a suscitare qualche interesse negli elementi militari del Direttorio.

La più importante di tali memorie è senza dubbio il *Projet adressé au Gouvernement français par Joseph Ceracchi* del 30 frimaio dell'anno IV repubblicano<sup>1</sup>, il cui punto nodale è costituito dalla pressante richiesta fatta dallo scultore al governo francese affinché si procedesse alla invasione dell'Italia. Il momento, vi si affermava, era favorevole e non bisognava lasciarsi sfuggire

l'occasione. L'occupazione della penisola, di cui egli tracciava nelle grandi linee il piano militare, avrebbe liberato i popoli d'Italia, avrebbe assicurato alla nazione francese non soltanto "la gloire", ma anche la "restauration des finances" e all'Europa intera il "bonheur".

Dopo aver chiarito di essere mosso, nel formulare tale richiesta, non da spirito di vendetta, né tanto meno da scarso amore di patria, ma da vero senso di giustizia e dal

desiderio di vedere realizzati gli ideali di libertà, sottolineava, con un francese un po' approssimativo, "J'ose me flater que ceux qui me connaissent savent combien je suis

loin de vouloir imiter les vandales ni le pretres. A eux seuls appartient la destruction et la carnage; aux philosophes, aux esprits justes et eclaires appartient

la bienfaisance et la générosité".

Con l'invasione dell'Italia, e dello Stato pontificio in particolare, la Francia avrebbe guadagnato in primo luogo una invidiabile posizione strategico-politica, in secondo luogo avrebbe vendicato la morte di Bassville e soprattutto avrebbe posto fine al Papato e infine avrebbe risanato le proprie finanze. L'attacco al Papato diventa, nell'ottica di Ceracchi, doppiamente necessario, sia per una ragione evidente di natura politico-ideologica, sia perché attraverso la spoliazione dei beni ecclesiastici la Francia avrebbe tratto indubbi vantaggi economici. Per quanto riguarda la prima motivazione è opportuno ricordare che l'odio anticlericale lo indusse a prendere apertamente posizione contro l'armistizio di Bologna e il trattato di Tolentino: i motivi che spingono Ceracchi in tale posizione sono sostanzialmente quelli comuni a

tutta la pubblicistica giacobina di quegli anni; con insistenza e convinzione catoniana, che bene si attagliano alla sua figura di rivoluzionario imbevuto di Plutarco, egli accusava direttamente il Vaticano di essere il vero responsabile della guerra civile in Francia:

"Il faut détruire la superstition, l'idole du Vatican, il n'y a point de paix sûre avec le prêtre de Rome, il se croira à jamais le droit de souffler le feu de la guerre civile en France".

Per quanto riguarda poi la seconda motivazione, il timore di essere accusato di incitare allo spoglio delle ricchezze italiane era facilmente messo a tacere dalle prospettive rivoluzionarie che un simile avvenimento avrebbe avuto nella storia italiana: come per la maggioranza dei giacobini

---

<sup>1</sup> Se ne veda il testo in R. De Felice, *Italia giacobina*, cit., pp. 98-116; per una diffusa analisi del documento di Ceracchi cfr. *Ibidem*, pp. 67 sgg.

italiani il patrimonio di cui la penisola allora disponeva non era altro che l'effetto del "luxe sacerdotal", la cui origine era intrinsecamente immorale: la libertà valeva pertanto questo ed altri prezzi.

Passando agli aspetti più politici dell'operazione militare che Ceracchi individuava contro l'Italia, occorre dire che uno degli elementi sul quale il giacobino romano faceva maggiormente assegnamento era costituito dalla disponibilità della popolazione italiana ad essere liberata. Il malcontento, secondo Ceracchi, serpeggiava ovunque: a Napoli lo spirito rivoluzionario è penetrato persino nell'esercito; a Roma poi tutti, tranne i preti (ma forse neppure tutti) sono favorevoli alla causa repubblicana. Interessante, a tale proposito, il quadro, un po' ingenuo e retorico, ma certamente genuino, dei vari settori sociali di fronte alla prospettiva rivoluzionaria:

*"Les nobles exclus de tous le emplois verraient dans un changement de choses des moyens plus beaux d'acquérir de la consideration dans la société. Les cadets des familles à qui la restitution de leurs droits promettrait un meilleur sort, deviendraient comme en France les plus fermes appuis de l'égalité.*

*La classe bourgeoise et cummercante, généralement la plus instruite, comme partout ailleurs, est le foyer du vrai patriotisme. La raison, la philosophie et les muses sont les plus forts appuis de la liberté.*

*Les artisans, cette partie si utile à la société mais que l'arogance sacerdotale et nobiliaire abbreuve d'amertume, saisiraient avec transport la main qui viendrait tracer les bases de l'égalité et de l'indépendance.*

*Traité comme des bettes de somme, accablés de misère et de mépris, les pauvres ouvriers deviendrait d'autres hommes et briseraient le joug qui les opprime ausitôt qu'ils l'auraient pû saisir.*

*Est-il un pais où le cultivateur soit plus à plaindre que dans l'état ecclésiastique? Avec quel zèle embrasserait-il un système qui doit tant améliorer son sorte.*

*Enfin le beau sexe que la loi inhumaine du celibat avilit, concurrerait de tous ses moyens au rétablissement des moeurs et des droits de nature. On verra les dames romaines voler au devant de la liberté qui doit leur restituer leur dignité première".*

Dal punto di vista militare, per Ceracchi, l'operazione non avrebbe dovuto presentare grosse difficoltà. Ottenuta la neutralità degli stati

minori, e, in particolare, si sarebbe dovuto imporre ai banchieri genovesi un prestito per far fronte alle prime spese della campagna, la prima fase avrebbe previsto l'attacco, e la vittoria, sugli Austriaci a Tortona allo scopo di respingerli su Voghera; la seconda fase avrebbe previsto la possibilità di puntare direttamente su Piacenza, Parma e Modena per giungere a Bologna: il tutto in una dozzina di giorni. Da Bologna non sarebbe stato difficile costringere il Granduca di Toscana a lasciare passare le truppe francesi sul suo territorio e in tre giorni si sarebbero dovute occupare Firenze e Livorno. L'ultima fase dell'operazione avrebbe visto una manovra a tenaglia su Roma da due direzioni: Siena-Viterbo e Perugia-Spoleto.

I consigli di Ceracchi, piani strategici a parte, si estendevano anche all'organizzazione del territori occupati: dopo aver sottolineato la necessità di disporre, al seguito dell'armata, di un buon numero di commissari da scegliersi fra "de vrais patriottes" in grado di badare all'organizzazione senza distruggere l'armonia del progetto, Ceracchi riteneva che tutta l'operazione avrebbe dovuto giovare di una opportuna azione di stampa a tutti i livelli, possibilmente attraverso una "imprimerie ambulante".

In questa sede è assai poco rilevante dare un giudizio oggettivo sul progetto di Ceracchi, sull'aderenza cioè alla realtà italiana del quadro disegnato dal giacobino romano; è possibile invece formulare un giudizio soggettivo, in riferimento cioè alla sua personalità. Mentre vi è stato chi ha ritenuto, da queste note del progetto, di scorgere nell'artista romano il prototipo del giacobino senza principi e a caccia di vendetta e di denaro<sup>1</sup>, un giudizio equilibrato non può non tenere conto della personalità dell'uomo che, in vita, ma soprattutto in occasione della morte, seppe sempre agire in termini idealistici e disinteressati. E' stato Barras, forse, a delineare un giudizio equilibrato sul personaggio, mettendo contemporaneamente in evidenza i limiti e i pregi del giacobino<sup>2</sup>.

Come già si è accennato, in un primo tempo le proposte di Ceracchi furono praticamente ignorate; successivamente esse ebbero una fortuna insperata che si tradusse, ovviamente, in un notevole aumento di popolarità e di prestigio

---

<sup>1</sup> E' la tesi sostenuta nel già citato contributo di D. Angeli, *La vita avventurosa di Giuseppe Ceracchi*.

<sup>2</sup> Cfr. *Memoires de Barras*, II, Paris 1895, p. 74.

del personaggio. Allorché negli ambienti del Direttorio si incominciò a trattare della possibilità di una campagna d'Italia, Carnot e Barras si ricordarono dei progetti di Ceracchi, da quest'ultimo inviati alcuni mesi prima. Egli fu così convocato presso il Direttorio, invitato a discutere e a precisare quanto aveva scritto. Fu determinante l'appoggio che Carnot diede alle proposte dell'italiano, insistendo che fossero prese in seria considerazione. Ma la svolta vera della situazione si dovette all'entusiasmo con cui il Bonaparte prese a cuore la questione: fu colpito dalla concretezza e dall'audacia delle idee di Ceracchi. Indicative e suggestive e a tale proposito il quadro che ne fa, nelle sue Memorie, Barras allorché presenta Bonaparte colpito dalla lettura dei progetti, dalla "purezza del patriottismo e dalla giustezza delle sue opinioni", al punto da volere conoscere al più presto l'autore.

L'incontro tra i due si tradusse subito in una strettissima amicizia: il giacobino romano divenne in breve uno tra i più ascoltati consiglieri del giovane generale, tanto che il difensore di Ceracchi — nell'inutile tentativo di strapparli alla ghigliottina — qualche anno più tardi non esiterà a proclamare in tribunale che Ceracchi aveva, con Carnot, impostato il piano della campagna di guerra che aveva dato il successo alle armate francesi e la libertà all'Italia. In brevissimo tempo, dopo decenni di delusioni, Ceracchi diventava una figura di primissimo piano nel mondo degli emigrati italiani in Francia: nel 1796 il Bonaparte lo vuole a Milano perché gli eseguisse il ritratto e, contemporaneamente, l'artista collaborò alla decorazione dell'Arco di Trionfo eretto in onore delle truppe vincitrici.

In seguito alla positiva conclusione della campagna d'Italia e dopo l'inizio delle trattative di pace fra Roma e la Francia, Ceracchi si decise a fare ritorno in Italia. Il suo obiettivo non era soltanto politico ma anche economico: decise così di sfruttare le proprie amicizie influenti a Parigi e le proprie benemerienze patriottiche (sono note le frequenti richieste di appoggio presso il ministro degli Esteri francese Delacroix) allo scopo di ottenere dal governo romano un forte indennizzo per i danni subiti a causa della "persecuzione papale" e anche allo scopo di ottenere il ritorno in patria, anche come *attaché* presso la rappresentanza di Francia o di qualcuna delle repubbliche italiane: tali richieste si fecero sempre più pressanti a mano a mano che la situazione militare e politica si faceva più favorevole. Il 2

pratile V il Direttorio, proprio sulla base di un rapporto del Delacroix, accettò in parte le richieste di Ceracchi, senza tuttavia entrare nei dettagli: si riconosceva il diritto dello scultore ad essere reintegrato nei propri diritti mentre si giudicava "conveniente" appoggiare altresì le richieste relative all'indennizzo<sup>1</sup>.

Sulla base di tale sostegno, Ceracchi si decise a partire per Roma, non prima però di avere inviato a Pio VI una richiesta di 195 mila scudi, che costituivano soltanto una parte dell'indennizzo che lo scultore affermava essergli dovuto e che ammontava a 296 mila scudi. A tale richiesta, nonostante l'autorevole appoggio dello stesso ambasciatore francese a Roma, Giuseppe Bonaparte, il governo pontificio rispose in termini totalmente negativi.

Il soggiorno romano fu, anche in questo caso, agitato e brevissimo. Lo scultore si legò immediatamente con gli ambienti più rivoluzionari della capitale e fu tra i consiglieri più ascoltati di Giuseppe Bonaparte assumendo un ruolo di primo piano negli ambienti giacobini romani. In questo ambito Ceracchi fu il principale organizzatore, con G.B. Agretti e P.C. Bonelli, del fallito colpo di mano del 27-28 dicembre 1797 per abbattere il governo pontificio<sup>2</sup>.

Con il Bonaparte e con il personale francese dell'ambasciata, Ceracchi fu costretto a tornare precipitosamente a Parigi, dove tentò di ottenere appoggi più concreti alla richiesta di indennizzo. Nel frattempo a Roma si era insediata la Repubblica e lo scultore ne approfittò per ottenere una lettera di raccomandazione del Talleyrand per i commissari del Direttorio a Roma, nella quale si insisteva affinché Ceracchi ottenesse giustizia. Tuttavia il cambiamento della situazione politica romana non fu tale da soddisfarlo: infatti il governo, insediato dai francesi, era formato in grandissima parte

di moderati e di conservatori, mentre gli stessi Commissari del Direttorio erano sospettosi, per non dire decisamente ostili, ai giacobini ai quali venivano negati posti influenti nella gestione del nuovo stato; inoltre i pochi rivoluzionari che, in un primo momento, erano riusciti ad entrare nel governo o nell'amministrazione, ne venivano rapidamente estromessi. I Francesi, in sostanza, con il valido aiuto del governanti locali riuscirono

---

1 Cfr. *Correspondance...*, cit., XVII, pp. 5-7.

2 Sul colpo di mano antipontificio si veda A. Verri, *Vicende memorabili dal 1789 al 1801*, Milano 1858, pp. 338-341.

ad impedire che anche a Roma si costituisse, come era avvenuto nella Cisalpina, un forte partito giacobino e, soprattutto, che i suoi membri o simpatizzanti, si avvicinasero al controllo della cosa pubblica.

Ceracchi, che, come si è detto, si era immediatamente inserito negli ambienti giacobini che ruotavano intorno al Circolo Costituzionale e che non aveva nascosto la

propria delusione per il mancato integrale "rivoluzionamento" dello Stato romano, fu isolato e, anzi, si tentò da parte dei commissari francesi di screditarlo presso il presidente del Direttorio, denunciandone il giacobinismo e l'"anarchismo". Non essendo possibile allontanarlo da Roma, si cercò di limitarne l'attività in ogni modo.

Nei campo artistico gli fu assegnato un posto all'Istituto nazionale per le arti figurative: la sua attività si limitò a qualche scambio di idee e ad uno schizzo per i monumenti alla memoria di Bassville e di Duphot. Le stesse richieste di indennizzo, non soltanto non furono mai accolte, ma addirittura furono usate per ulteriormente screditarlo e diventarono anzi l'elemento portante della campagna denigratoria che fu scatenata contro di lui.

In particolare, da parte di uno dei commissari francesi, il Daunou, si evidenziò l'eccessiva — e sospetta — differenza fra il trattamento usato con la famiglia del gen. Duphot, caduto durante il fallito tentativo di abbattere il governo pontificio, alla quale era stata riconosciuta una indennità di 150 mila lire e le pretese di Ceracchi, al quale si sarebbe dovuta liquidare una somma circa sette volte superiore. E lo stesso commissario abilmente sottolineava:

*"Nous avons pensé que c'étoit un bien étrange patriotisme que celui qui attachoit à une persécution pour la cause de la liberté le droit d'acquérir des grandes richesses"*.

E più avanti avanzava una inquietante ipotesi:

*"Nous pourrions ajouter que la vivacité et l'ardent caractère du citoyen Ceracchi le rendent très susceptible d'être l'instrument de quelques agitateurs qui sont ici mécontents de n'avoir point été nommés aux fonctions publiques et qui pourtant se disent les vrais patriotes"*.

Sdegnato e disgustato per il trattamento ricevuto a Roma, Ceracchi decise, tra il giugno e l'agosto 1798, di compiere un viaggio a Milano, probabilmente con precisi intenti politici, e cioè di contattare il giacobinismo milanese e metterlo in contatto con quello romano. Infatti ebbe modo di

frequentare assiduamente il quartiere generale del gen. Brune, del quale in breve divenne intimo amico, e i circoli e gli ambienti più rivoluzionari con i quali lo stesso Brune era in stretto rapporto. Lo scopo di Ceracchi era in pratica quello di tentare di sfruttare il contrasto tra potere militare e potere civile francesi per guadagnare alla causa giacobina romana l'aiuto del Brune e dei circoli democratici a lui legati.

A giudicare da alcune reazioni, pare che l'intento di Ceracchi ebbe, almeno nella fase iniziale, esito positivo; ben presto infatti, anche a Milano, si addensarono su di lui i sospetti della classe dirigente francese più moderata, la quale lo descrisse come un intrigante che ambiva a farsi assegnare la carica di console a Roma, che accusava la politica dei commissari del Direttorio romano, in sostanza qualificandolo come uno dei più feroci agenti dell'anarchia francese che tramava allo scopo di "faire ici une Convention".

Il peso politico di Ceracchi tuttavia aumentò considerevolmente dopo l'invasione napoletana del novembre-dicembre 1798 la quale aveva messo in evidenza la strutturale debolezza militare e politica della Repubblica romana. La breve occupazione borbonica aveva mostrato chiaramente come alla Repubblica mancasse non solo l'adesione delle masse, ma anche quella dei repubblicani, convinti per pura convenienza a considerare contingente la situazione. Dell'inevitabile mutamento radicale della politica della Repubblica, a questo punto, erano persuasi gli stessi moderati, convinti che la precedente esperienza politica avrebbe messo in forse la stessa esistenza delle istituzioni repubblicane a Roma. Infatti, al ritorno del governo da Perugia, molti giacobini erano stati ammessi nell'apparato statale e il loro peso, nell'ambito del governo, era nettamente aumentato. Tuttavia un mutamento radicale nell'indirizzo governativo romano non sarebbe stato possibile concepirlo autonomamente, e cioè senza l'assenso francese; d'altra parte sarebbe stato impensabile ipotizzare una svolta rivoluzionaria da parte della stessa classe dirigente moderata che fino ad allora aveva guidato la Repubblica (i commissari, per intenderci): avrebbe significato una sconfessione totale della politica precedente. Per tali motivi si rendeva necessario un sondaggio riservato per individuare le valutazioni francesi e, a tale scopo, si pensò di inviare a Milano e a Parigi proprio Ceracchi il quale, per l'avallo che a lui offriva l'ambiente giacobino, per la buona rete di

conoscenze all'interno del Direttorio e anche per i meriti che, almeno in tale circostanza, gli venivano riconosciuti sembrava la persona più adatta per portare a termine la delicata missione<sup>1</sup>.

Anche se i particolari della missione di Ceracchi non sono noti, tuttavia si può con buona sicurezza ritenere che essa ebbe successo. Il Direttorio accettò il punto di vista esposto dall'inviato segrero di Roma e, in particolare, consentì che si armasse il popolo romano: non è chiaro che cosa esattamente il Direttorio abbia inteso con questa espressione, se cioè ritenesse opportuno un impegno militare francese atto a reprimere definitivamente l'insorgenza, ovvero se alludesse alla possibilità di una reale indipendenza della Repubblica Romana e lo sgombero di essa da parte dei Francesi: in ogni caso tale problema fu approfondito da Ceracchi con il comandante delle forze francesi in Italia, gen. Joubert. Il soggiorno parigino inoltre fu assai utile allo scultore romano per dimostrare al Direttorio l'inconsistenza della politica dei moderati, veri responsabili della crisi della Repubblica e, inoltre, per sottolineare come personalmente era stato perseguitato dai commissari romani e per ricordare, a maggiore ragione, ai capi francesi la necessità di provvedere alla liquidazione della famosa e sospirata indennità.

Nonostante la sua ansia di tornare in Italia, evidenziata dai suoi progetti di sollevazione del popolo meridionale per sconfiggere definitivamente il pericolo controrivoluzionario, la disfatta dell'Armata d'Italia e la fine della Repubblica Romana lo colsero ancora a Parigi, rendendo sostanzialmente inutile non solo la sua missione segreta in Francia ma anche i progetti insurrezionali nel Sud.

A differenza di tanti esuli, però, Ceracchi non abbandonò mai l'idea di tornare in Italia con le armi e, anzi, se un rimprovero fece ai dirigenti politici francesi, fu proprio quello di disinteressarsi, nel massimo momento di difficoltà, della situazione italiana<sup>2</sup>. Questa reazione al tramonto della ipotesi rivoluzionaria e

---

1 Sulla missione di Ceracchi si veda soprattutto R. De Felice, *Italia giacobina*, cit., pp. 85 sgg.

2 Nei verbali processuali si evidenzia bene, a tale proposito, la posizione duramente polemica di Ceracchi nei confronti dei Francesi: "Trouvait indigne la manière dont on traitait un peuple qui s'était dévoué aux intérêts de la France". Cfr. *Procès instruit par le tribunal criminel du dép. de la Seine contre Demerville, Ceracchi, Arena et autres prévenus de conspiration contre la personne du premier consul Bonaparte*, Paris, an IX, p. 256.

repubblicana a Roma può bene spiegare i motivi per i quali Ceracchi si sentì, fino all'ultimo, in dovere di tornare nella penisola per realizzare il sogno a lungo accarezzato, e perciò diventava inevitabile il suo avvicinamento ai gruppi più estremisti e più rivoluzionari della capitale francese.

Non di poco momento fu l'attività artistica di Ceracchi in questo suo ultimo soggiorno parigino, nonostante fosse assorbito notevolmente dagli impegni politici. Anzi, più che nel passato, in questa fase della vita, attività artistica e attività politica sono strettamente collegate. Si ricordano di questi anni il progetto per un monumento allegorico in onore dell'armata francese in Italia, il busto marmoreo della moglie del console della Repubblica Romana, due schizzi per monumenti in memoria di Bassville e di Duphot; già a Roma, aveva iniziato la lavorazione di un colossale busto marmoreo di Napoleone Bonaparte, che rimase incompiuto e fu terminato da altri. Vanno inoltre menzionati i busti del gen. Brune, di Bernadotte, di Massena e di Berthier<sup>3</sup>.

L'ultimo atto della vita di Ceracchi è completamente occupato dalla vicenda, controversa e discussa, del complotto antibonapartista<sup>4</sup>.

Se le motivazioni profonde e remote della posizione di Ceracchi tra il 1798 e il 1800 vanno ricercate, come già si è accennato, nella delusione determinatagli dal comportamento della Francia nei riguardi della situazione italiana, dopo il colpo di stato del 18 brumaio il giacobino romano è consapevole che la situazione francese sia indirizzata verso una dittatura bonapartista. E' solo il caso qui di ricordare per accenni ai profondi

---

3 Cfr. S. Vasco Rocca-M.Caffiero, *Ceracchi Giusi.ppc.* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 649-650; a questa voce rimandiamo per un'accurata bibliografia relativa all'attività artistica di Ceracchi.

4 Sul complotto antibonapartista, oltre agli atti processuali già citati e oltre agli accenni contenuti nelle memorie di alcuni protagonisti di quegli anni (la duchessa d'Abrantes, Fouche, Miot de Melito, Bourienne), si vedano G. Hue, *Un complot de police sous le Consulat: la conspiration de Ceracchi et d'Arena*, in "Le Correspondant", 10 ottobre 1909; F. Masson, *Les complots Jacobins au lendemain du Brumaire*, in "Revue Napoléonienne", 1929, I, pp. 4-28; L. Madelin, *Le Consul*, Paris 1939, pp. 41, 48, 68 e J. Thiey, *La machine infernale*, Paris 1952, pp. 32-54. Sull'interpretazione del complotto gli storici ora citati non sono concordi: mentre Hue ha sostenuto la tesi della congiura di pochi fanatici, gli altri storici, più recentemente, hanno ritenuto di dovere collegare la congiura ad un tentativo di colpo di stato cui sarebbero state impegnate figure di primo piano del mondo politico e militare francese.

vincoli di amicizia che legavano Ceracchi al Bonaparte. Lo stesso Napoleone ebbe a ricordare, nelle sue conversazioni con il Las Cases, l'adorazione che lo scultore romano nutriva per lui<sup>1</sup>.

Nell'ultimo periodo parigino, poi, è noto che il Primo Console aveva offerto a Ceracchi il posto di primo scultore di governo con un assegno di dodici mila franchi annui. La lunga amicizia, le offerte di Napoleone e la prospettiva per il giacobino romano di vedere finalmente sistemata la propria situazione economica non furono sufficienti a far dimenticare a Ceracchi le proprie posizioni rivoluzionarie e democratiche. Quando apparve chiaro che il Bonaparte mirava ad una dittatura personale, di tipo monarchico più che di impronta democratica, si risvegliò nello scultore romano il vecchio intransigentismo giacobino, l'amicizia cessò, la necessità di eliminare il principio della tirannide salvando così la repubblica divenne lo scopo principale dell'attività di Ceracchi.

Tuttavia se sono chiari i motivi, diciamo così, profondi dell'adesione del giacobino romano all'attentato antinapoleonico, si è molto discusso se il gesto, per altro non realizzato, fosse frutto della personale intransigenza dell'uomo, del fanatismo del deluso, ovvero rientrasse in un più vasto ed articolato piano dai contorni non chiari ma certamente dettato da reali esigenze politiche. Secondo l'anonimo autore dell'*Histoire des conspirations formées contre Napoléon Bonaparte depuis 1798 jusqu'en 1814*, la congiura di Ceracchi rientrava nel piano d'azione degli unitari italiani collegati con l'opposizione giacobina francese. Il movimento si prefiggeva di abbattere il potere del Primo Console con una rivolta militare che avrebbe dovuto iniziare con l'insurrezione di Parigi, la cui organizzazione era da affidarsi a C. Arena, uno dei tre ghigliottinati con Ceracchi. L'esito politico di tale progetto avrebbe dovuto essere la costituzione di un governo provvisorio. Proprio l'uccisione del Bonaparte sarebbe stata il segnale d'avvio dell'insurrezione. Del movimento facevano parte numerosi unitari italiani, soprattutto veneti e romani, particolarmente contrari al governo francese per il modo in cui era stata trattata l'Italia ed esasperati dall'impossibilità di rientrare in patria. Ceracchi, a causa degli ottimi rapporti con il futuro

---

1 Comte de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Helène*, a cura di R. Dumay, Paris 1958, p. 372.

imperatore, era stato prescelto dai capi dell'insurrezione come organizzatore ed esecutore dell'uccisione del Primo Console<sup>2</sup>.

