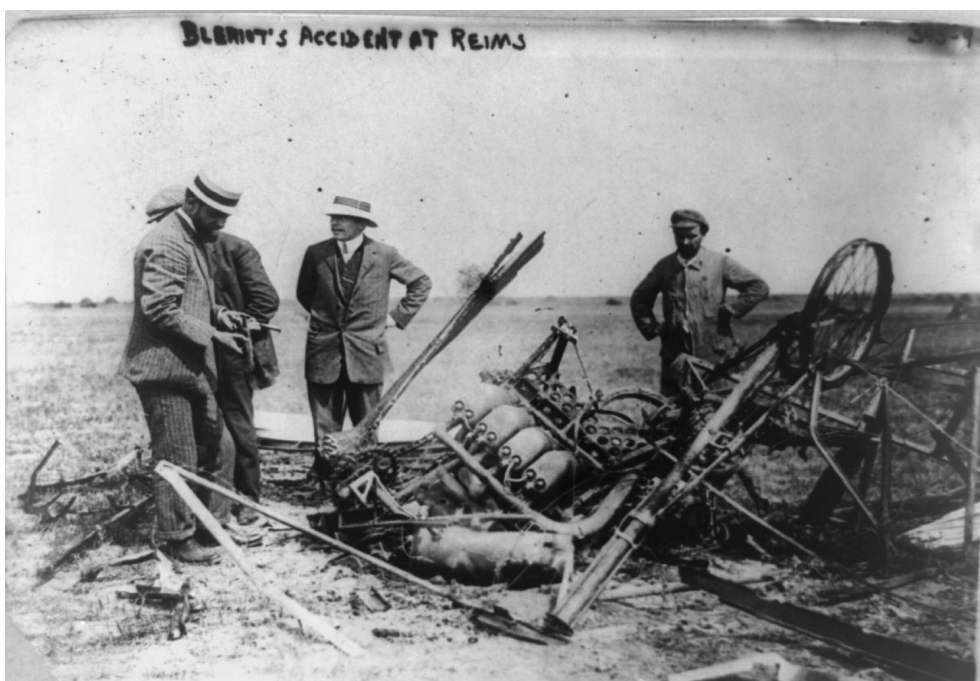




Sotto l'onda lunga e lunghissima del neoconformismo la macina della moda aveva dissipato la realtà trasfigurando ogni genere di cosa in un oggetto di godimento, e in giro non si vedeva più orrore o abiezione umana, né intollerabile miseria sociale capace di sottrarsi all'organizzazione spettacolare dello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

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

"Il mito è la figura di un testo inabissato", avevamo letto sul muro di recinzione della Centrale del Latte di Roma. Ecco! — ci siamo detti. Per sottrarre l'immagine al rifornimento degli apparati produttivi dell'odierna pasticceria oftalmica non basta più il commento secco della didascalia¹; bisognerebbe affidarla almeno al testo sviluppato di un discorso nel quale didascalia e

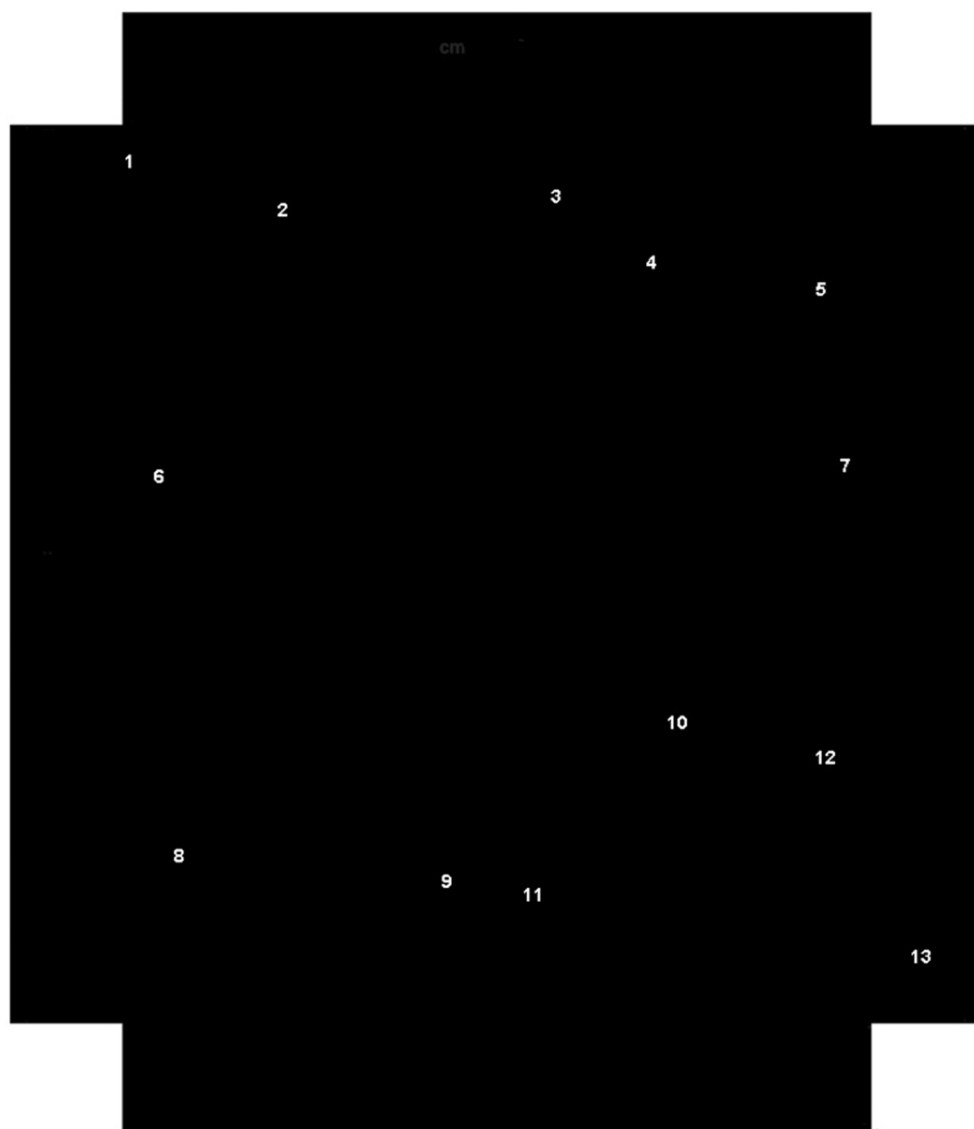
immagine si trovano accartocciate.

Certamente resta valido il classico enunciato (letto e riletto) per cui una semplice fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito alle relazioni sociali e ai rapporti umani che regolano la "realtà vera" di quelle officine².

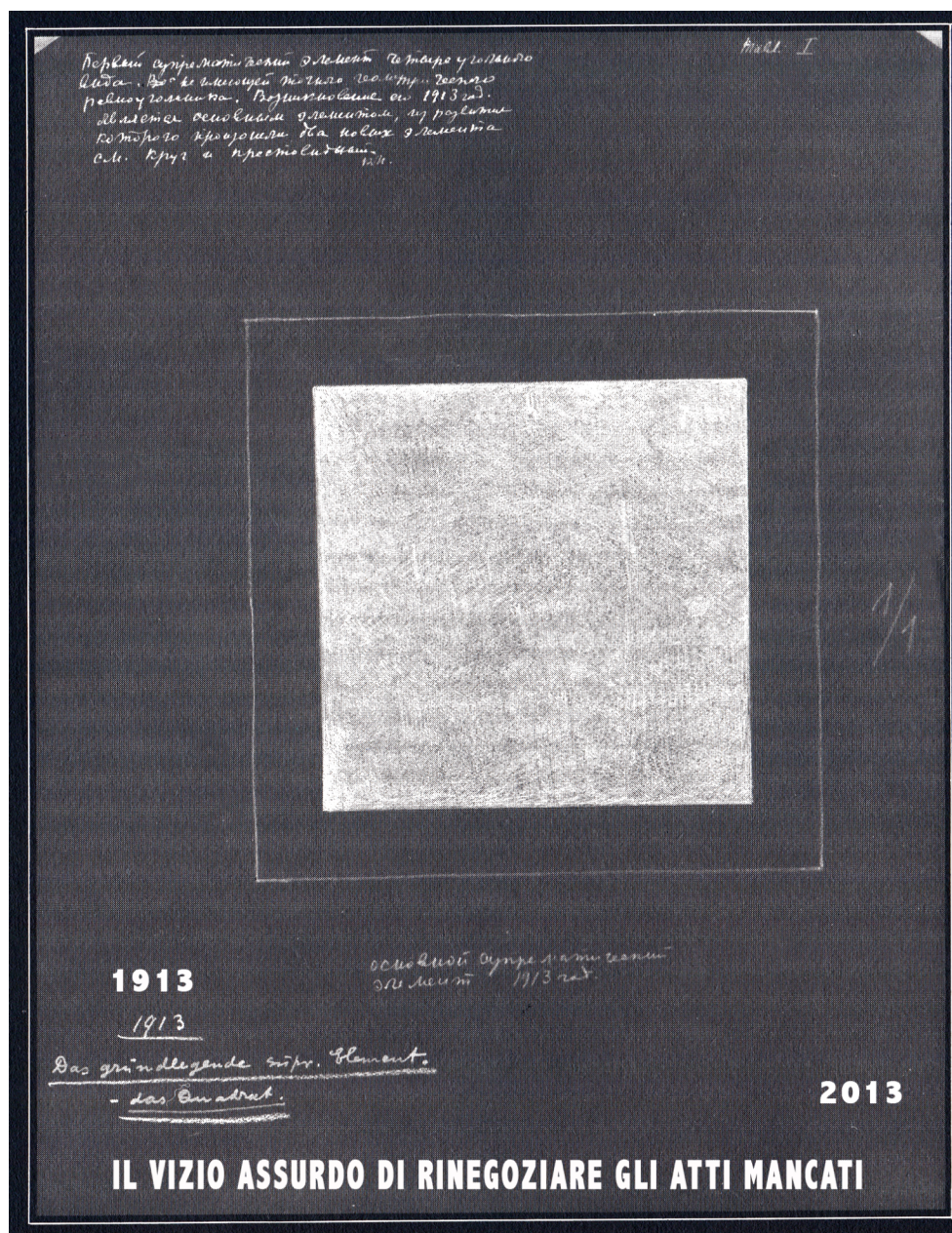
E tuttavia quella fotografia non può evitare di dar conto della propria vera realtà — pur anche tradendola appena, come un indizio rivelatore lasciato sul luogo di un crimine.

