

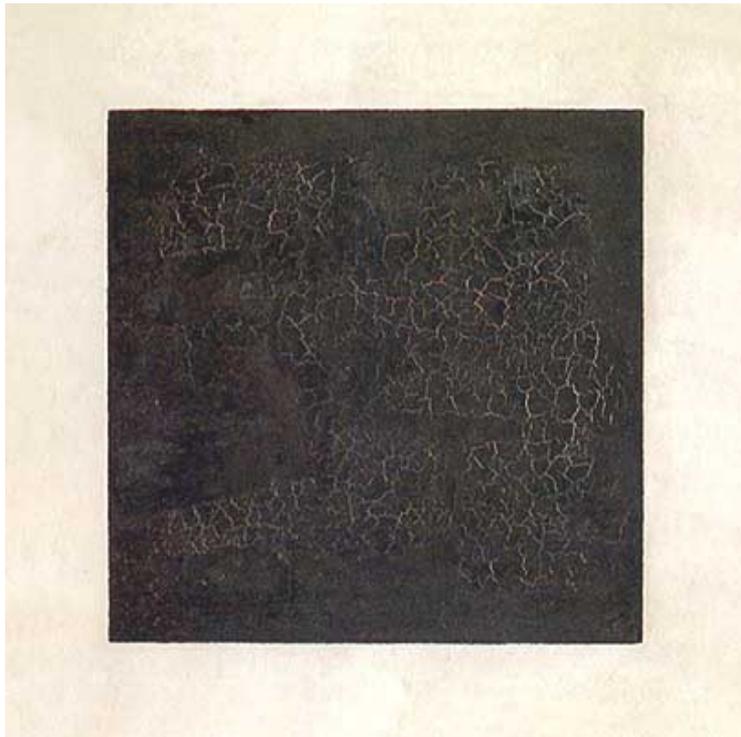
**01**

(in pittura)

**54**

UNICO E VERIDICO DOSSIER SULLA MERA SUPERFICIE





Kazimir Malevič, "Quadrato nero", 1923 retrodatato 1913  
Museo Russo di Stato di San Pietroburgo



## 0 1 / 5 4

Note edite e inedite relative ad un dossier aperto nel 1972 da Carmelo L Romeo riguardo la mera superficie in pittura

1. QUANDO LA PITTURA ...	Pag, 7
2. UN <i>LOCUS COMMUNIS</i>	Pag. 16
3. PERIPEZIE DELLA ZONA TRAGICA - Ricostruzione della genealogia, pag. 22 - Passaggi al limite, pag. 23	Pag. 18
4. LA SUPERFICIE COME <i>OSPITE</i> O COME <i>SUPPORTO</i> - Scoli da leggere senza batter ciglio, pag. 30	Pag. 26
5. LE APPARIZIONI DELLA SUPERFICIE	Pag. 30
6. LE APPARIZIONI DELLO <i>SCHERMO</i> - Scoli sullo schermo, pag. 37 - Scolo su Futurismo e Cubismo, pag. 40 - Interludio, pag. 42	Pag. 35
7. LA SUPERFICIE COME <i>OSPITE</i> OVVERO <i>LO SCHERMO</i> - Congedo (provvisorio), pag. 50	Pag. 44

### **Fascicoli allegati**

- 22 TAVOLE DI COMPLEMENTO
- MI FORNISCA UNA SPIEGAZIONE  
(appunti con dentro Fabio Mauri)



*"...Mi sono spesso azzardato nella mia vita ad avanzare proposizioni delle quali non ero sicuro, ma tutto quello che ho scritto qui è da quasi un anno nella mia testa ed è troppo nel mio interesse non sbagliarmi perché mi si sospetti di aver enunciato dei teoremi dei quali non avrei la dimostrazione completa. Pregherei pubblicamente Jacobi o Gauss di dare il loro parere, non sulla verità, ma sull'importanza dei teoremi. Dopo questo ci sarà, spero, qualcuno che troverà il suo profitto a decifrare tutto questo guazzabuglio..".*

Dalla lettera testamentaria di Evariste Galois, geniale matematico morto in duello per una cocotte all'età di appena 21 anni .

## **1.** **Quando la pittura<sup>1</sup>**

**01** - Quando la pittura giunge ai limiti della non-percettibilità, raggiunta è la soglia della opposizione tra figura e sfondo. Consumata è la genealogia della figura, il suo procedere da compattezza a dispersione.

**02** - La pittura (astratta)(concreta) respinto il feticismo della rappresentazione non poteva risolvere e liberarsi dal feticismo stesso.

Necessario sarebbe stato prima dissolvere le condizioni materiali sulle quali ancora poggia il feticismo. Piuttosto ha dato l'abbrivio ad un processo di spostamento che allora fonda il quadro in sé come feticcio, e lo spostamento successivo doveva necessariamente porre l'artista come feticcio. Puntualmente.<sup>2</sup>

**03** - I "poli opposizionali" di figura e sfondo (nella fase precedente ancora interni al quadro, tesi nella determinazione della figura in quanto "appariscenza") sono andati progressivamente spostandosi, prima verso l'esterno della figura, poi oltre il quadro medesimo, quasi come sotto l'effetto di una forza centrifuga; mossi, si potrebbe sospettare, come da una intima necessità di approssimarsi sempre più ad una tangibilità inequivocabile e irriducibile, verso una realtà definita e, al limite, fondamento stesso della pur inequivocabile realtà d'essere della pittura.<sup>3</sup>

**04** - L'opposizione tra figura e sfondo, unica reciproca garanzia alla loro integrità di "segno", prende a vacillare e annuncia il precipitarsi dell'una nell'altro, o viceversa. Ma non preannuncia ancora un risolversi, bensì un coincidere di tutte le figure e della morfologia medesima.

---

1. Da 01 a 33, prima apparizione in "Aut.Trib 17139", n.8, Roma 1983.

2. (Cfr. 26)

3. (Cfr. 21)

Allora un confondersi della genealogia e del rango.  
Ovvio come l'incesto divenga anche una categoria e un precetto dell'immaginario moderno. Così la trasgressione e lo scarto, mostrati quali segreti propri della creatività efficace (efficiente), divenute un cruccio per il soggetto, istituiscono il più esteso e fortunato luogo comune, tanto realizzativo che prassiologico, e soprattutto critico.

**05** - Spostatasi l'asse dal prodotto al procedimento, la pittura si raccoglie nell'area del "dipingendo"; ma può riuscire a cogliere sé stessa, e per la prima volta integralmente, come concetto solo quando si sofferma e intrattiene sul bordo del "non-dipingendo".  
Quando, e là dove affermazione e negazione gli si svelano quale unità dialettica della sua esistenza pratica.  
Quando e là dove tutto è rimesso in gioco.<sup>1</sup>

**06** - (*omissis*)

**07** - L'approssimarsi della pittura verso l'area della non-pittura espunge progressivamente dal quadro le tracce dell'attività pittorica (cancellazione delle orme - le code di paglia servono a questo?) fino alla negazione dell'attività tutta, quando poi, entrata in quest'area, vi precipita nel baricentro (vittoria della legge di gravità o delle leggi dell'ospitalità?).

Dopo questo viaggio e precipitare non vi è però annichilimento dell'artista, ritorno alla coscienza ingenua; il viaggio essendo stato intrapreso nel nome stesso della pittura e dei suoi modi di simbolizzare, e simbolizzarsi.

Qui si attua [attuerebbe] quell'emancipazione della pittura dalla sensibilità retinica (Duchamp) che sarebbe [è] realizzazione del pensiero greco antico nella sua tendenza ad elevarsi dal visibile all'intelligibile?

Nella contingenza della pittura, cioè immediatamente o in pratica, la compattezza di ogni figura, la sua stessa esistenza e sussistenza in quanto tale (restare figura) è qui pericolosamente minacciata: la soglia tra le due aree essendo una cuspide (punto) o una cresta (linea) segna il precipitare incipiente da uno stato della pittura nel suo opposto (anche cambiamento delle particolarità dell'arte nella generalità dell'estetica).

**08** - Essendo lo sfondo la più dispersa delle figure è la figura stessa della dispersione.

In ciò è dunque l'ultima e la prima figura della pittura.

In questa affermazione si potrebbe individuare una contraddizione in termini, se non fosse che nel linguaggio il primato della materia si manifesta come primato del significante.<sup>2</sup>

**09** - La pittura emancipatasi, lungo il cammino certamente non

---

1. (Cfr. 18)

2. (Cfr. 21)

lineare delle anàmnese, da ogni figura intestina (forme della rimozione) e finanche dal colore, è fortemente incline a risolversi interamente nella "mera superficie".

Che non è ancora un dissolversi - sebbene ne abbia l'aria. Invece in questa forma, trovando la figura della propria ansia, finalmente s'acquieta e su sé stessa riposa e conta.

Che poi questa particolarissima figura sia stata determinata dal "disperdersi" (analitico) ovvero dal "dispiegarsi" (simbolico) delle figure (iconografia, iconologia) precedentemente egemoni, introdurrebbe un'ulteriore questione.

In termini operativi si deve dunque pensare ad un approntare la superficie del quadro e tenerla (tenersi) in una sospesa fissità?

La "mera superficie" non è da ravvisare tanto come un'opera o una famiglia di opere di pittura, quanto come la forma paradigmatica che assume la pittura in una sua determinata fase storica e sotto particolari condizioni.

**10** - La "mera superficie" posta come compiuta pittura può apparirci a tutta prima, rispetto alle forme storiche che la precedono, come una manifestazione del tutto semplice e inadeguata, come primordiale, antica e da sempre presente nella pittura in ogni sua epoca perché condizione tecnica elementare, di partenza, quindi sottintesa, allora taciuta.

E tuttavia, considerata in questa semplicità, dal punto di vista del sistema della pittura, "superficie" è una categoria tanto moderna quanto lo sono i rapporti che producono questa semplice astrazione. Questi rapporti potrebbero comprendersi nelle loro linee generali a condizione di seguire l'intreccio dello sviluppo particolare della pittura con il generale sviluppo della produzione materiale.<sup>1</sup>

**11** - Teoria della centrifuga. - omissis -

**12** - Dopo il primitivo separarsi delle attività lavorative (sviluppo storico della divisione sociale del lavoro) è la volta delle singole attività ad essere sottoposte ad ulteriori accelerazioni e scissioni interne (sviluppo tecnologico e organizzazione industriale del lavoro) che arrivano ad investire le singole fasi di un medesimo processo produttivo; e, ancora, di un medesimo momento produttivo.

- Omissis -

La pittura sottoposta anche lei alla forza crescente della nostra ideale "centrifuga" sociale-economica, si ritrova alla fine come "superficie" interamente decantata dalle figure pesanti che ne impedivano il palesamento.

**13** - Benché la "superficie" sia stata da sempre la *conditio sine qua non* della pittura, prima di assumere un valore autonomo che poteva ottenere soltanto dall'opera emancipatrice dell'analisi

---

1. (Cfr.34.a)

naturale (materiale) delle separazioni<sup>1</sup> e delle leggi di sviluppo (anche individuali) dei codici tutti e dei "modi" di codificare, essa rimaneva sussunta quale precondizione del tutto naturale in un paradigma di pittura che compattava delle molteplicità linguistiche che, a loro volta, solamente lungo il medesimo processo di scissione ci si sono svelate con le loro particolarità e possibilità autonome di sviluppo (endogenesi).

Lungo questo processo di separazione si è svolto quel cammino storico che faceva corrispondere ogni separazione discreta con l'individuazione di altrettante e corrispondenti categorie estetiche che, allontanandosi tra di loro e sviluppando in questa separatezza la loro medesima separazione, sono andate di volta in volta determinando e fondando movimenti poetici e stili individuali come attualizzazioni di derive particolari, ma sempre ricostituendo l'unità indenne dell'opera.<sup>2</sup>

**14** - La "superficie" segna dunque un certo limite alle continue separazioni e agli spostamenti che proprio a partire dall'epoca capitalista sono andate viepiù moltiplicandosi e, data la celerità, sommandosi in una situazione che vede la compresenza di molti stili.