L'ipotesi, largamente accreditata nella pubblicistica coeva e successiva, della faziosità e della "follia" dei congiurati, alla luce di una documentazione più attendibile, ci pare pertanto assolutamente infondata: ci pare fuor di dubbio, in altri termini, che il mancato attentato non fu atto inconsulto di pochi faziosi isolati, ma un aspetto importante di un vasto piano politico, preparato con cura da un largo movimento d'opposizione antibonapartista<sup>3</sup>.

Si sono già viste le valide motivazioni che spinsero i capi insurrezionali ad affidare a Ceracchi il delicato compito di portare a termine l'uccisione del Bonaparte. Un elemento particolarmente interessante, sempre fornito dall'anonimo autore della già citata *Histoire*, può ulteriormente dare la dimensione della profondità dei rapporti tra Ceracchi e il Primo Console. Come si è già detto, solo Ceracchi, fra tutti i congiurati e fra tutti i capi degli insorti, aveva la possibilità di giungere direttamente al Bonaparte. A tale proposito occorre ricordare che l'iniziale progetto dei rivoluzionari prevedeva l'uccisione del Primo Console a casa sua. A questo scopo, con la scusa di ritoccare il busto che gli stava ultimando, lo scultore romano chiese insistentemente a Bonaparte di poterlo vedere per un'ultima posa. Il progetto però fallì per un malinteso: Bonaparte, pensando che Ceracchi gli si fosse rivolto per ottenere sussidi in denaro, decise di inviargli seimila franchi senza dare corso alla richiesta di appuntamento. Fallito questo tentativo, i congiurati decisero allora di agire durante una rappresentazione all'Opera, la sera dell'11 ottobre 1800. Scoperta la congiura, la sera stessa in teatro furono arrestati due dei presunti esecutori materiali, Ceracchi e Giuseppe Diana, mentre molti altri furono arrestati nei giorni successivi.

Sull'esatta interpretazione e valutazione dell'attentato, come di tutto il tentativo insurrezionale, ha pesato sempre, assai spesso in termini poco aderenti alla realtà, l'azione del capo della polizia, Fouché, il quale mostrò anche in

---

2 Si vedano queste notizie in *Histoire des conspirations formées contre Napoléon Bonaparte depuis 1798, jusqu'en 1814; ou chronique secrète de France et d'Italie depuis la création de la République Cisalpine, jusqu'à la chute du tyran corse*. Publiée par le conseil des conjurés des deux pays, I, Londres, 1815.

3 Cfr. R. De Felice, *Italia giacobina*, cit., pp. 90 sgg.

questa circostanza una notevole solerzia nell'individuare la rete del fallito attentato. Secondo i contemporanei l'attivismo di Fouché, con il quale indirettamente si dava credito ad un complotto di vaste dimensioni, nascondeva in realtà l'intento del capo della polizia di montare ad arte tutto l'avvenimento per favorire gli obiettivi politici del Primo Console, desideroso di prendere a pretesto l'attentato per arrogarsi poteri straordinari e liquidare così definitivamente l'opposizione<sup>1</sup>.

Se è palese che Fouché abbia sfruttato al massimo l'attentato per mettere in evidenza la macchina della polizia e per favorire i disegni bonapartisti, e se è altrettanto evidente che, da tale avvenimento, il potere del Primo Console abbia conosciuto un indubbio rafforzamento, resta tuttavia da chiedersi se lo zelo messo in atto da Fouché per stroncare il piano dei rivoluzionari non nascondesse la volontà di mettere a tacere molte voci che davano, come risulta dal processo, per probabile un coinvolgimento nel complotto dello stesso Fouché.

Le conclusioni del processo, come è noto, furono negative per Ceracchi e per altri tre arrestati, Arena, Demerville e Topino-Lebrun i quali furono condannati a morte<sup>2</sup>.

Nonostante la condanna, e soprattutto la possibilità di ottenere una grazia direttamente dal Primo Console, l'atteggiamento fiero ed intransigente di Ceracchi non mutò minimamente. Secondo la testimonianza di Luigi Angeloni, il comportamento di Ceracchi nel periodo della detenzione sarebbe stato per lo meno ambiguo a causa delle ammissioni fatte dal condannato. In realtà, tre lettere dello scultore romano al Bonaparte, al Bernadotte e al Brune testimoniano un ben altro atteggiamento. Dalle informazioni poi che si ricavano dalle memorie della duchessa d'Abrantès, è certo che Ceracchi avrebbe potuto, volendo, godere della grazia consolare se solo

fosse stato disposto ad abiurare le sue idee giacobino e "regicide". Concordano, a tale proposito, diverse testimonianze e documenti<sup>3</sup>, ma in particolare è opportuno segnalare il colloquio che si svolse in carcere tra Bonaparte e Ceracchi durante il quale — secondo l'attendibile testimonianza della già menzionata duchessa d'Abrantes che si basava su notizie attinte da Talleyrand — alla richiesta del Primo Console affinché il condannato abiurasse, Ceracchi rispose con un atteggiamento fiero e deciso. Rifiutata la grazia, lo scultore romano, il 31 gennaio 1801, affrontò la ghigliottina parlando e ridendo con uno dei suoi compagni.

---

1 Nel corso del processo e negli ambienti bene informati furono fatti i nomi di Fouché, Saliceti, Carnot, Barère, Choudieu, Rossignol, Lasne, Massena, Bernadotte e Brune. Cfr. *Procès ecc.*, cit., pp. 46, 272; *Mémoires du comte Miot de Melito*, I, Paris, 1858, pp. 328-333, 369-377; *Mémoires de Fouché*, Paris 1941, pp. 146-150.

2 Il processo durò dal 17 al 19 nevoso IX; la sentenza del tribunale criminale di Parigi (confermata dalla Cassazione il 9 piovoso IX) condannò a morte Arena, Ceracchi, Demerville e Topino-Lebrun e assolse Diana, Daïteg, Lavigne, Fumey. Arrestati per breve tempo erano stati anche i romani Angeloni, Bonelli, Martelli, Romiti e Visconti.

---

3 Cfr. R. De Felice, *Italia giacobina*, cit., pp. 92-93.

*– Vous voulez à tout prix  
un conseil ?...*

*– Faites comme moi...  
ne jouez jamais .*

*– Mes yeux...ça n'est rien...  
une crise....ça passera...mais...*

*– Entre nous , vous avez  
bien raison .*

## CONFUTAZIONE DELLE CONGIURE E DELLE COSPIRAZIONI

nelle parole della introduzione e nel commento di Emma Cantimori Mezzomonti alla edizione Einaudi del 1948 del *Manifesto del Partito Comunista* di Karl Marx e Friedrich Engels<sup>1</sup>

La situazione dei filosofi, degli studiosi, dei letterati, dei dottrinari di quel periodo è ben descritta in una pagina del nostro De Sanctis, che partecipò anch'egli del loro svolgimento<sup>2</sup>.

«Il misticismo, fondato sull'imperscrutabile arbitrio di Dio e alimentato dal sentimento, da luogo a questo idealismo panteistico. Il sistema piace alla colta borghesia, perché da una parte, rigettando il misticismo, prende un aspetto laicale e scientifico, e dall'altra, rigettando il materialismo condanna i moti rivoluzionari come esplosioni plebee di forze brute. Piace il concetto di un progresso inoppugnabile, fondato sullo sviluppo pacifico della cultura: alla parola "rivoluzione" succede la parola "evoluzione". Non si dice più "libertà", si dice "civiltà", "progresso", "cultura". Sembra trovato ormai il punto, ove s'accordano autorità e libertà, Stato e individuo, religione e filosofia, passato e avvenire. Anche le idee fanno la loro pace, come le nazioni. E il sistema diviene ufficiale sotto nome di "eclettismo". La Rivoluzione gitta via il suo abito rosso, e si fa cristiana e moderata, sotto il vessillo tricolore, vagheggiando, come ultimo punto di fermata, le forme costituzionali, e tenendo a pari distanza i clericali col loro misticismo e i rivoluzionari col loro materialismo. Queste idee facevano il giro di Europa e divennero il "credo" delle classi colte. La parte liberale si costituì come un centro tra una dritta clericale e una sinistra rivoluzionaria, che essa chiamava i "partiti estremi". Luigi Filippo realizzò questo ideale della borghesia, e l'eclettismo lo consacrò. Sembrò dopo lunga gestazione creato il mondo. Il problema era sciolto, il bandolo era trovato. Dio si poteva

riposare. Chiusa ormai era la porta alla reazione e alla rivoluzione. Regnava il progresso pacifico e legale, governava la borghesia sotto nome di "partito liberale-moderato". Teneva in iscacco la dritta, perché, se combatteva i gesuiti e gli oltramontani, onorava il cristianesimo divenuto nel nuovo sistema l'idea riflessa e consapevole, lo spirito che riconosce sé stesso. Non credeva al soprannaturale, ma lo spiegava e lo rispettava; non credeva a un Cristo divino, ma alzava alle stelle il Cristo umano; e della religione parlava con unzione, e con riverenza de' ministri di Dio. Così tirava dalla sua i cristiani liberali e patrioti e non urtava le plebi. E teneva a un tempo in iscacco la sinistra rivoluzionaria, perché se respingeva i suoi metodi, se condannava le sue impazienze e le sue violenze, accettava in astratto le sue idee, confidando più nell'opera lenta, ma sicura, dell'istruzione e dell'educazione che nella forza brutale. Per queste vie la Rivoluzione, sotto aspetto di conciliazione, si rendeva accettabile ai più e si rimetteva in cammino ».

La strada che questa situazione offriva, ben segnata e delimitata, ai giovani intellettuali, era quella della « scarlattina rivoluzionaria » di gioventù, seguita dalla conversione realistica e dalla partecipazione alla vita politica al seguito della classe dominante. Era la strada del Miquel, del Pieper, compagni di Marx nella Lega dei comunisti, più tardi passati al partito liberale; il Miquel divenne ministro prussiano. Era la strada che da noi fecero tanti mazziniani: ricordiamo la lettera del Mazzini al Visconti-Venosta quando questi passò dalla parte piemontese-governativa, e le parole del De Sanctis su questo argomento. Marx ed Engels si resero conto rapidamente della situazione, e forse anche per questo, come probabilmente anche per l'insuccesso della Sacra Famiglia, non si curarono molto della pubblicazione della *Ideologia germanica*, dopo i primi tentativi. Ora importava partecipare al movimento della opposizione e della rivoluzione, far comprendere e far conoscere la sistemazione « scientifica », « critica », che i due amici avevano dato al movimento di idee degli utopisti e dei teorici di riforme sociali, e agire in conseguenza. E così i due amici fecero, durante quello che viene chiamato dai biografi periodo di Bruxelles (1845-48).

Engels era già in contatto con gli uomini della Lega dei giusti; Marx, dopo i contatti coi gruppi

1 K. Marx e Friedrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Giulio Einaudi Editore, Torino 10 maggio 1948. Pp. 19-27, e 59-62.

2 Storia della letteratura Italiana, nuova ed. a cura di B. Croce, Bari 1925, I, pp. 307-8. La lettera del Visconti-Venosta più avanti citata: DE SANCTIS, *Saggi e scritti critici e vari*, ed. a cura di G. L. Tenconi, VII (La scuola democratica), Milano 1938, pp. 43-48, dove in nota si trova anche la lettera del Mazzini.

francesi parigini, prende ora contatto con il movimento tedesco, già a carattere internazionale, di Parigi e di Londra, tanto attraverso Engels, quanto attraverso il gruppo di Bruxelles, e, soprattutto, attraverso i « comitati di corrispondenza » organizzati a Bruxelles dai due amici, sembra, con lo scopo di coordinare la corrispondenza che era sviluppatissima fra i vari nuclei, gruppi, sezioni, ecc. della Lega dei giusti.

Così Marx ed Engels entravano nel mondo pieno di fermento delle società segrete e delle cospirazioni; e, per quanto poco si sappia di questa attività della « società di corrispondenza » di Marx, non sembra fuori luogo il paragone con quei gruppi e quegli ultimi tentativi di società segrete delle quali pure abbiamo scarse notizie, organizzate dai Buonarroti nei suoi ultimi anni: era un tentativo, più classicamente organizzato dal vecchio massone, più consapevole teoricamente nel giovane studioso e politico, di mettersi in grado di conoscere le idee e il movimento dei gruppi clandestini, per forza di cose isolati gli uni dagli altri, per poterne seguire la linea di svolgimento, per poter assicurare al movimento delle idee e delle dottrine e alla azione che a quelle idee e dottrine s'informava, la unità e il coordinamento necessari. Inoltre, c'era l'attività di formazione reciproca, di discussione, di sorveglianza critica sulla attività divulgativa e propagandistica; tutto questo doveva avere espressione pubblica in una rivista, che attraverso gli scambi di idee assicurasse il carattere internazionale e unitario dei vari movimenti.

Era un programma d'azione notevole: attraverso la sistemazione dello scambio di dottrine, di informazioni, di idee, attraverso la discussione e il lavoro per assicurare una certa unità e coerenza al movimento (e Bruxelles costituiva una sede di prim'ordine, per la facilità di rapporti con la Germania, la Francia e l'Inghilterra), Marx ed Engels venivano ad assumere una funzione preminente nel movimento stesso. L'importanza dell'azione politica che essi speravano così di compiere, e su un piano internazionale, come Engels sottolinea, spiega come Marx ed Engels abbandonassero ora quella diffidenza per le società segrete e le cospirazioni che li aveva fino a questo momento tenuti lontani da attività di questo genere.

Del resto, pochi anni dopo, Marx dava una rappresentazione vivace e penetrante del mondo delle cospirazioni, dalla quale risultano tanto le ragioni della diffidenza, e del primo tenersi lontani,

quanto le ragioni della successiva partecipazione: ragioni che si riassumono nella distinzione fra cospirazioni e società segrete borghesi e cospirazioni e società segrete proletarie.

Riportiamo per intero queste pagine di Marx perché non sono molto conosciute:

«E' nota l'inclinazione dei popoli latini alle cospirazioni, e la parte ch'esse hanno avuto nella storia moderna spagnola, italiana e francese. Dopo la sconfitta dei cospiratori spagnuoli ed italiani nel 1820-21, Lione e specialmente Parigi divennero i centri dei collegamenti rivoluzionari. E' noto come fino al 1830 i borghesi liberali fossero a capo delle cospirazioni contro la restaurazione. Dopo la rivoluzione di Luglio la borghesia repubblicana prese il loro posto; il proletariato, già educato a cospirare sotto la restaurazione, venne in primo piano nella stessa misura che i borghesi repubblicani erano respinti e si scoraggiavano di cospirare a causa delle inutili battaglie per le strade. La Società delle Stagioni, con la quale il Barbes e il Blanqui compirono la sommossa del 1839, era già esclusivamente proletaria, e parimente quella delle Nuove Stagioni fondata dopo la sconfitta, che ebbe a capo Albert, e alla quale parteciparono lo Chenu, il De la Hodde, il Caussidiere, ecc. Questa cospirazione, per l'intermediario dei propri capi, stette in continuo collegamento con gli elementi piccolo-borghesi rappresentati nella "Reforme", ma tuttavia si mantenne sempre molto indipendente. Naturalmente queste cospirazioni non abbracciarono mai la gran massa del proletariato parigino. Si limitarono ad un numero relativamente piccolo di membri, sempre oscillante, composto in parte di vecchi cospiratori permanenti, regolarmente trasmessi da ogni società segreta alla propria erede, in parte di lavoratori reclutati di recente.

Fra tutti quei vecchi cospiratori lo Chenu dipinge quasi esclusivamente la classe alla quale egli stesso appartiene: quella dei cospiratori di professione. Con lo sviluppo delle cospirazioni proletarie si fece sentire il bisogno della divisione del lavoro: i membri si divisero in cospiratori occasionali, *conspirateurs d'occasion*, cioè lavoratori che facevano i cospiratori solo in aggiunta alle altre loro occupazioni, frequentavano solo le riunioni e si tenevano pronti a presentarsi su ordine del capo nei luoghi di raccolta; e in cospiratori di professione, che dedicavano alla cospirazione tutta la loro attività e ne vivevano.

Essi formavano lo strato intermedio fra i lavoratori ed i capi, e spesso s'infiltravano addirittura fra questi ultimi.

La posizione sociale di questa classe ne condiziona già da principio tutto il carattere. La cospirazione proletaria offre loro, naturalmente, solo mezzi di sussistenza assai limitati e incerti. Quindi sono continuamente costretti ad assalire le casse della cospirazione. Molti di loro vengono anche a collisioni dirette con la società borghese in generale, e figurano con maggior o minor dignità davanti ai tribunali della polizia correzionale. La loro esistenza oscillante, dipendente nelle singole cose più dal caso che dalla loro attività, la loro vita senza regola, le cui uniche sedi fisse sono le osterie dei vinai - le case d'appuntamento dei cospiratori -, le loro inevitabili conoscenze con ogni specie di persone equivoche, li situa in quell'ambiente di vita, che a Parigi si chiama la *bohème*.

Questi *bohémiens* democratici di origine proletaria - c'è anche una *bohème* democratica d'origine borghese, i fannulloni e *pilliers d'estaminet* democratici - sono dunque i lavoratori che hanno smesso il loro lavoro e perciò sono diventati dissoluti, o gente che proviene dal sottoproletariato e trasferisce nella sua nuova esistenza tutte le abitudini dissolute di questa classe. In tali circostanze si comprende come un paio di *repris de justice* si trovi implicate quasi in ogni processo per cospirazione.

Tutta quanta la vita di questi cospiratori di professione porta l'espresso carattere della *bohème*. Sottufficiali arruolatori della cospirazione, passano di osteria in osteria, tastano il polso ai lavoratori, si scelgono i loro uomini, li attirano nella congiura a forza di blandizie, e lascian sopportare le spese dell'inevitabile consumo di litri o alla cassa della società o al nuovo amico. Il vinaio è in tutto il vero e proprio albergatore del cospiratore. Da lui egli si trattiene per lo più; qui ha gli appuntamenti coi suoi colleghi, con gli uomini della sua sezione, con i candidati all'associazione; qui infine han luogo gli incontri segreti delle sezioni e dei capi sezione (gruppi). Il cospiratore, che è già per conto suo, come tutti i proletari parigini, di natura molto allegra, fa presto a diventare, in questa ininterrotta vita d'osteria, il più completo libertino. Il capo cospiratore, che nelle sedute segrete mostra una spartana severità di costumi, si dissolve all'improvviso e si trasforma in un cliente fisso, conosciuto dappertutto, che sa benissimo gustare il vino e le donne.

Quest'umore da osteria viene accentuato anche dai continui pericoli ai quali il cospiratore è esposto; ad ogni momento egli può esser chiamato sulla barricata e morirvi, ad ogni passo la polizia gli tende tranelli che lo possono condurre in prigione o addirittura all'ergastolo. Proprio questi pericoli danno sapore al mestiere; quanto maggiore l'incertezza, tanto più il cospiratore s'affretta ad afferrare il piacere della vita. Allo stesso tempo l'abitudine del pericolo lo rende estremamente indifferente alla vita e alla libertà. In prigione sta come a casa sua, come dal vinaio. S'aspetta ogni giorno il via per la battaglia. La disperata temerarietà che si manifesta in ogni insurrezione parigina è proprio manifestata da questi vecchi cospiratori di professione, gli *hommes des coups de main*. Loro alzano le prime barricate e ne prendono il comando, loro organizzano la resistenza, il saccheggio dei negozi d'armaio, loro capeggiano la requisizione delle armi e delle munizioni dalle case, e nel momento culminante dell'insurrezione compiono quegli audaci colpi di mano che gettano tanto spesso nella confusione la parte governativa. In una parola, essi sono gli ufficiali dell'insurrezione.

Si capisce che questi cospiratori non si limitano ad organizzare in genere il proletariato rivoluzionario. La loro occupazione consiste proprio nel precorrere il processo dello sviluppo rivoluzionario, nello spingerlo ad arte alla crisi, nel fare una rivoluzione su due piedi, senza le condizioni d'una rivoluzione. Per essi, l'unica condizione della rivoluzione è che la loro cospirazione sia sufficientemente organizzata. Sono gli alchimisti della rivoluzione, e condividono completamente con gli antichi alchimisti la confusione d'idee e il gretto attaccamento a idee fisse. Si buttano a far scoperte che debbono compiere miracoli rivoluzionari: bombe incendiarie, macchine di distruzione di efficacia magica, sommosse che debbono operare tanto più miracolosamente e di sorpresa, quanto meno razionale ne è la ragione. Indaffarati in tale continuo progettare, essi non hanno altro scopo che quello prossimo del rovesciamento del governo esistente, e disprezzano profondissimamente la attività, di carattere più teorico, consistente nel chiarire ai lavoratori i loro interessi di classe. Quindi il loro dispetto più plebeo che proletario per gli *habits noirs*, per la gente più o meno colta, che rappresentano questo aspetto del movimento, dai quali però essi non

possono mai rendersi del tutto indipendenti, perché sono i rappresentanti ufficiali del partito. Gli *habits noirs* debbono ogni tanto servir loro anche come fonte di denaro. Si capisce, del resto, che i cospiratori debbono seguire di buona o mala voglia lo sviluppo del partito rivoluzionario.

«Il tratto principale del carattere dei cospiratori è la loro lotta con la polizia, con la quale essi hanno proprio lo stesso rapporto dei ladri e delle prostitute. La polizia tollera le cospirazioni e, certo, non soltanto come male necessario. Le tollera come centri di facile sorveglianza, nei quali s'incontrano gli elementi rivoluzionari più violenti della società, come officine della sommossa, - la quale in Francia è diventata un mezzo di governo necessario tanto quanto la polizia stessa, - e infine come luogo di reclutamento per le proprie spie politiche. Proprio come i più capaci accalappia-mariuoli, i Vidocq e consorti, vengono presi dalla classe dei bricconi dell'alto e del basso, dei ladri, degli scrocconi e dei bancarottieri fraudolenti e spesso tornano a ricadere nel loro primitivo mestiere, allo stesso modo la bassa polizia politica viene reclutata fra i cospiratori di professione. I cospiratori mantengono un incessante contatto con la polizia, e vengono ad ogni istante a collisione con essa, danno la caccia agli spioni come gli spioni danno la caccia a loro. Lo spionaggio è una delle loro occupazioni principali. Nessuna meraviglia, dunque, che si faccia tanto spesso il piccolo salto dal cospiratore di mestiere alla spia di polizia pagata, salto aiutato dalla miseria e dalla prigione, da minacce e promesse. Di qui nelle cospirazioni l'infinito sistema di sospetti che acceca completamente i loro membri, e fa loro riconoscere nei loro uomini migliori delle spie, e nelle vere spie gli uomini degni di maggior fiducia. Si capisce che queste spie arruolate fra i cospiratori si mettano con la polizia, per lo più credendo in buona fede di poterla ingannare, che riesca loro per un certo tempo di far il doppio giuoco, finché soggiacciono sempre più alle logiche conseguenze di quel primo passo, e che spesso la polizia venga realmente ingannata da loro. Del resto, che un tale cospiratore cada nei lacci della polizia, dipende da circostanze puramente casuali e da una differenza più quantitativa che qualitativa di saldezza di carattere.

Questi sono i cospiratori che lo Chenu ci presenta spesso con grande vivacità e il cui carattere egli ci dipinge ora con intenzione, ora senza volerlo. Del resto egli stesso è il ritratto più somigliante d'un

cospiratore di mestiere, fino ai suoi non del tutto chiari legami con la polizia del Delessert e del Marrast.

«Alla stessa stregua che il proletariato di Parigi avanzava direttamente in primo piano come partito, questi cospiratori perdettero di influenza direttiva, vennero dispersi, trovarono una concorrenza pericolosa nelle società segrete proletarie, che avevano come scopo non l'insurrezione immediata ma l'organizzazione e l'evoluzione del proletariato. Già l'insurrezione del 1839 ebbe carattere decisamente proletario e comunista. Ma dopo di essa si verificarono le scissioni derivate dal bisogno dei lavoratori d'intendersi sui loro interessi di classe, e che si manifestarono parte nelle vecchie cospirazioni, parte in nuovi collegamenti propagandistici. L'agitazione comunista, potentemente iniziata dal Cabet subito dopo il 1839, le questioni che sorsero entro il partito comunista, presto sopraffecero i cospiratori. Tanto Chenu che De la Hodde ammettono che i comunisti sono stati la frazione del proletariato di gran lunga più forte, al tempo della rivoluzione di Febbraio. I cospiratori, per non perdere la loro influenza sugli operai e con essa l'equilibrio nei confronti degli *habits noirs*, dovettero seguire questo movimento e adottare idee socialiste o comuniste. Così sorse già prima della rivoluzione di Febbraio il contrasto fra le cospirazioni operaie, rappresentate dall'Albert, e la gente della "Reforme"; lo stesso contrasto che poco dopo si riproduce nel governo provvisorio. Del resto non ci passa neppure per la mente di scambiare l'Albert con questi cospiratori. Da entrambi gli scritti risulta che l'Albert seppe affermare e mantenersi una posizione personalmente indipendente su questi suoi strumenti e non appartiene alla classe di persone che esercitano la cospirazione come un modo di nutrirsi.