Per recuperare una generale capacità di risalire dal "quasi nulla" dell'immagine al testo e al contesto di una realtà tenuta a bada dal discredito dell'intelligenza³ non occorre perlomeno riposizionare l'occhio e l'orecchio ad una chiarificante lontananza (critica) dall'incalzante latrato dell'opinione?

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



2013
la figura 21 di un testo inabissato



NOTE AL CAPITOLO¹

37. Daniel Buren, "The Function of the Studio", *October* 10, autunno 1979, p. 58; e *Reboundings*, trad. Philippe Hunt, Daled & Gevaert, Brussels 1977, p. 73. Questo linguaggio ispira anche

1. Note al capitolo 1 di *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, di Hal Foster (Massachusetts Institute of Technology, 1996), trad. it. dall'inglese di Barbara Carneglia per Postmedia, Milano 2006; pag. 48-50.

L'influente teoria dell'epoca, come in questo sorpasso della critica ideologica di Barthes, anche nel 1971: "Non è più il mito a dover essere smascherato (adesso se ne occupa la doxa), è il segno stesso che deve essere scosso" ("Change the Object Itself", in *Image Music Text*, trad. Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1977, p. 167). Come possiamo mettere in relazione la critica istituzionale in arte e nella teoria con altre forme di intervento e occupazione politica intorno

~~al 1968? Per me la risposta è svelata dal documento fotografico di un progetto di Buren dell'aprile 1968, che consiste in duecento pannelli a strisce affissi per le vie di Parigi per mettere alla prova la leggibilità della pittura oltre i limiti del museo. In questo caso il pannello è affisso sopra varie pubblicità su un cartellone arancione chiaro, ma copre anche un annuncio scritto a mano di un incontro di studenti a Vincennes (siamo nell'aprile 1968). E' una posizione involontaria? Come possiamo mediare queste immagini-eventi?~~

38. Metto in pratica la continuazione del soggetto in modi diversi nel capitolo 7; sia qui che dopo è inteso solo come modello. In parte questa svolta è guidata dalla necessità di pensare agli aspetti atavici dei nazionalismi e neo-fascismi contemporanei in un quadro psicoanalitico (importante a questo proposito è il lavoro di Mikkel Borch-Jacobsen sull'identificazione e quello di Slavoj Žižek sulla fantasia). E' anche guidato dal senso di un nucleo traumatico nell'esperienza storica. E' un'applicazione che pone dei rischi, come l'invito all'identificazione immediata con la vittima traumatizzata, un punto verso cui la cultura popolare e l'avanguardia accademica convergono (a volte il modello di entrambi sembra essere Oprah Winfrey e il suo motto "Enjoy your symptom!" ["Godetevi il sintomo!"]). Oggi lavori innovativi in campo umanistico appaiono riconfigurati non tanto come studi culturali quanto come *studi di traumi*. Represso da vari poststrutturalismi, il reale è ritornato, ma come reale traumatico, un problema affrontato nel capitolo 5.

39. Jean Laplanche, *New Foundations of Psychoanalysis*, trad. David Macey, Basil Blackwell, London 1989; [trad. it.: *Nuovi fondamenti della psicoanalisi*, Borla, Roma 1989, p. 87]. Vedi anche il suo *Seduction, Translation, the Drives*, a cura di John Fletcher e Martin Stanton, Institute for Contemporary Art, London 1992.

40. La classica discussione dell'azione differita avviene nella storia del caso dell'uomo dei lupi, "Dalla storia di una nevrosi infantile" (1914/1918). Sopra ho detto "compresa" piuttosto che "costituita", ma i due processi sono sovrapposti, specialmente nella mia analogia dell'artista-critico dell'avanguardia che assume la posizione di analista e paziente insieme. Lo scivolamento tra compreso e costituito non è solo

un mio vacillare; opera nel concetto dell'azione differita, dove la scena traumatica è ambigua: è attuale, fantasmatica e/o costruita analiticamente? Ci sono altri problemi rispetto al mio modello (oltre al problema dell'analogia). Il differimento potrebbe non comprendere altri ritardi e differenze attraverso altri spazi-tempi culturali. Così come complica l'avanguardia canonica, potrebbe oscurare altre pratiche innovative. Potrebbe anche conservare una logica normativa per cui la buona neoavanguardia, come il soggetto buono, è un'avanguardia consapevole che riconosce la repressione e lavora attraverso il trauma.

41. T.J. Clark metteva a fuoco questo bisogno oltre vent'anni fa in *Image of the People*, Thames & Hudson, London 1973, [trad. it.: *Immagine del popolo, Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Einaudi, Torino 1978]. "Quanto al pubblico, potremmo stabilire un'analogia con la teoria freudiana [...]. Il pubblico, come l'inconscio, è presente solo dove cessa; tuttavia esso determina la struttura del discorso privato; è la chiave di ciò che non può essere detto, e nessun argomento è più importante", (*Immagine del popolo*, p. 7).

42. "Il punto cruciale qui", scrive Žižek nel suo commento di Lacan, "è lo statuto cambiato di un evento: quando erompe per la prima volta è sperimentato come trauma contingente, come l'intrusione di un certo non-simbolizzato Reale; solo attraverso la ripetizione quest'evento viene riconosciuto nella sua necessità simbolica, trova il suo posto nella rete dei simboli; si realizza nell'ordine simbolico" (*The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, p. 61). In questa formulazione la ripetizione appare redentiva, addirittura in grado di redimere, cosa inusuale per Žižek, che privilegia l'intransigenza del reale traumatico. Perciò, formulate in relazione all'avanguardia, il discorso del trauma non è un grande progresso rispetto al vecchio discorso sullo shock, dove la ripetizione è poco più che assorbimento, come in questo passo di Burger: "Nel ripetersi esso cambia radicalmente. Si genera qualcosa come un'aspettativa di shock [...] l'effetto si è 'consumato'" (p. 91). E' importante cogliere la differenza tra shock e trauma; essa segna una distinzione cruciale tra le istanze moderniste e postmoderniste.

43. Vedi Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p.55. Difficilmente abbiamo bisogno di un'altra

chiave magica per Duchamp, ma è straordinario come egli abbia costruito ricorsività e retroattività nella sua arte, come se non solo tenesse conto dell'azione differita, ma la assumesse come soggetto. Il linguaggio di ritardi sospesi, incontri mancati, piccole causalità, ripetizione, resistenza e ricezione è ovunque nel suo lavoro, che è come il trauma, come l'avanguardia, non finito in modo preciso ma sempre inscritto. Consideriamo le specificazioni per i *readymade* in "The Green Box": "Pianificando per un momento a venire (in questo giorno, questa data, questo minuto) 'di *inscrivere un readymade*' — il *readymade* lo si può cercare dopo - (con ogni tipo di ritardo). *La cosa importante quindi è solo* questo fattore di calcolo di tempo, l'effetto di istantanea, come un discorso pronunciato in non importa quale occasione, ma a *questa e proprio questa ora*. E' una sorta di *rendez-vous*" (*Essential Writings*, p. 32).

44. In un certo senso la vera scoperta della *Nachträglichkeit* è postuma. Tuttavia, operativa in testi come la storia del caso dell'Uomo dei lupi, fu lasciato a lettori come Lacan e Laplanche il compito di svilupparne le implicazioni teoretiche. D'altronde, Freud non era consapevole che il suo pensiero si potesse sviluppare in modo

nachträglich: per esempio non solo il ritorno del trauma nel suo lavoro, ma anche la doppia temporalità attraverso cui il trauma vi è concepito: l'inizio bifasico della sessualità, la paura della castrazione (che richiede sia una vista traumatica sia un ordine paterno), e così via.

45. Nel saggio dedicato a questo concetto, forse quello cruciale nel passaggio da una problematica strutturalista ad una poststrutturalista, Derrida scrive: "*Differance* non è né una parola né un concetto. In esso, tuttavia, possiamo vedere il punto di congiunzione (piuttosto che la sommatoria) di ciò che è stato iscritto nella maniera più decisiva nel pensiero di ciò che viene convenzionalmente chiamato la nostra 'epoca': la differenza di forze in Nietzsche, il principio di differenza semiologica di Saussure..." (*Speech and Phenomena*, trad. David B. Allison, Northwestern University Press, Evanston 1973, p. 130; [trad. t.: *La voce e il fenomeno*, Jaka Book, Milano 1984]).

46. Derrida, *Writing and Difference*, trad. Allan Bass, University of Chicago Press, Chicago 1978 [trad. it.: *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 263].



1978
LUCIANO TRINA MATRICE ORIGINARIA CARMELO ROMEO

Roma, 10.4.82

Caro Filiberto,

ti inviamo un vecchio numero della rivista (che tu a suo tempo avrai sicuramente ricevuta) e per la quale abbiamo chiesto un tuo contributo.

L'ultimo lavoro connesso a questa testata è stato il n.6 -trattazione monografica "sulla"(a partire dalla) pittura- che si è allestito a Firenze, nello spazio di Zona, in forma di "mostra" ma come determinazione particolare della rivista stessa.

Purtroppo anche avendo voluto, per questa "edizione", escludere il ricorso al metalinguaggio e alla reificazione tipografica, non ci siamo potuti sottrarre (a posteriori) dal puntualizzare con lo scritto questo particolare episodio, in quanto connesso ad una visione sull'attuale stato della pittura che è al contempo una posizione. Posizione che tu sai bene non essere improvvisata, casuale e senza seguito. Comunque questo testo dovrebbe apparire nella pubblicazione degli atti del convegno tenuto all'istituto d'arte contemporanea dell'università di Roma, come partecipazione suppletiva ad un preteso e paventato confronto.