Come una certa fisica fissa nell'atomo il proprio limite, una certa pittura fissa nella "superficie" il momentaneo limite della pittura. Oltre il cielo della "superficie" estendendosi il cosmo e le costellazioni dell'altra faccia, del retro: il cosmo dei significati.<sup>3</sup>

**15** - Ciò che si presenta come presupposto immediato della pittura, dal quale questa sempre necessariamente riparte, sembra ritrovarsi allora anche come risultato ad un certo definito grado del proprio sviluppo.

Ma dopo tutto questo la pittura ritrova solamente la forma della superficie, in realtà avendo raggiunto un risultato del tutto nuovo.

Alla originaria negazione della superficie (dello sfondo) tramite la pittura (la figura) - *prima negazione* - è seguita la negazione della pittura (della figura) tramite la superficie (lo sfondo) - *seconda negazione* -. La doppia negazione ritrova il primo termine, ma stavolta non più come precondizione immediata e naturale, ma come affermazione [raggiunta] della pittura senz'altro.

Qui è svolta una dialettica non impropriamente intesa come mediazione e conciliazione, bensì, propriamente, quale combattimento e risoluzione di un termine contro l'altro.

**16** - Ferma restando la triade "figura" - "sfondo" - "pittura": se prima della soglia o cuspide nella quale attualmente l'abbiamo posta, la pittura poggiava sul rapporto antinomico tra figura e sfondo (tra compattezza e dispersione, tra informazione e silenzio), ma in quanto pittura rimaneva una vaga astrazione (quando non

---

1. (Cfr. Imprinting, pag. 75)

2. (Cfr. 27)

3. Vedi "l'occhio verticale", qui in 54, Congedo provvisorio.

rozzamente allegorica rappresentazione), una volta soppressa l'antinomia tra i primi due termini è inevitabilmente il terzo termine della triade a giovarne, trovando nella forma di questa soppressione (la "mera superficie") il corpo per incarnarsi e divenire visibile.

La "pittura" da questo momento non è più solamente un'astrazione concettuale ma inizia a possedere una propria morfologia stretta, sensibile.

E se è vero che esistono solo "significanti", nello "sfondo" risolvendosi in figura, cioè nella "mera superficie", è da ravvisare il significante dell'unico altro termine rimasto tra quelli messi in gioco nella triade: la "mera superficie" è allora la forma (figura) della pittura.

**17** - Nella "mera superficie" tutti i termini della pittura si trovano serrati per reclamare a questa loro nuova forma ogni teleologia.

Pericolosamente allora si profila l'avvento della banalità tautologica. - La tautologia mi ricorda tanto il catechismo, per il quale Dio è la definizione di Dio, quanto l'infingardaggine dei genitori che rispondono ai figli trasformando una loro interrogazione in una propria affermazione. In entrambe i casi questi modi avevano un solo merito: di rivelare senza dubbio alcuno l'inconsistenza del pallone teologico nonché l'alito cattivo del Parroco; e la malagrazia, a volte malevolenza dei genitori. Io non mi sento di assolvere questi sadici torturatori dell'infanzia e dell'intelligenza curiosa neppure in nome della logica formale.

**18** - Le figure (iconografie, iconologie) che genealogicamente precedono la "mera superficie" continuano a sussistere e persistere nel sistema della pittura non tanto come memoria e sapienza storica del soggetto quanto, stavolta, quali necessitanti condizioni a garanzia dell'evidenza figurale di "questa" pittura; vale a dire come "differenziali" che consentono, oltre che di riconoscere, anche di posizionare la "mera superficie" all'interno del sistema della pittura e riconoscerla come una variabile discreta dell'opera d'arte ad un certo grado della sua propria genealogia.<sup>1</sup>

**19** - Se il soggetto, il pittore cioè, nell'assecondare la genealogia delle "figure", nello svolgere la loro vocazione dispersiva, nel favorire la loro voracità spaziale, non riesce a cogliere come lampante che la dissoluzione conseguente di tutte le vecchie antinomie pittoriche si capovolge in una compattezza per la quale le compattezze figurali che la precedono si svelano poggiati solamente su ingenuità referenzialiste... se questo capovolgimento non coglie, dicevamo, non può neppure trovare nella "mera superficie" (e nelle sue particolari determinazioni) lo sviluppo e la soluzione integrale (sebbene momentanea) delle morfologie della pittura, né può goderne.

Quindi, giusto come anticipato, non sarà ancora un risolversi della pittura e del soggetto (della pittura nel soggetto e del soggetto nella

---

1. (Cfr.24)

pittura), piuttosto uno smarrimento e una disperazione per entrambe, se muniti di una bussola esclusivamente logica, cioè poveramente e disagevolmente formalistica.<sup>1</sup>

**20** - La superficie venuta alla luce dal disperdersi delle particolarità contingenti della figura, lontano dall'essere il trionfo univoco della dispersione è al contempo il trionfo della compattezza.

La "mera superficie" essendo la figura nella sua generalità, o l'eccellente figura senza mancare d'essere l'eccellente disperdersi della figura, è quindi la forma della sua stessa definizione?

E' comunque così che la pittura appare come in uno stato di santità che gli fa dire: *per carità, non affliggetemi con l'iconografia!*

**21** - Proprio qui dove la pittura sembra perdere ogni consistenza è da cogliere invece, forse per la prima volta, la sua massima consistenza.

Perdute per strada le proprie particolarità inessenziali, i pregiudizi naturalistici, l'attrezzatura difensiva del decorativismo, la pittura ammette solo sé stessa, si mostra ostile e deride i tentativi di legittimarla dall'esterno.

Contrariamente al luogo comune che attribuisce suggestioni spiritualistiche o metafisiche a teorie artistiche fondate su istanze autonome, è proprio quando la pittura e l'arte in genere non riconoscono altri contenuti che i propri, cancellata è ogni trascendenza, affermata di contro è l'immanenza, la propria [insopprimibile] sostanza sensibile con le proprie intime ragioni.

Difatti quanto caratterizza il pensiero materialista è appunto l'essere della materia al di fuori dell'esistere.

Del fatto che attraverso concezioni spiritualistiche molti artisti [Kandinskij, Mondrian, o anche Malevič] siano giunti ad esprimere, nonostante sé stessi, questo materialismo nella pratica delle loro opere, non se ne può trarre altro insegnamento oltre quello che tali fatti ci propongono ulteriori problemi di interpretazione e di indagine sui rapporti e le derive tra teorie e prassi, tra "necessità" dei codici e "risorse" immediate del soggetto.<sup>2</sup>

Quello che la tentazione idealista vorrebbe far passare come prova vivente del cammino dell'idea di pittura verso l'autocoscienza che si fa forma, o la forma autocosciente, allora ci si svela all'inverso come un cammino dell'idea verso l'essenza materiale della pittura, un andare (o riandare) della coscienza verso la base materiale sulla quale trova fondamento; e l'essenza materiale di ogni cosa è la materia senz'altro.

**22** - Giacché non esiste la materia in astratto, ma sempre abbiamo a che fare con le sue particolari determinazioni, è del tutto ovvio che tale astrazione ci si presenti in pittura in una forma determinata. Così nella "mera superficie" l'astratto concetto di "materia" risulterebbe del tutto concreto e coincidente con l'astratto

---

1. (Cfr.29)

2. (Cfr. 42.3)

concetto di "pittura".

**23** - (Economia) - La pittura nella sua specie di "mera superficie" è la pittura nella sua forma eccellente.

E' la pittura per eccellenza essendo della pittura l'equivalente generale, il sostitutivo simbolico di tutte le particolarità figurali; vale a dire il valore di scambio proprio al sistema della pittura tutta.

Infatti in questa sua forma solo ora gli è consentito mediare ogni possibilità particolare della pittura, e finanche rimettere in gioco la sua propria storia, la serie delle sue determinazioni e soluzioni storiche (la "mera superficie" come supporto). Essa non è solamente il luogo (lo spazio) della pittura, ma ne è anche il tempo. Se prima di questa particolare determinazione della pittura, togliendo alla pittura lo "sfondo" (lo spazio) rimaneva pur sempre la "figura" (il tempo), ora togliendo la "mera superficie" si toglie anche lo spazio e il tempo, quindi la pittura medesima.

La mera superficie si conferma così come materia medesima della pittura.

**24** - Ma ecco che la "mera superficie", questo segno pericolosamente irrilevante all'occhio e ai sensi, può mantenere la sua integrità e posizione all'interno del sistema della pittura e dell'arte a condizione di individuare il proprio termine differenziale.

Ma di contro al suo essere forma materiata di una categoria astratta quale "la pittura" non può esservi che un'altrettanta categoria astratta quale "la non pittura", cioè tutto il resto. La reciproca evocazione è necessaria ad entrambe, i due termini avendo i bordi in comune.

Dopo che la "mera superficie" ha eliminata l'antinomia figura/sfondo ecco quindi apparire e fondarsi una nuova coppia antinomica: pittura/non pittura.

E di nuovo si preannuncia anche per questa diade il destino della prima: precipitare e confondersi, sovrapporsi e scontrarsi dei due nuovi termini pittura/non pittura.<sup>1</sup>

**25** - Il destino della figura del quadro, così come lo abbiamo visto agire all'inizio di queste note, si ripropone all'interno del quadro e della figura stessa, cioè della "mera superficie" - perché adesso abbiamo a che fare solo con questa forma della pittura, vale a dire con la forma della pittura stessa.

Gli spostamenti che prima riguardavano la figura e lo sfondo, le pulsioni feticizzanti l'oggetto e il soggetto, il piacere della messa a punto del prodotto e/o del procedimento ecc., adesso investono i termini di pittura e non pittura, di prassi e silenzio dell'arte.

**26** - Lo sfondo ha fatto vacillare la figura per prenderne il posto quale prima figura della pittura nella forma di "mera superficie"; la non pittura fa vacillare la pittura, e l'insidia per scalarla dall'ultimo suo posto e dissolverla nella vaghezza del proprio primato sui

---

1. (Cfr.26)

fenomeni retinici.

E già per mantenere la "mera superficie" (e i suoi analogon) nell'ambito dell'opera d'arte, necessitano asseriti mistici autodelucidanti (declaratorie di stampo notarile, deposizioni testimoniali ecc.) e sistemi di segni delucidanti (materiali tradizionali, firma, didascalizzazioni, spazi per l'arte, riviste specializzate, collezionismo, mercato ecc.).

Ovvio come in questa situazione solo le stimmate, la tonsura o simili cose, prendano a distinguere l'artista dal pubblico<sup>1</sup>, la pittura dalla non pittura, l'arte dalla natura.

Ma i segni della genialità, come tutti i segni, sono suscettibili di falsificazione - altrimenti, si dice, non sarebbero segni. Allora ecco che la genialità può venire simulata dal successo (sempre perseguibile, ma non attraverso certi dettami), ossia dal talento dell'astuzia efficacemente linguistica, cioè efficientemente economica.

A tanto è valsa l'informazione preventiva dei risultati raggiunti dalla pittura nel suo cammino più stringente e conseguente.

Così, che il cerchio si chiuda o no, l'attuale successo di simulacri e imposture è del tutto scontato quando non risulta altro.

**27** - Il conseguimento dell'autonomia della "pittura" tanto desiderato si capovolge nel preciso contrario, e la pittura inizia a dipendere da apparati di difesa e controllo.

Comprensibile allora il desiderio di tornare sui propri passi verso pratiche storicamente riconosciute e riconoscibili anche dal senso comune. In fondo a qualcuno piace calda [transavanguardia].

Per il momento è sufficiente annotarsi che le opere possono anche avere "massa" e "peso" linguistico differente, ma rimangono tuttavia delle unità. Vale a dire che, ad esempio, Leonardo come Yves Klein hanno trattato delle unità non segmentabili prima e durante un'esecuzione che avviene in una medesima unità di tempo non scomponibile.