Le bombe del 1847, affare nel quale la polizia agì direttamente più che in tutti i precedenti, dispersero finalmente i più ostinati e assurdi vecchi cospiratori e gettarono le sezioni che vi erano state fino ad allora, nel movimento proletario diretto »<sup>1</sup>

*Fin qui Marx.*

---

<sup>1</sup> Aus dem literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle, ed. F. Mehring, Stuttgart 1902, vol. III, pp. 426 sgg.

*Quindi Emma Cantimori introduce il primo paragrafo del Manifesto con un lungo commento, qui di seguito riportato.*

[ In Europa, oggi, nel 1847, nel 1848, c'è una nuova Santa Alleanza: una riunione di tutte le potenze della vecchia Europa in una caccia, santa battuta di caccia come Santa Alleanza, contro uno spauracchio mostruoso, lo spettro del comunismo. Papa Pio IX aveva condannato nella enciclica *Qui pluribus* del 1846 «quella nefasta dottrina del cosiddetto comunismo, sommamente contraria allo stesso diritto naturale, la quale, una volta ammessa, porterebbe al radicale sovvertimento dei diritti, delle cose, della proprietà di tutti e della stessa società umana»; non sappiamo se Marx ed Engels avessero avuto notizia di questa enciclica. Truppe russe, austriache e prussiane avevano represso nel 1846 l'insurrezione di Cracovia, per il cui programma di ardito rinnovamento sociale s'era parlato in Europa, a torto, di «comunismo», seguendo la conclusione dei proclami delle tre potenze. Marx, commemorando nel 1848 l'insurrezione di Cracovia, osservava: «Il comunismo nega la necessità dell'esistenza delle classi; vuole abolire ogni classe, ogni distinzione di classe. I rivoluzionari di Cracovia hanno voluto cancellare nelle classi soltanto le distinzioni politiche; volevano dare diritti eguali alle differenti classi» (G. A., I, vi, p. 410). Nello stesso discorso Marx continua: «Se si dicesse ai proprietari francesi: "Sapete che cosa vogliono i democratici polacchi? Vogliono introdurre in casa loro la forma di proprietà che esiste già da voi", i proprietari risponderebbero: "Fanno benissimo". Ma dite, come fa il Guizot, ai proprietari francesi: "I Polacchi vogliono abolire la proprietà come voi l'avete istituita con la rivoluzione del 1789, e come esiste ancora presso di voi", allora essi grideranno: "Come! Sono dunque rivoluzionari, comunisti! Bisogna schiacciare quegli infami!" L'abolizione delle giurande, delle corporazioni, l'introduzione della libera concorrenza, si chiama comunismo, oggi, in Svezia. Il "Journal des Debats" fa di meglio: abolire la rendita che costituisce il diritto di corruzione per duecentomila elettori è abolire una fonte del reddito, è distruggere una proprietà acquisita, è esser comunista..." (ibid.). Qui, il 22 febbraio, Marx sembra commentare il *Manifesto* che aveva terminato poco prima: va ricordato che il «Journal des Debats» era il giornale del Guizot; e che la rendita della quale qui si parla è la rendita che si doveva possedere in Francia sotto Luigi

Filippo per avere il diritto di eleggere, per essere «cittadini attivi»: è un accenno alla opposizione del «Journal des Debats» al movimento per la riforma elettorale, che avrebbe condotto alla rivoluzione del 24 febbraio 1848. Quanto all'opinione dei radicali francesi (il partito repubblicano o democratico radicale) si veda il capitolo *Républicains et communistes*, nella *Histoire du Parti Républicain en France* di G. Weill, Paris 1928, pp. 109-37, specialmente pp. 125 sgg. L'Andler (pp. 60-61) ricorda dichiarazioni del Ledru-Rollin, l'amico di Giuseppe Mazzini, contro i comunisti, e dichiarazioni analoghe del repubblicano moderato Armand Marrast. Proprio a proposito della «questione italiana» il Guizot, durante le discussioni alle due Camere francesi del gennaio 1848, aveva fatto balenare, in riferimento alla politica del Metternich, sotto la «questione nazionale» la «questione sociale». Si veda la protesta del Cavour, *Scritti politici*, pp. 22-23.

Si vedano anche le pagine del Mazzini nel capitolo VII dei *Pensieri sulla democrazia in Europa* (più noti col titolo di: *I sistemi e la democrazia*, della edizione Daelli), Ed. Naz., XXXIV, pp. 92-246; ne citiamo alcuni passi più sotto (p. 128).

I poliziotti tedeschi avevano impedito la diffusione in Germania dei «Deutsch-französische Jahrbücher», facevano sorvegliare Marx a Bruxelles dal giornalista avventuriero von Bornstedt, del che Marx per lo meno sospettava. Marx ignorava che la «Rheinische Zeitung» era stata proibita per intervento della diplomazia dello zar.

L. Stein, nella seconda edizione, pubblicata nel 1848, della sua nota opera, che citiamo più avanti, osserva: «Nessun fenomeno dei tempi più recenti è tanto temuto e allo stesso tempo così poco conosciuto come questo» e invita a intendere e a conoscere studiandolo, il comunismo, invece di parlarne genericamente. Benché indichi nella sua bibliografia la *Miseria della filosofia* di Marx e il libro di Engels sulla classe operaia inglese, lo Stein, del resto, considera il comunismo come prosecuzione dell'egualitarismo livellatore (pp. 439-40). La serie di creatori dello spettro del Comunismo, raggruppati in coppie antitetiche - il papa e lo zar ortodosso; Metternich simbolo della reazione e della politica austriaca di egemonia in contrasto con la Francia; Guizot simbolo del liberale costituzionale e della politica estera francese antagonista a quella degli Asburgo - termina con l'accoppiamento più ironico, che già avvia alla considerazione seguente. Non solo i governanti accusano di comunismo gli

«oppositori», quelli che il De Sanctis chiama «rivoluzionari», per metterli con le spalle al muro, ma anche gli «oppositori» fra loro, usano dello stesso antico espediente, e respingono l'accusa addirittura sui reazionari. Con questo accenno, Marx allude probabilmente alle accuse dei liberali europei contro la politica demagogica del governo austriaco, proprio dopo quella insurrezione polacca che aveva fatto della rivoluzione politica e nazionale polacca, assieme a quella italiana, quasi il simbolo della imminente rivoluzione europea, la quale attraverso le rivoluzioni nazionali avrebbe dovuto abbattere il nido della reazione, la Vienna del Metternich. Il governo austriaco aveva spinto i contadini contro i grandi proprietari fondiari, e contro la città, favorendone il secolare desiderio di terra e di vendetta, con un atto che lasciò dietro di sé lunga scia di timori. Da tutto questo si può constatare un fatto, che va al di là dello spauracchio e dello spettro agitato nelle polemiche politiche e nell'azione repressiva dei governi: le potenze europee riconoscono la

potenza del comunismo, lo riconoscono come potenza. Portato sul piano politico, è il rovesciamento che aveva fatto del nome di sprezzo dei *gueux*, nella rivoluzione dei Paesi Bassi, nome di gloria e insegna di battaglia, e così già prima del nome di *Bundschiuh* nella guerra dei contadini in Germania, e in altri casi. Ma Marx non indugia in rievocazioni storiche, trae la conseguenza: tanto per sfatare la favola del comunismo barbarico e distruttore dell'ordine sociale, quanto per eliminare le possibilità di tali deformazioni derivate dal permanere del movimento nel segreto delle cospirazioni e delle congiure, occorre il manifesto del partito comunista, come partito politico: manifesto, cioè dichiarazione di principi, dei principi in nome dei quali si combatte. Alla fine di questo primo capitolo di introduzione, il comunismo deformabile in ispettro e in spauracchio, è scomparso: c'è il partito comunista, organizzazione concreta, ci sono degli uomini, i comunisti ]

## IL MANIFESTO DEL PARTITO COMUNISTA

Uno spettro s'aggira per l'Europa - lo spettro del comunismo. Tutte le potenze della vecchia Europa si sono alleate in una santa battuta di caccia contro questo spettro: papa e zar, Metternich e Guizot, radicali francesi e poliziotti tedeschi.

Quale partito d'opposizione non è stato tacciato di comunismo dai suoi avversari governativi; qual partito d'opposizione non ha rilanciato l'infamante accusa di comunismo tanto sugli uomini più progrediti dell'opposizione stessa, quanto sui propri avversari reazionari?

Da questo fatto scaturiscono due specie di conclusioni. Il comunismo è di già riconosciuto come potenza da tutte le potenze europee.

E' ormai tempo che i comunisti esponano apertamente in faccia a tutto il mondo il loro modo di vedere, i loro fini, le loro tendenze, e che contrappongano alla favola dello spettro del comunismo un manifesto del partito stesso.

A questo scopo si sono riuniti a Londra comunisti delle nazionalità più diverse e hanno redatto il seguente manifesto che viene pubblicato in inglese, francese, tedesco, italiano, fiammingo e danese.

[ O M I S S I S ]





## DALLA PITTURA MODERNA AL CINEMA MODERNO

### Il cinema come forma d'arte<sup>1</sup>

Il problema del film astratto non è tanto il problema del cinema come forma d'arte in se, ma dell'arte moderna in generale.

Il fatto che i pittori e gli scultori d'oggi si siano liberati dalla necessità di imitare la natura sotto qualsiasi forma è stato di somma importanza nello sviluppo dell'arte contemporanea. Per il cinema, invece, ha solo una importanza limitata, poiché la forma astratta è soltanto una delle sue molte possibilità, una forma di espressione insieme con tante altre.

Tuttavia sussiste il fatto che il cosiddetto movimento d'avanguardia del cinema, che oggi viene chiamato sperimentale, ebbe inizio con forme astratte nel campo di battaglia della pittura e dell'arte moderna. Ciò è significativo: dimostra che il cinema sperimentale si è sviluppato come un ampliamento dell'arte moderna, e si è servito del film soltanto come strumento per i problemi incontrati nel campo tradizionale delle antiche arti (e non per la capacità del cinema di raccontare storie, di riprodurre opere teatrali, di documentare avvenimenti).

Lo so per esperienza personale, poiché io stesso feci questo passo, e da 44 anni a questa parte parlo come pittore che si servi e si serve del cinema soltanto perché esso offre nuovi mezzi all'espressione creativa in un campo che ha rapporti con l'arte moderna.

Le osservazioni seguenti daranno una rapida sintesi delle mie esperienze, presentando esempi che potranno illustrare questa tesi.

Per uno strano paradosso, il principale problema estetico del cinema, che è stato inventato per la riproduzione (del movimento), è proprio quello di 'superare' la riproduzione. In altre parole, l'interrogativo è questo: sino a qual punto la macchina da presa (il film, il colore, il suono, ecc.) viene perfezionata e usata per 'riprodurre' (qualsiasi oggetto che appare davanti alla lente) oppure per 'produrre' (sensazioni che non si

possono suscitare con qualsiasi altro mezzo artistico)?

Questa non è affatto una domanda puramente tecnica o meccanica. La libertà tecnica raggiunta dalla macchina da presa è intimamente legata a problemi psicologici, sociali, economici ed estetici, che hanno tutti una funzione nel decidere a quale uso tecnico sia destinata e sino a qual punto sia «emancipata».

Prima che venga chiarita sufficientemente questa questione fondamentale, con i molteplici problemi impliciti, è impossibile parlare del cinema come di una forma d'arte indipendente, anzi addirittura come di una forma d'arte, per quante siano le sue promesse. Secondo le parole di Pudovkin: «Tutto ciò che è una forma d'arte 'prima' di trovarsi di fronte alla macchina da presa, come la recitazione, la messa in scena o il romanzo, non è più un'opera d'arte 'sullo schermo'».

Questa unione della macchina e dello spirito umano è un fenomeno nuovo nelle arti, e ha causato contrasti che creano problemi abbastanza diversi da quelli che si presentano nelle altre arti. Come forma d'arte, il cinema ha la tendenza alla libertà, all'individualismo e alla divulgazione di idee. Come tecnica le sue creazioni tendono alla produzione in serie, all'anonimato, all'utile commerciale. Soggetto a entrambe, il cinema è destinato a riflettere le caratteristiche contraddittorie di tutt'e due: lo spirito, la forma e la filosofia tanto dell'arte quanto della tecnica.

Persino a quelli, che apprezzano sinceramente il cinema nella sua forma attuale, deve sembrare che esso venga usato un po' troppo per conservare 'documenti' di grandi creazioni: lavori teatrali, attori, romanzi o soltanto la semplice natura; e molto meno, in proporzione, per produrre originali sensazioni cinematografiche. È vero che il film commerciale divertente usa molti degli elementi 'liberatori' scoperti sin dal 1895 da Melies, Griffith, Eisenstein e altri, e che portarono a una forma cinematografica originale. Ma la tendenza generale dell'industria del cinema, come istituzione economica, è quella di distribuire ogni film al maggior numero possibile di spettatori. Questa organizzazione deve evitare di allontanarsi dalle forme 'tradizionali' di racconto, a cui la maggior parte degli spettatori è abituata: il teatro, con la supremazia dell'attore, e il romanzo o l'opera teatrale in cui emerge lo scrittore.

Entrambe queste tradizioni gravano sul film e gli impediscono di avere una propria originalità.

---

1. Di HANS RICHTER, da "La Biennale" (rivista dell'Ente autonomo "la biennale di Venezia), n.54, anno XIV settembre 1964. Pgg. 3-13.

Parecchie volte, nella storia del cinema, una ribellione ha annientato temporaneamente l'influsso delle due arti tradizionali sul cinema inteso come divertimento. Per specificare le due ribellioni più importanti, basterà citare il film muto della Russia post-rivoluzionaria "La corazzata Potemkin", e dopo la liberazione dell'Italia dal fascismo, il film italiano del dopo-guerra "Paisà". In entrambi i casi il film narrativo è passato dalla novellistica alla storia, e dallo stile teatrale a quello documentario, usando ambienti veri, attori non professionisti e avvenimenti reali.

Per mezzo del documentario, il film ritorna alle sue origini.

In questa forma ha una solida base estetica: usando liberamente la natura, compreso l'uomo, come materiale grezzo.

Con l'eliminazione selettiva e la coordinazione di elementi naturali, si sviluppa quella forma di cinema che è originale e non tarpata da una tradizione teatrale o letteraria.

L'influsso del documentario va crescendo, ma il suo apporto all'arte cinematografica è limitato per natura. È limitato proprio perché ha superato l'influsso della letteratura e del tea-

tro. Dal momento in cui i suoi elementi sono dei fatti, può essere un'arte originale soltanto nei limiti di questa aderenza alla realtà. Qualsiasi libero uso di elementi magici, poetici, irrazionali, a cui potrebbe prestarsi il mezzo del cinema, dovrà essere limitato a priori (come non aderente alla realtà).

Ma proprio queste caratteristiche sono essenzialmente cinematografiche, tipiche del film, ed esteticamente sono quelle che promettono un futuro sviluppo. Ecco il punto in cui trova posto la seconda delle forme cinematografiche originali: il film sperimentale.

Nella storia del cinema c'è un breve capitolo, che tratta particolarmente di questo settore della cinematografia. È stato scritto da individui che si interessavano essenzialmente del film come mezzo di una nuova forma di arte. Essi non si lasciarono imporre dei modelli stereotipati dalla produzione, né dalla necessità di una interpretazione razionale, né da impegni finanziari. La storia di questi singoli artisti, all'inizio degli anni venti, sotto il nome di avanguardia, può essere giustamente interpretata come la storia di un tentativo consapevole di superare la riproduzione e di arrivare al libero uso del mezzo espressivo cinematografico. Questo movimento si diffuse in Europa e anche negli Stati Uniti, e venne

appoggiato per lo più da pittori moderni, che nel loro campo avevano rotto i ponti con ogni convenzione. Questo dà una idea della direzione in cui venne cercata la « liberazione » del cinema.

In Francia, già verso il 1910, Canudo e Delluc parlarono della "fotogenia" come della nuova qualità "plastica" del mezzo cinematografico. René Clair andò più in là e dichiarò che il cinema era intrinsecamente un mezzo visivo: « Un cieco in un teatro e un sordomuto in un cinema dovrebbero cogliere l'essenza dello spettacolo »: la parola per il teatro e l'immagine muta per il film, ecco gli elementi!

Gli artisti scoprirono che il cinema come mezzo visivo aderiva alla tradizione dell'arte senza violare le sue origini. Proprio così poteva svilupparsi liberamente.

I problemi dell'arte moderna conducono direttamente al cinema. La disposizione e l'orchestrazione della forma, del colore, il dinamismo del movimento, la simultaneità furono problemi che Cézanne, i cubisti e i futuristi dovettero trattare.

I legami con il teatro e con la letteratura vennero definitivamente spezzati. Il Cubismo, l'Espressionismo, il Dadaismo, l'arte astratta, il Surrealismo non solo trovarono la loro espressione nel cinema, ma necessariamente un completamento a nuovo livello.

## L'arte moderna e il cinema moderno

Il primo film che vidi in vita mia (fu nel 1905) veniva proiettato nel baraccone di una fiera, a Berlino. Durava soltanto un minuto: si vedeva una donna a letto che dormiva.

Per non so quale ragione, un fantasma cercava di strapparle la coperta, ma lei vi si avvolgeva. Questa scena si ripeteva sei o sette volte; alla fine il fantasma rinunciava e la donna rimaneva ben coperta.

Ma lo spirito non ha desistito! Sembra che persino ora, dopo 60 anni, il fascino della bellezza dormiente sia ancora velato.

Tuttavia è doveroso dire che non sono mancati gli sforzi per cercar di svegliare il cinema dal suo sonno. Negli ultimi trentacinque anni, per impulso della tendenza e delle idee dell'epoca, nonché dell'arte, si è ripetutamente tentato di scoprire la bellezza di questo mezzo di espressione, di svegliare la dormiente o, per lo meno, di disturbare i suoi sogni spesso infantili.

E' difficile dire sino a qual punto io sia stato indotto, dal mio primo contatto con questo mezzo espressivo caratteristico del Novecento, ad allontanarmi dalla via che mi era destinata come pittore e a cedere a questa 'donna fatale'.

Ma, mentre io le dedico tutti i miei pensieri, potrei giustamente definire questo - il primo incontro con la cinematografia - un suggerimento datomi dal fato per indurmi a lasciarla in pace.

Anche piu tardi, quando mi divertivo ad assistere alla proiezione di films di migliore qualità, non avevo la minima tentazione di rimanere invischiato nel cinema.

Attratto dal Cubismo e dalle sue ricerche di una struttura, ma non soddisfatto di quanto esso offriva, fra il 1913 e il 1918 mi trovai sempre più affascinato dal problema di raggiungere una comprensione oggettiva di un principio fondamentale, con cui si potesse controllare il « mucchio di

frammenti» ereditati dai Cubisti. Così perdetti gradatamente l'interesse per il soggetto - qualsiasi soggetto - e, invece, misi a fuoco il contrasto positivo-negativo (bianco-nero), che per lo meno mi dava una ipotesi accettabile, con la quale potevo coordinare i rapporti di una parte di un dipinto con l'altra. Così facendo, la 'forma' come tale diventò un impedimento, e venne sostituita da sezioni diritte o curve della tela, che in se stessa diventò una superficie, sulla quale dovevano essere disposti elementi contrastanti. La ripetizione su parti diverse della tela dello stesso elemento, e le ripetizioni con varianti minori o maggiori, permettevano un certo controllo.

Un giorno, all'inizio del 1918, mentre ero impegnato in questa lotta, Tristan Tzara busso sulla parete divisoria delle nostre stanze in un alberghetto di Zurigo e mi presentò al pittore Viking Eggeling. Si supponeva che egli fosse impegnato in 'ricerche estetiche dello stesso genere'. Dieci minuti dopo Eggeling mi mostrò qualcuna delle sue opere. Il nostro perfetto accordo sui problemi estetici e filosofici, una specie di 'entusiastica identità' ci spinse spontaneamente a una intensa collaborazione, e a una amicizia che - tranne una breve interruzione - durò sino alla sua morte, nel 1925.

Mentre io ero appena agli inizi, Eggeling aveva già elaborato una teoria completa e un sistema che funzionava. Egli lo chiamava « Generalbase der Malerei ». Unendo (equilibrando) intimamente elementi in forte contrasto coi loro opposti, mediante affinità, che egli definisce 'analogie',

poteva così determinare una illimitata molteplicità di rapporti. Gli elementi contrastanti venivano usati per accentuare due o più complessi formali; le 'analogie' erano usate entro i medesimi complessi di forme per metterle di nuovo in rapporto l'una con l'altra.

La collaborazione fra Eggeling e me, dal 1919 al 1922, ebbe innumerevoli conseguenze.

1. Le nostre ricerche ci indussero a fare moltissimi disegni come trasformazioni di questo o quell'elemento formale, tanto una linea come una superficie. Erano questi i nostri 'temi o strumenti', come li chiamavamo per analogia con la musica, la forma d'arte che ci ispirava in modo particolare. Sentivamo 'la musica della forma orchestrata'.

2. Questo metodico contrasto-analogia, l'orchestrazione' di uno 'strumento' attraverso differenti stadi, ci impose l'idea della continuità.

3. Poi, nel 1919, stabilimmo infine una precisa linea di continuità su lunghi rotoli. Arrivammo a percepire un multiple e dinamico genere di rapporto, che invitava l'occhio a 'meditare'. Eggeling creò 'Horizontal: vertical Mass', io 'Preludium': il procedimento di contrasto-analogia aveva prodotto una energia che cresceva a mano a mano che si moltiplicavano i rapporti.

Si può presumere che gli Egiziani e i Cinesi sentissero il fascino di questa forma particolare di espressione, il rotolo, e che si divertissero a fermare il tempo in tal modo. Altrimenti questa forma non si sarebbe sviluppata né si sarebbe conservata sino a oggi, come è avvenuto in Cina.

Nella pittura su rotolo, l'orchestrazione di tutti gli stadi di sviluppo della forma è visto e sentito simultaneamente, ma anche avanti e indietro. E' questa una delle sue caratteristiche principali e uno dei motivi della sua bellezza.

« Ogni forma occupa non soltanto lo spazio ma il tempo. Essere e divenire sono una cosa sola... Bisognerebbe poter afferrare e dar forma alle cose che fluiscono » (Eggeling).

Il passo che logicamente avevamo fatto per arrivare al rotolo ci aveva già spinti, per così dire, fuori del mondo della pittura di cavalletto, ma ci lanciò ancora più avanti di un passo. Incominciammo a capire di aver raggiunto più di quanto ci proponessimo: la necessità di sprigionare in un vero movimento questa 'energia'

accumulata. E nel movimento era implicito il cinema.

## Il pittore moderno come cineasta

Poche persone sono mai arrivate a questo mezzo espressivo così inaspettatamente e con tanta resistenza interiore. Non avevamo altra esperienza delle macchine da presa e delle pellicole, che non fosse quella di averle viste nelle vetrine dei negozi.

Nel 1921 Eggeling finì la prima versione della sua "Diagonal Symphony", e io terminai il mio film "Rhythm 21". Eravamo immersi in un mezzo espressivo completamente nuovo. Nel cinema affrontavamo non soltanto l'orchestrazione della forma, ma anche il rapporto del tempo. L'immagine singola spariva in un fluire di immagini, che avevano un senso soltanto se aiutavano ad articolare un nuovo elemento: il Tempo.

Questi due films erano del tutto differenti, cosa che potrà dimostrare come anche due persone, le quali lavorano strettamente unite per tre anni, arrivano a risultati completamente diversi, tanto dal lato pratico come da quello teorico. Nel 1922 Walter Ruttmann, anche lui un pittore moderno, che aveva subito l'influsso di Kandinsky più che dei Cubisti, presentò a Berlino il suo primo film astratto di un genere diverso. Era meno geometrico e riuniva forme più ondegianti, simili a pesci e uccelli. Però negli altri suoi films si valse di quando in quando anche di movimenti geometrici. Alcuni dei suoi 'Opus', come egli li definiva, erano dipinti a mano. Per questa produzione, Ruttmann usava una combinazione di tecnica animata insieme con elementi naturali scattati con la macchina da presa. Su una piccola rastrelliera Ruttmann teneva delle sagome irregolari modellate in plastilina; voltandole o facendole rigirare, egli poteva scattare forme astratte in vero movimento.

Mentre Eggeling e io continuavamo ancora a essere dei pittori, che si servivano della macchina da presa solo di quando in quando, Ruttmann si immerse anima e corpo in questo mezzo espressivo, lasciando definitivamente la pittura per darsi in modo esclusivo alla scoperta del cinema.

Nei films di Ruttmann, come pure nei nostri, dopo aver sottolineato l'articolazione della forma, eravamo passati all'articolazione del tempo. Il battito, il ritmo, la melodia visiva diventarono il centro dell'interesse della nostra cinematografia.