Ad ogni buon conto il prossimo numero è in preparazione e contiamo di farlo uscire al più presto anche a rischio di continuare ad essere fraintesi. E a quest'ultimo proposito, se su molte cose, anche volutamente o per disinteresse verso la sistematicità, non abbiamo mai voluto chiarire ~~alcune cose~~ il come, il perché, e il che del nostro lavoro di sempre, vorremmo che almeno a te apparisse ormai chiaro che il nostro insistere anche su momenti organizzativi di lavoro comune debba confermarsi come il ~~un~~ sintomo formale di un "disturbo" che si alimenta dal permanere di una ipotesi storicamente determinata e rintracciabile persino in Mondrian: "Finché l'uomo è dominato dall'individualismo non cerca e non può trovare altro che la propria persona.". Sapendo bene che non si possono battere strade esclusivamente volontaristiche senza porsi fuori dai reali processi e dal modificarsi sostanziale dei rapporti sociali-economici, non abbiamo mai teorizzato il lavoro di gruppo e l'anonimato (sebbene tali concetti siano stati usati nel vivo delle polemiche contingenti). Dobbiamo allora dire che questo

L'individualismo come limite linguistico

Nel centesimo anno del quadrato suprematista di Malevic non poteva accadere di meglio che riavere tra le mani il testo di Piet Mondrian del 1931, L'ARTE NUOVA, LA NUOVA VITA, ripubblicato

appunto quest'anno da Abscondita, dopo essere stato pubblicato per la prima volta in lingua italiana nel 1975 in un volume Feltrinelli presentato da Filiberto Menna. Nella rilettura delle

aspetto della nostra attività ~~garantita~~ magari è apparso come una forzatura estranea mentre in realtà manifestava dell'annidiarsi e del covare di un cruccio squisitamente (ma non solamente, dunque poveramente) linguistico. Perché l'individualismo e il suo dominare è il limite stesso dell'individuo, e non può evitare di svolgersi come limite linguistico qualora tutto questo si esprimesse in termini artistici.

E' del tutto ovvio che tale questione è presente come una tra le componenti (più o meno sotterranee, più o meno chiare) di quanto si è fatto e si va facendo (e il senso dell'Imprinting era anche questo) senza poter con questo essere data come risolta se non come proposito e nelle forme metaforiche, nella finzione dei linguaggi. Questione che, come altre, a volte trova per proprio conto il modo di palesarsi, altre volte rimane latente e inespressa, ma mai acquietata.

Di sicuro sappiamo almeno di poter contare sulla tua disponibilità e collaborazione per quanto avviene al di fuori della corrente che attualmente vorrebbe costringere in un ordine frainteso integralistico neppure l'arte, bensì l'artista, organizzandogli tragitti e orizzonti (un tempo di gloria, ora più "realisticamente", di successo - comunque conseguibile, ma non secondo questi dettami).

Con affetto e stima

Tullio Catalano

Carmelo Romeo

oltre ottanta pagine della nuova traduzione di Angelica Tizzo abbiamo avuta così un'occasione più recente per certificare l'ispirazione sociale e materialistica (non teosofica, non trascendentale) che è alla base del programma pittorico di Mondrian, ma anche per confermare la validità del

contenuto di una lettera inviata nel 1982 giusto a Filiberto Menna, e nella quale Mondrian veniva citato per corroborare un'argomentazione che legava definitivamente (almeno per noi) l'elemento sociale a quello linguistico (e addirittura formalistico).

Roma, 10/04/82

Caro Filiberto,

ti inviamo un vecchio numero della rivista¹ (che tu a suo tempo avrai sicuramente ricevuta) e per la quale abbiamo chiesto un tuo contributo. L'ultimo lavoro connesso a questa testata è stato il numero 6 -trattazione monografica "sulla" (a partire dalla) pittura - che si è allestito a Firenze nello spazio di Zona, in forma di "mostra" ma come determinazione particolare della rivista stessa. Purtroppo anche avendo voluto, per questa "edizione", escludere il ricorso al metalinguaggio e alla reificazione tipografica, non ci siamo potuti sottrarre (a posteriori) dal puntualizzare con lo scritto questo particolare episodio, in quanto connesso ad una visione sull'attuale stato della pittura, che è al contempo una posizione.

Posizione che tu sai bene non essere improvvisata, casuale e senza seguito.

Comunque questo testo dovrebbe apparire nella pubblicazione degli atti del convegno tenuto all'Istituto d'Arte Contemporanea dell'Università di Roma, come partecipazione suppletiva ad un preteso e paventato confronto.

Ad ogni buon conto il prossimo numero è in preparazione e speriamo di farlo uscire al più presto anche a rischio di continuare ad essere fraintesi.

E a quest'ultimo proposito, se su molte cose, anche volutamente o per disinteresse verso la sistematicità, non abbiamo mai voluto chiarire il come e il perché, e il che del nostro lavoro di sempre, vorremmo che almeno a te apparisse ormai chiaro che il nostro insistere anche su momenti organizzativi di lavoro comune debba confermarsi come il sintomo formale di un "disturbo" che si alimenta dal permanere di una ipoteca storicamente determinata e rintracciabile persino in Mondrian: *"Finché l'uomo è dominato dall'individualismo non cerca e non può trovare altro che la propria persona."*

Sapendo bene che non si possono battere strade esclusivamente volontaristiche senza porsi fuori dai reali processi e dal modificarsi sostanziale dei rapporti sociali-economici, non abbiamo mai teorizzato il lavoro di gruppo e l'anonimato (sebbene tali concetti siano stati usati nel vivo delle polemiche contingenti).

Dobbiamo allora dire che questo aspetto della nostra attività magari è apparso come una forzatura estranea, mentre in realtà manifestava dell'annidarsi e del covare di un cruccio squisitamente (ma non solamente, dunque poveramente) linguistico. Perché *l'individualismo e il suo dominare è il limite stesso dell'individuo, e non può evitare di svolgersi come limite linguistico qualora tutto questo si esprimesse in termini artistici.*

È del tutto ovvio che tale questione è presente come una tra le componenti (più o meno sotterranee, più o meno chiare) di quanto si è fatto e si va facendo (e il senso dell'Imprinting era anche questo) senza poter con questo essere data come risolta se non come proposito e nelle forme metaforiche, nella finzione dei linguaggi.

Questione che, come altre, a volte trova per proprio conto il modo di palesarsi, altre volte rimane latente e inespressa, ma mai acquietata.

Di sicuro sappiamo almeno di poter contare sulla tua disponibilità e collaborazione per quanto avviene al di fuori della corrente che attualmente vorrebbe costringere, in un ordine frainteso integralistico, neppure l'arte, bensì l'artista, organizzandogli tragitti e orizzonti (un tempo di gloria, ora più "realisticamente" di successo - comunque perseguibile, ma non secondo certi dettami).

1. Si trattava di *Aut.Trib.* 17139 n.4.

MATERIALISMO E/O SPIRITUALISMO NELL'ARTE ASTRATTA?

Non è certo originale accostare Malevic e Mondrian. In una recente storia dell'arte moderna¹ i compilatori (autorevoli e da noi stimatissimi) accomunano i due pittori che condividerebbero programmi estetici ispirati a filosofie eclettiche intrise di spiritualismo o di idealismo hegeliano. Ecco difatti cosa possiamo leggere nelle pagine dedicate a Piet Mondrian.

[pag. 148] Leggendo questo Cubismo analitico con le lenti del Simbolismo di fine secolo misto alla Teosofia (una dottrina occultista e sincretista che combinava varie religioni e filosofie orientali e occidentali, molto popolare in Europa al cambio del secolo), Mondrian diventò presto cosciente che proprio ciò che Picasso e Braque temevano di più (l'astrazione e la bidimensionalità) era precisamente ciò che egli cercava, perché si accordava alla categoria di "universale", centrale nel suo sistema di convinzioni. Così, anche se Mondrian mantenne per tutta la vita un interesse nella possibilità di un "interno astratto" (la forma ibrida inventata dai membri di De Stijl come risultato della loro analisi collettiva), trasformando i propri successivi atelier, prima a Parigi e poi a New York, in quadri che dispiegano i loro elementi planari nello spazio reale della stanza, sapeva che la "futura dissoluzione dell'arte nell'ambiente" che aveva previsto come logica conseguenza del suo programma hegeliano non si sarebbe, se mai, realizzata durante la sua vita. Benché prendesse a scrivere di tutte le arti e ad immaginare come la sua teoria neoplastica, una volta trasferita ai loro ambienti, li influenzasse, la pittura rimase per lui l'unico campo di sperimentazione senza compromessi. [pag. 153]

Se volete sapere come gli autori riassumerebbero il "programma hegeliano" basta andare in fondo al volume per leggerlo nel *Glossario*, o leggerlo qui di seguito.

Hegelismo — Il termine indica una sintesi delle idee di Gorge Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), il più grande filosofo dell'inizio del XIX secolo. Ancora importante per molti artisti e critici un secolo dopo. Hegel sostenne che la storia procede per stadi dialettici, attraverso contraddizioni, in un progresso continuo di *tesi*, *antitesi* e *sintesi*, verso l'autocoscienza dello Spirito. Per Hegel tutti gli aspetti della società e della cultura partecipano in questo cammino dello Spirito verso la liberà e vanno giudicati secondo il loro contributo a tale sviluppo. Nel suo schema dunque vi è una gerarchia naturale nelle arti, dalla più materiale alla più spirituale, dall'architettura, passando per la scultura e la pittura, alla poesia e alla musica, tutte culminanti poi nella pura riflessione della filosofia. Questo idealismo, con la sua promessa di raffinamento artistico e di progresso culturale influenzò molti modernisti, soprattutto pittori astratti come Kazimir Malevic e Piet Mondrian, che nutrono aspirazioni trascendentali. [pag. 684]

Consentitemi di segnalare come fin dal 1983 era delineata (in via preventiva) e acquisita definitivamente una confutazione di questa visione delle cose relativamente al lavoro di Malevich, di Mondrian, e in genere della pittura astratta dei primi decenni del secolo scorso.

21 - Proprio qui e quando 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. E 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 Malevich] siano giunti ad esprimere, nonostante e anche contro loro 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. 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

1. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, ed Zanichelli, Bologna 2006.