Nel senso che, (volendo applicare l'esperimento galileiano) se noi, trascurando la resistenza dell'aria, rilasciassimo allo stesso istante in caduta libera la "Vergine delle rocce" di Leonardo e un monocromo di Klein, cadrebbero entrambi con la stessa accelerazione verso il centro dell'occhio, cioè lo raggiungerebbero contemporaneamente nella loro integrale unitarietà.

E questa non vuole essere una considerazione concettuale che riguarda una supposta natura mistica dell'opera d'arte, ma una considerazione del tutto pratica che costruisce anche storicamente il modo reale con il quale da sempre si fronteggiano l'opera e l'artista. Le segmentazioni dell'opera e dei tempi e momenti esecutivi della pittura (disegno, colore, spazio, ecc.) sono operazioni successive che competono problemi di attribuzione; nascono da esigenze descrittive e opposizionali di sistematizzazione di queste unità, ma non rispecchiano il reale andamento dei momenti procedurali e processuali di modi di codificare congruenti a determinate fasi

---

1. (Cfr.30) -

storiche, che tutti hanno in comune un medesimo seppur determinato e irreversibile "sentimento unitario" che non può svolgersi nella coesione e saturazione del proprio oggetto senza prima pervadere e regolare un paradigma percettivo comune a tutta un'epoca, superata la quale un modo di codificare smarrisce con il proprio "sentimento" ogni occasione di attualizzarsi [in forme che non siano parodistiche, farsesche].

(E' auspicabile e possibile una "storia del godimento estetico"?).

Allora è del tutto inutile l'affannarsi attorno a dei modelli pittorici già sistematizzati, quando non si può più ottenere altro che l'imitazione di una massa ma non la massa senz'altro, un erudito aggregato di segni ma non la viva unità del segno.

**28** - Il coronamento delle morfologie e genealogie della pittura ha i caratteri di una forma assoluta, quasi esclusivamente mentale; priva di qualità particolare essa tende ad assumere un valore puramente differenziale quale segno della cognizione stessa di pittura.

E' la pittura come categoria resa tangibile epperò ancora incapace di risolvere l'impasse tautologico, di superare i suoi propri limiti e rompere l'incanto consolatorio, la tranquillità nella quale il pensiero rigoroso la appaga dopo tanto raffinato, storico accecamento.

**29** - Ma il valore della "mera superficie" in quanto determinazione attuale della pittura, non è solo e non può essere unicamente quello di segnare il grado di analiticità raggiunto dalla pittura medesima o il grado di coscienziosità dell'artista, ma è quello di introdurre e rendere egemoni in arte questioni che investono le strutture della contemporaneità.

Quanto a tutta prima poteva apparire come un mordersi la coda segna invece l'inizio di una fase del tutto originale, l'assegnazione di un compito non ancora eseguito, la sua incipienza e premere.

E' il contenzioso di un dilemma.

E con chiarezza potrebbe presentarsi tale se oltre a trovare la forma del contendere trovasse anche, fuori di sé, operanti quei presupposti materiali per la sua soluzione.

Allora è il contenzioso di un dilemma in una forma ancora enigmatica.<sup>1</sup>

**30** - La "mera superficie" è la pittura che senza preavviso vuole passare ad altro, e inizia a porre il soggetto nella sua integrità, quindi anche socialmente.

Con ciò viene portato a compimento anche un "genere" particolare: l'auto/ritratto.<sup>2</sup>

**31** - La "pittura" per poter carpire la sua propria sostanza concettuale è stata costretta ad aggirare le sue comodità, a rischiare la propria sicurezza e finanche tangibilità.

---

1. (Cfr.33)

2. (Cfr.2, 37.b)

E allora, proprio come Orfeo Euridice, solo un momento prima di perderla può coglierla di sorpresa con un coup d'œil.

La pittura e il suo contrario per accertarsi di sé stessi tramite l'altro, scoperta l'illusione dell'antinomia, gemendo s'arrestano in *posizione tragica* (la mera superficie come "ospite").

- Proprietà gorgonica della lampanza sullo sguardo diretto: Euridice essendo lo stesso Orfeo, le reciproche ombre altere.

(Per la *posizione patetica* della superficie tenere presente la nozione di "supporto").

**32** - Sebbene la pittura tenti continuamente il varco per uscire dal cerchio stringente della metafora, rimane pur sempre il problema della sua specificità.

La sua riduzione concettuale ambisce di nuovo alla particolarità della materia, a propri differenziati tratti e somatismi.

La mera superficie inizia così a separarsi nei due rami del "supporto" e dell'ospite", avviata e accompagnata in questo divaricarsi da posizioni patetiche e/o tragiche.

"Posizioni" perché ancora non si svolge "azione", per la quale necessita un punto d'appoggio che trovasi sempre altrove dagli oggetti da sollevare, smuovere o avviare a movimento.

Allora è il successo<sup>1</sup> la "leva" che col passo dei tempi porta in trionfo l'opera d'arte; avendo trovato il punto d'appoggio nel chiodo d'appensione, ossia nel retro, là dove giusto risiedono i significati.<sup>2</sup>

Senza l'ossessione ad essere calzanti, anche stavolta si profila una conferma materialista attraverso una forma "bassa", seppure più salutare e splendente, che ci porta ad adottare la considerazione per la quale se la pittura ha senso mentre la si fa, il quadro ha senso quando lo si vende.

Ma dove sarebbe l'altrove di tutto questo?

**33** - Ora e qui l'aporia fondamentale dell'arte e dell'artista non potrà più essere legata solamente alle sfere dell'estetica e dell'arte, bensì determinata dall'adesione a paradigmi più estesi e implicanti di ordine sociale e gnoseologico, ossia, praticamente, politico.

## 2.

### Un *locus communis* <sup>3</sup>

**34** - Non è difficile condividere l'opinione di uno scrittore tedesco per il quale non vi è niente di più noioso e arido che le fantasticherie sopra un *locus communis*.

E cosa c'è di più comune della "superficie" in pittura?

Ma forse non vi è neppure nulla di più proficuo: per definizione in un

---

1. (Cfr.26)

2. (Cfr 14)

3. Ovvero: riprendendo a riordinare queste note nel 1993.

tal luogo si può incontrare proprio di tutto.

Allora, per raccogliere i fili di un discorso più volte abbandonato e più volte ripreso, ma anche per ritonificare il muscolo, rileggo alcuni brani dell'Azzardo Omologetico.<sup>1</sup>

**34.a** - [29] *Il denaro (/segno / superficie /) può esistere ed è storicamente esistito prima che esistesse il capitale, le banche, il lavoro salariato ecc. (/la semiotica, la linguistica, la logica formale ecc / ; / l'arte, i musei, l'artista ecc. /).*

*In questo senso si può quindi dire che la categoria più semplice può esprimere i rapporti predominanti in un insieme meno sviluppato oppure i rapporti subordinati in un insieme più sviluppato; rapporti che storicamente esistevano già prima che l'insieme si sviluppasse nella direzione che è espressa in una categoria più concreta.*

*In questo senso il cammino del pensiero astratto, che sale dal più semplice al complesso, corrisponde al processo storico reale...<sup>2</sup>*

**34.b** - [30] *Quindi benché la categoria più semplice (denaro / parola, / ecc.), possa essere esistita storicamente prima di quella più concreta, essa può appartenere nel suo pieno sviluppo intensivo ed estensivo solo ad una forma sociale complessa, mentre la categoria più concreta era già pienamente sviluppata in una forma sociale meno evoluta. Il lavoro (/ la parola / la linea ecc./) sembra una categoria del tutto semplice.*

*Anche la rappresentazione del lavoro (/ della parola / della linea /) nella sua generalità - come lavoro (/ parola / linea ecc./) in generale - è molto antica.*

*E tuttavia considerato in questa semplicità dal punto di vista economico (/ linguistico / artistico ecc. /), "lavoro" (/ "parola" / "linea" /) è una categoria tanto moderna quanto lo sono i rapporti che producono questa semplice astrazione...<sup>3</sup>*

**34.c** - [181] *Nella particolare opera di pittura, finché essa è il segno di valori estetici determinati, l'arte è posta soltanto come forma ideale, non ancora realizzata; finché possiede un determinato valore pittorico l'opera particolare rappresenta un lato del tutto isolato dell'estetica medesima della pittura.*

*Nella mera superficie invece il valore è realizzato, e la sua sostanza è la pittura stessa, sia nella sua astrazione dal proprio particolare modo di esistere, sia nella sua totalità.*

*Il "valore" di bidimensionalità costituisce la sostanza della pittura (essendo determinazione generale della pittura), e la bidimensionalità è la ricchezza della pittura.*

*La mera superficie è perciò, d'altra parte, anche la forma materializzata del "valore" della pittura rispetto a tutte le sostanza*

---

1. Si tratta di una ritrascrizione di getto di molti brani dei "Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica" di Karl Marx (ed. Nuova Italia, Firenze 1971), pubblicato nell'Imprinting del settembre 1976.

2. Imprinting, cit. pag.79, primo capoverso.

3. Ivi, pag. 79, secondo capoverso

*particolari di cui essa consiste.*

*Se perciò da un lato nella superficie, finché viene considerata per sé stessa, forma e contenuto della pittura sono identici, dall'altro essa, in antitesi a tutte le altre pitture, è rispetto a loro forma generale della pittura, laddove la totalità di queste particolarità costituisce la sua sostanza.*

*Se la mera superficie per la prima determinazione è la pittura stessa, per l'altra essa è il rappresentante materiale universale della medesima.*

*Nella superficie stessa questa totalità esiste come compendio ideale delle pitture.<sup>1</sup>*

*La ricchezza della pittura (valore di scambio tanto come totalità che come astrazione), a differenza di tutte le altre pitture, esiste dunque come tale soltanto individualizzato, nella bidimensionalità, nella stesura, come un singolo segno tangibile.*

*La mera superficie è perciò il dio tra le pitture. (come di quella parte dove basta sostituire denaro a superficie, merce a pittura, per capire quali siano le vere muse dell'arte contemporanea; esse si pongono al contempo come ispiratrici e oggetti reali di ogni produzione - cfr.- la "mera superficie" nella pittura contemporanea come "ospite" e come "supporto"; il serpente che si morde la coda: ipotesi delle implicazioni ideologiche di un modo di dire - paradigmi interiorizzati)...<sup>2</sup>*

Da tutto ciò si perviene facilmente a due considerazioni:

- 1 - che raggiungere una categoria semplice e banale come la "superficie", potrebbe essere il risultato di un lungo e complesso processo di sviluppo;
- 2 - che ora possiamo anche proseguire oltre.

### **3.**

#### **Peripezie della zona tragica<sup>3</sup>**

**35.a** - Lo specchio offerto dai Titani a Dioniso per distrarlo dalla propria unità corporea, è stato la trappola per il Dio; la fascinazione della molteplicità variopinta delle raffigurazioni del mondo ve lo inchiodano per consegnarlo alla sofferenza dello smembramento e alla pena della morte.

Ora la Pittura riposa (smembrata<sup>4</sup>) in un sepolcro (imbiancato) sulla cui superficie tombale le ombre della vacuità paiono scrivere in epitaffio la sua ultima preghiera: "Per carità, non affliggetemi con

---

1. (Cfr. 35.b?)

2. Imprinting, cit., pag. 81

3. Le note da 35.a a 37.d sono apparse nel Quaderno 3 del 1999, pubblicazione del Dipartimento di storia, teoria delle arti e nuovi media dell'Accademia di Belle Arti di L'Aquila.

4. (Cfr.03).

l'iconografia!".<sup>1</sup>

**35.b** - L'artista raggiunge la Pittura nel luogo segnato dalla soglia fluida che la separa dalla sua stessa negazione<sup>2</sup> e se la trova di fronte come "mera superficie".