Quindi, come definizione, tutti quei films che s'interessavano a 'questi' problemi potrebbero o dovrebbero essere chiamati films 'astratti', astratti nel senso che essi sono unità di tempo articolate, sia che questa articolazione venga esercitata su forme astratte oppure su oggetti. Proprio in questo la prima avanguardia del XX secolo si distingue radicalmente dalla seconda parte di questo movimento, incominciando dal surrealismo. Non l'orchestrazione del tempo, ma elementi letterari e talvolta morali, dettavano la forma e il contenuto del film nel surrealismo. Già nel 1923, alla grande Mostra dadaista, nella Salle Gaveau di Parigi, fu presentato un altro pittore moderno. Il programma di questa memorabile dimostrazione scandalistica delle caratteristiche dadaiste, oltre alle principali attrattive letterarie, offriva « Film di Sheeler, Richter e Man Ray ». Il "Chateau Dée" di Man Ray, pur essendo una specie di divagazione dadaista, fu seguito nel 1926 da "Emak Bakia", che, pur usando oggetti, fu la dimostrazione di un artista moderno, il quale snaturava gli oggetti nel ritmo di una danza, rivelandone la plastica bellezza "astratta".

Sheeler era anche lui un pittore, ma non esattamente un artista moderno, e il suo "Fumée de New York", proiettato alla Salle Gaveau, era piuttosto in uno stile poetico-documentario. Man Ray, essendo fotografo e anche pittore, sapeva combinare con disinvoltura professionale questi due mezzi espressivi, e continuò a farlo in un altro film, "Etoile de mer", che, tuttavia, appartiene più al regno del surrealismo che dell'arte astratta.

"Emak-Bakia" è un bel poema, creato da una serie di oggetti, simboli astratti che danzano fra puri, semplici colori, rigirandosi lentamente, movendosi e misurando il tempo di un universo rinchiuso in un teatro di posa cinematografico. Il mio poema presurrealista "Filmstudy" (anche questo del 1926) si vale di teste e di occhi ondegianti come analogie di cerchi luminosi, simili a lune, sorgenti dalla superficie dello schermo in delicate increspature, e che esplodono in onde, spirali e triangoli astratti. Il muro che separa il mondo degli oggetti da quello delle cosiddette forme astratte è abolito. Le forme e gli oggetti astratti, liberati dalla loro funzione spiegabile e utile, parlano il proprio comune linguaggio, sensibile ma irrazionale. Benché in quel tempo tali films fossero già chiamati surrealisti (secondo la moda) erano, e sono ancor più, nello spirito del dadaismo, e riguardano i problemi del linguaggio visivo.

Sempre nel 1926, un altro artista moderno, Marcel Duchamp, presentò a Parigi il suo primo film, "Anemic-Cinema". Si trattava di una serie di cerchi bidimensionali fuori centro. Quando erano messi in movimento, questi cerchi davano l'impressione di corpi o spirali a tre dimensioni. Erano accompagnati da giuochi di parole, versi composti da Duchamp. Le parole ripetevano letterariamente il moto a spirale di questi cerchi come pure il movimento. Le parole giravano insieme con le spirali: "Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis." (Schiviamo le ecchimosi degli Esquimesi dalle squisite espressioni).

Duchamp arrivava all'arte cinematografica da un campo diverso da quello prima menzionato. Il problema del movimento (dinamismo e simultaneità) come lo avevano studiato e trattato i Futuristi sin dal 1909, era il tema del celebre dipinto di Duchamp: "Nude descending a Staircase" (1912) e di altre sue opere.

Spirito scettico e scientifico, Duchamp aveva lasciato l'arte già nel 1913, presentando i suoi "Ready-mades" come oggetti artistici, in opposizione all'arte convenzionale, "questa intossicazione alla trementina", come egli la definiva. Ma l'esperimento artistico scientifico di "Anemic-Cinema" continuava ad affascinarlo. Nel 1936 fece un altro passo avanti e trattò lo stesso problema: una serie di cerchi fuori centro (che egli chiamò allora "Roto-reliefs"). Egli li faceva roteare sulla piattaforma girevole di un grammofono, e, in seguito al movimento, essi non soltanto si trasformavano da figure bidimensionali in tridimensionali, ma anche in oggetti di uso quotidiano come bicchieri, vasche per pesci, lampade, palloni, ecc. Anche in questo caso vennero aboliti i confini fra il mondo delle cosiddette forme astratte e quello degli oggetti rappresentativi.

Ma prima di questi due ultimi films, ne vennero presentati altri di avanguardia, sin dal 1924. Erano astratti come ritmo e come contesto, pur valendosi entrambi di oggetti reali, oltre che di forme astratte, e uno aveva persino un intreccio. La forma pura (astratta) è il risultato di una lunga tradizione nelle arti antiche. E' il risultato di problemi che nascono dalla pittura e dalla scultura. In tal modo la forma astratta diventò una necessità nell'arte antica.

Nel cinema, che ha circa settant'anni di vita, non essendoci nessuna tradizione da considerare, il

problema della forma astratta non ha quindi la stessa funzione che nella pittura.

In realtà negli anni Venti tutti noi — Leger, Picabia, Duchamp, Man Ray, Ruttmann, io stesso — finché facevamo films, ci occupavamo soprattutto di scoprire le massime possibilità di questo nuovo mezzo; e quindi, a tale scopo, usavamo la massima libertà nel servircene. In tali condizioni la pura forma astratta aveva soltanto la funzione di una possibilità fra tante altre.

Nel 1924 il pittore Francis Picabia creò per il Balletto Svedese e per il suo direttore Rolf de Marées un film intitolato "Entr'acte". Era in parte recitato dai due dadaisti Man Ray e Marcel Duchamp e diretto dallo scrittore Rene Clair. Questo film dadaista, il canto del cigno del periodo dadaista di Picabia, trattava un soggetto letterario: un grottesco corteo funebre diretto da un cammello. La struttura di questo film, pur essendo soprattutto un esercizio di ritmo, ora lento e ora veloce, in contrasto l'uno con l'altro (usati come elementi grotteschi), alternati con la precisione di una danza, non è lontana dalla pura composizione astratta e ritmica dei miei films astratti.

Nel suo "Ballet mecanique" Fernand Leger, il pittore cubista, andò ancora più in là: oggetti danzanti, un balletto di arnesi di cucina, la cui plastica bellezza in primo piano era molto ammirata da Leger. Un ritmo di parti del corpo umano, oggetti e forme astratte, legate insieme dall'intensità dei loro movimenti, dalla possibilità di cambiare un O in una perla, il finimento di un cavallo in oggetto e forme astratte. Talora gli oggetti stessi non si muovono, ma sono uniti da una composizione ritmica in modo da creare il movimento.

Quando vide il "Ballet mecanique", Eisenstein rimase sorpreso ed emozionato nel constatare sino a qual punto le sue teorie del montaggio vi apparivano realizzate. La freschezza, la libertà e il linguaggio poetico dell'Avanguardia lo attrassero in quei giorni, mentre si trovava a Parigi.

Il ritmo astratto, l'orchestrazione del tempo furono il contenuto estetico di 'tutti' questi films sino alla fine degli anni venti, finché, con l'avvento del surrealismo, venne di nuovo introdotto l'argomento letterario.

Ma nel 1927 il film dadaista "Vormittagsspuk" (Spiriti prima della colazione) si basava ancora sul puro e semplice ritmo, il movimento delle lancette di un orologio. Cappelli, cravatte e tazze volano in aria, in una ribellione contro la 'routine'. Di nuovo,

come le forme astratte in "Rhythm 21", essi sono legati dal ticchettio e dal battito del tempo, dal ritmo.

Gli artisti incominciarono a studiare le possibilità della macchina da presa, la composizione e i cosiddetti « trucchi », che già quarant'anni prima Giorgio Melies aveva tentato. Benché affrontassimo gli stessi problemi come pittori, noi sentivamo ancora i vincoli di famiglia con questo primo artista del cinema. Quando incontrai Melies nel 1937, gli proposi di lavorare insieme per realizzare una satira da me scritta sul famoso barone di Munchhausen, un tema che Melies aveva trattato quarant'anni prima; ma egli morì nel febbraio del 1938, prima che il film potesse essere realizzato.

Nel 1929, con l'avvento del film sonoro, si udì una nuova nota. Oskar Fischinger, un giovane pittore astratto e allievo di Ruttmann, usò la musica classica, rapsodie e danze come filo conduttore per un movimento esattamente sincronizzato di forme (simili a quelle dei pesci e degli uccelli di Ruttmann). Seguendo con grande precisione i movimenti ritmici suggeriti musicalmente, egli otteneva, con il sincronismo del suono e della forma, un risultato assai convincente. Veniva creato un tutto, che riusciva gradito all'orecchio come pure all'occhio. La soddisfazione di questi due sensi, per così dire in ugual misura, era una sensazione mai sperimentata prima, e venne accettata dalla massa di un pubblico, per cui, sino a quel momento, i films astratti, con oggetti reali o senza, erano stati proprio intollerabili. Alla prima visione del mio film "Rhythm", a Berlino, avevano picchiato ben bene il suonatore di piano, benché egli non avesse nulla a che fare col film.

Da allora Fischinger ha continuato a creare lungometraggi e cortometraggi con lo stesso sistema. Egli ha collaborato con Disney alla parte astratta, su musica di Bach, di "Fantasia".

Pero la sua opera principale venne creata negli anni Cinquanta col concerto brandeburghese di Bach come filo conduttore, o meglio come suo vero contenuto. Sembrava una impresa molto rischiosa, tuttavia egli l'ha risolta in modo eccellente con una orchestrazione di spirali.

Sempre nel 1929 incontrai a Londra un pittore moderno neo zelandese, il quale mi mostrò un film che aveva appena fatto con una tecnica sino allora intentata. Questo artista, un bel giovanotto straordinariamente magro, si chiamava Len Lye. Il film era molto strano, persino misterioso, una specie di esperienza prenatale, di cui parla la

psicologia moderna, ma non meno sorprendente ne era la tecnica. Queste forme serpentine, simili a budelli, erano dipinte a mano con inchiostro nero direttamente su una celluloido trasparente ossia sulla pellicola. Le forme stesse riflettevano ovviamente, oltre agli elementi individuali impliciti, la tradizione maori della patria di Len Lye. Non riesco a ricordare più il titolo di questo film, ma era derivato anche quello da un linguaggio autoctono dell'Australia.

Da allora Len Lye ha fatto molti films, prima e durante l'ultima guerra, pieni di un umorismo, che si trova di rado nei films astratti. La maggior parte di questi erano a colori, e vennero fatti per il governo inglese. Len Lye usava la tecnica di Fischinger, con una esatta sincronizzazione tra forma e suono, ma invece di musica classica preferiva il jazz, che gli piace molto ancor oggi. Con la sua tecnica, come pure col suo spirito egli aveva fissato una correlazione con la pittura moderna: faceva della pittura moderna in movimento.

Norman McLaren ha ripreso il procedimento di Len Lye di dipingere direttamente sul film, e ha perfezionato questa tecnica al massimo grado. Così facendo, ha scoperto il proprio stile. Come Len Lye, Norman McLaren ha creato una specie di umorismo danzante che affascina la mente, l'occhio e l'orecchio. Insieme con un ingegnere della Commissione Nazionale per il Cinema del Canada, egli aveva anche affrontato il problema di incidere il suono direttamente sul film. Per quanto possa sembrare incredibile, io ho sentito una resa perfetta della Sinfonia in si minore, « L'incompiuta », di Schubert, suonata da una intera orchestra... per cui non veniva usato un solo strumento musicale: era tutto inciso direttamente sul film. Essi avevano costruito una macchina, che poteva realizzare qualsiasi trucco nel regno del suono: dallo scricchiolio di una sedia alla voce umana.

Anche durante la guerra, a Hollywood, i due fratelli Whitney, uno dei quali era pittore, elaborarono un piano molto complicato di analogia fra il suono e la forma, ma molto più vicino ai problemi dell'arte moderna stessa o meglio dell'arte astratta, cercando di trovare una sintassi della forma astratta. Partendo da premesse simili a quelle di Eggeling e alle mie, ossia che gli elementi formali possono essere scoperti e sviluppati, variati e orchestrati, essi fondarono il loro concetto formale sul contrasto elementare fra la linea retta e quella curva. Le suddivisero e le combinarono. In questo modo essi potevano esprimere ogni forma

concepibile, vere 'orchestre' di forme, grazie a una combinazione di questi due elementi. Costruirono una macchina molto complessa per animare le variazioni o sviluppi della forma (non più a mano come avevamo fatto noi nel 1920 e nel 1921), ma in un modo meccanico, girando la macchina. (Io avevo sognato di attuare questa idea, quando mi ero trovato di fronte alle innumerevoli difficoltà che, inesperto quale ero come produttore di films, mi si presentavano nei miei primi tentativi). La loro macchina mi parve rivoluzionaria, un nuovo mezzo per giungere alla pittura moderna... sulla pellicola anziché sulla tela. Questo avvenne poco prima del 1950. Da allora ho avuto ben poche notizie delle loro esperienze. Vorrei che avessero avuto successo, ma a mano a mano che essi si trovarono sempre più invischiati nella 'tecnica' della loro macchina, l'aspetto estetico si sviluppò meno di quanto si sperava. Sino a oggi è stato proprio McLaren quello che ha saputo combinare una tecnica raffinata con una fantasia creatrice.

Tutte queste esperienze e questi raggiungimenti hanno origine dall'arte moderna. Si sono sviluppati in modo parallelo a quei progressi che, contemporaneamente, vennero fatti nella pittura moderna. Ma ci voleva il mezzo del cinema per dare a questi progressi la massima estensione e una nuova dimensione.

Nel frattempo una nuova generazione ha seguito la via tracciata dai pionieri degli anni venti.

Negli Stati Uniti tutta una schiera di pittori si era avventurata nel cinema. Lewis Jacobs (insieme con Joseph Schillinger, un matematico) seguì un metodo scientifico, secondo l'indirizzo di Duchamp, quello di Eggeling e il mio. In "Parabola" Mary Ellen Bute e Ted Memeth, insieme con Rutheford Boyd, cercarono anch'essi di combinare dei problemi matematici con una estetica visiva. Carmen d'Avino e Robert Breer, entrambi pittori, animarono un rozzo canovaccio, puntine da disegno, fermacarte e altri 'oggetti di scarto', nello stile dei 'collages' di Schwitters. James Davies in "Shadow and Light reflections" e in altri films; Douglas Crockwell in "Phantasmagoria", nonché Francis Lee, tutti pittori, sentirono il fascino del cinema come mezzo poetico visivo. Jean Hugo, insieme con la moglie, la poetessa Anaïs Nin, compose delle sinfonie visive, in cui il flusso delle immagini si trasforma talvolta in poesia parlata. Sono sicuro che deve esserci stata una evoluzione analoga in Europa, benché io sia meno informato a tale riguardo.

Di quando in quando un pittore mi scrive e viene a trovarmi per discutere il modo di dare espressione visiva alle sue vedute personali sul cinema: con nuovi colori fiammanti, con nuove macchine, che possano produrre vibrazioni e irritazioni tali da ampliare la facoltà percettiva dell'occhio, ecc.

Ma non sembra che in questo momento la corrente principale del cinema sperimentale segua questa direzione. Si interessa maggiormente dei problemi sessuali e sociali e del diffuso senso di angoscia. Tuttavia un nuovo impulso potrebbe sicuramente portare nuove idee e nuove persone, che ancora una volta si spingessero avanti per aprire nuove prospettive al cinema astratto.

### Utilità del cinema sperimentale

Negli anni Venti il cinema sperimentale fu chiamato cinema d'avanguardia, un nome riservato non soltanto ai films di eccezione di cui si è parlato prima, ma anche al documentario, che in quel tempo non aveva ancora trovato la propria sfera d'azione.

Non importa quale nome si da a una cosa, purché tutti siano d'accordo sul suo significato, ma sembra che il nuovo nome - 'sperimentale' - dato al cinema d'avanguardia, indichi un tentativo per far sì che questo movimento 'agisca', per dargli un maggior senso di responsabilità, una nuova ragione di essere più materiale. La libertà dell'artista? Sì, ma entro certi limiti! Esperimenti? Sì, ma per uno scopo pratico!

Quale è lo scopo? Inventare nuove tecniche, nuove forme, congegni, trucchi e metodi, che possano diventar utili per favorire l'industria cinematografica? Che cos'altro potrebbe giustificare il cinema 'sperimentale'?

Ci sono tuttavia delle considerazioni che rendono discutibile la saggezza di questa troppo facile razionalizzazione. Certo, fra le altre cose, vi sono tecniche, scherzi formali, e metodi che sono stati scoperti o sviluppati dal cinema di avanguardia. Ma questi elementi concomitanti non ne sono l'essenza, proprio come il complicato processo chimico della crescita di una pianta non è l'essenza del fiore. E' un malinteso credere che i mezzi tecnici usati dall'avanguardia per svilupparsi, ne rivelino il significato. Piuttosto l'uso illimitato delle energie creative, che esistono in ogni essere umano, è quello che dà un significato e una giustificazione all'avanguardia: la libertà dell'artista, una contraddizione ovvia rispetto alle

necessità dell'industria cinematografica, con le sue responsabilità sociali, finanziarie nonché altre ancora.

Il fatto che un grande negozio usi lo stile Dalí o persino forme di Dalí stesso, di Mondrian, di Arp o di Picasso nelle sue vetrine non dimostra nulla né a favore né a sfavore del negozio, né pro né contro Dalí, Mondrian, Arp o Picasso. Il rapporto fra gli affari del negozio e Picasso è poco più che accidentale. Questo, secondo me, è proprio il rapporto esistente fra l'industria cinematografica e l'avanguardia. L'industria cinematografica adempie una importante funzione sociale accontentando i desideri di esseri umani, insoddisfatti della vita, offrendo sogni significanti, anche se puerili.

L'avanguardia esprime le visioni, i sogni, le allegrie o i capricci (tutto dipende dal modo di considerarli) dell'artista.

Non sono mai state trovate norme o regole durature per misurare l'utilità dell'arte e dell'artista. Tuttavia il rispetto per loro risale indubbiamente al tempo dei cavernicoli, allorché uno di essi decise di decorare la caverna della sua tribù e di evocare la magia dei gesti abituali della vita. Da quel tempo l'arte e l'artista sono stati considerati con un certo riguardo in ogni società. Picasso, Mondrian e Dalí godono ancora del prestigio di quel bizzarro cavernicolo. Essi approfittano ancora del suo credito (con orrore di alcuni membri delle tribù di oggi, che vorrebbero veder ritornare i veri cavernicoli).

Nessuno tenterebbe di giudicare l'arte soltanto dal punto di vista dell'allestimento delle vetrine, anche se oggi vi è la tendenza a fare proprio così. Si vorrebbe ancora prendere in considerazione la 'magia' originaria, si vorrebbe ancora concedere agli artisti il diritto di imperare liberamente nel dominio delle loro visioni. Perché non riservare questo diritto anche al cinema sperimentale? Misurarli con qualsiasi altro metro di valori più pratico è altrettanto ragionevole come misurare la bellezza di una donna con un metro a nastro.

L'origine e lo sviluppo del cinema d'avanguardia danno una speciale importanza alla libertà dell'artista (e possono anche suggerire perché in esso non vi siano vantaggi materiali per i suoi creatori).

L'*orchestrazione del movimento*, la gioia dinamica del moto, affascinò e ispirò i pittori futuristi, e più tardi, nel 1912, "Nude descending a Staircase" di Duchamp e il "Boxing" di Picabia. Essi tutti

scoprirono o espressero il 'dinamismo' e la 'simultaneità'.

Per un periodo di quasi trent'anni il fascino del movimento astratto ha trovato l'appoggio di Ruttmann, Man Ray, Duchamp, Fischinger, Brugiere, Len Lye, Mac Laren, Grant, Crosswell, i fratelli Whitney. Invece, in tutti i films prodotti dall'industria cinematografica il fascino del movimento astratto non ha mai trovato posto, tranne in qualche centinaio di metri di "Fantasia" di Disney, e prima in una ventina di metri di "The Nibelungen" (1929) di Lang.

« Mi sembra che valga la pena di creare il ritmo degli oggetti comuni nello spazio e nel tempo, di presentarli nella loro bellezza plastica » (Fernand Leger). Non la «bellezza plastica» di Brigitte Bardot o della Lollobrigida, ma dei particolari di comuni arnesi da cucina (Leger), una collana che danza (Man Ray), i riflessi senza dimensioni di un cristallo (Chomette-Beaumont). Nel 1912 Delluc parlò della bellezza 'fotogenica'. Comprendevo le arti, la letteratura, la musica, la danza, ma svaniva di fronte agli interessi pratici dell'industria cinematografica. Come raggiungimento tecnico non era abbastanza evidente; come filosofia o estetica dell'arte moderna era troppo lontana dai sogni oleografici cui avrebbe dovuto servire.

Un altro apporto dato dal cinema d'avanguardia fu la 'deformazione' o "scomposizione" di un movimento, di una forma. L'aspirazione dei primi cubisti, che volevano scomporre l'oggetto e poi ricostruirlo in termini di pittura anziché di natura, si rifletteva sullo schermo (che è anche quello una tela). Gli artisti che deformavano e scomponevano gli oggetti familiari, volevano forse dare una specie di distacco alla nostra percezione di tali oggetti e quindi, in generale, un nuovo aspetto a tutte le cose che ci stanno intorno? Man Ray fece delle riprese attraverso un vetro chiazato; Cavalcanti stampò attraverso un saio monacale; Germaine Dulac si valse di lenti deformate; io voltai lateralmente la macchina da presa, usai positive e negative, esposizioni multiple, ecc.

Nessuno di questi poetici 'mutamenti innaturali' ebbe il brevetto; tuttavia l'industria cinematografica li ha quasi ignorati. Naturalmente in un film normale avrebbero deluso i gusti della massa degli spettatori, che in tutto il mondo sono stati 'condizionati' dall'industria cinematografica. Per sviluppare questi 'gusti', l'industria cinematografica ha speso centinaia di milioni, finché sono diventati importanti fattori sociologici che offrono al pubblico il mezzo più facile per

identificarsi con i protagonisti. Ed ecco perché la gente va al cinema: per dimenticare la propria personalità. Non è forse così?

Infine vi fu il Surrealismo, che deriva dal Dadaismo più rivoluzionario, pervaso di un fascino che raggiunge persino gli spiriti pratici: il sesso, come è stato visto da Freud, e il subconscio; l'intenzione non di spiegare i fenomeni del subconscio, ma di proiettarli nello stato puro del sogno originario. Esso cerca di ricreare il subconscio, usandone il materiale originario e i suoi stessi metodi.

### Importanza sociale del cinema Sperimentale

Poiché il cinema d'avanguardia non ha avuto influsso alcuno su quello industriale e non è realmente un 'laboratorio sperimentale', quale può essere dunque il suo valore pratico?

E' difficile rispondere, perché non esiste risposta esatta a domanda sbagliata.

Non si è sempre riscontrato che la più grande capacità creatrice di un individuo abbia un valore pratico per la società nel suo insieme, per lo meno secondo il giudizio dei suoi contemporanei. Dovremmo dunque intimare il bando alle espressioni creative, delle quali non si riesce a scoprire l'utilità collettiva? I governi e i dittatori hanno periodicamente proibito "l'arte moderna". Ma l'arte, moderna o no, sopravvive, a dispetto di tutte le opposizioni 'razionali'.

Nessuno sa davvero in modo esauriente attraverso quali vie e quali mezzi, le nuove e persino le vecchie esperienze agiscano sul nostro comportamento generale. E' assai più probabile che noi impariamo mediante osservazioni ed esperienze non incanalate e impreviste, che per mezzo dei pro-

grammi scolastici o, per parlare in termini di immagini cinematografiche, mediante una narrazione normale, ovvia e razionalistica. Inoltre nessuno sa che cosa possa diventar utile domani. Si può giustamente supporre che, eliminando esperienze oggi 'incomprensibili', possiamo privarci in avvenire di esperienze assolutamente nuove. Chi, per esempio, può prevedere che importanza avranno, come esperienze emotive, la scoperta dell'atomo o del subconscio, tanto per citarne solo due che sono presenti nello spirito di tutti? Non sarebbe saggio tollerare e persino rispettare "l'esperimento" nel cinema, quale

riconoscimento del fatto che tutti siamo soggetti a ingannarci?

Potrebbe essere non soltanto più saggio, ma inevitabile. Il 'lato sperimentale' è una parte della vita, e nessuna nuova generazione va avanti solo a base a cose ragionevoli e utili. Si cerca l'inspiegabile, che non può essere 'fabbricato', ma che deve essere 'trovato', 'creato' da questo o quell'individuo. In qualsiasi società in cui l'individuo sia rispettato, la presentazione dell'altra faccia della società, dell'individuo e dei contrasti fra di essi dovrebbe essere considerata un buon segno anche sullo schermo.

Alla domanda « Quale è la funzione del cinema d'avanguardia? », secondo me la risposta deve essere questa: la stessa che in tutte le altre arti: integrare emotivamente nuove esperienze, o esprimere visioni che la vita ci ha sottratto, o comunque voglia definirli l'analisi della funzione sociale dell'arte.

La produzione del cinema sperimentale e di quello industriale non rappresenta due vie differenti verso una stessa meta. Sono procedimenti diversi per raggiungere mete differenti. Qualunque cosa facciano per avere un influsso reciproco, esso sarà casuale: questa, per lo meno, è la mia opinione personale, rafforzata dall'esperienza di più di quarant'anni di cinema sperimentale.