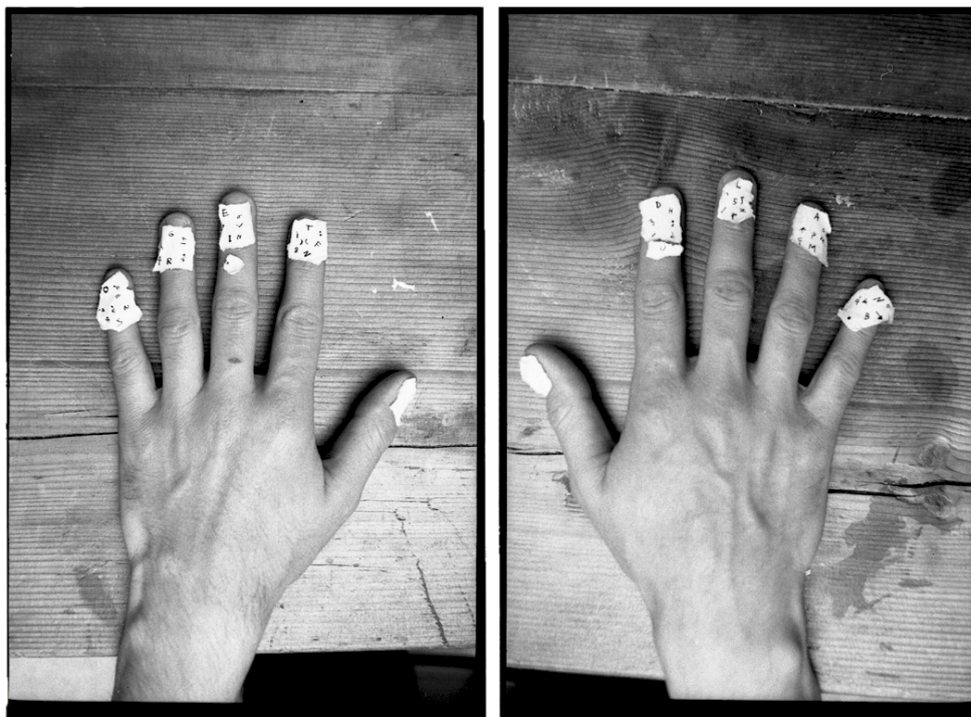
forma autocosciente, allora ci si svela all'inverso come un cammino dell'idea verso l'essenza materiale della pittura, un andare (o riandare) della coscienza verso la base materiale sulla quale trova fondamento; e l'essenza materiale di ogni cosa è la materia senz'altro.¹

Che anche in arte si svolga lo scontro (irriducibile) tra concezione metafisica e materialistica, è confermato dal brano seguente - anche se temo che per gli autori di *Arte dal 900* questo materialismo si riferisca alla materia di cui è fatta (in definitiva - e con rammarico?) la pittura.

Sebbene Mondrian non abbia mai rinunciato alla sua originaria posizione spiritualista, la sua arte ora (1916) diventò, e rimase, una delle esplorazioni più elaborate della materialità della pittura, un'analisi dei suoi significanti. Questo salto dialettico dall'idealismo estremo all'estremo materialismo è un carattere comune nell'evoluzione di molti pionieri dell'astrattismo. [pag. 150]

Proponiamo più avanti alcuni brani del testo di Mondrian affinché ognuno possa rilevare la presenza, l'assenza o il prevalere di elementi trascendentali, spiritualisti ecc. su quelli materiali, sociali, o addirittura anche politici.

Per lo stesso motivo forniamo un testo di Malevic sul colore, la cui sostanza non ci è sembrata fatta di metafisica ma di fisica, non di progresso dello spirito ma di evoluzione organica: anatomica, addirittura... ci sembra...



1973

OGGETTO DELL'ANALISI

Produzione sociale e Appropriazione privata

1. C.L. Romeo, *La pittura del vicino è sempre più verde – La mera superficie*, in Aut.Trib 17139 n. 7, Roma, dicembre 1983.

Il testo *L'art nouveau - la vie nouvelle*, datato «Parigi, dicembre 31», fu battuto a macchina in lingua francese da Mondrian che ne fece varie copie con carta carbone, da far circolare tra gli amici. L'originale dattiloscritto e tre copie, provenienti dal fondo Holtzman, sono conservati alla Beinecke Library della Yale University: una delle copie reca numerose correzioni a matita di Michel Seuphor, che Mondrian ha riportato in gran parte, sempre a matita, sull'originale; mentre una seconda copia porta a margine annotazioni fortemente critiche di Georges Vantongerloo. Sempre alla Beinecke Library è conservato il manoscritto dell'*Introduction*.

I tentativi di Mondrian di pubblicare questo suo scritto furono vani: una copia (conservata nel fondo Anna Bergman al Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie dell'Aia) fu da lui inviata a F.G. Kroonder in vista di una

pubblicazione in Olanda, che però non avvenne. L'opera è apparsa nel 1971 in *The New art - The New Life: the Collected Writings of Piet Mondrian*, a cura di Harry Holtzman (che ebbe una prima versione italiana nel 1975) e recentemente, in edizione critica a cura di Jean-Claude Lebensztejn, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, inverno 2010/primavera 2011.

Le parti del testo che pubblichiamo sono tratte dalla prima edizione italiana di *"Piet Mondrian - Tutti gli scritti"* a cura di Harry Holtzman (prefazione di Filiberto Menna, traduzione di Libero Sosio), pubblicato da Feltrinelli nel novembre 1975. Per alcuni brani è riportata la traduzione di Angelica Tizzo, in *Piet Mondrian, L'arte nuova, La nuova vita*, edizioni Abscondita SRL, Milano 2013.

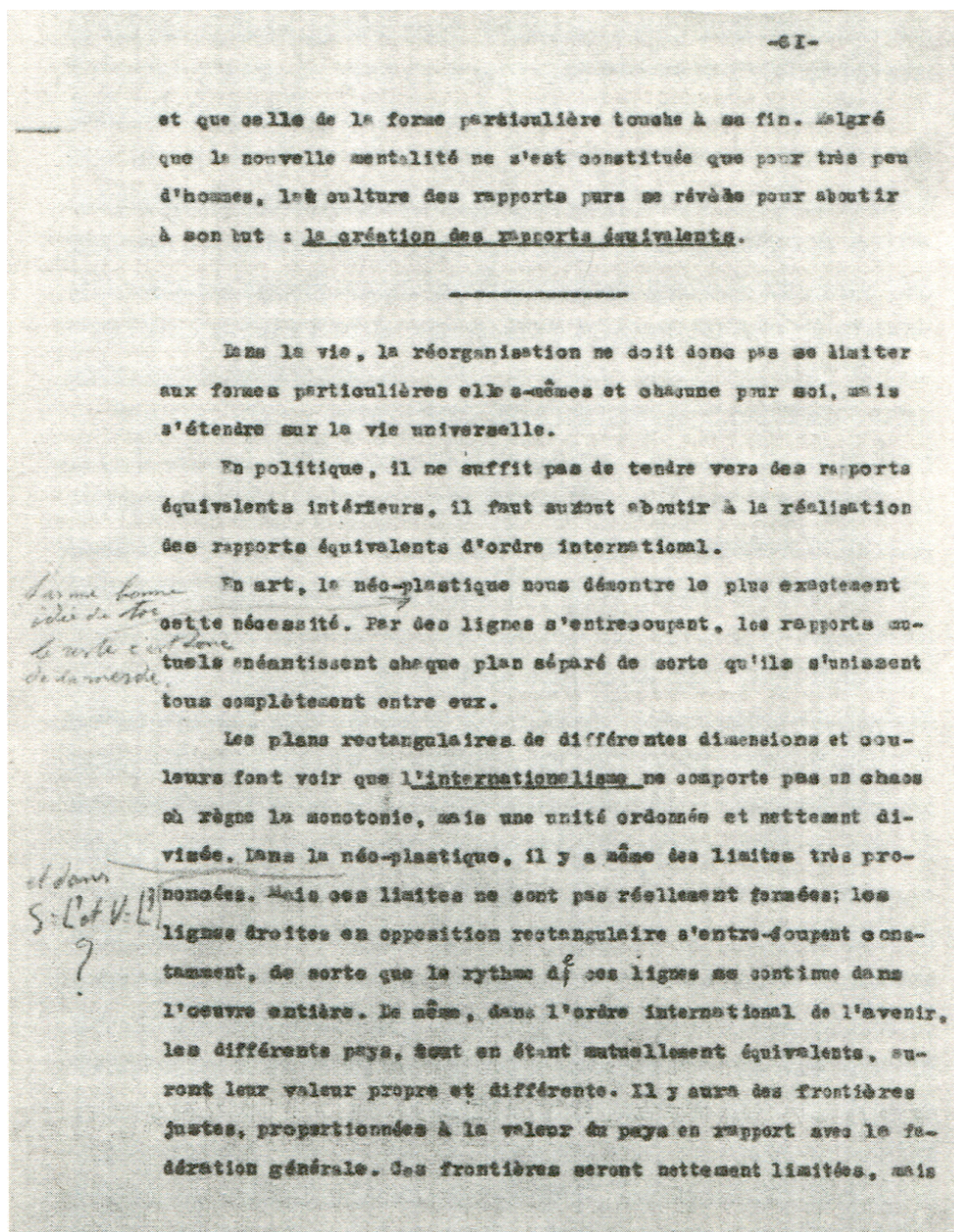
Le sottolineature al testo di Mondrian sono nostre – sono rimaste qui dalla lettura...



1973

OGGETTO DELL'ANALISI

Produzione sociale e Appropriazione privata



Una pagina della copia del dattiloscritto di Mondrian del 1931 *L'art nouveau - la vie nouvelle*, conservato alla Yale University

L'ARTE NUOVA LA NUOVA VITA

[pag. 317-321]

Un manoscritto in lingua francese datato giugno 1932 e intitolato semplicemente *Introduction* è vicino per data e argomento allo scritto *L'arte nuova, la nuova vita*, e si può supporre che ne costituisca appunto l'introduzione. Una conferma di ciò può essere trovata in una lettera scritta nel 1932 da Mondrian a van Eesteren: "Ho aggiunto un'introduzione al mio libriccino, perché la gente non capisce perché un pittore dovrebbe occuparsi di persona delle leggi della vita, non capisce che le leggi della vita si realizzano forse nel modo più chiaro in arte. Nell'arte del passato le leggi della vita sono vaghe, ma nell'arte moderna, e specialmente nella mia opera, esse emergono chiaramente... Ho costruito ogni cosa sull'osservazione, ma poiché l'osservazione implica un'intera cultura e la pittura è così ben adattata a rivelare l'equilibrio e la felicità, l'arte dell'osservazione è pervenuta alla fine della sua cultura e noi siamo in grado di passarla in rassegna per intero."

INTRODUZIONE

In un tempo come il nostro, in cui le condizioni sociali, politiche ed economiche richiedono sforzi fondati sulla realtà, è ovvio che non ci sia una comprensione generale dell'enorme influenza che l'arte esercita o potrebbe esercitare sulla vita pratica. A causa del suo carattere convenzionale o per l'ignoranza del suo vero contenuto, l'arte è sempre stata considerata una ricerca di una bellezza ideale o decorativa; di qui l'incapacità di vedere in che modo essa possa indicare la via verso l'equilibrio nelle relazioni sociali, politiche ed economiche e in che modo possa creare una realtà concreta e una concreta bellezza nella vita pratica. Oggi la necessità ci costringe a cercare un equilibrio mondiale; ma crediamo che ci sia bisogno di una bellezza reale nella vita?¹ La bellezza non è l'espressione di equilibrio più perfetta?