Se la tragedia consiste nel dare forma all'informe, allora è in questa zona che si attua il tragico come incontro con l'indefinito.<sup>3</sup>

Ma Orfeo non può stare più di tre giorni negli Inferi (neppure Malevič vi è riuscito) e cerca la via (orfica?) per fare risalire la Pittura nuovamente verso la luce e (ritrovare) le sue proprie (ordinarie) apparenze figurali.

**35.c** - Tuttavia Orfeo non ha saputo morire lui stesso per seguire realmente l'oggetto del suo amore nella caverna senza luce.

L'unica sua preoccupazione è stata quella di andarselo a riprendere, ma per uscirne poi ben vivo - e pasciuto magari anche da un estremo motivo pittorico (*tableau vivant* - *happening?*<sup>4</sup>).

L'esortazione a non soffermarsi in questo luogo di morte è accompagnata dall'interdizione di non voltarsi indietro per non guardare alle risoluzioni del (tempo) passato.

Erano quasi giunti fuori dal buio dell'Ade, quando la prima luce dell'aurora illuminò appena il suo pallido amore; e Orfeo si volta (movimento patetico) e lo perde per sempre.

Si voleva solo accertare con i propri occhi che a seguirlo nella risalita era pur sempre la Pittura, ma questa non gli perdona la debolezza della *consolatio*.<sup>5</sup>

**35.d** - In altre versioni si salvano entrambi guardandosi sotto bagliori non solari, bensì sotto quelli aurei di una lampada tascabile come la moneta.<sup>6</sup>

Se Orfeo non ha saputo morire per il suo amore, allora non può neppure vivere per esso. Per questo verrà infine anche lui straziato e dilaniato dalle donne trace; fatto a pezzi e venduto al mercato.<sup>7</sup>

Soltanto la sua testa, inchiodata alla Lira (appunto!), galleggerà sulle acque dell'Ebro per approdare infine nell'isola di Lesbo, dove si darà da fare come oracolo (l'arte come idea dell'arte? - dal minimalismo al concettualismo?).

Morta l'arte rimane l'artista, sopravvissuto come Orfeo ad Euridice.

Allora, dissolta la qualità visibile delle cose, rimangono i loro ultimi lamenti; rimangono le loro qualità sonore; rimangono soltanto i giochi di parole (di Narciso rimane Eco, di Duchamp rimane Rrose).

**35.e** - L'ambito della Pittura diviene, brevemente, l'abiezione del pittore che la configura come ambizione della Pittura a recuperare l'origine

---

1. (Cfr.20)

2. (Cfr.34)

3. (Cfr.31 e 35.g)

4. (Cfr.26)

5. (Cfr.37.d)

6. (Cfr.23, 35.e, 39.f.10)

7. (Cfr. 39.f.7)

stessa dei suoi oramai sbiaditi ricordi per abitare confortevolmente le impronte fossili dei propri passi trascorsi.

E' allora che il movimento patetico del voltarsi risolve così la "mera superficie" come "supporto".<sup>1</sup>

Il "supporto" è dunque la forma di un momento e di un memento nel quale la "mera superficie" si coglie e si offre per l'intero del tempo e dello spazio nella tensione della sua propria storia naturale: ossia della storia dell'arte. Ovvero: è la forma stessa della propria Enciclopedia attraverso la quale pretende di ripristinare le scene madri dei propri cominciami.<sup>2</sup>

**35.f** - Sulla inaccessibile montagna, sottratto allo sguardo acuto del suo popolo eppure vicino al Dio, Abramo non porta a compimento il sacrificio espiatorio dell'empietà dei simulacri, ma arrischia il *trompe-Dieu*.

Così, la sostituzione della vittima prediletta dal Padre con un provvidenziale caprone sfigato, comporta la dannazione alla metafora che spalanca l'accesso alla caverna interiore delle apparenze figurali e delle rappresentazioni cerimoniali.

Spostata la simulazione dall'Idolo al Rituale, tanto si scarica il primo termine di possibilità raffigurale quanto se ne carica il secondo.

In tal modo da una parte si perviene alla Unità irrepresentabile, mentre sull'altra, l'incetta delle figure sottratte al primo termine non trovano più spazio a sufficienza, e allora si danno i turni di riposo scandendo un gioco di sostituzioni che istituisce la spirale incessante della metafora, la fatica dell'iconologia.

**35.g** - Poiché Giasone è in cerca di altre nozze<sup>3</sup>, nello spazio segreto della casa - sottratta all'occhio dello sposo infedele - Medea uccide i loro figli dilette e li semina ai quattro angoli della tragica dimora familiare; vuole eliminare la speranza stessa di ricostituire la coppia mendace.<sup>4</sup>

Già con l'offerta della tunica alla figlia di Creonte, Medea riconosce la nuova sposa di Giasone come simile e come ostile - ossia, come "ospite". Ma questa *mariée* si spinge ad indossare quel segno d'omaggio senza avvedersi che nella medesima modalità dell'offerta era dispiegata l'intera iconografia di una Deposizione capovolta; dove si vedeva un Sudario sostenuto e offerto da corpi già destinati al macello.

La messa in uso di un simbolo lo scioglie dalle riserve metaforiche per scatenarlo, *realiter*, contro chi ha preteso prenderlo in parola: e il conflitto è sempre mortale.

Allora la tunica inviata da Medea si svela, quando indossata, come un sudario assoluto che infine trionfa sulle figure segnate a morte: figli o spose che siano spariranno senza un gemito sotto la bianca veste dell'estrema Ospitalità.

---

1. (Cfr.38.d)

2. (Cfr.38.g e 39.c)

3. (Cfr.46?)

4. (Cfr. 38.f)

**35.h** - Se Abramo è il padre delle metafore, è Medea che chiude in cerchio la spirale viziosa delle metafore eseguendo col crudo sangue la saldatura metonimica, e concedendo l'ozio.<sup>1</sup>

Ma verrà un altro Padre che sacrificherà il suo proprio unico Figlio prediletto per aprire un nuovo ciclo di devozioni e dannazioni metaforiche, se ancora non si potrà dire pane al pane e vino al vino.

**35.i** - Lo svuotamento del quadro, come un buco bianco, ha fatto collassare la realtà all'esterno; qui tutto è più leggero della luce, e nessuna cosa vi precipita o entra.

La "mera superficie" è (anche) l'iconografia del Nulla, che mostrandosi afferma, conferma, conforta e rafforza l'essere della materia fuori dalla rappresentazione.

Tenere la posizione tragica vuol dire mantenersi nel punto di riposo delle perplessità; indifferenti alle soluzioni: finalmente irrisolti.

Qui la Pittura comprende che è il vuoto a creare l'uso<sup>2</sup>, la condizione per riprendere a muoversi, pur senza andare, pur senza restare.<sup>3</sup>

**35.l** - Per altro, o similmente, la Pittura può apparire in quanto tale quando ha smarrito ogni utilità, così come l'utensile "appare" quando perde il suo uso. Allora l'immagine è una Spoglia e il Guasto è la sua condizione. Ecco perché soltanto dopo la morte dell'arte può finalmente mostrarsi l'immagine dell'arte stessa.<sup>4</sup>

E ancora: perché dopo la perdita del valore d'uso (sociale) vi è una messa in valore di scambio.

Nel mercato, come corpo del valore di scambio, l'opera d'arte trova il suo attuale valore d'uso, l'unico che ormai gli è rimasto, l'unico ancora concesso.

Ecco diventare importante la quota d'asta: bisogna pur adottare un qualche criterio per distinguere un'opera dall'altra.<sup>5</sup>

**35.m** - Nella "mera superficie" si specchia l'Ananke della Pittura.

Solo dopo aver celebrato tutti i misteri della Superficie, dopo aver congiunto il Tempo della memoria con la Necessità dell'attuale, la Pittura può avviare le nuove cerimonie degli immutabili (poiché ogni smembramento è premessa e promessa di una rinascita nell'unità) alle quali adesso può essere iniziato non più il singolo eccellente, ma ogni e tutti i singoli – con buona pace dei misteri del Privilegio.<sup>6</sup>

---

1. (Cfr. 38.l, 39.c)

2. (Cfr.38.h)

3. (Cfr.28, 39.f-1)

4. (Cfr. 39.f.4)

5. (Cfr. 37.b)

6. (Cfr.33)

**36 - Tentativi di ricostruzione della genealogia della mera superficie (in pittura)**

*Introdursi nella tua storia  
è da eroe impaurito  
se ha col tallone nudo toccato  
qualche lembo del territorio.<sup>1</sup>*

**36.a** - La pittura diventa possibile a partire dalla limitazione della totalità esteriore, "*non lasciando sussistere questa tale e quale*" (Hegel); vale a dire a partire dalla riduzione delle tre dimensioni alla superficie piana - senza però negligere la profondità spaziale che, invece, proprio con tale riduzione si problematizza (il fondo oro delle immagini medioevali la trasforma in icona, la prospettiva rinascimentale la trasforma in simbolo, l'impressionismo la trasforma in un quesito sul colore, ecc.).

In questa prima mossa di *reductio* che segna l'atto di nascita della pittura, è già contenuta tutta la partita che essa intende giocare con la totalità esteriore - forse vi è anche l'esito finale (determinismo), se non gli svolgimenti ed esiti puntuali (meccanicismo).

Allora la pittura non può voler dire e consistere nell'estendere e perfezionare i modi della raffigurazione o il linguaggio stesso della pittura; e neppure nel renderla più rigorosa - quasi fosse l'espiazione di quella colpevole originaria *reductio* da riscattare integrandola con un'operosità delle contraffazioni ottiche.

Piuttosto dobbiamo dire che la pittura consiste proprio nel perfezionare un'assenza.

**36.b** - Resa possibile a partire da una limitazione, la pittura può sussistere soltanto rinnovando ogni volta tale fondante limitazione; e anche procedere, in questo limitare della totalità esteriore, attraverso la *reductio* delle qualità visive del mondo e delle cose.

Verso dove procede?

Ossia: qual è il limite di tali continue limitazioni, l'intero suo proprio limite?

Se conveniamo con Hugo che "la forma è il fondo che torna alla superficie", quando forma e fondo - in un abbraccio mortale - si identificano per sparire alla vista, solo la superficie rimane a preservare la certezza della pittura; solo la superficie è il termine che non si confonde e rimane immutabile a sé stesso nella mischia che conduce la figura e lo sfondo verso l'invisibile.

Se il limite della pittura è l'invisibile, allora pitturare vuol dire avvicinarsi ogni volta all'invisibile - e questo procedere sembra confermato dall'abbrivio che proprio in tal senso ha preso uno dei rami più conseguenti della pittura moderna (dal monocromo all'achrome).

Ma anche: se il limite della pittura è l'invisibile, la superficie è la forma tangibile di tale limite - la figura testimoniale, ossia storica, del procedere della pittura verso questa (dis)soluzione ancora e

---

1. S. Mallarmé, cit.

pur tuttavia sempre pittorica.<sup>1</sup>

### **36.c - PASSAGGI AL LIMITE**<sup>2</sup>

- Nel calcolo matematico il passaggio al limite, con cui data una funzione se ne ottiene un'altra, si dice "derivazione".

Per la tangente ad una curva piana qualsiasi, il valore della derivata in un punto dato è il limite cui tende il rapporto fra l'incremento della funzione di una retta secante e l'incremento tendente a zero della variabile indipendente, senza tuttavia raggiungere mai il valore nullo.

È inteso che si parla sempre di casi in cui il limite in questione esiste effettivamente; se questo limite non esistesse dovremmo dire che nel punto dato la funzione non ha derivata.

Se ora noi - con un azzardo analogico e modellizzante - prendessimo la Pittura come fosse la funzione continua di una retta secante una curva piana (della totalità esteriore?), e assumiamo uno dei due punti di intersezione come punto limite dato per collocarvi la "mera superficie" quale limite proprio della Pittura, possiamo dire che questo sia un limite effettivo della Pittura?