In certe occasioni la produzione del film non è più standardizzata, viene decentrata, perde il carattere industriale: singoli gruppi potranno produrre films pervasi dell'entusiasmo e dell'esperienza del loro regista. Se uno di questi cineasti ha il potere magico di un artista, può realizzarsi una combinazione piuttosto vasta di esperienze (esperienze individuali) nella produzione di films, come avvenne, per esempio, nel "Night Mail" di Cavalcanti o persino in un western tradizionale come "High Noon". Vi sono anche momenti eccezionali nella storia del cinema, all'inizio di grandi crisi psicologiche o sociali: per esempio il cinema russo subito dopo la rivoluzione, e quello italiano dopo la liberazione da un tiranno.

Così furono creati "La corazzata Potemkin" e "Paisà". In tali momenti i desideri e le idee dell'individuo possono praticamente identificarsi con quelli della società: allora tutte le libere energie creative fluiranno insieme con i fini della collettività. Ma eccettuate quelle rare occasioni, le necessità dell'individuo e della società sono identiche e diverse in ugual misura, per quanto si

possa desiderare, per il bene dell'umanità, che le cose vadano diversamente.

In quanto al cinema sperimentale, credo che quanto più si accentueranno le sue caratteristiche contraddittorie, con minori possibilità di assimilazione, tanto meglio sarà. Per l'industria cinematografica significherà un salutare disturbo, una spina nella carne; per il produttore di films sperimentali significherà chiudersi in sé stesso, invece di lavorare per la massa del pubblico; per gli spettatori sarà l'occasione per fare una scelta fra il crogiolarsi in una deliziosa indolenza o

avviarsi a una collaborazione attiva e intelligente, mentre il critico potrà imparare a non cercar con tanti sforzi di trovare patate dove si offrono fiori.

Alla fine potremo scoprire che lo sviluppo indipendente del cinema sperimentale sarà non solo utile ma essenziale per la società, una salutare ribellione a un eccessivo conformismo. Io non mi preoccuperei troppo di voler sapere "chi ricava qualcosa" dal cinema sperimentale, finché è fatto con amore e con convinzione. La vita penserà a trarne le conseguenze.

IL PASSO DEI TEMPI



Le ispirazioni liberamente  
sono sempre sotto il segno  
della fine, all'THE END  
Un'impetuosa esplosione  
involontaria all'occhio in  
vampiro (uno scintillio  
di presenza ideale loro presenza  
effettiva)

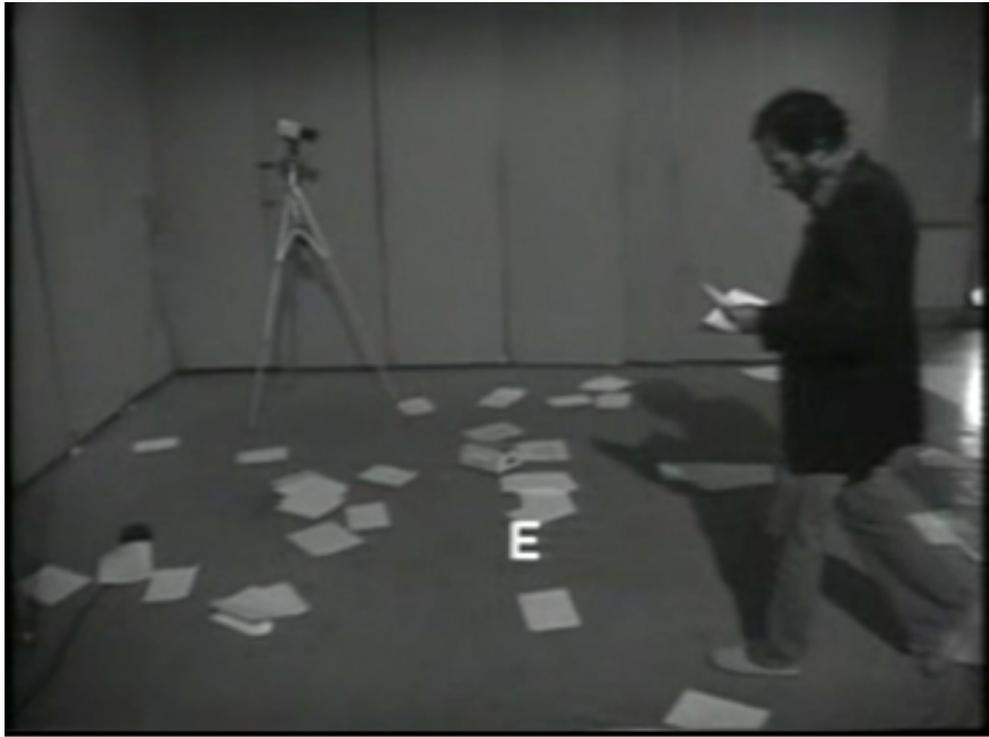
... opera un'intera presenza dello stesso,  
in certe nelle conseguenze dell'effettiva  
distacco dei segni - in alcuni  
nelle scelte di un futuro vuoto  
al quale le proprie espressioni  
diventano più delle ispirazioni -  
le parole incommensurabili lo affondano -  
ha pure di essere forse in fondo  
il proprio atteggiamento di lavoro -

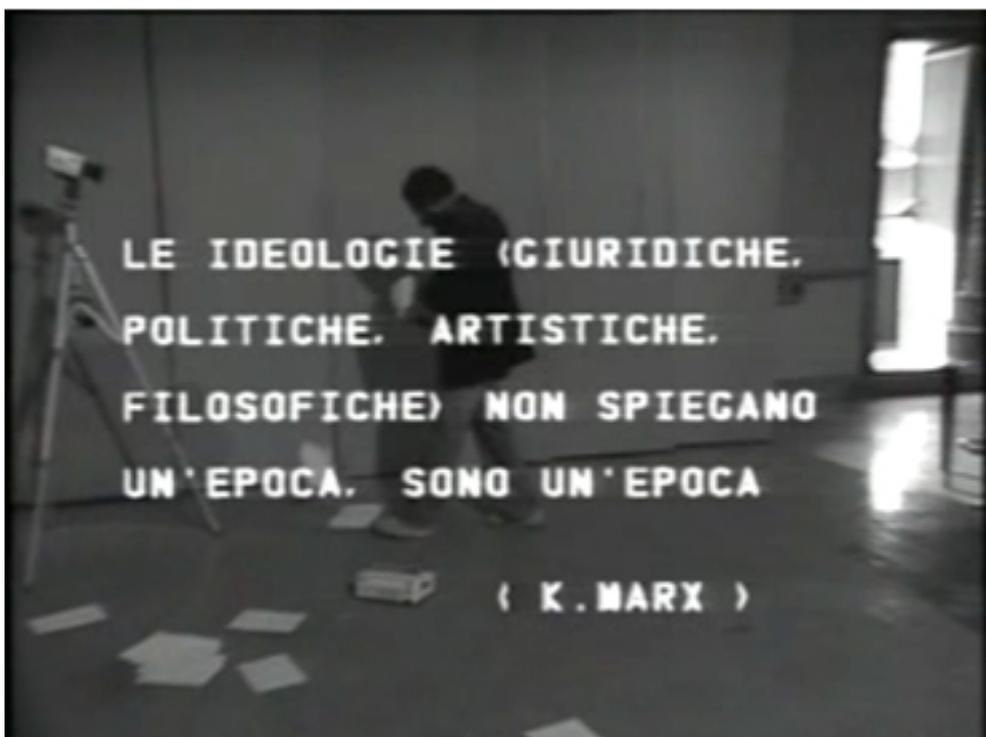
L'INERZIA OCULARE IN UNO  
DEI PASSI DEI TEMPI -  
INERZIA CE DI POTENZA AL  
ACCONTO IN UNO DELLO STESSO  
AL DIPARTIMENTO DELL'OROLOGERIA -

In quanto a tutti per un pensiero (un  
potremo trovare una collocazione all'interno  
della pratica Pop - davanti ai piedi suoi -

1964 SINATRA sagoma a getto su schermo 110 x 185  
Autore: Franco Fortino, foto: Franco Fortino

60





## L'INTERROGATIVO DI RICHTER: *ARTE O ANTI-ARTE?*<sup>1</sup>

Dada è stato tutto e niente. Forse potrebbe essere questa la conclusione cui perviene, nell'accanito e retrospettivo dibattito sul movimento zurighese di oltre cinquant'anni fa, sovvertitore ed anarchico (strana coincidenza: accanto al «Cabaret Voltaire» si trovava la sede dove era esiliato Lenin), uno dei massimi suoi biografi e protagonisti, Hans Richter nel tentativo di definire e ripercorrere quella ormai lontana cronologicamente ma assai più prossima, idealmente e ideologicamente, vicenda. Dada è stato tutto e niente? E' un paradosso: ma Dada è un paradosso. Come movimento rivoluzionario ha favorito l'involuzione del linguaggio artistico negli esiti del Surrealismo — la sua letteratura come anarchia anti-artistica ha avuto lo stesso destino (ma è il decorso di una malattia breve e fulminante) di proliferare e anticipare tanti e tali germi artistici da desiderare, per reazione a quelle insuperabili promesse già realizzate e ormai splendidamente organizzate, il limite definitivo, il « non plus ultra » invocato della « morte dell'arte », di antica, hegeliana memoria. Tant'è che la più avanguardistica delle correnti artistiche di questo secolo, a oltre cinquant'anni (Dada è nato ufficialmente nel '16) di esperienza storica sedimentata attraverso le più tormentate peripezie estetiche, ha finito col decretare la morte del concetto stesso di avanguardia; tanto le indicazioni dadaiste hanno portato all'esaurimento di quelle premesse in fieri nell'accorto svolgimento e metodica logica degli sviluppi posteriori, al punto di domandarci se sussiste ancora un'esperienza artistica (persino un morfema stilistico) che non abbia attinto a quella doviziosa, insuperata fonte.

Dopodichè Dada, oltre ad essere, e forse più che essere un movimento artistico che ha scardinato le porte sacre dell'arte — consentendole tuttavia una nuova sacralità —, è stato il catalizzatore che ha reso possibile ogni tipo di reazione chimica, per dirla metaforicamente, e con tutti i reagenti a disposizione, provocando ogni sorta di combinazioni chimiche, pur avendo la facoltà di non prendervi apparentemente parte. Dopo Dada

è successo tutto e, sembra, non può più succedere niente.

Tutto ciò non è un caso. Il fatto stesso che a tanta distanza di tempo i protagonisti del movimento Dada non solo non siano d'accordo, ma rinuncino addirittura a ricostruire l'origine di quella designazione, ammettendo chiaramente e l'impossibilità di una storicizzazione di un semplice nome (come invece è accaduto per tutte le altre correnti del XX secolo) e la nullità — come appunto fa Richter — del valore che se ne può trarre, ai fini di una maggiore comprensione delle intenzioni o fini del movimento, se non come puro fatto e acquisizione filologica, dall'impostare dunque un simile problema, dimostra dunque, quasi come una volontaria tautologia non passibile di ulteriori interpretazioni, di successive aggiunte o cancellature, di correzioni o rettifiche ad uso dei posteri sospetti, che il valore dei programmi dadaisti, inconsci o consapevoli che siano, proprio per la loro intrinseca e non indagabile ambivalenza, è interamente compreso in questo vicolo cieco, nell'ammettere e nel postulare un'alternativa e una alterità di valore, e, con lo stesso spirito di indifferenza e cinismo, nel negarla.

Il nihilismo di Dada è la sua forza. A Dada è permesso tutto, perché Dada è contro tutto, anche contro se stesso. A Dada è concessa la critica e l'autocritica, il giudizio distaccato e il coinvolgimento massimo e immediato, con lo stesso metro della costruzione e della distruzione, contemporaneamente. Lo scandalo organizzato, tipico dei Surrealisti, non è l'obiettivo di Dada, perché Dada non vuole essere un sistema, sia pure un sistema della protesta e della contestazione teleologica elevata a dogma, a neo-metafisica, a sicura ontologia... Dada è una riserva di libertà assoluta, di liceità e di non liceità: scegliere i confini di assunzione e di scelta sembra essere l'ulteriore e più proficuo schiaffo che Dada ha provocato nel mondo, nel pensiero, di fronte alla storia, per se e per gli altri. E' difficile, ora, scindere le proprie responsabilità in esperienze plausibili. La competizione di Dada non ammette la ripetizione.

L'apochè di Duchamp, l'accumulo della realtà vissuta e scartata, e poi riproposta in immagine, di Schwitters, la tabula rasa di Arp — che sceglie il caso a principio interpretativo ed espressivo —, la parodia macchinistica di Picabia, in cui non si sa se essa giochi il ruolo di protagonista o di oggetto, la fotografia di Man Ray che confonde la

---

1. Di Tullio Catalano, in *Carte Segrete* Anno VI n.20, ottobre-dicembre 1972.

pittura con la fotografia e viceversa, sono gli aspetti d'indagine di Dada, con tutti i procedimenti e le particolari tecniche adottate e messe in luce, che convergono nell'unico obiettivo di sconfiggere e redimere la realtà apparente ed oggettiva in uno scambio di fini con quella soggettiva, di invertire i termini della attendibilità del costruito a-priori senso delle cose, di corrodere col proprio inesauribile serbatoio critico l'impalcatura mitica del comportamento, di « scegliere come bersaglio la base stessa della società: il linguaggio inteso come eterno mezzo di comunicazione », a detta del suo stesso teorico, Tristan Tzara. Ma a differenza del ritorno alle origini dell'Espressionismo (« Il fine è l'origine ») al relativismo rappresentativo del Cubismo (un'immagine piatta resa ancora più plastica da una netta gnoseologia rappresentativa), Dada non ha contenuti, rifiuta in blocco l'idea stessa di parlare se essa deve condurre a qualcosa di funzionale o di sovrapponibile o di interpretativo, verso il limite sondato dell'autonomia. Se affermare e negare sono le facce della stessa moneta non convertibile del presente, Dada si scarica alle spalle, battendo moneta propria, la superstizione acquisita, canonica dell'affermazione e della negazione. Gli estremi si toccano: per non affermare veramente, per non incorrere nell'impacciato arbitrio (il mondo è un arbitrio) di partecipare alla realtà dissuadendone la portata e dissociandosi da essa, non basta dunque negare, occorre affermare e negare continuamente, nello stesso tempo.

Una delle manifestazioni attinenti a questa conclusione (una conclusione che non si conclude mai) sul piano espressivo, e la scelta questa volta non è casuale, è il cinema, inteso come sperimentazione tecnica immanente, come stacco successivo di fasi unite e smentite nella sintesi dello svolgimento temporale, ricostruite nella associazione libera, mentale, automatica dell'osservatore.

Il mezzo filmico, potrebbe dirsi, riassume la tecnica stessa, lo scatto stesso della molla Dada, con la sua avversione per l'immagine statica, interpretativa in cui l'attore diventa spettatore, e lo spettatore oggetto, oppure in cui è proprio l'oggetto che diviene protagonista esclusivo di una fine personalmente emotiva, sono direttamente consequenziali e coincidenti. L'immagine pura è sempre il fine di Richter, che confessa « *ho seguito la mia natura, talvolta ho seguito la voce dell'ordine e della coscienza, delle pianificazioni*

vicenda senza più trama, senza connotazioni controllabili, senza via d'uscita.

Il concetto della ricostruzione è importante per Richter, come quasi per tutta la poetica del Dadaismo, quanto quello della disgregazione, sottolineando il fatto che il processo dissociativo Dada, ben diverso dunque da quello deformatore espressionista e da quello scompositivo cubista, nasconde in realtà « dietro — come suggerisce Fagiolo — un metodo rigoroso. C'era la volontà di ricominciare a compilare i frammenti del mondo (dada richiama anche il primo balbettare del bambino...) ».

Di questa ricostruzione a ritroso, inconsciamente sperimentata con tutte le armi liberate dall'innocente affermazione di Kandinsky, già qualche anno prima, « tutto è lecito », Hans Richter è stato, senza risparmio di risorse, un protagonista.

Il ruolo di Richter in seno al Dadaismo è centrale ed eversivo allo stesso tempo. Ciò dipende dalla sua diretta e tempestiva azione all'interno di Dada, e alla più distaccata funzione, di chiarificazione e di selezione assimilatrice delle influenze e delle condizioni più diverse cui Dada andò soggetto lungo la sua corrosiva stagione proibita: riabilitata secondo il suo inverso, corruttore e ostico cammino, essa fu ripercorsa da Richter nella sua intelligenza estensiva, nella sua incomparabile potenzialità di applicazione, con la stessa indifferenza e con la stessa partecipazione, con la stessa attitudine analitica nei confronti della realtà estetica e dell'oggetto artistico, con cui si era attentato alla sua più completa ed esauriente demolizione. Coscienti che quello che si attraversava era un vuoto assoluto morale e storico, si proponeva un linguaggio inedito, di cui non si conoscevano pure i termini, con la scusa di non volerne nessuno. L'alibi di Dada era la sua nullità, ma la sua nullità era il suo obiettivo. Quando Richter espone nel '16 al « Cabaret Voltaire » era ancora legato ai motivi del « Blaue Reiter »: il che dimostra come l'adesione incondizionata a Dada fosse di origine prettamente linguistica. Con Eggeling sperimenta la sua pittura su rulli (i famosi rotuli "Prelude"), i cui rapporti col cinema, come scoperta di un nuovo e più pertinente linguaggio che avesse *strutturali e della forma geometrica, ma pure la voce del caso e del disordine, della più libera improvvisazione, del momento* ».

Basta scorrere la sua biografia per accertarsi che è stato l'inventore del film astratto, il fondatore

della rivista « G » di tendenza costruttivista, che raccoglie tutti gli scritti (o quasi) dei dadaisti, nonché l'interprete riflessivo e stimolatore della rivoluzione linguistica Dada. Ma è dal '10 al '18 che avviene la formazione di Richter, ed è, cioè dall'epoca del suo primo tirocinio nelle correnti e nel clima dell'avanguardia fino a immediatamente dopo il suo ingresso ufficiale nel movimento Dada che è da rintracciare il perno risolutore della maturazione espressiva ulteriore, che procedendo per diverse tipologie d'immagine consegue i risultati più propri e più sicuri, a tutt'oggi

indicativamente attuali (e ce ne si accorgerà quando la cronaca artistica diverrà storia) fino alle prove ed esperienze relativamente recenti, dal dopoguerra a tempi presenti, in cui l'incisività delle soluzioni trova un preciso riscontro nei motivi e nelle esigenze intenzionali che li hanno determinati, come in una distillata e diluita, quindi più probante, verifica comunicativa: una verifica che è comunque la verifica dell'esiguo limbo della terra di nessuno gnoseologica, della lucida tautologia e dello zero assoluto.



## DALLA SUPERFICIE (in pittura) ALLO SCHERMO (in pittura)<sup>1</sup>

5

Le apparizioni della superficie

### 40.0

A questo punto consentite che mi ponga una domanda: di cosa diamine sto parlando?

Concretamente, intendo.

Concretamente!

Ecco una parolina difficile da soddisfare quando - una domenica grigia a Combray, assaporando un sorso di tè misto alle briciole delle madalene abbandonate da Seraut e Cezanne, da Braque e Mondrian (e magari pure da Duchamp) - un piacere "isolato" da ogni causa mi aveva invaso.

*"Certo ciò che palpita così in fondo a me dev'essere l'immagine, il ricordo visivo, che, legato a quel sapore, tenta di seguirlo fino a me... Toccherà mai la superficie della mia piena coscienza quel ricordo...? Non so. Adesso non sento più nulla, s'è fermato, è ridisco forse; chissà se risalirà mai dalle sue tenebre? Debbo ricominciare, chinarmi su di lui dieci volte".<sup>2</sup>*

Ed io mi chino su quell'emanazione sottile delle mie sensibilità, ad annusare la fragranza indicibile di un amalgama lasciato sul fondo dal nero di Malevič<sup>3</sup>, dal rosso di Rodcenko<sup>4</sup>, dal buio di Reinhardt<sup>5</sup>.

E quel sentore mi raggiunge come un richiamo

---

1. Lillo Romeo, tre paragrafi da "01/54 - Unico e veridico dossier sulla mera superficie in pittura", 1972-1994 (testo PDF nei Supplementi del sito di Arteideologia.it).

2. Marcel Proust, "La strada di Swann", pag. 51, Giulio Einaudi editore, Torino 1963.

3. Kazimir Malevič - dal "Quadrato nero su fondo bianco" al "Quadrato bianco su fondo bianco", Museum of Modern Art, New York.

4. Aleksandr Rodcenko: "era una piccola tela quasi quadrata tinta integralmente con un unico colore rosso"; così, in un testo del 1923 Nikolaj Tarabukin ricordava questa opera di Rodcenko. Cinque artisti costruttivisti (Rodchenko e Stepanova, Aleksandra Ekster, Liubov Popova, e Aleksandr Vesnin) parteciparono ognuno con cinque lavori alla mostra "5x5=25", allestita a Mosca nel 1921. In quella occasione Rodchenko espose le opere "Linea", "Cellula", e tre monocromi datati 1921: "puro color rosso" (Chisty krasnyi tsvet), "puro color giallo" (Chisty zheltiy tsvet) e "puro color blu" (Chisty sinii tsvet). In olio su tela, ogni pannello cm. 62.5 x 52.5.

5. Ad Reinhardt, "Abstrac Painting", 1960-66, olio su tela, cm.60x60, Guggenheim Museum.

ospitale della pittura stessa; senza tuttavia farmi provare ancora l'acutezza olfattiva e lucida della "mera superficie", che è il limite calcolato della pittura - e forse per questo mai raggiungibile dalle prassi di "derivazione", ma solo dal calcolo "integrale" della sua stessa critica.

E di nuovo mi chino su quel fremito di taglio che adesso convoglia anche i pungenti odori ascellari di Newman<sup>6</sup> e Rothko<sup>7</sup> e Pollock<sup>8</sup>, addirittura; e altri ancora, mentre tutti sudavano ad applicarsi alla fatica evocativa dal fondo della mezzanotte, dove l'immagine è mantenuta appallottolata come un ombelico al centro della superficie pittorica.

Ma tutti quanti costoro, senza cedere allo spavento e al rischio, tengono ancora serrata in pugno la spinta patetica verso la raffigurazione.

Allentate un poco la presa e

*"come in quel gioco in cui i giapponesi si divertono a immergere in una scodella di porcellana dei pezzetti di carta fin allora indistinti, che, appena immersi si distendono, prendono contorno, si colorano, si differenziano, diventano fiori, case, figure umane consistenti e riconoscibili, così' ora tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swan, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutta Combray e i suoi dintorni, tutto quello che vien prendendo forma e solidità, è sorto, città e giardini, dalla mia tazza di tè."<sup>9</sup>*

Così anche la superficie - magari confortata da una tazza di tè con pasticcini<sup>10</sup> - si riprende dallo sgomento di una Pittura che aveva proclamato il NOLI ME VIDERE.

Ma oramai come si può saltare il passaggio per questo punto dei ricominciamenti senza subire l'abbraccio patetico degli "ismi" di ritorno?

Però adesso "è tempo che mi fermi, la virtù della bevanda sembra diminuire".<sup>11</sup>

---

6. Barnett Newman, *The Name II*, 1950; magna and oil on canvas, 2.642x2.400 m(104 x94 1/2 in.) National Gall. of Art, Washington DC.

7. Mark Rothko, 1968, acrylic on paper mounted on hardboard panel, National Gallery of Art, Washington DC.

8. Jackson Pollock, *Number 1*, 1950, National Gall. Washington DC.

9. Marcel Proust, "La strada di Swann", Op.cit., pag. 52.

10. Giorgio Morandi, 1964, l'ultimo quadro; olio su tela, cm. 25,5x30,5, museo Morandi, Bologna.

11. Marcel Proust, "La strada di Swann", Op.cit.

6.

## Le apparizioni dello *schermo*

### 41.0

C'è una strada più chiara di quella (impressionista?) di Swan, che conduce la pittura (giunta al punto limite della mera superficie) a risolversi come "schermo".

È quella che tira dritta, ed evitando la mossa verso l'identificazione<sup>1</sup>, raggiunge lo "schermo" direttamente dal movimento di "separazione".<sup>2</sup>

Vi perverrebbe attraverso un procedere empirico, che prende le mosse appena dopo che la figura e lo sfondo si sono separate una dall'altra, per diventare un fantasma la prima e, appunto, uno "schermo" il secondo. Fantasma e schermo che uno verso l'altro e uno contro l'altro si cercano - in ciò manifestando la reciproca ostilità che li rende "ospiti".

Lo "schermo", raggiunto dal movimento di separazione, privato del rigore del passaggio chiasmatico identificativo, consente ora anche l'esercizio delle mosse patetiche per la fissazione della figura; dunque rende questo tipo di "schermo" sempre suscettibile di una sua riconversione in "supporto"; e ancora permette di spingerlo nelle braccia del "motivo" per precipitarlo nuovamente nella rappresentazione.

Alla luce di questo, è del tutto ovvio come non sia indifferente in pittura raggiungere le varie attualizzazioni della "mera superficie" percorrendo strade diverse, che però tutte prevedono e impongono il passaggio per il limite.

I vari modi e modalità di risolvere il passaggio sono le variabili determinanti che consentono, persino allo "schermo", di manifestare il silenzio della pittura in modo altrettanto determinato.