E' vero che le nuove esigenze, la durezza della vita moderna, sembrano soffocare la ricerca della bellezza. Ma, nell'arte come nella vita, questi stessi fattori non purificano la bellezza, non la spogliano del suo carattere idillico e lirico e non ne svelano chiaramente il valore reale?

E' vero che la bellezza e l'arte nel loro significato convenzionale non sono direttamente utili nella vita quotidiana della nostra società presente. Piuttosto di occuparci dell'arte, stiamo ancora occupandoci comprensibilmente di cose utili. [317] La vita infatti è irresistibile e la necessità è un fatto. Se le nostre azioni e le nostre intenzioni fossero pure, potremmo raggiungere facilmente l'equilibrio nella nostra ricerca dell'utile, poiché ciò che è realmente utile è equilibrato. I fatti dimostrano però che noi commettiamo continuamente gli errori che creano lo squilibrio. E come possiamo dire che cosa sia realmente e universalmente utile?

Di fatto, una vita equilibrata richiede il rispetto del principio dell'*utilità per tutti*.

Questa sembra spesso opposta all'utilità individuale ed è questa la ragione per cui non vengono ricercate l'utilità universale e l'equilibrio universale. Il mondo soffre le conseguenze di questo stato di cose. Noi non siamo ancora consapevoli dell'inutilità dell'arte del passato e

non ci rendiamo conto del fatto che la bellezza purificata e l'arte purificata sono esigenze imperative per il mondo civilizzato.

E' perciò della massima importanza che noi acquistiamo coscienza di tale situazione, che concepiamo la bellezza e l'arte in un modo completamente diverso da come esse venivano concepite in passato: che comprendiamo che l'arte, la cultura della bellezza, non soltanto seguì il progresso umano, ma lo precedette, e che essa ha già realizzato la creazione della bellezza pura, capace di entrare direttamente nel nostro ambiente tangibile non come decorazione bensì sotto forma di una *nuova architettura* che non escluda il colore ma includa tutte le arti plastiche. Ancor più importante è sapere che la nuova arte al suo apogeo può influenzare la vita pratica attraverso opere singole e attraverso la ricostruzione del nostro ambiente; che quest'arte pura *completa la società* non come propaganda o come arte applicata bensì *in virtù della sua sola espressione plastica*. Per comprendere ciò è necessario sapere che cosa l'arte pura implichi, sapere che essa è *un'espressione genuina e viva dell'equilibrio universale*.

L'arte ha sempre cercato di instaurare l'equilibrio universale. [2] In realtà, però, l'arte del passato, usando forme particolari, creò invece un equilibrio individuale che viene distrutto dall'arte nuova in quanto esso si oppone all'equilibrio universale. Una volta superata la situazione di caos, l'equilibrio universale è sorto.³

Lo stesso vale per la vita, la quale segue lentamente il corso dell'arte. Essendo "essere umano," "individuo," l'uomo ricerca l'equilibrio individuale nonostante la sua vaga coscienza del bisogno di conseguire l'equilibrio universale: e questa è la sua opera. In questo modo egli non soltanto sostiene, sviluppa e realizza sé stesso ma anche si distrugge. Egli deve distruggere sé stesso: l'equilibrio universale lo richiede, opponendosi all'equilibrio individuale.

Bisogna sottolineare che, nell'arte e nella vita, quel che conta è l'equilibrio *universale*, non l'equilibrio individuale. Quest'ultimo è simboleggiato dai piatti della bilancia vuoti.⁴

2 - [Ed è privilegio dell'arte averlo in ogni tempo realizzato, sia pure relativamente] Passaggio espunto da Mondrian sul dattiloscritto, riportato nell'ed. cit. 2013.

3 - "L'equilibrio universale è dunque nato dal caos." (Trad. 2013)

4 - "E' assolutamente necessario insistere sul fatto che nell'arte come nella vita è in gioco l'equilibrio universale, non

1 - "Nel nostro tempo la necessità spinge verso la ricerca di un equilibrio mondiale, ma non si ha forse bisogno di una bellezza reale nella vita?" (Traduzione 2013 di Angelica Tizzo, in *Piet Mondrian, L'arte nuova, La nuova vita*, op. cit.)

Questo simbolo antiquato della giustizia è causa di errori e perpetua la dottrina della ritorsione, la quale favorisce la vendetta. La ricerca di un equilibrio particolare (interesse personale) è alimentata dall'odio e produce la morte. Vediamo così in politica e in tutti gli altri campi, anche negli individui che cercano l'equilibrio, che l'odio, nascosto o aperto, produce lo squilibrio. L'equilibrio universale è invece completamente diverso; in arte non conosce simmetria, nella vita non ricerca la somiglianza ma solo la *reciproca equivalenza*; esso conosce solo l'amore e crea l'unità. [318]

Per ignoranza, per falso egoismo, l'uomo è ostile all'equilibrio universale perché non capisce che esso include ogni vero interesse individuale. Non siamo riusciti a costruire l'equilibrio mondiale nonostante i nostri sforzi manifesti, i quali sono stati però solo tentativi di instaurare un equilibrio particolare. La Società delle Nazioni ne è una dimostrazione. La cultura dell'arte dimostra che soltanto lo *sviluppo dell'uomo* nel lontano futuro potrà creare l'equilibrio universale attraverso l'*instaurazione di rapporti equivalenti*. Questi rapporti sono già realizzati nell'arte pura - ossia nell'arte libera dalla figurazione e da ogni forma limitante -, la quale esprime la bellezza di rapporti equivalenti esclusivamente attraverso la linea e il colore puri. Quest'arte è un'immagine del fine ideale umano verso cui l'umanità sta muovendo.

Per coloro che si ispirano all'arte nella vita, quest'ultima non può far altro che procedere nel suo cammino ma un po' più illuminata dall'arte. Essendo scaturita, e scaturendo sempre dalla vita, l'arte non può essere un modello dogmatico che dimostri il corso della vita dall'alto della sua astrazione. E l'arte pura non è altro che l'immagine della vita contemporanea ma estesa e sempre più purificata,

cosciché oggi, alla fine della cultura plastica, quest'immagine può dimostrare la struttura soggiacente della vita.

Certo anche la scienza svela sempre più le leggi dell'esistenza, ma essa differisce dall'arte per il fatto che non può studiare con precisione ciò che si manifesta plasticamente, che essa deve penetrare la materia e perciò l'invisibile.¹

quello individuale, simboleggiato dai piatti vuoti della bilancia" (Trad. 2013)

1 - "Certo, anche la scienza sempre più dimostra le leggi dell'esistenza, ma differisce dall'arte per il fatto che non può procedere allo studio di ciò che si manifesta plasticamente, ma

L'arte rimane nella luce e si occupa solo di ciò che si rivela come "immagine." Ma la semplice osservazione della natura è insufficiente. Essa non ci presenta tutto insieme o nello stesso tempo. Così noi siamo condizionati dallo spazio e dal tempo. Al fine di percepire quella grande linea della vita che è l'"*evoluzione*", dobbiamo mettere a confronto tutto ciò che è stato appreso durante la cultura della plastica e discernere l'apogeo; ciò è possibile solo nell'arte, la quale ha ora raggiunto il termine della sua cultura.² Per convincerene, è sufficiente che osserviamo il fatto che, quando la plastica pura finisce, essa ottiene il massimo di espressione col minimo di mezzi. Essendo la scala dell'evoluzione plastica completa, possiamo vedere chiaramente *la via verso l'esatta espressione dell'equilibrio universale*.³

Attraverso l'osservazione visiva, l'arte ha svelato le leggi dell'esistenza: le leggi dell'equilibrio universale. Essa ha scoperto la legge principale dell'equivalenza delle opposizioni e ha portato progressivamente in luce le sue implicazioni e le sue richieste. Nei suoi secoli di cultura, l'arte ha rivelato che la realizzazione di questa legge, benché diversa in ciascuna epoca, si manifesta in modo sempre più esatto nella misura in cui l'uomo si sviluppa e diventa più cosciente. E' chiaro perciò che, benché la legge dell'equivalenza rimanga sempre intatta, ogni epoca ha le sue varie leggi plastiche sussidiarie. L'arte dimostra che le nuove condizioni di vita non sono create per caso e non sono sbagliate bensì sono governate da leggi fisse e sono perciò conseguenze necessarie delle mutate relazioni dell'uomo e del suo ambiente. La cultura dell'arte ci dimostra che tutte queste modificazioni nella realizzazione della legge dell'equivalenza servono a conseguire infine la sua pura realizzazione, la costruzione di "relazioni equivalenti."

L'arte ci dimostra così che non esiste una verità assoluta ma che ci sono nondimeno [319] *verità immutabili per ogni fase dell'evoluzione umana*:

deve penetrare nella materia, dunque nell'oscurità". (Trad. 2013)

2 - "Per vedere quella grande linea della vita rappresentata dell'"*evoluzione*" è necessario confrontare tra loro tutte le osservazioni fatte nel corso della cultura plastica e individuarne l'apogeo, e ciò è possibile solo all'arte, che è ormai pervenuta alla fine della sua cultura". (Trad. 2013)

3 - "Per averne la prova, è sufficiente osservare che alla fine della plastica pura il massimo di espressione è raggiunto con il minimo di mezzi. Essendo la scala dell'evoluzione plastica completa, possiamo vedere chiaramente *la via verso l'esatta espressione dell'equilibrio universale*". (Trad. 2013)

leggi fisse che determinano la vita.

Benche "la vita," l'esistenza - la verità - ci siano nascoste, la legge dell'equivalenza ci viene rivelata sempre più. Svelando progressivamente la legge principale, scoprendo costantemente le leggi sussidiarie di ogni nuovo fenomeno, l'uomo si avvicina sempre più alla verità. Questo progresso è la *cultura dei rapporti equivalenti*. Come rivela infatti l'arte, c'è un progresso nella *manifestazione dell'equivalenza*. Mentre l'arte del passato aveva un'equivalenza velata e confusa, la nuova arte manifesta infine un'equivalenza esatta e pura. Se, come abbiamo detto, l'arte ha sempre cercato di stabilire un equilibrio universale, che viene creato in accordo con la legge della reciproca equivalenza, allora ogni arte cerca di esprimere l'equivalenza. Lo sottolineiamo perché soltanto la legge dell'equivalenza conduce direttamente all'equilibrio universale nella vita come nell'arte.