In primo luogo, come *conditio sine qua non* della Pittura<sup>3</sup> la "mera superficie" si presenta *realiter* quale condizione minima e sussistente fin dal momento originario della pittura; è quindi un punto di partenza che permane. In secondo luogo, i monocromi di molti pittori contemporanei hanno offerto alla "mera superficie" una occasione pratica per assumere una esistenza effettiva nella storia della pittura; essa è quindi anche un punto di arrivo.

In definitiva abbiamo a che fare con un elemento irriducibile e irrinunciabile all'esistenza primaria e ultima della pittura stessa, ossia, giusto, col suo punto limite.

Superare questo limite, come per la tangente significherebbe tornare ad essere secante di un settore della curva opposto, per la Pittura significherebbe tornare ad insistere nella raffigurazione in un settore della totalità esteriore opposto al precedente; il cambiamento di stato che si provocherebbe nell'oltrepassare il punto dato di tangenza dimostra che il limite esiste anche storicamente (e concettualmente e praticamente) e che dunque la funzione ipotizzata può avere una derivata.

Prima di procedere oltre, resterebbe da dimostrare la validità di un tale modello, seppure d'azzardo?

Rileggo 36.a: "la Pittura diventa possibile a partire dalla limitazione della totalità esteriore".

Se ora esprimo tale totalità con una curva piana, una retta che la intersecasse in due punti qualsiasi opererebbe immediatamente una limitazione - ad es. rispetto all'intero settore concavo racchiuso dalla curva, o ad es. rispetto a tutti i punti della curva medesima, ecc.

Ora abbiamo quanto ci occorre per poter dire che nel calcolo

---

1. (Cfr. 20, 35.a)

2. Vedi allegato Tavole

3. (Cfr.13)

funzionale del pittore (nella sua *prâksis*) la "mera superficie" si pone come punto limite e perno attorno al quale la pittura prende a ruotare (mossa dagli incrementi tendenti al valore nullo della variabile indipendente, ossia verso l'invisibile), e col passo di differenziati infinitesimali pittorici, che gli fanno percorrere tutti i punti della curva, si dispone infine in guisa di tangente alla curva stessa, con la quale avrà in comune quell'unico punto, avendo abbandonato ogni altro punto della curva (o della funzione) totalità-estriore.

Dinamizzato in tal modo quello "a partire dalle limitazioni", siamo arrivati a rappresentarci anche la estrema *reductio* della Pittura, oramai del tutto affidata alla tangenza, e quasi raccolta interamente nella "mera superficie", nella quale la Pittura vorrebbe trovar riposo, ma che, per definizione, mai potrà raggiungere.

E questa è la sua condanna per aver avuto dei riguardi solo verso sé stessa.

E' del tutto ovvio che, procedendo nel modo descritto, la Pittura ha dovuto rinunciare sempre di più alla rappresentazione della realtà; e anche il pittore si ritrae dal mondo, dalla comprensione dei rapporti materiali, fino a trovarsi solo con una pittura esangue quanto lui.

Allora questo movimento è stato anche il movimento di tale ritirarsi (e "ritrarsi") fino a ridursi ad un rapporto personale ed esclusivo con la Pittura.

Nell'incapacità di comprenderla, la realtà esteriore si è ridotta ad una sensazione individuale.

Entrambi, il pittore e la pittura, sono ancora aggrappati al mondo per questo punto limite, ma penolano pericolosamente verso la non-pittura, e intanto ripetono a sé stessi - senza convinzione: *dopotutto si può anche morire*.<sup>1</sup>

*Un merletto si abolisce  
nel dubbio del Gioco supremo  
a non svelare atto blasfemo  
ma assenza eterna di letto.*<sup>2</sup>

**37.a** - Non potendo essere raggiunta integralmente e in quanto tale, la "mera superficie" forse non può essere altro che una definizione; epperò una definizione del tutto concreta e necessaria.<sup>3</sup>

Una Pittura priva di un suo proprio punto limite non sarebbe potuta andare; sarebbe rimasta attonita davanti alla molteplicità fluente delle qualità visibili del mondo (come Dioniso davanti lo specchio<sup>4</sup>).

Sarebbe rimasta confusa fin dall'inizio, così come rimane confusa alla fine; ma intanto ha fatto il suo determinato corso (come un glorioso Achille che ce la mette tutta per prendere la tartaruga - e

---

1. (Cfr. 14, 35.b, 39.f-9)

2. S. Mallarmé, op. cit.

3. (Cfr. 20)

4. (Cfr.35.a)

ci riuscirebbe infine se applicasse il calcolo integrale<sup>1</sup> (ossia la "critica"?).

Gli incrementi infinitesimali attraversati per il passaggio al limite, sono stati i passi discreti della sua propria storia; ne hanno scandito il ritmo impresso dal cammino dei rapporti materiali (rapporti che la Pittura tanto più nega quanto più se la sottomettono), fino, anche, al capovolgimento del passaggio al limite – che allora è un guado.

Superato questo limite la Pittura inizia a ritrovare la non limitatezza della totalità esteriore; ma adesso intende lasciarla sussistere tale e quale per darsi da fare con le cose del mondo e invischiarsi con le sue faccende.<sup>2</sup>

**37.b** – Per avvicinarsi sempre più a sé stessa e raccogliersi, infine, nel suo proprio limite, la Pittura ha dovuto ridurre progressivamente il mondo esterno per consegnarlo alla pura sensazione.

Ancora poco e il mondo si dissolverà nell'immaginazione.

E, sorto dalla curva e dal balzo, il Pittore viene convocato quale limite estremo consentito della funzione sociale.<sup>3</sup>

Allora, giusto, quel ritirarsi dal mondo diviene un "ritrarsi", poiché è sempre qui che la Pittura prende a coincidere con il Pittore; e da adesso in poi le sorti di entrambi saranno indissolubilmente legate in un intreccio inestricabile e il pittore sarà condannato all'autoritratto).

La volontà di rappresentazione della pittura ora trova solo oggetti che gli appartengono, e da adesso in poi le sue teorie non conosceranno e riconosceranno altro che sé stessa e i suoi propri oggetti.

Ma se la pittura si è dimenticata del mondo, il mondo non ha fatto altrettanto, e lascia la pittura in balia delle strutture che hanno preso a dominarlo.

Ora Pittura e Pittore trovano il "mercato" che se li sottomette materialmente.

E adesso si possono stilare anche le norme di fabbricazione e le modalità d'uso per la Pittura; mentre la sua funzione è verificabile dall'esito dell'azzardo supremo che tenta la trasformazione dell'opera in moneta sonante – con la qual cosa la pittura riprende anche a parlare.<sup>4</sup>

**37.c** – Come la derivata della secante è la tangente, così la derivata della Pittura è l'Estetica (della pittura).

Quando la "funzione" pittura (di primo grado) passa per il suo limite, segnato dalla "mera superficie", è con questo segno che ora la Pittura si concede al mondo, vi si espone ed abbandona.

Ed è certo che se qualcuno vuole ancora trarre godimento da questo suo ultimo mostrarsi, deve provvedersi di un congegno estetico (e di un dispositivo ottico), dal quale attingere ogni allettamento.

---

1. (Cfr. 40.0)

2. (Cfr. 29, 33)

3. (Cfr. 33)

4. (Cfr. 26, 35.d)

Per altro l'Estetica non è molto più vecchia della superficie in pittura; ne ha solo anticipato il destino prima di vederne la forma risolutiva.

E l'Estetica stessa ha potuto trovare uno svolgimento adeguato solo a partire dalla morte dell'arte; cioè, come ogni altra scienza, ha dovuto attendere che l'oggetto della sua analisi fosse sufficientemente sviluppato da risultare trafitto e immobile sul tavolo da dissezione.

**37.d** – La Pittura, dopo aver ricongiunto il momento in cui è stata possibile con il momento in cui è ancora appena possibile, non può che svolgersi e trovare il momento ulteriore in cui non è più possibile.

È solo la convocazione del Pittore, tenuto in pugno dal Mercato, che la trae dall'impaccio offrendogli nuove possibilità? <sup>1</sup>

## 4.

### La mera superficie come "ospite" o come "supporto"

*Angosce del passato necessarie  
aggrappate come con artigli  
al sepolcro di sconfezione.*<sup>2</sup>

**38.a** - Il limite dell'invisibile segnato dalla "mera superficie", è il cuore svuotato della pittura; che geme di essere raggiunto pur proclamando il NOLI ME TANGERE.

Perché fin lì la pittura si attua, ma proprio lì la pittura prende fine.

Praticando la disciplina dell'avvicinamento al limite, la pittura vi giunge estenuata; ma quando ormai è del tutto prossima all'invisibile e si scorge come pittura definitiva, il pittore annusa il pericolo del congedo e - in un estremo riguardo verso sé stessi - si fanno - pittore e pittura - irriducibili.<sup>3</sup>

È in questo intorno più prossimo al silenzio della Pittura che la pittura può ancora continuare ad apparire, evitando di venire ingoiata dalla vertigine perpendicolare che esce dal piano, verso il mondo della totalità esteriore e della non-pittura.<sup>4</sup>

Frequentare questa soglia incerta consente al pittore di acquisire quella familiarità che gli permette di imporre il silenzio al silenzio della pittura.<sup>5</sup>

**38.b** - Sul limitare del congedo la "mera superficie" in quanto tale rimarrebbe una semplice definizione, se non fosse che, nella

---

1. (Cfr. 35.d)

2. S. Mallarmé, op. cit.

3. (Cfr. 15,21,28)

4. (Cfr. 01, 24)

5. (Cfr. 20,35.a)

immobilità dello stallo tra la perplessità tragica e la perplessità patetica, il Pittore, sciogliendosi dalla malinconia dei numeri, non la afferrasse per la coda nella sua duplice forma epifanica dell'"ospite" e del "supporto", che a loro volta manifestano una propria duplice natura con la quale adesso possono inscenare le nuove sensibilità della pittura.

**38.c** - (ospite) - Per la "mera superficie" come "ospite" si possono indicare tutte quelle opere nelle quali predomina la calma dello stimolo retinico; ed è come un richiamo al riposo - proprio per l'invarianza della superficie pittorica - che si spinge fino ai limiti della impercettibilità degli accadimenti pittorici sul piano.<sup>1</sup>

Qui è la pittura che accenna al nulla.

Qui è la pittura che accenna al vuoto nel quale ancora risuona appena il NOLI ME VIDERE<sup>2</sup> del suo stesso limite.

Qui l'"ospite" si deve spoliare per mantenere sotto seduzione il visitatore.<sup>3</sup>

**38.d** - (supporto) - Per la "mera superficie" come "supporto" si possono indicare quasi tutte quelle opere nelle quali - ora, dopo il passaggio al limite - predomina una sia pur limitata varietà di stimoli retinici, esaltati proprio dalla estrema discrezione. Spesso nel "supporto" vengono evocate, ed invocate, le iconografie e iconologie, pur anche elementari, attraverso le quali la raffigurazione presto si aprirà un varco per ingombrare lo sguardo - non solo la vista.<sup>4</sup>

Allora segna l'imbocco di una via di ibridazioni anche letterarie, che magari possono apportare contributi originali benché difficilmente apprezzabili senza le pasticciature dell'erudizione.