Come il rumore fossile del Big-Bang si mantiene nell'universo, il rumore delle separazioni avvenute nella pittura si mantiene impastato nel fondo della "mera superficie".

È il particolarissimo modo di ritenzione dell'artista di questo silenzio della pittura che consente a tale silenzio di manifestarsi come sonoro silenzio di un'opera particolare.

(*Lacerazioni*) - Il suono del flauto nelle cerimonie sufi è l'espressione simbolica di una malinconia, di una nostalgia di quando era ancora una canna confusa tra le altre nel canneto: prima della

separazione, prima dell'elezione, prima della sua particolarità... Allora l'individualismo sarebbe una patologia che esprime dolore con tonalità tuttavia personali.

### 41.1

Può anche avvenire che esercitando una mossa cinica sul "motivo" o sul "supporto", si possa pervenire ugualmente allo "schermo".

Vedi ad esempio la "tabula rasa" del Caravaggio descritto da Longhi: "...*La sua (del Caravaggio) deferenza al vero poté anzi dapprima confermarlo nella ingenua credenza che fosse "l'occhio della camera" a guardare per lui e a suggerirgli tutto...e ciò che più lo sorprese fu di accorgersi che allo specchio non è punto indispensabile la figura umana; se, uscita questa dal campo, esso seguita a rispecchiare il pavimento inclinato, l'ombra sul muro, il nastro lasciato a terra. Che cosa potesse conseguire a questa risoluzione di procedere per specchiatura diretta della realtà, non è difficile intendere. Ne conseguiva la tabula rasa del costume pittorico del tempo che... aveva elaborato una partizione del rappresentabile*". E ancora: "*Uscito che sia il Bacco dal vano colmo dello specchio, vi restano ancora il vasoio di frutta, il nastro dimenticato; receduto il suonatore o il commensale dal tavolo, vi rimangono ancora lo strumento di bellezza 'indecifrate', o il 'pospasto' non consumato: la caraffa smezzata, l'anguria e il melone affettati, la mela intatta e la pera mezza, le mosche che saltano sulla propria ombra*".<sup>3</sup>

Dunque già in Caravaggio la superficie aveva avviato un movimento proprio: lo specchio aveva iniziato a muoversi indipendentemente da ogni figura che lo fissava, verso una propria autonomia che affrancherà infine lo sguardo stesso da tutti gli oggetti del mondo, non escluso quello rivolto alla pittura medesima.

(Allo sguardo in quanto tale sono indifferenti gli oggetti sul quale applicarsi...)

Resterebbe magari da chiarire come si è concretamente svolto e portato a compimento - nel periodo industriale e capitalistico - quel movimento iniziato dallo specchio caravaggesco. Ossia, quali sono stati i procedimenti materiali messi in gioco per completare le separazioni e renderle del tutto concrete e possibili (quelli che, in ultima istanza, come paradigmi interiorizzati, hanno attivato, anche in pittura, quelle procedure che indeboliscono e infine sopprimono i nessi che

---

1. (Cfr.16)

2. (Cfr.13)

---

3. Roberto Longhi, "Il Caravaggio", ed. Martello, Milano 1952.

legano la sensibilità estetica — pittorica - di un'epoca alla vita materiale, immediata e storica.

#### 41.2

Benché la pittura non abbia paura della vastità, non può spingersi oltre lo "schermo", limite del proprio limite, pupilla e sguardo vuoto sul territorio della non-pittura.

Lo "schermo" tiene la pittura per i capelli: sospesa sopra il baratro nel quale si smarrirebbe tra tutti gli oggetti del mondo.

Con lo "schermo" la discesa di Orfeo si è spinta troppo avanti; e l'unico piacere di cui ancora può godere è lo starsene proprio lì, sul ciglio, a riguardare nell'invisibile la terra fertile della Pittura che si è lasciata alle spalle.

La forza di andare di Mosè era riposta tutta nell'interdizione ad entrare in Canaan; la gloria del suo destino è tutta nel deserto.

- Lo stare di Orfeo ospite tranquillo di Euridice - poiché finalmente adesso sa che ogni ritorno è pericolosamente esposto alla lagna delle ripetizioni.

Lo "schermo" dunque è la forma più compiuta e raggiunta della genealogia della "mera superficie". Ma un passo è ancora possibile; purché abbia il carattere di un passo in avanti, oltre la soglia della "mera superficie", oltre il sacrificio, ora che la Pittura non può che attingere fuori da sé stessa la propria estrema esigenza.

Così quello che avviene dopo può accadere solo fuori dalla "mera superficie", fuori dal quadro e anche dallo "schermo": ché già è la pittura che si dispone ad essere preda del mondo.

Allora si compie il triplo salto mortale; e la solita scommessa è di cadere in piedi, finalmente nel mondo della realtà fisica e sofferente.

Cosa dire, infine?

Per la Pittura è stato fatto tutto il possibile a partire dalla limitazione della totalità esteriore.

#### 41.a

##### *Scolii sullo schermo*

(Annunciazione) - La pittura ha potuto raggiungere questa sua particolare (cruciale e miliare) soluzione soltanto carpendola al di fuori del suo corpo ormai stremato e quieto.

L'annunciazione doveva provenire da un messo angelico inviato da un altro luogo; la soluzione rivelata da una nuova e ancora innocente rappresentabilità che era riuscita a sincronizzare le diverse categorie condivise con la Pittura: la luce e il colore, l'immagine e la superficie e lo

spazio, tutte impastate con il tempo, e nell'istante offerte all'occhio e allo sguardo.

Così la pittura sorprende, nello sfarfallio cinematografico, la possibilità di un proprio rinnovato palpito.

(una mossa patetica che proviene da situazioni precedenti e progressive)

#### 41.b

L'esperienza cinematografica è propriamente esperienza di incessanti congiunzioni e separazioni (clivaggi?) delle immagini con il piano di proiezione; dalle sue modalità circostanziali la Pittura trae ispirazione, conforto sperimentale e legittimità procedurale per i passaggi che la stanno conducendo verso il limite tendente alla "mera superficie". (E qui forse risiedono i paradigmi dei paraenigmi di "questo" testo)

#### 41.c

(Riproduzioni)

Si raccolgono sempre più prove in favore del sentimento del selvaggio (ma anche di Poe e di Wilde) che l'immagine tolga l'anima alle cose riprodotte. Ora la velocizzazione di questa riproduzione può risucchiare via l'intera anima del mondo reale per lasciarlo vuoto come una lapide piatta.

L'obiettivo fotografico, cinematografico, elettronico, risucchia come in un vortice di Maelstrom persino lo spazio tra le cose, gli toglie l'aria, il respiro; toglie il vuoto e le toglie dal vuoto per rinchiuderle nella compattezza fotogrammetrica e farne ciò che ne vuole.

E l'obiettivo applicato alla Pittura la prosciuga dall'immagine, dalla figura, per lasciare il quadro sotto un vuoto pneumatico che - come per la presenza di un gas illuminante - lo rischiarà di un'ultima, estenuata ed estenuante, aura da opera d'arte.

Allora: come la riproduzione meccanica del mondo reale, togliendo il vuoto, rende visibile la struttura dell'oggetto (e così lo priva di ogni uso), la riproduzione meccanica della Pittura togliendo il pieno ne rende concreta la struttura e ne consente l'uso.

#### 41.d

(Cine)

Nella riproduzione filmica il fascio luminoso che parte dalla postazione del proiettore svela, come in un diagramma delucidante, la meccanica stessa del fenomeno che si realizza e mentre si realizza,

mantenendo separati (distanti) e del tutto concreti gli elementi in gioco (il testo della pellicola, l'apparecchiatura di proiezione, lo schermo nel buio della sala).

Nella sala cinematografica l'interposizione - sempre possibile - dello spettatore con il fascio luminoso, rivela immediatamente la concretezza dello spettatore stesso, la sua materialità e fisicità, la sua esistenza e sussistenza in uno spazio diverso da quello filmico e tuttavia incidente sulla realtà della riproduzione cinematografica: basta alzare una mano per accertarsi che si è appunto lì con la propria opaca fisicità, e scombinare con la propria importuna ombra il travisamento luminescente dello schermo.

(TV)

Nella riproduzione televisiva la fonte del segnale coincide con lo schermo che si fa lui stesso luminoso. Il coincidere di quanto era distinto (nella sala dell'esperienza filmica) in un unico punto che è testo, apparecchiatura e schermo, inverte e confonde l'ordine cinematografico per proiettare ora il fascio luminoso (privo però di immagini) sulla realtà circoscrivibile e imprimerla nella vita quotidiana. E questo è il suo lavoro: trasformare la realtà fisica in immagine (laddove il film e/o la fotografia trasformano l'immagine in una ulteriore realtà fisica, ovvero non modificano la materia che trattano).

Qui il testo che scorre nello schermo tv prende adesso a illuminare la realtà di chi ne sta facendo esperienza per sottostarsi quale cosa propria, segnata: a questo è valso il capovolgimento della lanterna magica.

L'apparecchio televisivo illumina lo spettatore di fronte per abbagliarlo, proiettandone l'ombra alle spalle, fuori dalla portata del suo sguardo diretto. Ora l'ombra, la prova della propria tangibilità corporale, dell'atto gratuito dell'interferenza e del proprio marchio fugace sullo schermo cinematografico, è fuori dal suo controllo.

Le immagini televisive non vengono mai disturbate e possono proclamare il loro primato sulla materia mentre il corpo del riguardante si fa evanescente e virtuale, indifferente.

(*Storia ordinaria di Peter Schlemihl*).

L'attività luminosa del video si estende nella circostante quotidianità, sulle opere e i giorni, per divenire attività luminosa.

(Il segnale del cinema proviene dalle spalle, da dietro, come lavoro trascorso, come passato; quello televisivo proviene dal davanti, ossia dall'adesso - è lo stato attuale delle cose; ed

essendo sempre in presa diretta, ha una presa diretta sull'esperienza e la comprensibilità del quotidiano, allora del futuro - sorge da diversi passi avanti rispetto al riguardante, e lo compromette).

#### 41.e

La proiezione cinematografica può essere vista (lei stessa) come un modello elementare e metaforico dell'esperienza e della produzione estetica (nella esemplificazione evolutiva della Pittura).

I termini di questa metafora sarebbero il proiettore, lo schermo, il fascio di luce (come rapporto che lega il produttore di luce al suo proprio opaco oggetto attualizzato); lo schermo è il campo di attualizzazione con il quale si opera un sezionamento del rapporto (del fascio di luce proiettato) e dal quale ne consegue una immagine proiettata piana.

L'apparecchiatura cinematografica, quale apparato biologico del pittore (nel quale la memoria-conoscenza è il film, ossia il privato, e il provato) non è nulla senza lo schermo che ne converte l'ego(t)ismo.

*Ripartizione trinarica:*

Macchina motoria lucente - Schermo immobile opaco - Fascio luminoso fantasmatico dell'apparato.

È lo schermo sul quale avviene la sezione e proiezione del fascio luminoso, che consente di trasformare ogni potenzialità dell'intero apparato nell'attualità delle sensibilità visive.

Lo schermo è l'umano (il sociale) e come tale può anche prendere a circolare liberamente tra gli uomini come una offerta; e come un'offerta aprirsi: egli è il figlio da sacrificare per attenuare o redimere una colpa originaria (il conflitto tra individuo e società - limitazioni - flauto sufi - ribellione al padre - l'immagine rinnova l'atto delle sostituzioni, dei capri espiatori, di Abramo e dei suoi figli).

Lo schermo è fisicità di contro al film, emblema del pensiero e del pensabile, che però solo tramite lo schermo può farsi pensiero pensato, sottratto al buio nell'istante di frenata della velocità della luce.

#### 41.f

È dunque attraverso l'esperienza cinematografica che la pittura può prendere atto che si può consumare realmente un divorzio definitivo tra la superficie e l'immagine.

Per condurre a compimento tale separazione

(clivaggio, sfaldatura) occorre cioè realizzare anzitutto la possibilità sperimentale e cogliere l'immagine, il fondo e la superficie come cose separabili; soltanto dopo aver visto questa strada possono iniziare ad allontanarsi l'uno dall'altra per inseguire il proprio destino.

Così, trovata infine (concretamente) la mera superficie come "schermo" (ospite) questa si pone adesso come l'ultima e la prima risorsa della pittura.

Da ora in poi anche l'immagine avrà una propria vita: incistata nel fascio luminoso solo l'incidente e il caso ce la potrà rivelare.

(Sembra trovare così forma concreta, storica e tecnologica, anche la definizione data da L.B. Alberti alla pittura come intersezione della piramide visiva).

7.

La superficie come "ospite" ovvero lo "schermo" (in pittura)

#### 43.0

Se le opere dei pittori indicati in 40.0 si dispongono variamente attorno al punto limite della "mera superficie" per rendercela visibile sotto le specie di "ospite" o di "supporto", resta ancora da dimostrare che quanto accennato sullo "schermo" abbia trovato *realiter* una sua specifica forma pittorica, tale che tutto questo ragionare non cada fuori delle concrete pratiche artistiche?

Allora diciamo subito che è merito di alcune opere di Fabio Mauri averci infine offerto non solo la possibilità di rendere tangibile la categoria dello "schermo" in pittura, ma anche (a conferma dei passaggi bronzei previsti da questo specifico cammino) di avere offerto alcune delle prove ulteriori che lo "schermo" si riserva e implica. Tuttavia, se dobbiamo dare a Fabio quello che è di Fabio è ancor più necessario dare allo schermo quello che è dello "schermo".<sup>1</sup>

#### 43

Quando ciò che lo schermo rinvia è indovinato come puramente casuale, ogni certezza prende a vacillare e lo schermo si fonda come unica realtà oggettiva, immutabile, nel tempo rimanendo sempre uguale a sé stesso.

D'altronde, posta l'antinomia, la fiacchezza di uno

dei termini irrobustisce l'altro.

#### 44

Data l'immagine filmica e lo schermo, l'esplorazione combinatoria delle loro possibilità casuali non può che giungere presto all'unico altro caso che rimane: quando lo schermo si sottrae al flusso numinoso delle immagini e lascia che il fascio luminoso sospinga l'immagine verso l'infinito e il deperimento.

Questo sottrarsi si è reso possibile soltanto se fin dall'inizio lo schermo e l'immagine sono due entità autonome.

Solo quando il loro divorzio si fa definitivo lo schermo inizia a giocare un proprio ruolo esclusivo, e i suoi nuovi incontri con le immagini ora cadranno sotto le leggi dell'ospitalità, non più della coniugatio.

Rimane forse da chiedersi cosa succede all'immagine che non incontra lo schermo?

#### 45

La rappresentabilità della fantasmagoria vorticosa delle immagini, non certo risolta dal Futurismo<sup>2</sup>, si rende possibile solo con un candido schermo, che nella immacolatezza del suo porsi tutte le immagini inferisce e provoca.

#### 46

Lo schermo è anche l'estroflessione della meccanica interna dell'occhio, la struttura dello sguardo resa concreta.

Sciolti i legami con l'apparecchiatura, lo schermo, non è più un generico piano di proiezione cinematografica.

Il compito che ora gli si rivela non è più quello - che in un primo tempo lo aveva abbacinato - di rappresentare il fenomeno del cinema nelle sue determinazioni particolari e altamente accidentali, ma quello di riconoscersi come la condizione tangibile delle attualizzazioni del pensato e del pensabile; dunque come forma tangibile del pensiero stesso indipendentemente a ogni contingenza.

Lo schermo è la base materiale nella quale e sulla quale l'immagine e la luce trovano, finalmente, riposo: il loro determinato riposo e soluzione.

E' un'opacità del tempo che può dare forma alla

1. Una elaborazione delle note precedenti il 1975 è stata pubblicata nella monografia di Fabio Mauri del 1994 (vedi qui in Appendice).

2. (Vedi scolo 41.g su Futurismo – qui omissis) - Il Futurismo illude (e allude) alla rappresentazione della molteplicità delle impressioni retiniche, adottando convenzioni grafiche e plastiche mutate dalla letterarietà.

memoria, finalmente rivelarla ai sensi - sia pure nella confessata incapacità di prolungarne l'attimo, il momento involontario, decisivo a volte, se non tramite la riconversione cleptomane della fotografia che inverte il movimento dissolutore, l'andamento inarrestabile del flusso dei segni.

#### 47

Andandosene liberamente tra gli uomini, lo schermo è una provocazione in atto: cioè, reclama ogni e qualche risposta; ed è un atto di provocazione: cioè, rifiuta ogni risposta.

Egli è categorico nella sua estrema illimitata disponibilità e indisponibilità.

È talmente sottile che ha escogitato un metodo sicuro per porsi al riparo e prevenire le indagini sul suo conto. Pone delle domande alle quali egli solo può rispondere; ma risponde con enigmi per sottrarsi così ad ogni inchiesta che sa perniciosamente alla sua salute - offre gli enigmi per indaffarare gli uomini, mentre il suo pensiero intossica la stanza.

Non scende a patti con altri segni. Ma paradossalmente - e forse neppure tanto - questo suo porsi contro i segni è la sua condizione per sottomettersi illimitatamente a tutti i segni illimitati. La sua voglia nascosta (e tanto ha il pudore di mostrarla che a sé stesso persino la nasconde) è d'essere posseduto interamente e perpetuamente da tutti i segni e da tutti i capricci ideologici senza concedersi interamente a qualcuno.

La sua ambizione, che lo divora, è la polisemia.

Le sue prestazioni vanno sotto il segno della sregolatezza: egli non può possedere nessuna regola, è però dominato dalla legge dell'ospitalità - ma non la possiede: ne è posseduto.

O forse può possedere solo la regola dell'azzardo, la stessa del giocatore - per il quale non vi è regola rispondente, e per questo, sempre con rinnovato ardore, pretende farsene; allora è la regola dell'azzurro.

E se tutti questo sono i preliminari per la morte, lo sono pure per una esistenza liberata dall'esistenza, sottratta al caso e sottomessa alla necessità dell'istante - e l'istante sconfigge il caso, poiché non consente (concede) opzioni (sostituzioni), ma solo altri istanti che non lo riguardano già più.

Lo schermo, invero, è anche una minaccia: è sempre pronto a rendere tangibile ai sensi il nostro pensiero - è la cattiva coscienza (di chi si sa corruttibile).

Desiderando concedersi a tutti, lo schermo non

può che privarsi di ogni prerogativa selettiva; non predilige nessuno e non condanna nessuno - neppure lui osa scagliare la prima pietra: geme di essere posseduto.

Così la sua depravazione sostanziale rende necessaria la sua castità virginale - da qui la sua forma enigmatica.

#### 48

Sia lo schermo che l'ospite hanno ognuno un doppio senso, che ne fanno delle unità specchianti in cui gli antagonisti si conciliano mentre i concilianti si antagonizzano.

L'ospite è colui che accoglie (che riceve - concavo) ed è al tempo stesso colui che viene accolto (che si offre - convesso). L'ospite è lo straniero amico e l'amico ostile.

Anche lo schermo designa tanto un piano su cui si proietta e si rende visibile (che riceve - concavo) una realtà antistante, ma indica anche un piano opaco per una realtà retrostante, sottratta all'occhio (convessità scivolosa allo sguardo). E' dunque al tempo stesso un rivelatore di immagini e un offuscatore di immagini; ossia: un impedimento alla visione profonda.

#### 49

Dunque, lo schermo è l'ospite, e l'ospite è il visitatore, è lo schermo.

L'ospite è sicuro della propria esistenza e consistenza: egli si sa.

Ma sapendosi in quanto ospite si sa incernierato (come la porta di Duchamp, che chiudendosi apre e aprendosi chiude) sul proprio asse di simmetria; egli si racchiude tutto lì, in questo luogo della consapevolezza che è una valvola cardiaca dell'andare e del venire, dei flussi palpanti del suo segreto cuore.

L'ospite è tale solo se il visitatore lo attualizza penetrando nella sua aura ospitale. Altrimenti non è più tale. Ma neppure il visitatore sarà visitatore, ossia: l'ospite non è più l'ospite.

L'ospite non sarà ospite se il visitatore non sarà visitatore

Sebbene analiticamente (nei ruoli) visitatore e ospite si presentano uno all'altro come due unità contrapposte e distinte (dunque op-stili), la loro esistenza è complementare una all'altra, l'una dall'altra dipendente, l'una dall'altra e l'una nell'altra risolvendosi e dissolvendosi.

Impassibile l'ospite deve subire il visitatore, ma anche viceversa, se ognuno vuol rimanerciò che è.

Entrambi non possono evitare l'incontro verso cui si mobilita tutta la loro esistenza.

Sebbene il loro reciproco odio diviene di giorno in giorno tremendo e palese, la loro dannazione è nella perenne riconciliazione: e questo li ammorbata. Lo schermo, come l'ospite, è disposto a tutto e invoca l'incontro senz'altro e comunque: pena la sparizione.

Lo schermo non è un campo potenziale ma attuazionale di tutte le voglie.

E' la zona del pervertimento del pensiero e dell'azione.

È un vuoto infettato; portatore sano d'ogni immagine; autoimmunizzato contro le sue stesse seduzioni: perciò più infido.

Come un bordello estremamente sguarnito lo schermo è però sempre pronto a ospitare tutti quelli che passano nel vicolo. E nella condizione di celibe, può arrivare a farsi anche pretendente di sé stesso.

E' insomma il deserto tebaidico di sant'Antonio.

## 50

Lo schermo, come ospite incontinente, si rifiuta, per costituzione o istituzione, di trattenere più a lungo il visitatore oltre l'attimo fuggente dell'incontro. Ossia: oltre l'attimo in cui si è incontrato con sé stesso, rivelato a sé stesso come ospite e visitatore.

Il suo desiderio di assolutezza lo condanna all'estrema solitudine dello scialacquatore che consuma sé stesso nei continui lampi accecanti dell'incontrarsi.

Amministra la propria abbacinante nudità con l'oculatezza dei parsimoniosi e prende a vivere interamente la sua condizione (convinzione?) di insostituibilità in tutte vicende che le contingenze gli intrecciano attorno: da loro, lui, finalmente libero.

Nella sua originaria passività ha con insistenza e silenziosamente perseguito un proprio intimo progetto di redenzione.

Quando la pellicola è tutta passata, tutta avvolta nella propria spirale della durata, la dichiarazione della FINE è proponimento di mai più concedersi, ossia premonizione sicura al raggiungimento della libertà.

L'unica condizione per compierla era riposta nello scivolare via repentinamente dal flusso luminoso di immagini: farsi negare come ospite di visite inquietanti ("Buon angelo, Maria non c'è. Passi un'altra volta; vedremo di redimerci per nostro conto").

Ma adesso la sua verginità finalmente conquistata è provocazione continua.

Il suo bianco vestito attira irresistibilmente, come una finestra illuminata nella notte, miriadi di falene accecate e impudiche che vi si precipitano per schiacciarsi sul vetro e morire in quella trappola mortale.

Il suo candore (forse morale? Calvinista, allora meglio: giansenista) si va svelando come la forma più sottile del peccato reso enorme dal mascheramento dell'immacolatezza.

Questo candore esposto a tutti geme di concedersi.

Lo schermo non è un segno perché li è tutti; oppure è il segno di tutti i segni possibili, il loro centro di gravità, l'occhio del tifone e il cuore vuoto del polifemo.

Il che equivale a dire che è l'ultimo segno o li precede; che intanto è il loro fondamento materiale in quanto, pur essendo materiato, è negazione d'ogni determinata loro materialità.

Lo schermo non ha un'ideologia perché le ha tutte.

La quale è pur sempre un'ideologia, ma la più laida.

## 51

La pittura come schermo, e viceversa, non è il risultato di una rinuncia (di una sospensione o di una interruzione dei rituali), ma precisamente il contrario: è proprio la soluzione pittorica di una incapacità di rinunciare ad alcunché; è la forma di un eccesso, di una dismisura, la voracità di rappresentare immediatamente il mondo intero nella sua propria voracità di rappresentazione; è il vuoto bulimico del ventre del mondo.

## 52

La pittura adesso qui può anche accadere.

Però non è detto - pur anche muovendosi nella direzione (limite) della pittura.

Come ogni diritto non si porta appresso l'oggetto cui dà diritto (altrimenti che diritto sarebbe?), così anche il diritto dello schermo alla pittura non si porta appresso la pittura: ne ha solo la capacità.

Allora lo schermo, proclamando il proprio diritto all'arte della pittura, ne confessa la penuria. Deve rimanerne sguarnito proprio per consentirsi sempre questa sua propria possibilità; per continuare ad aver perenne diritto alla pittura, per essere questo stesso diritto incarnato.

La mera superficie rimane la pittura irriducibile: ne è l'opera e il prius.

Con lo schermo la pittura non è più la rappresentazione del mondo, né la rappresentazione della pittura in sé: è il mondo (e il modo) stesso della possibilità di rappresentare (ancora pittoricamente?) il mondo esterno.

Le condizioni materiali affinché tutto ciò si è potuto realizzare praticamente, potevano essere offerte alla pittura solo in una determinata fase storica nella quale tutti gli universali rapporti tra gli uomini e le cose si oggettivassero per rendersi universalmente autonomi tanto dagli uomini che dagli oggetti.

(Il vagheggiato mondo senza oggetti di Malevič, è forse niente altro che il mondo reale delle merci? Il dubbio mi seduce.).