Non cerchiamo dunque l'uguaglianza, la libertà o la fraternità bensì l'equivalenza in tutte le cose. L'equivalenza crea quegli ideali che, invece di restare solo ideali, saranno realizzati attraverso di essa nel futuro.

Nell'arte, come nella vita, l'equivalenza è creata *attraverso i rapporti e attraverso i mezzi (oggetti, immagini)*. Attraverso di essi diventiamo coscienti dello spazio e del tempo. In coerenza con questa mentalità mutevole, *l'uomo crea o trasforma i mezzi e i loro rapporti* e ogni nuova apparenza spaziale diventa la base dell'apparenza seguente. Così, reciprocamente, i rapporti e i mezzi creano la mentalità.

Sarebbe perciò impossibile capire perché la cultura dei rapporti sia trascurata - anche nel nostro tempo - se non fosse così chiaro che essa è stata soppressa dall'uso erroneamente egoistico dei mezzi. Noi tendiamo a dimenticare che i rapporti perfezionano i mezzi e che i mezzi appropriati richiedono rapporti omogenei. Lo dimentichiamo nella politica come nella vita economica e sociale.

Questa nozione è dimenticata anche nella scienza? Non è essa il segreto della medicina e della chimica nella precisa equivalenza di rapporti oltre che nei mezzi usati o creati?¹

Tutte le tendenze della nuova arte - le quali rappresentano una conseguenza dell'arte del passato - hanno condotto inconsciamente alla

plastica pura, ossia all'esatta realizzazione dell'equilibrio universale. Avendo innalzato il contenuto della vita, nel campo libero dell'arte le nuove tendenze potrebbero continuare la cultura (progresso) della vita e quindi anticiparla. E se qualcuno dovesse chiedere se sia sbagliato porre l'arte pura come l'immagine idealizzata della vita, noi dobbiamo chiedere solo se l'equilibrio universale non sia l'ideale della vita pratica e della vita concreta. Che cosa stiamo cercando di fare in politica, nella vita economica e sociale, se non di stabilire l'equilibrio? Ma mentre la vita richiede e cerca di produrre l'equilibrio universale, che è *vitale e sempre creativo*, l'uomo tende naturalmente all'equilibrio individuale, che è statico e perciò mortale. Se egli è consapevole di ciò, allora rifiuta ogni equilibrio, perché l'equilibrio universale gli è estraneo. Egli ricerca pertanto la vita nello squilibrio di eventi passeggeri. Per fortuna, anche se ci rinchiudiamo in forme diverse e limitanti - le quali ovviamente si oppongono l'una all'altra in una condizione di [320] squilibrio e perciò impediscono l'equilibrio universale -, è la vita stessa a liberarci. Essa ci indica le vie verso l'equilibrio, ma a causa della sconcertante complessità della vita pratica diventa difficile discernerele. Sappiamo ben poco sulla vita e gran parte di essa ci rimane completamente oscura, così che manifestamente non possiamo imporre dogmi e non possiamo predire o dirigere il corso degli eventi. Noi dobbiamo sempre seguire la vita, ma cerchiamo di seguire veramente la "vita" e non i suoi eventi.

Finora la ricerca dell'equilibrio universale è stata trascurata a favore di interessi individuali. L'arte dimostra che, finché questi dominano, non può esistere un equilibrio mondiale. Per raggiungere l'equilibrio universale, la nuova arte deve sacrificare la bellezza della forma limitante e particolare al fine di stabilire rapporti equivalenti attraverso il loro aspetto universale di linea e colore.

Liberiamoci perciò dalla falsa concezione della bellezza e dell'arte e non consideriamo la bellezza o l'arte semplicemente come cose "gradevoli" bensì come l'espressione più vitale dell'equilibrio universale. E mentre noi esaminiamo la bellezza nella cultura dell'arte, muoviamo verso ciò che è stato finalmente rivelato; avremo così una base solida per la vita pratica. E se è vero che la cultura della bellezza e la ricerca dell'utile nella vita stessa potranno aiutarci col tempo a trovare un equilibrio mondiale, perché dovremmo prendere la

1 - "Il segreto della medicina e della chimica non consiste forse nell'esatta equivalenza di rapporti oltre che nei mezzi di ciò che si utilizza o si compone?" (Trad. 2013)

via dell'errore e dell'oscurità invece di seguire quella sperimentata?¹

Facciamo sì che gli uomini del nostro tempo, gli uomini d'azione che premono per avere risultati immediati, che sono orientati in modo così intenso verso la realizzazione concreta, che sono così ostili all'arte cosiddetta astratta, facciamo sì che comprendano attraverso quest'arte che la realizzazione di ogni cosa *dipende dai mezzi impiegati, e che soltanto con mezzi puri* può essere instaurato un equilibrio universale. Non c'è piena coscienza di questo fatto perché la bellezza è creata con mezzi di ogni genere nella vita come nell'arte. Diventa così possibile accontentarsi di una bellezza vaga e di un equilibrio illusorio. Ma la vita non si accontenta e li distrugge costantemente finché non venga realizzata veramente la "bellezza," e quindi l'equilibrio universale. E' questo il progresso dell'umanità verso la coscienza. [321]

Parigi, giugno 1932

Il lungo saggio, di cui pubblichiamo alcune pagine, fu battuto a macchina da Mondrian che ne fece varie copie con carta carbone; ciascuna copia fu legata con una copertina grigia dal titolo scritto con cura e fu fatta circolare fra i vari amici di Mondrian. Mondrian si arrabattò attorno al titolo dello scritto e, benché le copie legate recassero il titolo *L'art nouveau - la vie nouvelle (La culture des rapports purs)*, che è il titolo usato qui, in una copia Mondrian lo aveva cancellato e sostituito con *L'art révélateur*. Su un'altra copia c'è il titolo scritto a matita *L'art et la vie, la culture de la forme et de ses rapports vers une équivalence universelle*.

Essendo datato dicembre 1931, lo scritto dev'essere stato composto nell'anno immediatamente successivo ai saggi *Il cubismo e la neoplastica* e *L'arte realistica e l'arte surrealista*, entrambi del marzo 1930. In una lettera a Cornelis van Eesteren, Mondrian scrisse: "*Credo che il mio libro possa aiutare a trovare una fede completa nella vita.*"

L'arte nuova, la nuova vita (*La cultura dei rapporti puri*)

[pagine 306-308]

...delle vecchie forme particolari, degli interessi personali e collettivi. Benché quest'intenzione e tutti gli sforzi della Società delle Nazioni

dimostrino che la cultura dei rapporti puri ha avuto inizio, abbiamo ogni ragione di preoccuparci.

Perché non proibiamo la produzione di armi e non distruggiamo tutte le armi ancora esistenti nella nostra società "civilizzata"? Se le armi fossero soppresse, gli uomini avrebbero molto minori possibilità di uccidersi l'un l'altro. Nella nostra società, però, troppi uomini accumulano fortune o si guadagnano di che vivere per mezzo di questi strumenti barbari. Inoltre, è *l'interesse particolaristico* ad alimentare la guerra. Non è però forse il compito di coloro che cercano rapporti equivalenti costituirli e opporsi così a questa forma primitiva ora coltivata fino alla sua possibilità estrema? Non dovrebbero inoltre la scienza e la tecnica, che si prestano a questa cultura infernale, essere guidate per vie che conducano alla felicità dell'uomo? Ma un mondo civile disarmato sarebbe privo di difesa contro un mondo non civilizzato che eventualmente lo aggredisse. Vediamo dunque di nuovo che la vita stessa, nonostante tutti i suoi difetti, è più saggia di noi e ha sicuramente le sue ragioni per procedere lentamente.²

E' logico evidentemente che il nostro tempo tenda al perfezionamento materiale e morale delle forme particolari create dalla cultura del passato; osserviamo però che il suo contenuto essenziale richiede che ci occupiamo innanzitutto dei rapporti reciproci di queste varie forme. Il contenuto della cultura del passato - la cultura della forma particolare - consisteva nel creare questa forma e nel concentrarsi su di essa senza curarsi troppo dei suoi rapporti reciproci. L'errore consisteva però nel credere che una vita equilibrata potesse essere raggiunta attraverso il solo perfezionamento della forma. Questo errore, che ci è rivelato dalla vita, ci è dimostrato anche dall'arte del passato. L'attenzione veniva concentrata sempre sulla forma particolare e si pensava che, perfezionando la forma, fosse possibile creare l'opera d'arte. Ma l'artista aveva già percepito il valore dei rapporti e, come abbiamo osservato sopra, l'espressione dei rapporti si sviluppò, per quanto in modo inconscio, nell'arte come nella vita.

Così il concentrarsi dell'attenzione sulla forma particolare, che comporta il pericolo di rimanere nell'ambito dell'individuale, non aveva nell'arte altro effetto se non quello di aprire questa forma

1. "... perché dovremmo imboccare la via dei molteplici errori e dell'oscurità invece di seguire quella che si è già dimostrata giusta?" (Trad 2013)

2. Questo paragrafo è stato aggiunto a mano da Mondrian sul dattiloscritto. [N.d.T. 2013]

particolare in modo da poterla unificare con l'intera opera, e nella vita col mondo intero.

Per essere coscienti della necessità di una diversa organizzazione sociale, non ci si ispira mai abbastanza a ciò che la cultura dell'arte ci dimostra. Ripetiamo che il contenuto essenziale dell'arte comporta *l'annientamento dell'oppressione individuale della forma come pure la creazione dell'espressione universale del ritmo*. Ripetiamo che l'arte nuova non è l'arte del passato rivestita di panni nuovi. Proprio grazie a questo travestimento l'arte del passato si conservò di secolo in secolo, anche in epoca moderna. Nell'arte, come nella vita, non si vede abbastanza chiaramente che la nuova èra implica una nuova cultura e che la cultura della forma particolare si sta avvicinando alla sua fine. Benché la nuova mentalità si sia affermata solo in pochissimi individui, la cultura dei rapporti equivalenti si rivela per conseguire il suo obiettivo: *la creazione di un equilibrio universale*. [pag. 306]

Nella vita la riorganizzazione non dev'essere dunque limitata alle forme particolari stesse e in ciascuna di esse isolatamente, bensì deve estendersi sulla vita universale.