La sua direzione è determinata da una declinazione del passato; successiva, succedanea, anche ulteriore, comunque reattiva e spesso retroattiva rispetto al luogo di morte, disparizione e dunque di ricominciamento dell'arte della pittura - ed è propriamente da intendere come l'avvio della risalita di Orfeo oltre un punto (limite) che pur si era lasciato alle spalle; ma ora, dopo aver visto il volto del definitivo, ritorna sopra i propri passi, ma coi bruscoli del sepolcro dentro gli occhi.<sup>5</sup>

**38.e** - L'ospite è sempre in perenne attesa.<sup>6</sup>

È continuamente visitato, abbandonato e tradito dalle incursioni delle figure che non gli concedono nulla, e mai gli si concedono; e questo ne forgia il cinismo del quale abbisogna.<sup>7</sup>

Il "supporto" reclama ed espone le incrostazioni, le tracce, il sussistere e il permanere dei segni tangibili delle visitazioni e dei

---

1. (Cfr. 01)

2 - (Cfr. 39.c, 40.0)

3. (Cfr. 35.g)

4. (Cfr. 35.e)

5. (Cfr. 35.c, 36.c)

6. (Cfr. 35.l)

7. (Cfr. 39.b)

passaggi dell'angelo. In questo suo mostrare le impronte e le peste il "supporto" potrebbe anche apparire come una fase superiore dell'"ospite". Ossia come un "ospite" finalmente appagato e soddisfatto, ripagato dell'attesa, se non fosse che troppo facilmente queste visite si trasformano in "motivo", e così svelandolo nell'ingordigia sconveniente del miserabile dominato da sensi di gratitudine nei confronti della (storia della) pittura.

Allora il "supporto" troppo spesso mantiene un "ospite" che dopo tre giorni (è confermato anche dai Vangeli) inizia a puzzare come un pesce marcio.<sup>1</sup>

**38.f** - La "mera superficie" vuole eliminare la speranza stessa di ricostituire la Pittura.<sup>2</sup>

**38.g** - Come "supporto" la "mera superficie" compie la riduzione dei piaceri: allora rimangono solo i desideri.

Da qui la sua spinta verso il ripristino delle "scene madri" della pittura<sup>3</sup>, con le quali vuole darsi da fare per presentarsi come un testo su cui imbandire un desco privato *prêt-à-porter*, apparecchiato per le mosche sarcofaghe che presto sciameranno nel motivo (sia pure, questo motivo, risolto nel monocromo o nell'acròmo).<sup>4</sup>

Perché il compimento della riduzione dei piaceri lascia un solo unico piacere, continuamente raggiunto e continuamente dismesso, ossia venduto, eventualmente (stile?).

**38.h** - Come "ospite" la mera superficie compie la riduzione dei desideri stessi; dunque rimangono solo i piaceri.

Da qui la sua propensione verso il soddisfacimento immediato, il godimento e la quiete; e con ciò la capacità di portare sempre con sé la possibilità della pittura, non più per lasciarla deposta nell'opera; ma ne rimane sempre gravida senza mancare d'essere (e rimanere) la vagina pulita, non raschiata, della Pittura.

Con il passaggio al limite il pittore giunge al cospetto della pittura.

Ma chi si pone a fronte della "mera superficie" non può servirsi d'essa - poiché si trova di fronte ad una negazione; allora può solo servirla (appunto come "supporto" o "ospite").

Le opere e i giorni della pittura tendono a risolversi tutti nel pittore, nel quale si innervano e somatizzano senza lacerazioni per farne un corpo stellato.

Il "supporto" ha la presunzione del testo, dove per l'"ospite" il testo si costituisce nel contesto dell'accogliente.

Nell'ospite la riduzione dei desideri ha lasciato un solo, unico desiderio, sempre teso, perennemente eretto verso il mondo.

L'"ospite" muove dalla rinuncia e dall'indigenza per comporre un unico testo; e ancora una volta, quando non si ha nulla da perdere si ha un mondo da guadagnare. E la pittura come "ospite" persegue

---

1. (Cfr. 35.b, 39.a)

2. (Cfr.35.g)

3. (Cfr. 35.e)

4. (Cfr.39.a)

una strategia disperata per rimanere comunque seduta alla destra (del mondo) della Pittura.

*(Ritorno alla realtà fisica)* - Come nella raffigurazione in generale gli oggetti perdono il loro valore d'uso, così nella raffigurazione della pittura (quale doppia negazione d'uso) si volatilizza l'uso stesso della pittura; in tal modo si arriva ad una riconferma - però in una forma superiore - del valore d'uso degli oggetti del mondo. Ossia: l'annullamento della stessa nominazione pittorica (raffigurazione) sposta l'attenzione e l'uso dal segno alla realtà, che diviene possente.

Dunque: la "mera superficie" come "ospite" è giusto lì, come un presidio, per salvaguardare la realtà e la pittura; e ancora: la realtà della pittura.

**38.i** - La "mera superficie", in quanto forma baluginante della pittura che ha raggiunto il suo proprio limite, la rende sfuggente anche alle descrizioni; e uno ci si deve arrampicare come su di uno specchio.<sup>1</sup>

**38.l** - La pittura ora attinge dal fondo come da un pozzo senza pareti.

E tu dici: eccola! senza vedere il pozzo, senza vedere la bellezza estrema del suo ozio che si ristora ai bordi.

Al suo diritto all'ozio tu concedi solo di cambiare fianco: dalle battaglie di Paolo Uccello alla sfida a scacchi di Duchamp - che sorride senza baffi perché ti sa debole all'astinenza dell'immagine.

**39.a** - È sufficiente applicare al "supporto" la *mossa patetica* (che comunque reclama e invoca, essendogli congeniale) per ritrovare la pittura come lavoro e come motivo operoso (motivo, anche nel senso di cercarsi una motivazione fuori dalla pittura medesima.<sup>2</sup>

Col motivo la pittura, dopo essersi avvicinata alla "mera superficie", inverte la marcia; ossia procede non per un'altra nuova via ma persiste nel punto in cui si trova, o anche ritorna sui suoi passi.

Nel modello del passaggio al limite quest'ultimo caso può rappresentarsi con la tangente che prosegue oltre il punto limite e, percorrendo il settore della curva opposto al precedente, si trasformerebbe in secante. (E' questo il diagramma del ripristino delle scene madri?).

Si può sempre tornare indietro senza rinnegare nulla; ma uno dopo il sacrificio<sup>3</sup> ritrova soltanto i rituali.

In ogni caso, non sono per nulla indifferenti né i modi con i quali sono stati svolti i passaggi al limite, né quelli con i quali si tenta la risalita. Sulle loro diversità adesso riposano le particolarità espressive della pittura.<sup>4</sup>

---

1. (Cfr.39.f-6)

2. (Cfr. 35.c, 37.d)

3. (Cfr.35.f, 35.g)

4. (Cfr.03)

**39.b** - Parimenti, è sufficiente applicare all'"ospite" la sua più conseguente mossa cinica<sup>1</sup>, per ritrovare la pittura come inoperosità irrinunciabile della pittura; ossia la risoluzione dell'opera come "schermo" (senza motivo).

**39.c** - Mentre la *perplexità patetica*, posta di fronte al NOLI ME VIDERE della pittura, conduce la "mera superficie" a risolversi in "supporto" e la spinge fino al motivo (che troppo facilmente si abbandona e sottomette alla voglia del ripristino delle scene madri della pittura<sup>2</sup>), la *perplexità tragica* imprime alla "mera superficie" una propensione che, passando attraverso l'"ospite" si risolve nello "schermo" - il quale è il paradigma sgomento più prossimo al rivelarsi della pittura; il suo corpo di attualizzazione pittorica più conseguente che, accettando la sfida del NOLI ME VIDERE se ne rimane immobile e pago: imperturbabile (la pittura acquisisce una partitura dell'indeterminatezza e diviene spettacolo - giusto allora che la pittura diventi anche "schermo", se la società è divenuta quella dello spettacolo).

**39.d** - La "mera superficie" è (ha raggiunto) il punto irrinunciabile della pittura; e il passo cinico dello "schermo" getta la pittura in balia del Mondo.<sup>3</sup>

È però lo "schermo" che, avendo travalicato l'uso stesso della pittura, mette in uso il mondo, il quale da parte sua lo ripaga gettando su tutta la pittura una luce che ne rivela l'intera linea genealogica.

**39.e** - La "mera superficie" può esprimersi solo con un passato o con un futuro, mai con un presente, che è inabissato sulla soglia, ficcato nella "mera superficie" come un fulcro o una cerniera immobile attorno cui la pittura continua a oscillare.

Il "supporto" (passato) e l'"ospite" (futuro) sono le visibili oscillazioni pendolari che scandiscono la continua sparizione della Pittura.

**39.f** - (scoli da leggere senza batter ciglio)

.1. La morte dell'arte è una sua propria estrema possibilità. Questa morte che non ha voluto essere un "decesso", rende ancora possibile qualcosa da fare; è produttrice di un vuoto che consente il movimento, che dà aria, respiro.

.2. La figura si lascia vedere solo nascondendone altre. Invece: guardare ed essere nella cosa stessa, guardare lo sguardo vuoto della Pittura, non le rappresentazioni delle cose e della Pittura stessa come cosa. La trasparenza dissolve la figura e non nasconde

---

1 (cfr.38.e)

2. (Cfr.04)

3. (Cfr.05)

più nulla, perché non vi è più nulla da nascondere, ossia più nulla da vedere.

.3. Dopo la morte dell'arte non si può più venire distolti dalle immagini, distratti da esse, ma rivolti nella cosa e intimi con essa – rivolti nella Pittura e intimi con essa – senza impazienza, non più indaffarati - specialmente poi se la cosa di cui si tratta è, per l'appunto, un cadavere. (il van Gogh di Artaud?)

.4. La "mera superficie" ha offerto alla Pittura non soltanto la possibilità di morire, ma anche la bara per accoglierla. E alla Pittura non è bastato morire, ha voluto che la "mera superficie" rimanesse quale cauzione a poter morire.

.5. Dopo la morte dell'arte, della Pittura, si possono trovare soltanto i rituali delle condoglianze; ma per le condoglianze spesso non si trovano mai le parole adatte.

.6. Solo la morte dell'arte poteva trasformare l'arte in una merce; separarne l'anima dal corpo. Così come l'umanità operosa è stata separata in "lavoro morto" e "lavoro vivo", ossia in Capitale e Lavoro salariato.<sup>1</sup>

.7. Alla fine tutti sono disposti a concederti la libertà di (religione, opinione, espressione, ecc.), non certo la libertà dalla (religione, opinione, espressione, ecc.); si consente la libertà di pittura, non la libertà dalla pittura (Duchamp, forse, si è concesso la libertà dalla pittura... o si è preso delle libertà con la pittura?).

.8. Dopo la morte dell'arte, il suicidio dell'artista, intimo con tale morte, affermerebbe pur sempre il presente, e la vita; sarebbe la richiesta di un senso che non si ritiene esaudito. Una vera morte invece è quando non si desidera nessun desiderio, neppure quello di desiderar morire; contrariamente non sarebbe una vera morte, soltanto un appagamento. E la "mera superficie" è appunto la rinuncia alla speranza stessa di avere ancora desideri.<sup>2</sup>

.9. Rimanere quieti, non darsi da fare neppure con il suicidio. Dopotutto possiamo dire che uno può aver dimenticato i modi e le procedure della pittura; può anche non riconoscere più i luoghi nei quali la pittura è solita apparire; e magari aver dimenticato lo scopo e le ragioni stesse della pittura. Tuttavia uno può anche parlare di tutte queste dimenticanze e rimanere pur sempre nel cuore trafitto della Pittura.

.10. Questo scolo 9 è il mio caso? Sembrerebbe, alla luce di 32,

---

1. (Cfr. 35.d)

2. (Cfr. 35.c e 35.g)

dove: *"il quadro ha senso quando lo si vende"*.

Considera Tiziano, che si vantava di non aver mai neppure iniziato un quadro che non fosse già pagato, e di non averne mai dipinto alcuno semplicemente per proprio diletto (quindi mai vanamente, ossia con *vanitas?*).

Interessante è anche il caso di Gerhard Richter, i cui monocromi del '75 sono il risultato di un periodo nel quale non sapeva più cosa dipingere.