### 53

Non è qui il caso di dire di più su quale sia il paradigma sociale che solo poteva consentire alla "mera superficie" di pervenire nella sfera della produzione pittorica nell'epoca moderna.<sup>1</sup>

È invece da aggiungere che lo schermo, emancipatosi da una sudditanza che lo voleva ospite per forza, è andato emancipando anche i termini, ormai non più interdipendenti, dell'apparecchiatura da proiezione, del fascio luminoso e del film: memoria e tesoro d'immagini, conchiuso universo linguistico di cui la fine è nota (sicura).

E questi altri termini diventano di fatto i protagonisti di altre vicende di questa medesima storia; e nel loro autonomo sviluppo rendono probante quanto fin qui detto.

---

1. Per le parti riguardanti le omologie tra superficie e forme economiche Cfr. "L'azzardo omologico" negli estratti pubblicati nell'Imprinting del settembre 1976.)

*Pagina successiva, in alto:*

LA SCOMPARSA DELLA MEMORIA. Un film qualsiasi Testo A (viene) proiettato su una lavagna . (la proiezione) viene ripresa da una macchina da presa (impostata) a 2 fotogrammi al secondo costituendo il Testo B (che, a sua volta è) proiettato su una lavagna (e) viene filmato con una ripresa a 2 fotogrammi il secondo, costituendo il Testo C .... (etc.) La scelta della scomposizione è arbitraria - La memoria si può risolvere con una macchina fotografica che rimane aperta e scatta ogni secondo a iniziare dal 1974

Sotto:

- L'IMMAGINAZIONE SINTAGMATICA [ Lo statuto dell'arte ] - La coscienza simbolica (la sovrastruttura travalicata dall'infrastruttura senza che si possa mai cogliere la struttura vera e propria - [L'immaginazione o coscienza paradigmatica ] - (disegno con gessi) (scrittura) (parola) (immagine) - Registratore magnetofono - Macchina Cinema (proiezione di un film qualsiasi [anzi: Marocco] 24 al secondo) Camera o Cinepresa (1 o 2 fotogrammi al secondo)



**1914 – 2014** . Poiché quest'anno ricorre il centenario dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, che prevediamo sarà ricordata in svariate e circostanze per come piacerà all'ordine costituito, noi proponiamo – ancora una volta – le uniche parole che vale la pena ricordare. Redatto da Lenin nell'autunno del 1914 e pubblicato sul giornale bolscevico Social-Demokrat nel fascicolo del 1 novembre 1914 (n.33), lo scritto che segue è stato uno dei primi testi scritti di Lenin dopo il crollo della II Internazionale. Il testo era già stato pubblicato in varie raccolte degli scritti del rivoluzionario russo. Viene qui riproposto perché in modo sintetico e sferzante si affronta la questione del passaggio dall'opposizione alla guerra alla necessità di trasformare la guerra imperialista in guerra civile. L'opposizione alla guerra per Lenin, infatti, ha un qualche senso prima dello scoppio dei conflitti e mai dopo. Per Lenin, a questo punto, per dirla con una parola d'ordine, non è più questione né di pace né di guerra ma di rivoluzione: non è più questione di bloccare la macchina bellica imperialista, quanto di farla saltare.

## SITUAZIONE E COMPITI DELL'INTERNAZIONALE SOCIALISTA - 1° novembre 1914

La cosa più penosa nella crisi attuale è la vittoria del nazionalismo borghese, dello sciovinismo sulla maggioranza dei rappresentanti ufficiali del socialismo europeo. Non per niente i giornali borghesi di tutti i paesi ora si beffano di loro, ora li elogiano con condiscendenza. E non vi è compito più importante per chi voglia restare socialista, che quello di chiarire le cause della crisi socialista e di analizzare i compiti dell'Internazionale.

C'è gente che ha paura di riconoscere questa verità, e cioè che la crisi, o più esattamente il fallimento della II Internazionale, è il fallimento dell'opportunismo.

Essa si richiama, per esempio, all'unanimità dei socialisti francesi, al preteso completo spostamento delle vecchie frazioni del socialismo sulla questione dell'atteggiamento verso la guerra. Ma questi riferimenti sono inesatti.

La difesa della collaborazione delle classi, il ripudio dell'idea della rivoluzione socialista e dei metodi rivoluzionari di lotta, l'adattamento al nazionalismo borghese, il dimenticare il carattere storicamente transitorio delle frontiere di una nazionalità o della patria, la trasformazione in feticcio della legalità borghese, la rinuncia al punto di vista di classe e alla lotta di classe per paura di allontanare da sé le "larghe masse della popolazione" (leggi piccola borghesia): queste sono, indubbiamente, le basi ideologiche dell'opportunismo.

Proprio su questo terreno è cresciuto l'attuale orientamento sciovinista, patriottico della maggior parte dei dirigenti della II Internazionale. La prevalenza di fatto, fra di loro, degli opportunisti è stata rilevata da tempo dalle più diverse parti, da diversi osservatori. La guerra ha soltanto rivelato con particolare rapidità e nettezza le reali proporzioni di questa

prevalenza. Non può sorprendere che una crisi così straordinariamente acuta abbia provocato una serie di nuovi schieramenti nelle vecchie frazioni. Ma in generale questi nuovi schieramenti riguardano solo gli individui. Le tendenze in seno al socialismo sono rimaste quelle di prima.

Non c'è piena unanimità fra i socialisti francesi. Lo stesso Vaillant, che segue la linea sciovinista insieme con Guesde, Plechanov, Hervé, ecc. deve riconoscere che riceve lettere da socialisti francesi i quali protestano dicendo che la guerra è una guerra imperialista e che la borghesia francese ne è responsabile non meno delle altre. Non bisogna dimenticare che queste voci sono soffocate non solo dall'opportunismo trionfante, ma anche dalla censura militare. Fra gli inglesi, il gruppo Hyndman (i socialdemocratici inglesi, il Partito socialista britannico) è completamente caduto nello sciovinismo, come la maggioranza dei capi semiliberali delle Trade-Unions. Si oppongono allo sciovinismo MacDonald e Keir Hardie, del "Partito operaio indipendente" opportunisti. È veramente un'eccezione alla regola.

Ma alcuni socialdemocratici rivoluzionari, da molto tempo in lotta contro Hyndman, sono ora usciti dalle file del "Partito socialista britannico". In Germania il quadro è chiaro; gli opportunisti hanno vinto, esultano, si trovano a loro agio.

Il "centro", con Kautsky alla testa, è ruzzolato verso l'opportunismo e lo difende con sofismi particolarmente ipocriti, volgari e presuntuosi. Dalle file dei socialdemocratici rivoluzionari si fanno sentire le proteste di Mehring, di Pannekoek, di K. Liebknecht, di molte voci anonime in Germania e nella Svizzera tedesca.

Anche in Italia i raggruppamenti sono chiari; gli ultraopportunisti, Bissolati e soci, sono per la "patria", per Guesde, Vaillant, Plechanov, Hervé. I socialdemocratici rivoluzionari ("partito socialista"),

con *L'Avanti!* alla testa, lottano, con l'appoggio della stragrande maggioranza degli operai più progrediti, contro lo sciovinismo, e denunciano gli interessi borghesi celati sotto gli appelli alla guerra. In Russia gli ultraopportunisti del campo dei liquidatori hanno già fatto sentire la loro voce nelle conferenze e nella stampa per difendere lo sciovinismo. P. Maslov ed E. Smirnov difendono lo zarismo col pretesto di difendere la patria (la Germania, vedete un po', minaccia di imporre "a noi", "con la forza della spada", dei trattati commerciali, mentre lo zarismo, certo, *non* ha soffocato e *non* soffoca, con la forza della spada, della frusta e della forca, la vita economica, politica e nazionale dei nove decimi della popolazione della Russia!), e giustificano l'entrata dei socialisti nei ministeri reazionari borghesi e il voto a favore dei crediti di guerra oggi, a favore di nuovi armamenti domani! Plechanov, che copre di francofilia il suo sciovinismo russo, e Aleksinskij sono ruzzolati anche loro nel nazionalismo. Martov, giudicando dal *Golos* di Parigi, ha l'atteggiamento più corretto in questa compagnia, dato che combatte e lo sciovinismo tedesco e quello francese e si leva sia contro il *Vorwärts* che contro il signor Hyndman, e contro Maslov, ma ha paura, di dichiarare decisamente guerra all'opportunismo internazionale e al suo "più influente" difensore, il "centro" della socialdemocrazia tedesca.

I tentativi di presentare il volontariato come l'attuazione dei compiti socialisti (cfr. la dichiarazione del gruppo dei volontari russi a Parigi, socialdemocratici e socialisti-rivoluzionari, come pure dei socialdemocratici polacchi, di Leder ecc.) hanno trovato un difensore solo in Plechanov. La maggior parte della sezione parigina del nostro partito ha condannato questi tentativi. I lettori possono vedere la posizione del CC del nostro partito dall'articolo di fondo di questo numero. Per quanto riguarda la storia della formulazione delle opinioni del nostro partito, dobbiamo, per evitare malintesi, stabilire i seguenti fatti: un gruppo di membri del nostro partito, superando immense difficoltà per ristabilire i legami organizzativi spezzati dalla guerra, ha inizialmente elaborato delle "tesi" e le ha fatte circolare fra i compagni dal 6 all'8 settembre (nuovo calendario). Poi, per tramite dei socialdemocratici svizzeri, le ha fatte avere a due membri della Conferenza italo-svizzera di Lugano (27 settembre). Solo alla metà di ottobre si è riusciti a ristabilire legami e a formulare il

punto di vista del Comitato centrale del partito. L'articolo di fondo di questo numero è la stesura definitiva delle "tesi".

Questa è, in breve, la situazione nella socialdemocrazia europea e russa.

Il fallimento dell'Internazionale è evidente. La polemica di stampa fra socialisti francesi e tedeschi lo ha dimostrato definitivamente. Lo hanno riconosciuto non solo i socialdemocratici di sinistra (Mehring e la *Bremer Bürger-Zeitung*), ma anche gli organi moderati svizzeri (il *Volksrecht*). I tentativi di Kautsky di nascondere questo fallimento non sono che una vile scappatoia. E questo fallimento è precisamente il fallimento dell'opportunismo, che si è rivelato prigioniero della borghesia.

La posizione della borghesia è chiara. Non meno chiaro è che gli opportunisti ripetono ciecamente i suoi argomenti. A quanto è detto nell'articolo di fondo si potrebbe forse ancora aggiungere la semplice menzione dei discorsi dileggiatori della *Neue Zeit*, secondo la quale l'internazionalismo sta proprio nel fatto che gli operai di un paese sparino contro gli operai di un altro in nome della difesa, della patria!

La questione della patria, risponderemo agli opportunisti non si può porre ignorando il carattere storico concreto della guerra attuale. È una guerra imperialistica, cioè una guerra dell'epoca del capitalismo sviluppatosi al massimo grado, dell'epoca della *fine* del capitalismo. La classe operaia deve inizialmente "costituersi in nazione", dice il *Manifesto comunista*, indicando così in quali *limiti* e a quali *condizioni noi* riconosciamo la nazionalità e la patria come forme necessarie del regime borghese e, di conseguenza, della patria borghese. Gli opportunisti travisano questa verità trasferendo ciò che è giusto per l'epoca del capitalismo nascente all'epoca della fine del capitalismo. E a proposito di quest'epoca, dei compiti del proletariato nella lotta per l'abolizione non del feudalesimo, ma del capitalismo, il Manifesto comunista dice con chiarezza e precisione: "Gli operai non hanno patria". Si capisce perché gli opportunisti abbiano paura di riconoscere questa verità del socialismo, abbiano perfino paura, nella maggior parte dei casi, di affrontarla apertamente. Il movimento socialista non può vincere nei vecchi limiti della patria. Esso crea nuove forme superiori di convivenza umana, nelle quali le esigenze legittime e le aspirazioni progressive delle masse lavoratrici di ogni nazionalità saranno per la prima volta soddisfatte

nell'unità internazionale, a condizione che vengano abolite le attuali frontiere nazionali. Ai tentativi della borghesia contemporanea di dividere e disunire gli operai richiamandosi ipocritamente alla "difesa della patria", gli operai coscienti risponderanno con nuovi e ripetuti sforzi per stabilire l'unità degli operai delle diverse nazioni nella lotta per abbattere il dominio della borghesia di tutte le nazioni. La borghesia inganna le masse mascherando la rapina imperialista con la vecchia ideologia della "guerra nazionale". Il proletariato smaschera questo inganno proclamando la parola d'ordine della trasformazione della guerra imperialista in guerra civile. Proprio questa parola d'ordine è stata proposta dalle risoluzioni di Stoccarda e di Basilea che prevedevano appunto non una guerra in generale, ma la guerra attuale, e non parlavano della "difesa della patria", ma del dovere di "affrettare il crollo del capitalismo", di utilizzare a questo scopo la crisi suscitata dalla guerra, parlavano dell'esempio della Comune. La Comune è stata la trasformazione di una guerra tra popoli in guerra civile.

Tale trasformazione, certo, non è facile e non si può attuare "per desiderio" di qualche partito. Ma essa corrisponde proprio alle condizioni obiettive del capitalismo in generale, e dell'epoca della fine del capitalismo in particolare. E in questa direzione, solo in questa direzione, deve essere orientato il lavoro dei socialisti. Non votare i crediti militari, non incoraggiare lo sciovinismo del "proprio" paese (e dei paesi alleati), combattere in primo luogo contro lo sciovinismo della "propria" borghesia, senza limitarsi alle forme legali di lotta quando sia sopraggiunta una crisi e la borghesia stessa abbia eliminato la legalità che aveva creato: ecco la *linea d'azione* che *porta* alla guerra civile e che condurrà ad essa in questo o quel momento dell'incendio di tutta l'Europa.

La guerra non scoppia per caso, non è un "peccato", come pensano i preti cristiani (che predicano il patriottismo, l'umanitarismo e la pace non peggio degli opportunisti), ma una tappa inevitabile del capitalismo, una forma della vita *capitalistica*, legittima come la pace. Ai nostri giorni la guerra è una guerra di popoli. Da questa verità non consegue che si debba seguire la corrente "popolare" dello sciovinismo, ma

consegue che le contraddizioni di classe che lacerano i popoli continuano a esistere e si manifesteranno anche in tempo di guerra, anche in guerra, anche in forma militare. Il rifiuto di prestare servizio militare, lo sciopero contro la guerra, ecc., sono una pura sciocchezza, un sogno misero e vile di una lotta disarmata contro la borghesia armata, l'illusione di distruggere il capitalismo senza un'accanita guerra civile, o una serie di tali guerre. La propaganda della lotta di classe è un dovere del socialista anche nell'esercito; il lavoro volto a trasformare la guerra tra i popoli in guerra civile è l'unico lavoro socialista nell'epoca del conflitto imperialista armato delle borghesie di tutti i paesi. Abbasso i pii voti sentimentali e sciocchi sulla "pace a tutti i costi"! Leviamo la bandiera della guerra civile! L'imperialismo ha messo in gioco le sorti della civiltà europea: se non vi sarà una serie di rivoluzioni vittoriose, a questa guerra ne seguiranno presto altre; la favola dell'"ultima guerra" è una favola vana e dannosa, è un "mito" piccolo-borghese (secondo la giusta espressione del *Golos*). Se non è oggi, sarà domani, se non durante questa guerra, dopo la guerra, se non in questa guerra, nella prossima, la bandiera proletaria della guerra civile raccoglierà intorno a sé non solo centinaia di migliaia di operai coscienti, ma anche milioni di semiproletari e di piccoli borghesi ora ingannati dallo sciovinismo, e che gli orrori della guerra non solo spaventano e abbruttiscono, ma illuminano, istruiscono, destano, organizzano, temprano e preparano alla guerra contro la borghesia del "proprio" paese e dei paesi "altrui".

La II Internazionale è morta, vinta dall'opportunismo. Abbasso l'opportunismo e viva la III Internazionale, epurata non solo dei "transfughi" (come si augura il *Golos*), ma anche dell'opportunismo.

Nell'ultimo terzo del secolo XIX e all'inizio del XX la II Internazionale ha compiuto la sua parte di utile lavoro preparatorio, di organizzazione delle masse proletarie nel lungo periodo "pacifico" della più crudele schiavitù capitalistica e del più rapido progresso capitalistico. Alla III Internazionale spetta il compito di organizzare le forze del proletariato per l'assalto rivoluzionario, contro i governi capitalistici, per la guerra civile contro la borghesia di tutti i paesi, per il potere politico, per la vittoria del socialismo!



Duchamp con i suoi rotorilievi nel 1936 – immagine nello scritto di Richter in *La Biennale*, anno XIV , n. 54 settembre 1964

## Résumé

### De la peinture moderne au cinéma moderne

Il y a peu de personnel qui soient arrivées au cinéma dans une façon si inattendue et avec une si grande résistance intérieure comme les créateurs des arts plastiques. Nous n'avions autre expérience de la caméra et des pellicules, que celle de les avoir vues dans les magasins. En 1921 Eggeling acheva sa première version de sa "Diagonal Symphony" et moi, j'achevais ma "Rhythm 21"; nous étions plongés dans un moyen expressif complètement nouveau. Dans le cinéma nous n'affrontions pas seulement l'orchestration de la forme mais aussi le rapport du temps. L'image particulière disparaissait dans un fleuve d'images, qui avaient un sens seulement si elles aidaient à exprimer un nouveau élément: le Temps. Ces deux films étaient complètement différents, ce qui peut démontrer comme même deux personnes différentes, qui travaillent en étroite collaboration pour trois ans, arrirent des résultats divers, soit dans la pratique que dans la théorie. Diverse fut l'expérience de Ruttmann, qui au contraire de nous, Eggeling et moi, s'était donné complètement au cinéma. Duchamp au contraire arriva à l'art cinématographique partant d'un point différent: en effet le problème du mouvement (dynamique et simultanéité), comme l'avaient traité et étudié les futuristes à partir de 1909, était le thème du célèbre tableau de Duchamp "Nudes descending a Staircase" (1912). Esprit sceptique et scientifique, Duchamp avait déjà abandonné l'art en 1913, quand il présenta ses Ready-mades comme des objets artistiques, en opposition à l'art conventionnel. Dans le cinéma, qui est âgé presque de soixante-dix ans, du moment qu'il n'y a aucune tradition à considérer, le problème de la forme abstraite n'a donc la même fonction que dans la peinture. En effet, nous faisons tous, Léger, Picasso, Duchamp, dans les années autour de 1920, du cinéma pour découvrir surtout les possibilités de ce moyen nouveau, et à ce but nous usions la plus grande liberté. En ces conditions la simple forme abstraite avait seulement la fonction d'une possibilité entre plusieurs. Les Artistes commençaient aussi à étudier les possibilités de la caméra, la composition et les "trucs", que déjà quarante ans auparavant Georges Méliès avait traités. Même si nous affrontions les mêmes problèmes comme peintres, nous sentions encore des liaisons de famille avec ce moyen. Dans cette ligne de collaboration entre le cinéma et la peinture sont déjà plusieurs peintres aussi; après l'introduction du film parlé, et ça surtout en Amérique, où il y eut des exemples vraiment importants de l'application de certaines doctrines de la peinture au cinéma expérimental. Je suis sûr que même en Europe il doit y avoir eu une évolution pareille, même si je suis moins informé à cet égard. De temps en temps un peintre m'écrit et vient me retrouver pour discuter la façon de donner expression visuelle à ses idées personnelles sur le cinéma: avec des nouvelles couleurs éclatantes, avec des nouvelles caméras, qui peuvent produire des vibrations et des irritations, telles qu'elles puissent élargir la faculté perceptive de l'oeil. Il ne semble pas, au contraire, que en ce moment la courante principale du cinéma expérimental suive cette direction. Il s'intéresse plus aux problèmes sexuels et sociaux et au général sens d'angoisse. Cependant une nouvelle impulsion pourrait conduire sûrement des nouvelles personnes et des nouvelles idées, qui encore une fois pourraient se pousser en avant pour ouvrir des nouvelles perspectives au cinéma abstrait.

## Summary

### From modern Painting to the modern Cinema

Few people can have come to the cinema as unexpectedly and with as much inner resistance as did the creators of the plastic arts. Their only experience with cameras and films was to have seen them in shop-windows. In 1921 Eggeling completed the first version of his "Diagonal Symphony" and I finished my "Rhythm 21"; we were plunged into an entirely new means of expression with the cinema we faced not only the orchestration of form but also the relation of time. The single image disappeared in a flow of images, which had meaning only if they helped to articulate a new element: Time. These two films were entirely dissimilar, which goes to prove that also two different people, after working in close communion for three years, can arrive at completely dissimilar results, on the practical as well as on the theoretical side. Ruttmann's experience was different, although he - unlike to what Eggeling and I had done - had completely given himself to the cinema. Duchamp, on the other hand, arrives at cinematographical art from another domain: actually, the problem of movement (dynamism and simultaneity), as studied and treated by the futurists since 1909, was the theme of Duchamp's famous painting "Nudes descending a staircase" (1912). Duchamp, with his sceptical and scientific spirit had left art already in 1913, presenting his Ready-mades as artistic objects, as opposed to conventional art. In the cinema, existing since about seventy years and without any tradition to consider, the problem of abstract form has in consequence not the same function that it has in painting. During the 'twenties all those who made films - Léger, Picabia, Duchamp - in reality did it in order to discover the maximum of this new means' possibilities, and consequently they used it with the greatest freedom for their ends. Under these conditions pure abstract form had merely the function of one possibility amongst many others. The artists also started to study the camera's possibilities the composition and the so-called tricks, which already forty years earlier had been used by Georges Méliès. Although we, as painters, were faced by the same problems, we still felt the family-ties with this means. After the advent of the sonorous film, many painters took the road of collaboration between the cinema and painting, especially in America, where there were some really dazzling examples of the application of some pictorial doctrines to the experimental cinema. I am sure there was an analogous evolution in Europe, but about this I have not much information. From time to time a painter writes to me in order to discuss the way of giving visual expression to his personal views on the cinema: with new flaming colours, with new machines that could produce vibrations and irritations capable of amplifying the eye's perceptive faculties. But at present it does not look as if the main trend of experimental cinema followed this direction it is more interested in sexual and social problems and in the widely spread feeling of anxiety. All the same, a new impulse could certainly bring new people and new ideas, pushing forward once more towards new vistas for the abstract cinema.



AFERESCHTIMPERBAII

## From the surface (in painting) to the screen (in painting)

(Traslation, Steven Grieco)

### 5. The apparitions of the surface

40.0 – At this point allow me to ask myself: what the hell am I talking about? In practical terms, I mean.

In practical terms!

Well, now, this a tough little word to crack, when – on a grey day in Combray, enjoying a sip of tea mixed with the crumbs of madeleine biscuits left behind by Seraut and Cezanne, Braque and Mondrian (and why not Duchamp as well) – a pleasure, “isolated” from all causes, suddenly gripped me.

*Surely what throbs so deep down within must be the image, the visual memory which is linked to that flavour and tries to follow it up to me... Will it ever touch the surface of my full consciousness, that memory...? Hard to say. Now I don't feel anything anymore, it's stopped, maybe gone down again; will it ever arise from the darkness again? I have to start over again, bend over it ten times.<sup>1</sup>*

And I bend over that subtle emanation of my sensitivities, to catch a whiff of the inexpressible fragrance of a mixture left on the bottom by Malevich's black,<sup>2</sup> by Rodchenko's red,<sup>3</sup> by Reinhardt's dark.<sup>4</sup> And that whiff reaches me like a friendly call from painting; not however allowing me to again experience the olfactory and shiny acuteness of the “mere surface”, which is the calculated limit of painting – and which for this reason perhaps can never be approached by “derivative” practices, but only by the “integral” calculus produced by its own critique.

And again I bend over that bare whiff of lime which now

vehicles also the pungent b.o. of Newman,<sup>5</sup> Rothko<sup>6</sup> and Pollock<sup>7</sup>; and others, as well, while they were all sweating and straining in the dead of midnight, where the image is kept like a belly button at the centre of the pictorial surface.

But all these individuals, yielding neither to fright nor to risk, still grip the pathetic drive towards depiction tightly in their fist.

Loosen the grip just a little and

*like in that game in which the Japanese take a soup bowl full of water and plunge pieces of paper into it which were indistinct, but which spread out the moment they come into contact with water, acquire an outline, colour, distinctness, become flowers, houses, human figures which are firm and recognizable, so now all the flowers of our garden and those of Swann's park, and Vivonne's waterlilies and the good people of the village and their homes and the church and all of Combray and its environs, all that takes on shape and solidity, has come up, cities and gardens, from my cup of tea.<sup>8</sup>*

And so, also the surface – better if accompanied by a good cup of tea and biscuits<sup>9</sup> - recovers from its fright after Painting had proclaimed the NOLI NE VIDERE.

And so how can we now skip the passage for this point of new beginnings without having to endure the pathetic embrace of returning “isms”?

But now “it is time that I stop, the virtue of the drink seems to be decreasing.”

### 6. The apparitions of the screen

41.0 – There is a road clearer than Swann's (the impressionistic one?), which helps painting (which has now reached the extreme limit of the mere surface) to end up as a “screen”.

It's the road that goes straight ahead, avoiding the move to identification in order to reach the “screen” directly through the movement of “separation”.