In politica non è sufficiente tendere a rapporti interni equivalenti ma occorre pervenire soprattutto alla realizzazione di rapporti equivalenti di ordine internazionale.

In arte, la neoplastica ci dimostra questa necessità nel modo più esatto. Per mezzo di linee intersecantisi, i rapporti reciproci distruggono ogni piano separato, di modo che essi possono unirsi completamente fra loro.

I piani rettangolari di dimensioni e colori variabili dimostrano che l'internazionalismo non implica un caos governato dalla monotonia bensì un'unità ordinata e nettamente divisa. Nella neoplastica ci sono di fatto limiti assai pronunciati. Questi limiti non sono però realmente chiusi; le linee rette in opposizione ortogonale si intersecano costantemente, cosicché il loro ritmo continua nell'intera opera.¹ Analogamente, nell'ordine internazionale del futuro, i vari paesi, pur essendo reciprocamente equivalenti, avranno il loro valore proprio e diverso. Ci saranno frontiere giuste, proporzionate al valore di ogni paese in relazione all'intera federazione. Queste frontiere saranno nettamente delimitate ma non "chiuse"; non ci saranno dogane né carte di lavoro. Gli "stranieri" non saranno più considerati come meteci.

1. Le sottolineature sono nostre.

Nonostante ogni divergenza nei rapporti di dimensione, la neoplastica si fonda sul rapporto ortogonale di posizione, che è costante. Ciò indica che nell'ordine futuro, nonostante ogni differenza di quantità, ci sarà ovunque una costante di qualità, che è la base dell'unità completa.

Benché la neoplastica costituisca il fine della cultura umana, questo fine indica la via per domani. E se la reciproca uguaglianza che la neoplastica manifesta non può essere realizzata nella vita oggi, la nuova arte ci dimostra che possono esservi costituiti forme e rapporti puri e, attraverso di essi, una nuova organizzazione che consentirà già una vita più libera e più realmente unificata.

Conformemente all'annientamento della forma particolare nell'arte, vediamo nella vita annullarsi già molte concezioni limitanti del passato.

Vediamo che la religione, divenuta nella sua forma di Chiesa una forma limitante, si libera sempre più nel corso della cultura umana dei suoi ridicoli travestimenti e rivela il suo vero contenuto. Se l'arte ci dimostra che la reciproca separazione delle forme aumenta il loro valore intrinseco e produce un'unione più perfetta, possiamo constatare con gioia anche la separazione della Chiesa e dello Stato e la separazione della religione dall'erudizione o dalla filosofia. Liberata e restituita a sé stessa, ogni cosa perverrà più facilmente al suo approfondimento.

Tutte le vecchie forme limitanti, come la famiglia, la patria ecc., che furono così a lungo coltivate e protette dallo Stato e dalla Chiesa e che sono necessarie ancor oggi, sono considerate dalla nuova mentalità, nel loro senso convenzionale, ostacoli a una vita veramente umana. Quali sono attualmente, esse si oppongono all'instaurazione dei rapporti sociali puri e alla libertà individuale.

Evidentemente è difficile, per la nuova mentalità, abbandonare le forme particolari che l'hanno generata. Se essa le riconosce però come forme oppressive, [pagina 307] il loro abbandono non comporta più alcun sacrificio. D'altra parte la vita ci sospinge e il nostro libero arbitrio non è sempre in gioco.

Proprio come la stessa arte ha lentamente creato una nuova espressione plastica caratterizzata da un equilibrio più reale, anche la vita creerà gradualmente quest'equilibrio in una nuova organizzazione sociale ed economica.

La via che sarà seguita dalla vita dipenderà non solo dagli sforzi della nuova mentalità bensì anche dal tipo di resistenza che sarà esercitato dalla

mentalità del passato. La vita, nel suo corso, è però costretta dalla necessità e le sue nuove esigenze premono sempre più verso l'equilibrio universale. E' la necessità a creare il progresso e questo spinge avanti l'uomo. Se il progresso (nella scienza, nella tecnica ecc.) è troppo avanzato perchè gli uomini in generale possano seguirlo, essi finiscono col servirsene male e spesso ne soffrono. L'esperienza e l'istruzione sono perciò due esigenze imperative.

Il fatto che l'uomo sia costretto a concentrarsi sempre più su sé stesso per poter sopravvivere e che la vita diventi sempre più difficile potrebbe minare la sua fede nel progresso della civiltà. Se noi riconosciamo però che questo stato di cose è imposto dalla necessità e che è causato dal culminare della forma particolare morente - e che si tratta perciò di una costrizione passeggera, esterna -, allora diventa chiaro che la libertà si sta approssimando.

Benché per l'uomo l'esistenza reale, individuale e collettiva, sia la cosa più importante di tutte, nulla è più infantile che desiderare l'impossibile. Proprio quando vogliamo una cosa a tutti i costi, finiamo col mancare il nostro obiettivo. Per creare un'esistenza realmente umana dobbiamo avere coraggio, perseveranza, pazienza. Il tempo che approfondiamo in questo tentativo può essere considerato perduto? Non dimentichiamo che l'essenziale per l'uomo è coltivare il suo vero essere di uomo: le cose passeggere lo aiuteranno a realizzare il suo fine. Coltivando il suo vero essere, egli conseguirà la forza, la quale porterà con sé una vita passeggera conforme a tale essere.

Al fine di creare quest'esistenza per noi stessi e per altri, avremo la forza, se necessario, non soltanto di sopportare ma anche di creare la rovina della nostra esistenza apparente, di sacrificare gli interessi e le condizioni che favoriscono quest'esistenza?

L'arte, la quale, distruggendo la forma particolare, ha sacrificato la bellezza di questa espressione plastica pura, ha già dimostrato di avere tale forza.

Anche quando coltiviamo il nostro vero essere - ossia la vita reale - siamo costretti a essere egoisti. Il passato ha nascosto questo stato di cose. La nuova mentalità lo confessa. Essa considera l'egoismo giustificato e necessario per la creazione della nostra propria vita e di quella degli altri. La morale convenzionale ricuserebbe nondimeno ogni egoismo. Essa coltiva il sacrificio

e il mondo ne trae vantaggi e sofferenze.

La morale convenzionale non è però l'espressione pura di un'alta morale universale. Esattamente come nell'opera d'arte figurativa l'espressione plastica pura è non soltanto confusa ma anche distorta, così nella vita questa morale è confusa e distorta dalla propria limitazione di fatto in varie forme.

E come, ancor oggi, la cultura della forma particolare e quella dei rapporti si confondono, così nella morale convenzionale si mescolano insieme due azioni [pagina 308] opposte: il concentrarsi dell'attenzione sulle forme particolari e l'unione di queste forme col tutto. [...]

[pagine 313-316]

Finché esistono queste opposizioni ostili, l'una annienta l'altra. Finché esiste l'odio, il vero amore è impossibile. Di qui la mancanza di vero amore, di fratellanza, di amicizia. E' ovvio perciò che in una tale società queste belle cose debbano inevitabilmente abolirsi da se stesse.

Abolendo l'aspetto naturale della forma, l'arte ci dimostra che la vita produrrà ciò a cui l'uomo, nella vita, tende invano o che si rifiuta di fare. Abolendo l'amore, per esempio, la vita sta realizzando in modo esatto il suo contenuto vero. Dal punto di vista della nuova morale, la quale impone la giustizia, nessuna delle qualità umane può sussistere, a meno che esse non siano reciproche. In considerazione delle disuguaglianze esistenti fra gli uomini, la nuova morale non può dunque imporre queste qualità prima che venga raggiunto un certo grado di reciproca uguaglianza. Provvisoriamente, essa può imporre solo la costituzione dei rapporti puri e una giusta educazione al fine di creare quell'uguaglianza che conduce logicamente alla realizzazione delle qualità citate sopra. La mentalità attuale non è in grado di realizzarle, ma è capace di *rispettare la logica della giustizia*.

Soprattutto a causa della durezza della vita attuale, quasi nessuno ha più del buon cuore. Dovremmo cercare di riportarlo in vita nonostante che l'intelletto e le circostanze lo escludano? Dovremmo combattere il progresso della civiltà e opporci alle sue conseguenze? Lasciamo alla vita il compito di approfondire l'intelletto, di trasformare le situazioni sociali, in modo da poterci riavvicinare al [pagina 313] vero sentimento e recuperare il buon cuore. Cerchiamo di essere in armonia con la vita che sta evolvendosi.

Ogni giorno ci meravigliamo della completa

assenza di vero amore, di fraternità, di amicizia, di bontà. Molti secoli fa fu imposto l'alto messaggio dell'amore universale: anche se la sua influenza è innegabile, l'uomo non è mutato.

Non insistiamo dunque su ciò che si è rivelato irrealizzabile. L'arte ci dimostra che *la vita spinge l'umanità verso lo stato di equivalenza dei suoi due aspetti opposti e dunque verso l'annullamento delle limitazioni individuali*. E' così che la vita perviene a realizzare alti ideali un tempo imposti.

Pur essendo circondati da ogni sorta di forme limitanti che stanno morendo e decomponendosi, possiamo discernere ben poco della nuova era, la quale è nondimeno visibile in virtù di un'azione che non è stata ancora realizzata solo a causa della sua temporanea oppressione da parte di queste forme.

Con l'approssimarsi della nuova vita, viene chiaramente instaurandosi una nuova morale. Essa si fonda manifestamente sulla nuova cultura rivelata dalla vita e dall'arte. Durante la cultura dei rapporti equivalenti, essa si fonda sull'apogeo di questa cultura, ossia sulla realizzazione dei *rapporti reciproci equivalenti* che la nuova vita è avviata a raggiungere.

La nuova morale e quella della *vita sociale* in opposizione alla morale del passato, la quale tendeva al medesimo fine ma promuoveva in realtà solo la vita particolare, individuale o collettiva. Mentre la morale del passato era sostenuta dalla Chiesa e dallo Stato, la nuova morale è sostenuta dalla società. Il suo contenuto, concepito astrattamente, è la *giustizia internazionale, universale*. Mentre infatti la vecchia morale, nonostante il suo contenuto essenziale, sosteneva in realtà le varie forme particolari (le une addirittura a danno delle altre), la nuova morale è capace di realizzare il rapporto equivalente del mondo civilizzato.