Considera ancora 32 dove: *"la pittura ha senso quando la si fa"*; allora nel caso di G.R. si manifesterebbe un carattere coattivo della pittura - o è la pittura a subire il carattere coattivo del pittore? Agirebbe qui un impulso a produrre in assenza di ogni altro bisogno che non sia il bisogno stesso di produrre - che poi è un produrre la pittura in quanto pittura; ossia un produrre, dunque, nella e sulla, e a partire dalla *Vanitas*.

A cosa far risalire e su cosa poggia materialmente una tale coazione se non, in ultima istanza, sul modo capitalistico di produrre vulcanicamente, nella limitatezza e nell'isolamento?

.11. Che *"la messa in vendita dell'opera d'arte è messa a morte dell'estetica precapitalistica"*<sup>1</sup>, e che *"il mercato dell'estetica presuppone l'estetica del mercato"*<sup>2</sup>, comporta che lo sguardo non sia più sottomesso alla sensibilità retinica ma, emancipato dalla pesantezza della piramide prospettica, come lo è l'occhio divino stampato sulla piramide del dollaro, acquista delle nuove prerogative per illuminare con una sua propria luce tutti gli oggetti del mondo.<sup>3</sup>

**39.g** - Condizioni per il ritorno alla realtà fisica.<sup>4</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 madalenine 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*

---

1. Cfr. "Abaco delle esortazioni (critiche)" in Aut.Trib 17139 n.1, Roma 1978

2. Cfr. Aut.Trib n.1, cit

3. Cfr. 35.d, 7 e 27. La ragione viene sconfitta dall'azzardo e Duchamp ripone gli scacchi per giocare in Borsa.

4. (Cfr.38.h)

*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 ridisceso forse; chissà se risalirà mai dalle sue tenebre? Debbo ricominciare, chinarmi su di lui dieci volte".<sup>1</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>2</sup>, dal rosso di Rodcenko<sup>3</sup>, dal buio di Reinhardt<sup>4</sup>. E quel sentore mi raggiunge come un richiamo 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.<sup>5</sup>

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

---

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

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

3. 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" (Chistyj krasnyi tsvet), "puro color giallo" (Chistyj zheltyi tsvet) e "puro color blu" (Chistyj sini tsvet). In olio su tela, ogni pannello cm. 62.5 x 52.5.

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

5. (Cfr. 14 e 37.a)

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.

pasticcini <sup>1</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>2</sup>



---

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

2. 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

---

1. (Cfr.16)

2. (Cfr.13)

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 vassoio 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>1</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 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

---

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

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.<sup>1</sup>

#### **41.a - Scolii sullo schermo**

(Annunciazione) - La pittura ha potuto raggiungere questa sua particolare (cruciale e miliare) soluzione soltanto carpandola 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<sup>2</sup>; 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

---

1. (Cfr.36.a)

2. (Cfr.38)

per la presenza di un gas illuminante - lo rischiarava 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.<sup>1</sup>

**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 circosvicina e imprimersi 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 sottomettersela quale cosa propria, segnata: a questo è valso il capovolgimento della lanterna magica.

L'apparecchio televisivo illumina lo spettatore di fronte per abbacinarlo, 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 numinosa.

(Il segnale del cinema proviene dalle spalle, da dietro, come lavoro trascorso, come passato; quello televisivo proviene dal davanti,

---

1. (Cfr.35.g, 37.e)

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 trinarìa:* 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'incide 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)

#### **41.g - SCOLO SU FUTURISMO E CUBISMO**

- Che il Futurismo sia inizialmente un super impressionismo o l'Impressionismo tecnologizzato è forse confortato (e confessato) da ciò: che si è lasciato suggerire i modi di rappresentare il movimento dalla fotografia – e chi è più impressionista di questa scagli la prima pietra.

Quella offerta dal futurismo non è certo una reale soluzione *pittorica* del movimento in pittura.

La simultaneità o la ripetizione dell'immagine sono dei sotterfugi grafici che vengono appresi solo dopo la rappresentazione fotografica del movimento sulla lastra sensibile.

Magari, volendo rimanere nel linguaggio pittorico, possono anche farsi derivare dal motivo ornamentale continuo e intrecciato; ma sostanzialmente, nell'epoca moderna, è un segreto che il futurismo carpisce alla fotografia (che rimane tuttora incapace di dar conto, in un singolo piano di proiezione, del movimento del soggetto nello spazio).

Anche il cubismo si è posto il problema del movimento (ecco perché si riscontrano delle similarità realizzative); ma qui non si tratta di rappresentare le cose in movimento o il movimento delle cose, bensì di rappresentare il movimento dell'esperienza delle cose, e di risolvere infine questo compito con i mezzi propri della pittura. Così: poiché la "cosa" della pittura è il quadro, il problema si pone come una questione tutta interna alla bidimensionalità della superficie.

Ecco perché il cubismo predilige la natura immobile (cristallizzata, diranno i futuristi) attorno cui muovere la propria esperienza visiva rappresentativa: perché quella esperienza dovrà pur sempre esprimersi infine nella immobilità del quadro.<sup>1</sup>

Allora i conti tornano.

Ciò che era mobile (prima come esperienza del pittore che si muove nello spazio esperienziale, poi come spettatore) rimane tale, così come ciò che era immobile (prima come natura, poi come motivo, infine come superamento e nulla di fatto) rimane tale.

Allora si può anche afferrare la mela cubista e mangiarsela, facendone l'esperienza definitiva. Ella non è la Nike della velocità e dell'estasi che corre sempre davanti a noi; non è un feticcio mistico circondato da esaltate Veroniche; è solo un motivo pittorico che subisce la sorte di tutte le cose: la morte.

Sotto questo riguardo, nel futurismo è riscontrabile una contraddizione e un conflitto (guerresco?) con la realtà esterna.

Nell'opera futurista la mobilità degli oggetti si immobilizza (pur anche nell'insinuazione grafica del dinamismo), mentre l'immobilità del pittore si dinamizzerebbe nello spettatore da proiettare nel centro del quadro.

---

1. Per altro, la pittura di sempre non sarebbe altro che la rappresentazione di un soggetto che si muove nello spazio nella medesima direzione e alla medesima velocità con cui si muove il piano stesso della rappresentazione, e che pertanto appare immobile pur nel movimento. Ossia: il movimento attiene da sempre alla pittura, e la questione è stata subito chiusa. A ciò è valsa la riduzione della realtà. Ma l'uomo reale che non si lascia ridurre alla riduzione della pittura, nella stasi riesce a vedere la dinamica, nella continuità la discontinuità.

Possiamo dire che mentre il cubismo incardina nell'oggetto (nel motivo) la cerniera dell'esperienza pittorica per muovere la propria esperienza pittorica - e in tal modo lo tiene in *pugno* per poterlo del tutto conseguentemente rappresentare, il futurismo si incardina sul soggetto (nella soggettività) attorno cui muove la cerniera della realtà dei propri (personali) fenomeni retinici.

Che nelle due esperienze sono individuate le categorie dell'immobile e del dinamico è del tutto evidente. Se i due elementi del soggetto e dell'oggetto fossero tra loro solidali (entrambi o immobili o mobili con medesime velocità e direzione) il loro mostrarsi si troverebbe già risolto nelle forme classiche della pittura, ossia nella rappresentazione di oggetti fissi e percezioni fisse.

E' però quando i due elementi sono discordi che la pittura si rimette in gioco.

Ma se il futurismo non può fare altro che alludere al movimento, allora forse la soluzione pittorica era già stata data dalla pittura rinascimentale (punto di fuga) e barocca (vento sulle vesti).

Da parte sua il cubismo, incardinandosi sull'oggetto, può muovere liberamente la cerniera della sua esperienza pittorica nel mondo; così lo tiene in pugno e, conseguentemente, può rappresentarlo appunto nella immobilità della pittura.

La propria consequenzialità pittorica il futurismo dovrà invece andarsela a cercare altrove, poiché non potrà mai trasfondere la dinamica spaziale nella bidimensionalità della superficie. Se vorrà trovare un compimento lo dovrà necessariamente cercare fuori dalla pittura, fuori dalla superficie, nel movimento reale del mondo, della storia; e, ancora più stringentemente, nelle forme più dinamiche e reali, sia umane che tecnologiche del mondo e della storia. Lo troverà allora nella guerra, ossia nella forma estetica della guerra.

L'impasto di carne e motori trova fuori dalla metafora piatta della pittura (sempre immobile, letteraria, pittorica o filmica che sia) la forma risoluta, risolutiva: nel lampo bruciante della vita e della morte tanto degli uomini che delle cose. Allora parla del mondo, dell'igiene del mondo, ma pensa alla propria salute.

Così la pittura nel futurismo subisce uno smacco: e se lo è cercato; mostra da sola il suo limite - se non fosse che tra poco sarà costretta a prendere atto della natura, della struttura e delle leggi della superficie, cioè a rientrare nella pittura medesima, in silenzio e vinta.

Se il centro del quadro non è più prospettico, ossia posto all'infinito, ma coincide con il centro dello sguardo, è compiuto il cammino verso l'autonomia del piano che ci fronteggia.

Certamente nulla è più pericoloso dell'estetica che si vuole realizzare fuori dai propri campi; nulla è più deprimente di un racconto che si vuol far vivere nella realtà. Tuttavia...

Intanto che uno è stato portato fuori dal quadro, può anche rimanerci e darsi da fare praticamente per cambiare le attuali condizioni materiali stesse della pittura.

#### **42.0 - INTERLUDIO**

- Sembra si stia parlando della pittura con la sua stessa voce; come avesse una propria vita autonoma, sottratta all'azione degli uomini e particolarmente, all'azione di quei particolari uomini che sono i pittori.

Non si vuole certo minimizzare, o addirittura annullare, il ruolo dell'artista con un'azione di determinismo meccanico per affidare tutto a delle forze indipendenti dall'influenza dei singoli. Solo che spesso trascurare le particolarità favorisce la comprensione del fenomeno nella sua generalità, e perfino interezza.

D'altronde soltanto se prende a camminare con le proprie gambe l'opera raggiunge l'arte.

Proprio come un ribelle Pinocchio adesso l'opera può andarsene liberamente per il mondo - magari per finire nel ventre buio della balena: sempre meglio che nel ventre peloso del collezionista.

**42.1** - Ma l'opera può camminare se è compiutamente svolta; e per compiutamente svolgersi deve liberarsi anche dalle illusioni dell'autore, che vorrebbe tenerla presso di sé.

Così ad es. Kandinsky descriveva la catena delle ritenzioni (dell'artista sull'opera e dell'opera sul piano) prima che il piano iniziasse ad avanzare dal fondo e si staccasse dall'artista:

*"...durante il lavoro, il Piano è ancora completamente legato all'artista e non ancora staccato da lui, deve essere considerato rispetto a lui come una sorta di immagine riflessa in uno specchio... E' chiaro perciò che io devo attenermi alla definizione adottata: il P non sarà dunque trattato qui come una parte dell'opera finita, ma esclusivamente come il fondo su cui l'opera dev'essere costruita"<sup>1</sup>*

Che il Piano si sottragga alla servitù dello specchio<sup>2</sup> per costruire sé stesso come opera finita di pittura, presuppone che il distacco dell'opera dall'artista si sia già sufficientemente consumato.<sup>3</sup>

Questi passi ulteriori della pittura erano stati forse presagiti da Kandinsky? Quel *"non ancora staccato da lui"* del 1923 ce lo fa credere; ma è da ritenere che sia stato messo lì giusto dopo che il Piano già si era fatto opera nell'esposizione suprematista del 1915. Dunque il presagio si era già realizzato - e K. sembra qui tenerne conto, senza dover necessariamente prenderlo in carico nella propria pittura.

**42.2** - Nella serie delle reciproche emancipazioni dell'opera - e allora dell'artista (poiché l'opera liberandosi dell'artista libera l'artista dall'arte, il pittore dalla pittura, per riconsegnarlo all'uomo generico, ossia per porlo nuovamente in un momento germinale, sciogliendolo dalla dannazione dello stile)... Nella serie delle

---

1. Wassily Kandinsky, "Punto e linea sul piano" (Weimar 1923), in Tutti gli scritti, ed. Feltrinelli, Milano 1973; pag. 74.