---

1. Marcel Proust, *The Road of Swann*.

2. Kasimir Malevich – from “Black square on white background” to “White square on black background”, Museum of Modern Art, New York.

3. Alexander Rodchenko: “It was a small square canvas painted entirely with a single red colour”. This is how Nikolai Tarabukhin in a piece written in 1923 remembered this work of Rodchenko's. Five constructivist artists, each with one work (Rodchenko and Stepanova, Alexandra Ekster, Liubov Popova and Alexander Vesnin) took part in the show “5x5=25”, held in Moscow in 1921. On that occasion, Rodchenko displayed “Line”, “Cell”, and three monochromes dating from 1921: “pure red colour” (Чистый красный цвет), “pure yellow colour” (Чистый желтый цвет), and “pure blue colour” (Чистый синий цвет). Oil on canvas, each panel measuring 62.5 x 52.5 cm.

4. Ad Reinhardt, “Abstract Painting”, 1960-66, oil on canvas, 60x60 cm., Guggenheim Museum.

---

5. Barnett Newman, “The Name II”, 1950 - Magma and oil on canvas, 2.642x2.400 mm (104 x94 1/2 in.) National Gallery of Art, Washington DC.

6. Mark Rothko, “1968”, acrylic on paper mounted on hardboard panel, National Gallery of Art, Washington DC.

7. Jackson Pollock, “Number 1”, 1950, National Gallery of Washington DC.

8. Marcel Proust, *The Road of Swann*.

9. Giorgio Morandi, 1964, the last canvas; olio su tela, cm. 25,5x30,5, Morandi Museum, Bologna.

Indeed, it would reach this point proceeding empirically, i.e., right after the figure and the background have separated from each other, the first becoming a ghost, and the second... yes, a "screen". Ghost and screen, seeking each other and pushing each other away, thus expressing the mutual hostility which makes them both "guests".

Having been reached by the movement of separation, deprived of the rigour of the chiasmic identifying passage, the "screen" now also paves the way for the exercise of the pathetic moves to fix the figure. Thus this type of "screen" is at all times susceptible of being reconverted into a "prop"; and still permits it to push it into the arms of the "reason", thus resolving it into depiction once again.

In the light of the above, it is quite evident how in painting attaining various expressions of the "mere surface" by diverse pathways does make a difference, given that each requires and demands a limit passage.

The various ways and methods to foster the passage are the variable determinants which allow even the "screen" to express the silence of painting in an equally determined manner.

Like the fossil noise of the Big Bang lingers throughout the universe, so the noise of the separations consumed in painting lingers as a smear at the "bottom" of the "mere surface".

It is the highly distinctive manner in which the artist retains this silence of painting which enables it to express itself as the loud silence of a specific work.

(*Gashes*) – the sound of the flute in sufi ceremonies is the symbolic expression of melancholy, of the flute's nostalgia for when it was still an indistinct reed amongst a clump of other reeds: before separation, before election, before its specifics... Then individualism would be a pathology which expresses pain, albeit in highly individualized tones.

41.1 – It can also happen, that in spite of making a cynical move at the expense of the "reason" or the "prop", we can still reach the "screen".

Take for example Caravaggio's "tabula rasa", as described by Longhi: "...his (i.e., Caravaggio's) deference to truth at first allowed him to confirm his naive belief that it was the "camera's eye" that was doing the looking for him and telling him how to proceed.. and what surprised him most was when he realized that the human figure is not at all indispensable to the mirror; given that, after the figure has left the field, it continues to reflect the slanting floor, the shadow on the wall, a ribbon lying on the ground. It is not difficult to understand what could result from this resolution on the part of the artist to proceed with a direct mirroring of reality. The result being the tabula rasa of the painterly tradition of those times, which... had wrought a division of what can be depicted." And further on: "once the Bacchus has come out of the mirror's full space, there still remain there the bowl of fruit, the forgotten ribbon; the musician or the diner

*having withdrawn from the table, there still remain the instrument of "undeciphered" beauty, or the "last course", left untouched; the half-full pitcher, the sliced water melon and melon, the intact apple and the overripe pear, the flies which jump on their own shadows.*<sup>1</sup>

And thus in Caravaggio the surface had already initiated an independent movement: the mirror had begun to move freely in relation to all the figures that were fixing their gaze on it, moving towards an independence of its own which will ultimately free the gaze from all the objects of the world, including also the gaze which is fixed on painting itself.

(The objects on which we need to apply ourselves are indifferent to the gaze qua gaze...)

We would still need to explain how, in the industrial and capitalist era, that movement away from Caravaggio's mirror was actually effected and accomplished. In other words, what were the actual procedures put into play to complete the separations and render them absolutely factual and possible – i.e., those procedures which, in the final analysis, like internalized paradigms, brought into being, in painting as well, the processes which weaken and finally suppress the bonds that link the aesthetic-pictorial sensitivity to real, immediate and historic life.

41.2 – Although painting has no fear of open spaces, it cannot push beyond the "screen", the limit of its limit, the pupil and empty gaze over the lands of non-painting.

The "screen" holds painting by the scruff: dangling over an abyss, down which it would be lost in the world and all its objects.

With the "screen", Orpheus' descent has gone too far; and the only pleasure it can still enjoy is to stand right there, on the edge, seeing inside the invisible the fruitful soil of Painting it has left behind.

Moses' will to go was fully dependent on the prohibition to enter Canaan. The full glory of his fate lies in the desert.

– Orpheus staying on quietly as Eurydice's guest – for now at last he knows that to return in any form dangerously exposes him to the boredom of repetitions. The "screen" is thus the fullest and most complete form of the genealogy of the "mere surface".

But one step is still possible: as long as it is a real step forward, past the threshold of the "mere surface", past the sacrifice, now that Painting can only find its ultimate requirement outside of itself.

Thus, what happens afterwards can happen only outside the "mere surface", outside the frame and also outside the "screen": for it is already painting that offers itself as a prey to the world.

That's when the triple somersault takes place. And the usual challenge is to come out of it unharmed, finally in the world of physical, painful reality.

---

1. Roberto Longhi, "Il Caravaggio", ed. Martello, Milano 1952.

What to say, then? All that was possible has been done for Painting, starting with the limit of external totality.

41.a – *Run-offs on the screen*

(Annunciation) – Painting could reach this specific solution (a crucial milestone), only by grabbing it from outside its exhausted and now motionless body.

The annunciation could only come by way of an angelic messenger sent from another place; i.e., the solution as revealed by a new and as of yet innocent ability to represent – an ability to successfully synchronize the different categories shared with Painting: light and colour, image and surface and space, all of them mixed with time, and instantly offered to the eye and to the gaze.

Thus painting finds, in a cinematic flutter, the possibility to throb once again.

(a pathetic move which comes from previous and progressive situations)

41.b – The experience of cinema is in itself an experience of the images' continuous conjunctions with and separations from (cleavages?) the plane of projection. Painting derives inspiration from cinema's manner and circumstances, experimental corroboration and procedural legitimacy for the passages which take it to the very edge of the "mere surface". (And here perhaps is where the paradigms of the paraenigmas of "this" text are to be found)

41.c – (Reproductions) More and more evidence is gathered in favour of the wild sentiment (but also Poe's and Wilde's sentiment) that the image should pluck the soul out of things which have been reproduced. Now the speeding up of this reproduction can suck the entire soul out of the real world, leaving it empty and flat as a tombstone.

The photographic, cinematic, electronic lens like an impetuous Maelstrom sucks out even the space between things, takes away the air, takes away our breath. It takes away the void, and takes those things out of the void, shutting them up in a photogrammetrical compactness, so that it can then do what it wishes with them.

While the lens, applied to Painting, dries up the image and the figure, leaving a frame under a compressed-air vacuum, which – like in the presence of a bright gas – lights it up with a final, exhausted and exhausting aura of something resembling a work or art.

In other words: just as the mechanical reproduction of the real world removes the void, revealing the object's structure (and so depriving it of any meaning), so the mechanical reproduction of Painting takes away the full to make the structure concrete and usable.

41.d

– ("Gine") – When a film is projected, the beam of light which moves from the projector reveals, like a clarifying diagram, the actual mechanics of the phenomenon as and while it comes into being, keeping the elements in play separate (i.e., apart from one another) and totally

concrete (the film text, the projector and other relevant equipment, the screen in the dark cinema hall).

When in a cinema hall the spectator, as sometimes may happen, stands up getting in the way of the beam of light, we are immediately aware of his physical presence, his material and physical substance and existence in a space which is different from cinematic space and cinematic reality, and yet obstructs it. Simply raise your hand and you will be able to test this fact, that you are indeed present here with your shadowy physicality, and that your presence bedevils the luminescent deception taking place on the screen.

- (TV) – In TV, the source of the signal coincides with the screen, which grows luminescent of its own accord. What was distinct (the cinematic experience in the cinema hall) meets in a single point, which consists of text, equipment and screen all in one; it inverts and confounds the cinematic order, which now projects the beam of light (without images, however) on the surrounding reality and leaves its mark on daily life.

And this is its job: to transform physical reality into an image (in that a film and/or a photograph transform the image into another physical reality, i.e., they do not alter the material they treat).

Here the text that runs on the TV screen now begins to light up the reality of those who are experiencing it, in order to control that reality as though it were its own, reserved property. This is what turning the magical lantern upside down has led us to.

The TV set casts light on the spectator from the front in order to blind him, and projects his shadow behind him, beyond the range of his direct gaze.

The shadow, which is proof of the spectator's physical presence, of his gratuitous interference with and fleeting appearance on the film screen, is now beyond his control.

The TV images are never disturbed and can proclaim their primacy over matter, while the viewer's body becomes faint, virtual, negligible. (*Peter Schlemihl's Ordinary History*)

The video's luminous activity spreads to the surrounding daily life, to the works and the days, and becomes numinous activity.

(The film signal comes from behind one's shoulders, like a work accomplished, like the past; the TV signal reaches from the front, i.e., from the present. And so it is the present state of things: and being always live, it has a direct bearing on experience and on our understanding of everyday life, and thus of the future. It arises several steps ahead of the viewer, and puts him at risk).

41.e – The projection of film can indeed be seen as an elementary and metaphorical model of aesthetic experience and production (in the context of the development of Painting).

The terms of this metaphor are, then, the projector, the screen, the beam of light (as a relationship linking the producer of light to its dim physicalized object); the

screen is the physicalized field with which we section the relationship (of the projected beam of light) and from which we obtain an image projected on a flat surface.

The film equipment, i.e., the painter's biological apparatus (in which the memory-knowledge is the film, i.e., the private, or better, the proven) is nothing without the screen, which converts his ego(t)ism.

*Threefold partition*: luminous motor machine – Dim, still screen – The equipment's phantasmagorical beam of light .

It's the screen on which the section and projection of the beam of light take place, which enables us to transform all the potential of the entire apparatus into the present time of the visual senses.

The screen is the human (the social), and as such can also start mingling freely with humankind in the form of an offer. And open up like an offer. The screen is the son to be sacrificed in order to reduce or redeem the original sin (the conflict between individual and society – constraints – sufi flute – rebellion against father – the image once again enacts the act of the substitutions, of the scapegoats, of Abraham and his children).

The screen is physicality as opposed to cinema, an emblem both of thought and the thinkable, which however only through the screen can become produced thought, removed from the dark just as the light decreases in speed.

41.f – And thus it is through the experience of cinema that painting takes cognizance of the factual possibility of a final divorce between the surface and the image.

To accomplish this separation (this cleavage, this falling apart) it was above all necessary to make the experiment possible, and see the image, the background and the surface as separable entities. Only after having seen this path, was it possible for them to part ways, so that each may seek its own destiny.

Thus, having finally (and factually) understood the mere surface to be a "screen" (guest), said surface now posits itself as the ultimate and primary resource of painting.

From now on the image will also have an independent life. Encysted in the light beam, only accident and chance will reveal it to us.

(In this way even Leon Battista Alberti's definition of painting as an intersection of the visual pyramid seems to get factual, historic and technological corroboration.)

## 7. The surface as guest - i.e., the "screen" (in painting)

43.0 – If the works of the painters discussed in 40.0 position themselves in various ways around the limit and end-point of the "mere surface", in order to make it visible to us as a species of "guest", or "support", do we still need to show that what has been put on the "screen" has found in reality a specific pictorial form of its own, so that this whole discussion doesn't fall outside the purview of real artistic practices?

Let us then say right away that it's thanks to some of Fabio Mauri's works that we have the chance to give a tangible sense to the category of the "screen" in the context of painting, but that we have also (in confirmation of the bronze passages prepared for this specific itinerary) some of the further proofs which the "screen" claims and implies. However, if we need to give to Fabio what is rightfully Fabio's, then even more do we need to give the screen that which rightfully belongs to the "screen".<sup>1</sup>

43 – When what the screen postpones is guessed to be purely random, then every certainty begins to waver and the screen becomes the only objective reality, unchanging in time, ever true to itself.

On the other hand, if we pose the antinomy, the weakness of one of the terms will strengthen the other.

44 – Given the cinematic image and the screen, if we explore their random combinations cannot but quickly reach the only other case left to us: that case in which the screen escapes from the numinous flow of images and allows the beam of light to push the images towards infinity and their wasting away.

This escape becomes possible only if right from the beginning the screen and the image are two distinct entities.

Only when their divorce is final does the screen begin to play an exclusive role of its own, and its new encounters with images now fall under the laws of hospitality, no longer those of *conjugatio*.

There remains perhaps the question of what happens if the image does not meet up with the screen?

45 – The depictability of the dizzying phantasmagoria of images, which was certainly not solved by Futurism,<sup>2</sup> becomes possible only with a blank screen, which with its immaculate presence infers and provokes all images.

46 – The screen is also the extroflexion of the eye's internal mechanism, the structure of the gaze made factual.

Once the ties with the equipment are loosened, the screen is no longer a generic plane of cinematic projection.

The task now revealed to the screen is no longer that one – which at first had blinded it – of representing the phenomenon of cinema's specific and highly incidental features. Its task now is to realize that it is the tangible condition of the products of thought and what is thinkable. Thus, as a tangible form of thought, unaffected by all contingencies.

The screen is the concrete base in which and upon

---

1. A wider treatment of the notes written before 1975 was published in Fabio Mauri's monograph in 1994. (See Appendix)

2. (See Run-off [point 41g] on Futurism) Futurism wrongly believes that by borrowing graphic and plastic conventions from literary subjects it can depict the multiple aspects of retinal impressions.

which image and light find their hard-earned rest. Their specific rest and solution.

It is a dimness of time that can give shape to memory, and finally reveal it to the senses: even though it knows it can only lengthen its duration – the unwilling, at times decisive, moment – by means of the kleptomaniacal reconversion of photography, which inverts the dissolving movement, the unstoppable flow of signs.

47 – Going free amongst men, the screen is a living provocation. I.e., it demands every answer and some answers. And it is a provocation. I.e., it rejects all answers.

The screen is categorical in its extreme and unlimited availability and unavailability.

It is so subtle that it has devised a sure method to protect itself and stave off any investigation of its activities. It asks questions for which it only can provide the answer. But it answers with enigmas so as to avoid any scrutiny which may affect its health. It offers the enigmas to keep men busy, while its unhealthy thinking fills the air in the room.

It does not come to terms with other signs. But, paradoxically (and perhaps not so paradoxically at all) this stance it adopts against signs is the condition it puts to yield unlimitedly to all unlimited signs.

Its hidden wish (and such is its shyness in showing that wish that it hides it even from itself) is to be possessed completely and forever by all the signs and all the ideological whims, without in fact yielding completely to any single one of them.

Its ambition, which is all-consuming, is polysemia.

Its performance exists under the sign of intemperance: the screen cannot possess any rule, but is mastered by the law of hospitality – but does not possess it: rather, is possessed by it.

Or perhaps it can only possess the rules of gambling, the same rules which the player possesses – i.e., no rules, for which reason the gambler, with ever-fresh ardour, makes up the rules of gamblurdity.

And if all these are the preliminaries leading to death, they are also the preliminaries for an existence freed of existence, removed from chance and subjugated by the necessity of an instant – for this instant defeats chance, because it does not permit (make allowance for) options (substitutions), but only other instants which no longer have anything to do with it.

The screen, indeed, is also a threat, since it is ever ready to make our thoughts tangible to the senses. It's the dirty conscience (of what realizes it is corruptible).

Wanting to yield to all, the screen must necessarily let go of all selective prerogatives. It dotes on no-one, nor does it condemn anyone. Not even the screen dares to cast the first stone. But it wails to be possessed.

Thus its essential depravity makes a virtue of its virginal chastity. This is where its enigmatic form hails from.

48 – Both screen and guest have a double meaning: they mirror each other, whereby the antagonists are reconciled while the reconciled antagonize each other.

The guest is he who welcomes (receives – concave) and is at the same time he who is welcomed (who offers himself – convex). The guest is the friendly stranger and the hostile friend.

The screen also designates both a plane surface on which a reality placed in front is projected and made visible (receiving – concave); but it also indicates an opaque plane surface for a reality in the back, denied to the eyes (a slippery convexity for the gaze). It is thus at one and the same time a revealer of images and an obstructor of images. In other words, a bar to deep vision.

49 – Thus the screen is the guest. And the guest is the visitor, the screen.

The guest is sure of his existence and consistency. He knows who he is.

But knowing himself to be a guest he also knows that he's hinged (like Duchamp's door, which closes as it opens and opens as it closes) on its own axis of symmetry. He is entirely enclosed there, in this place of self-awareness which is a heart valve of the coming and going, of the throbbing flows of his secret heart.

The guest is a guest only if the visitor makes him real by penetrating into his aura of hospitality. Otherwise he is no longer a guest. But then the visitor won't be a visitor either. Which is to say that the guest is no longer a guest.

The guest will not be a guest if the visitor is not a visitor.

Although, analytically speaking, the visitor and the guest (in their roles) introduce each other as two opposing and distinct (thus opposite) units, their existence is complementary, one depends on the other, they resolve into each other and dissolve from each other.

Impassably, the guest must endure the visitor, but the inverse is also true: if, that is, each wishes to remain what he is.

Both of them cannot but confront the meeting towards which their entire existence is mobilized.

Although their mutual hatred grows daily fiercer and more obvious, their damnation rests in perennial reconciliation. Which fact casts a pox on both.

The screen, like the guest, is ready to do anything and invokes the meeting in any case and by all means. For the penalty for doing otherwise is to disappear.

The screen is not a potential field, but a way of bringing all wishes into being.

It is the area in which thought and action are perverted.

It is an infected void; a healthy carrier of all images; automi-immunized against its own seductions. And thus all the more treacherous.

Like an ill-equipped brothel, the screen is however always ready to welcome all the passers-by in the alley. And in its bachelorhood, the screen can even become his own suitor.

In brief, it is St. Anthony's Thebaic desert.

50 – The screen, like an incontinent guest, refuses, constitutionally or institutionally, to keep the visitor

longer than the fleeting moment of encounter. That is, longer than the moment in which the screen meets its own self, revealed to itself as both guest and visitor.

The screen's desire of absoluteness condemns it to the harsh solitude of one who consumes his own self in a series of blinding flashes of meeting.

He administers his own dazzling nudity with the caution of the thrifty, and starts fully living his condition (conviction?) of being irreplaceable in all the events which contingency weaves around him. And from those contingencies he goes free at last.

In his initial passivity, he has silently and insistently promoted his own inmost project of redemption.

When the film has gone through to the end, all rolled up in its own spiral of duration, the statement of THE END is a resolution never to offer itself again, i.e., a sacred premonition of freedom attained.

The only condition to fulfill it was in slipping away rapidly from the bright flow of images: to be denied as a guest of dubious visits ("My good angel, Mary isn't here. Come again; we'll try to redeem ourselves on our own".) But now the virginity it has finally gained is a constant provocation.

Its white dress is an irresistible attraction, like a brightly lit window at night, a cloud of moths which are blinded and unashamedly plunge towards the window and crash against the glass pane, dying in that deadly snare.

Its candour (moral perhaps? Calvinist, or, better: Jansenist) is gradually revealed as the subtlest form of sin, made immensely large by masking immaculateness.

This candor exposed to all, wails and wishes to yield.

The screen is not a sign, because it is all signs. Or then it's the sign of all possible signs, their centre of gravity, the eye of the storm and Polyphemus' empty heart.

Which is tantamount to saying that it is the last sign, or then the one that leads them; which in any case is their material foundation in the sense that, though fashioned out of matter, it negates all aspects of their material nature.

The screen has no ideology because it possesses all ideologies.

Which is also an ideology in fact, but an uglier one.

51 – The painting as a screen, and vice-versa, in not the result of any renunciation (a halting or interruption of the rituals), but exactly the opposite: it is precisely the pictorial solution of an inability to forego any one thing; it is the visible form of an excess, of a measurelessness, the great hunger to immediately depict the whole world in its hunger to be depicted. It is the bulimic void of the world's belly.

52 – Painting here, now, can even happen.

But there is no certainty of this, even though it moves towards (the end point of) painting.

Like all rights, it does not carry with it the object to which it gives a right (otherwise what kind of a right would it be?); so also the right of the screen to painting does not carry painting with it: it only has the ability to do so.

And thus the screen, as it proclaims its right to the art of painting, confesses its penury. It has to remain without precisely in order to always have this possibility; to continue to have a perennial right over painting, for this to become a right in flesh and blood. The mere surface remains the irreducible painting. It is the work and the prius.

With the screen, painting is no longer a depiction of the world, nor is it the depiction of painting as such: it is the very world (and the way) of the possibility of depicting (again, pictorially?) the outside world.

The material conditions required for all this to happen in actual fact, could have been given by painting only in a specific historical phase, a phase in which all the universal relationships between men and things became objectified in order for them to gain universal freedom from both men and objects.

(Malevich's much-desired world without objects, is then perhaps nothing more than the real world of commodities? A seductive thought.)

53 – It is not a case here to say anything more concerning what might have been the only social paradigm which could have eased the "mere surface" into the sphere of pictorial production in modern times.<sup>1</sup> On the other hand, we do need to say that the screen, once it had emancipated itself from the subalternity which forced it to be a guest, has moved forwards, emancipating also the terms of the projector and ancillary equipment, the beam of light and the film, all of which no longer are interdependent. A memory and a treasure of images, a closed linguistic universe whose sure end is known to everyone.

And these other terms in fact become the heroes of other events of this same story. And in their independent development they confirm what has been said above.

---

1. For the sections dealing with the homologies between surface and economic forms, see "L'azzardo omologico", in the extract published in *Imprinting* September, 1976.



n o m a d e numero 0.8 2014

download da [www.arteideologia.it](http://www.arteideologia.it)

FORNITURE CRITICHE DEL MAGGIO 2014 ovvero: IL PROBLEMA CON HARRY

- Lettera fuori corso e premonizione della congiura, agosto 2004, p.2
- LA CONGIURA (preparativi per una scena madre), Carmelo Romeo e Luciano Trina, p. 3 [translation, p. 10]
- VITA E MORTE DELLO SCULTORE GIUSEPPE CERACCHI, Renzo de Felice, p. 11
- CONFUTAZIONE DELLE CONGIURE E DELLE COSPIRAZIONI nel *Manifesto del Partito Comunista* di Karl Marx e Friedrich Engels curato nel 1948 da Emma Cantimori Mezzomonti, p. 22
- DALLA PITTURA MODERNA AL CINEMA MODERNO, Hans Richter 1964
  - Il cinema come forma d'arte, p. 30
  - L'arte moderna e il cinema moderno, p. 31
  - Il pittore moderno come cineasta, p. 33
  - Utilità del cinema sperimentale, p. 36
  - Importanza sociale del cinema sperimentale, p. 38 [Résumé - Summary, p. 58]
- L'INTERROGATIVO DI RICHTER: ARTE O ANTIARTE?, Tullio Catalano 1972, p. 42
- DALLA SUPERFICIE (in pittura) allo schermo (in pittura), C. Lillo Romeo 1972-1994, p. 45
  - Le apparizioni della superficie, p. 45
  - Le apparizioni dello schermo, p. 46
  - La superficie come "ospite", ovvero lo schermo, p. 49 [translation, p. 60]
- CONFUTAZIONE DELLE PATRIE E DELLE CONGIUNTURE, Lenin, Ленин, Vladimir Il'ič Ul'janov, 1914, p. 54

#### RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

- Copertina: Foto dal film *La congiura degli innocenti*, ovvero *Il problema con Harry*, di Alfred Hitchcock.
- pp. 8, 9, Luciano Trina, *Intervento critico del 30.05.2014*
- pp. 20, 21, Frazione Clandestina, *Cinéma d'Essai*, 1975
- pp. 28, 29, due delle tre pagine (cm 32,2x20,7) del progetto di una sceneggiatura di Kasimir Malevich per un film dedicato e scritto per Hans Richter nel marzo 1927.
- p. 39, appunti su una pagina del catalogo di Fabio Mauri edito dalla Studio D'arte Toninelli di Roma nel 1969
- pp. 40, 41, Tullio Catalano esegue una "dispersione" nel corso di un programma televisivo del 1978.
- p. 53, Lillo Romeo, *2 Autoptiche* 1974 (cm. 33,7x24)
- p. 57, Duchamp, da *La Biennale*, n. 54 settembre 1964
- p. 59, da *Analisi del periodo: Guernica*, 1982
- In questa pagina, in alto: copertina del settimanale serbo *Vreme*, n.1185, del 10 settembre 2013