2. (Cfr. 41.1)

3. "La critica fondata sul culto della personalità è fragile... Personalmente, credo che nell'opera d'arte ci sia qualcosa di più obiettivo, che può essere oggetto di scienza. La storia è fatta di avvenimenti e non di intenzioni; la storia dell'arte è storia delle opere e non degli uomini". [Pierre Francastel, Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo (1951), Giulio Einaudi Editore, Torino 1957, pag. 115].

reciproche emancipazioni, dicevo, anche il Testo ("questo" testo) si emancipa dalla critica e dall'oggetto del quale inizialmente ha preso a trattare, per farsi una propria vita in quanto testo, in quanto scrittura.<sup>1</sup>

Allora la critica d'arte (la critica della pittura) diventa l'arte della critica (la pittura della critica): diventa ermenautica.

E magari così la Pittura, come Pinocchio nel ventre buio della balena, trova pure il lumicino di una nuova categoria estetica generale, lo spiraglio per una diversa sensibilità che la faccia riaffiorare alla superficie.

Come lo schermo si è svincolato dall'apparecchiatura cinematografica, anche il parlare dello schermo scivola via dallo schermo: e come potrebbe altrimenti, trattando di una superficie ormai senza appigli?

Se col primo spostamento lo schermo si conosce in quanto schermo (come un Narciso cieco), la critica dello schermo (come ospite) trova la "mera superficie" in quanto tale (momento germinale del tutto materiale della pittura).

E poiché un Narciso cieco non è altri che un Tiresia veggente, la "mera superficie" - raggiunta dalla critica attraverso il suo specifico percorso - è la condizione tragica dalla quale ripartire, o nella quale restare. Dipende dal pittore. Che da questo punto però necessita di una nuova definizione della pittura<sup>2</sup> - non più di quella di prima.

Neppure Raffaello si ritrova Raffaello dopo Malevič.

**42.3** – La pittura compie il proprio cammino con il lavoro degli uomini; ma in questo stesso cammino la pittura si forgia la sua propria intima natura, con la quale gli uomini devono fare i conti come in una partita doppia.

Per arrivare fin qui la pittura ha lasciato che ogni volta ognuno pensasse di lei ciò che ogni epoca riusciva a pensare - siano stati pure i pregiudizi più risibili o le idee più fumose.

Alla pittura è indifferente che a Botticelli sia servito il pensiero neoplatonico, o che Malevič abbia pensato il quadrangolo sulla scorta di idee religiose o patasofiche: erano solo quelle personalmente disponibili al momento di praticarla.

Certo il suprematismo poteva anche non accadere così, o anche non accadere affatto nella pittura... Ma il quadrato nero gli mancava? Sia allora il benvenuto da qualunque sentiero provenga.

E' lavoro dell'uomo farsi strada come può tra la natura delle proprie cose, come anche nella Natura in generale - che da parte sua è assolutamente indifferente a tutti gli indaffararsi degli uomini.

D'altronde, la venuta della superficie non coglie la pittura alla sprovvista: era attesa da tempo, e da tempo ogni cosa era stata preparata per accoglierla quando infine si presentò, magari d'improvviso, ma non sotto mentite spoglie.

---

1. (Cfr.41.b)

2 . Certamente di una *determinata* pittura, ossia di una pittura conseguente e non opportunistica. (Bisognerebbe ancora svolgere i pedinamenti sugli altri sentieri della pittura contemporanea?)

Difatti il cammino della pittura conseguente è passato pure attraverso un quadro della terza metà del 1600:

*Il quadro rovesciato di Gijsbrechts<sup>1</sup> chiude un'epoca: quella che assiste alla nascita dell'arte in quanto problema. Ed è questo il motivo per il quale la "chiusura" attuata dal procedimento di Gijsbrechts, ben lungi dall'essere "definitiva", si propone - ecco un ultimo paradosso - come il punto finale di un atto inaugurale. Grazie a quell'esperienza estrema il quadro ha finalmente preso piena coscienza di sé stesso: del proprio essere, del proprio nulla.<sup>2</sup>*

Commento tardivo per questo dossier che si è preso carico della superficie fin dal 1972, tuttavia provvidenziale per confermare la giustezza di parecchie intuizioni qui contenute.

## **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>3</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.

---

1 - Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Quadro girato*, ca. 1670.75, olio su tela 66x86,5 cm., Copenaghen, Museo Nazionale.

2 - Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro* (1993); ed it. Il Saggiatore, Milano 1998, pag. 277.

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

**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 vorticoso delle immagini, non certo risolta dal Futurismo<sup>1</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 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

---

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

così ad ogni inchiesta che sa pernicioso 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.<sup>1</sup>

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'azzurdo.

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.<sup>2</sup>

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

---

1. (Cfr. 35.e).

2. Cfr. scolo 39.f.3).

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 palpitanti del suo segreto cuore.<sup>1</sup>

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 opstili), 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 rimanere ciò 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.

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

È un vuoto infettato; portatore sano d'ogni immagine; automunizzato 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.

È insomma il deserto tebaidico di sant'Antonio.

**50** - Lo schermo, come ospite incontente, 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.

---

1. (Cfr. 39.e).

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.<sup>1</sup>

**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.<sup>2</sup>

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

---

1. (Cfr. 9)

2. (Cfr. 24, 25)

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.<sup>1</sup>

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 reale mondo delle merci? Il dubbio ci 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>2</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.

#### **54 - CONGEDO PROVVISORIO** <sup>3</sup>

01 - Gli spostamenti dell'arte contemporanea, dovuti a tensioni che forze esterne e/o interne esercitano sul suo vivo corpo, avvengono ancora tutti entro una fase elastica; la cui caratteristica si manifesta quando ogni allentamento di tensione viene sempre accompagnato da ritorni del corpo su posizioni precedenti.

Ritorni non sempre integrali e meccanicamente prevedibili, poiché, uncinata in avanti, verso la fase plastica (dove la materia dell'arte si plasmerà senza ritorno sotto le forze reali storicamente ricomposte (ossia risolte) può rimanere attiva la tensione ironica, che, impedendo al corpo si scaricarsi bruscamente, gli evita la mutazione nella fragilità parafrastica.

02 - La pittura raggiunta dall'azzeramento diviene facile preda della coazione all'ospitalità.

---

1. (Cfr. 36.a)

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

3 - Pubblicato sulla rivista RISK, Milano, dicembre 1992, in "Prima che il gallo canti".

E le leggi dell'ospitalità gli prescrivono o di seguire la linea del silenzio che perpetua l'interruzione del cerimoniale pittorico risolvendola in mera superficie, o di abbandonarsi alla molestia dei significati erratici che la vogliono putativo supporto alla loro incontinenza letteraria.

La sua immaginazione gli lascia dire: "Prima che il giallo canti sarò rinnegata più volte".

Afferrata nel cornuto dilemma tra la posizione tragica della mera superficie e quella patetica del supporto, la pittura inizia a oscillare tra queste due proprie soluzioni in cerca delle condizioni sotto le quali apparire di nuovo senza trascinarsi appresso la piagnona piattola del pentitismo.

03 - Dopo la presa surrealista della Bastiglia, provata dalla ossessione del politico, detersa dalla quarantena concettuale, addestrata alla dura sospensione del gesto e del colore, la pittura può fare una nuova apparizione esclamando: "Nulla avendo dimenticato, nulla posso trascurare. È questo il mio verde cruccio!". Quindi si ritira dietro le quinte a scrutare l'esibizione che la vecchia rassicurante coppia di pudore e buongusto esegue sulla orizzontalità della convenienza e del risparmio stilistico, tra la verecondia del decorativismo e le insinuazioni dell'iconografia.

04 - Allora, sebbene avvolta nelle sonorità pettegole del tribalismo attualista, nelle nenie pedanti d'erudizione carpita in scassi bibliografici, la pittura prende a vivere negli interstizi dei segni, fuori dagli sguardi obbligati, dietro la superficie del quadro, sotto la pelle.

05 - Il quadro come scudo reclama l'occhio verticale quale organo supremo delle somatizzazioni dell'arte e della critica.

Gli affida la capacità di sorprendere quanto viene espulso dalle code dell'occhio, dagli angoli della bocca. Giacché l'occhio verticale è anche l'orecchio reciso da lasciare al bordello arlesiano; e volentieri si scambiano di posto; irriducibili entrambi a punti di fuga, a linee di orizzonte, a piani geometrali sui quali proiettare e sezionare in appiattiti contorni la consistenza pesante delle cose per indurle alla convergente prassi dello stile, dove l'esistenza è consumata a perfezionare inezie, a correggere tiri mandati a vuoto, a segnare i marciapiedi dell'estetica come cani piscioni a passeggio nel grembo della proprietà privata.

06 - Mentre lo sguardo erettile della critica tiene incolonnati i poli dell'alto e del basso, del sublime e del volgare, dell'esclusivo e dell'orda, dell'oro e del fango, l'occhio verticale avvia le strategie epifaniche che spingono l'opera nell'orbita delle profanazioni, nella dimensione finalmente oscena della man bassa, nella promiscuità eudonica degli interfaccia con tutti i termini nessuno escluso.

07 - L'occhio verticale è quell'idea libertina che ci consente familiarizzare con il pensiero della morte dell'arte [non con uno schianto, ma con una lagna!].

Egli è l'ultima irrisione miliare e l'ultima metafora di quando si arriva alla radice del simbolo e non si può più procedere con la pornografia delle sostituzioni.

Di quando l'ultima mossa ulteriore, non differibile e forse definitiva, rimane quella che tenta il temerario scambio del simbolo con la cosa simbolizzata stessa: è l'occhio per occhio.

Qui il completamento dell'opera richiede l'uomo stesso quale posta, non più i suoi impotenti messaggeri.

08 - Costretti a varcare il cerchio allucinante dell'immaginazione, la realtà non potrà certamente perdonare a chi non comprende fin da ora che in tal modo si trapassa dalla storia delle metafore nella storia dei rapporti di forza.

E in questa ultima il soggettivismo può salvarsi anche dalla intolleranza poliziesca a condizione di farsi trovare alla stessa altezza delle vicende; vale a dire nel cerchio allucinante della necessità che intreccia i destini dei singoli in un unico filo armonico teso fino all'apogeo.

E l'apogeo artistico di un'epoca rimane tale fin quando la cosa principale non è l'immaginato ma l'immaginare, non la rendita del simbolo ma il modo di simbolizzare.

09 - Salito sulla montagna disincantata, l'occhio verticale vi rimane seduto come un turgore insoddisfatto; che sa di esserlo e in questo saperlo è racchiusa la sua rossa condanna; con la quale può anche tornare indietro, ora, se lo desidera.

E, anche - se lo desidera - sottrarsi ai rischi degli interfaccia con quei termini dall'alito cattivo, mal tollerati dalla rispettabilità oftalmica dei chierici prescrittori.

10 - Ma dopo tutto questo, come potrà rassegnarsi a mettere nuovamente in opera le escrementate tavole del privilegio e dell'ordine?

Con cerulea consapevolezza di cause e di effetti, la sua sommessa cantilena prende a dire:

*Voialtri su me non potete contare  
Per questo - lo so - me la fate pagare.*



**L'UOMO IN NERO HA GETTATO VIA IL PENNELLO NEL PORTO DI SODE  
PERCHÉ ALTE ONDE LAVINO LA VERGOGNA DELLO SCRIVERE**

Epigrafe sulla stele di pietra fatta erigere da Sangai di fronte al suo eremo di Kyohakuin all'inizio dell'estate dell'anno del Drago dell'era Tenpo (1832). Sangai non poté portare a termine l'epigrafe sulla propria "incapacità" perchè nessuno l'avrebbe presa seriamente.