Che una nuova vita stia sorgendo è confermato dal fatto che la vita attuale presenta questa opposizione - spesso terribile -, che possiamo constatare, alla vecchia cultura e alla sua morale. Poiché l'uomo conserva ancora in sé lo stato bruto e animate si assiste a eccessi e addirittura a crimini. Invece di cercare di giustificare questo comportamento, cerchiamo piuttosto di sottolineare l'instaurazione dei rapporti puri e delle forme depurate, per mezzo dei quali tutti questi residui dello stato primitivo dell'uomo saranno ridotti al minimo, così che la nuova vita possa svilupparsi senza terribili sconvolgimenti.

Ma anche a causa delle esigenze della vita attuale e delle varie situazioni da essa create, la morale del passato si annulla sempre più. Nella vita attuale qualità morali come la bontà, l'amore disinteressato, l'amicizia, la carità ecc. diventano sempre più difficili da praticare. L'individuo, sempre più dedito a preoccupazioni di ordine materiale, non ha più energie da perdere; il fatto che, a causa della disuguaglianza degli uomini, ci sia chi consegue profitti a danno di altri non è più giustificabile.

Se il fatto che l'uomo sia costretto sempre più a conservare e difendere la propria vita sembra contraddire l'evoluzione o costituire un argomento contro il progresso della civiltà, non dimentichiamo che ci troviamo al termine della cultura della forma particolare e che dobbiamo subire perciò gli effetti della dissoluzione delle forme del passato. In passato l'individuo era sostenuto [pagina 314] da queste forme; ma ora che esse sono danneggiate, non sono più in grado di sostenerlo e anch'egli viene a trovarsi in pericolo. In questo modo egli recupera però il suo "io" e dipenderà dalle sue forze se egli riuscirà presto o tardi, mediante la costituzione delle forme libere, a conseguire la propria libertà. Una necessità imperativa gli si impone: egli deve creare.

Benché la nuova morale e la ragione possano guidarci, e l'arte possa precederci indicandoci la via, insistiamo sul fatto che nell'arte, come nella vita, la "realizzazione" viene al primo posto e la nuova vita è creata da qualità che possono apparire semplici e insignificanti ma che hanno il massimo valore. Citiamo come esempio il valore dell'esattezza e della purezza di esecuzione che la nuova arte ci indica come possibile anche nella vita. Benché in ogni arte tutte le opere siano realizzate per mezzo dell'esattezza e della purezza di esecuzione, nell'arte nuova queste qualità non soltanto sono sviluppate all'esterno ma sono concepite inoltre in un modo del tutto diverso che nell'arte del passato. In questa, nonostante tutta la sua precisione, tutto è confuso. Nell'arte nuova, al contrario, tutto viene in luce in modo chiaro: forme neutre, piani, linee, colori, rapporti. Attraverso la sua esattezza e precisione di esecuzione, la nuova arte stabilisce in un modo reale la reciproca equivalenza nella composizione: l'equilibrio.

Questo fatto dimostra per la vita questa verità: che le nuove forme e i rapporti reciproci hanno un valore reale solo a condizione che siano realizzati in un modo esatto e precise.

L'esattezza è uno fra i mezzi di cui si sente in modo più impellente l'esigenza al fine di realizzare la nuova vita. In molte manifestazioni della vita attuale vediamo che la precisione e l'esattezza sono sempre più ricercate e imposte dalla necessità. Basti ricordare come esempio il traffico nelle nostre grandi città. La Place de l'Opéra a Parigi ci dà della nuova vita un'immagine migliore di quella che ci viene data da molte teorie su di essa. Il ritmo di opposizione, ripetuto due volte nelle due direzioni, realizza con l'esattezza della sua esecuzione un equilibrio vivente. Osserviamo che nella vita le qualità morali non sono sufficienti ma si tratta di realizzarle.

L'intero progresso della civiltà (la vita attuale) sta muovendo inconsciamente e spesso in modo erroneo nella direzione della nuova vita. Considerando lo spirito del passato e concentrandoci sulle diverse forme, non ci siamo ancora resi pienamente conto del fatto che, in questo modo, creiamo inevitabilmente rapporti ingiusti. Ne risulta uno stato di squilibrio. Nello stesso tempo, però, possiamo constatare con gioia che, anche nel campo della politica, viene rivolta ai rapporti reciproci una sincera attenzione. Questo sforzo può annullare le forme limitanti dannose e le loro nefaste conseguenze.

Finora sostenute dalla tradizione, dallo Stato e dalla Chiesa, dalla maggior parte delle condizioni familiari, sociali e religiose, queste forme primitive stanno lentamente perfezionandosi e modificando il loro aspetto. Affermare il contrario e credere - come è stato fatto così spesso - che le nuove condizioni attuali siano forme del passato degenerate, equivale a rovesciare il corso del progresso, a non vedere il contenuto della vita, il quale, nonostante tutto, è rivelato [pagina 315] dall'arte e dalla vita concreta come *la liberazione da ciò che è particolare e l'unione con ciò che è universale*.

La nuova mentalità, che si è liberata dall'oppressione della forma particolare ed è perciò divenuta capace di tendere verso la realizzazione dei rapporti equivalenti, è oggi nondimeno rappresentata da una piccola minoranza. Come abbiamo però ricordato in precedenza, questa minoranza è sostenuta dall'azione inconscia di una collettività abbastanza grande. Tutti insieme stiamo muovendo verso la costruzione dei rapporti puri, la quale conduce alla realizzazione dei rapporti equivalenti. La meta di questo movimento è l'abolizione delle forme

limitanti, il progresso dell'umanità.

Tutti stanno muovendo contro la cultura del passato - la cultura della forma particolare - e tutti sono già nella cultura della nuova era, quella dei rapporti equivalenti.

Questa verità, che l'arte ci ha dimostrato plasticamente e perciò in modo visibile, ha grande importanza al fine di capire in qualche misura il corso complicato del progresso della civiltà è di accettare il male come il bene nella vita e non perdersi in una critica pessimistica della vita che sarebbe causa di tante sofferenze.

Osserviamo però che l'arte - benché su un terreno astratto - non si limitava a un'"idea" ma fu sempre un'espressione "realizzata" dell'equilibrio.

Benché le idee siano l'origine delle cose in noi e benché i principi umanitari abbiano una forza enorme, il problema principale è *la realizzazione della felicità nella vita*.

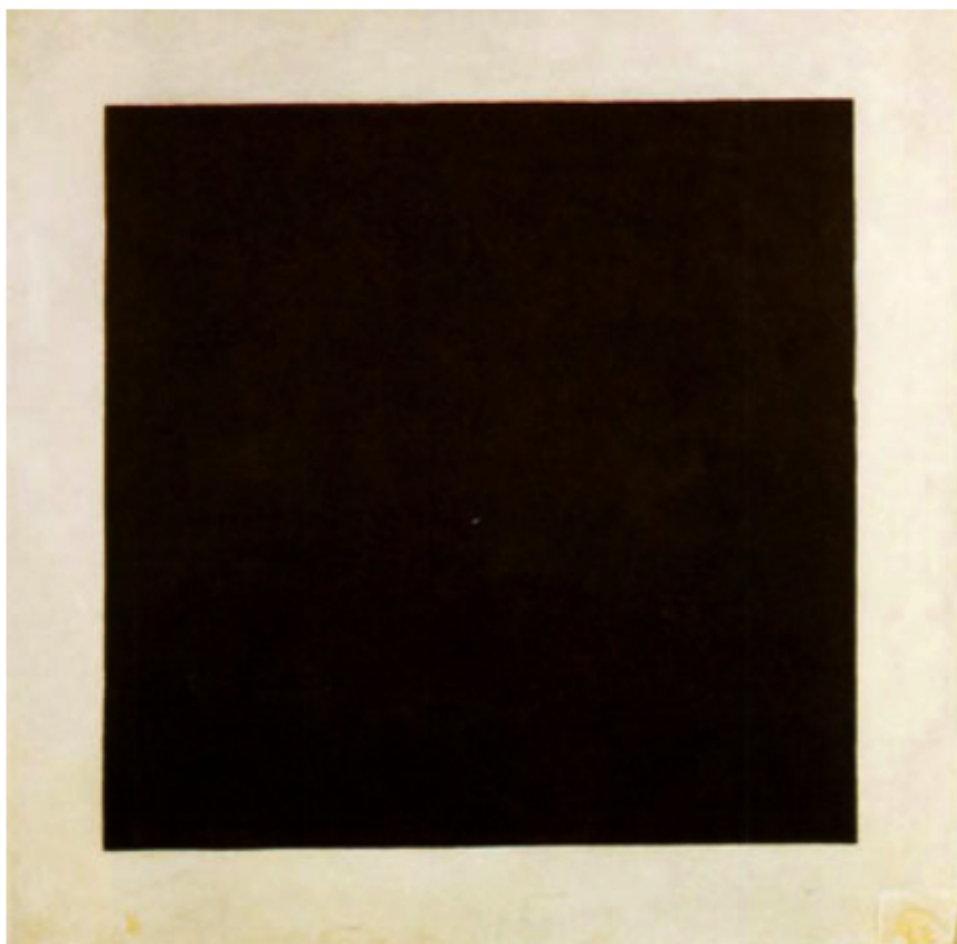
Mentre all'inizio di una cultura le idee sono forti, verso la sua fine non soltanto diventano logore ma proprio allora ne viene chiesta la realizzazione. All'inizio della cultura dell'arte, il suo equilibrio era ancora più o meno velato da concezioni individuali. Verso la fine della sua cultura, l'arte lo ha instaurato in un modo - relativamente - reale. Perché dovremmo disperare di questa possibilità nella vita?

Gran parte di ciò che concerne la nuova organizzazione additata dall'arte nuova sembrerebbe essere in corso di realizzazione in Russia in un modo più diretto che negli altri paesi. Ogni paese ha però i suoi caratteri e le sue esigenze peculiari e ciò che è possibile o desiderabile per un paese non lo è sempre per un altro.

La grande linea dell'evoluzione è nondimeno universale ed è la stessa per ogni paese. Possiamo dire, in generale, che se la nuova organizzazione di un paese è troppo avanzata perchè gli individui possano seguirla o se la disuguaglianza degli individui si oppone ad essa per qualche tempo, la vita fornirà la soluzione giusta, indicherà la strada da prendere.

Se consideriamo le cose con attenzione, vediamo che in tutti i paesi civilizzati stanno venendo in luce fenomeni analoghi. L'evoluzione è però in essi generalmente lenta e le sue manifestazioni, velate nelle forme tradizionali, vi sono più complesse che in Russia. Quest'evoluzione è forse meno avanzata? Ce lo dirà la vita: *la vita è verità*. [pagina 316]

Parigi, dicembre 1931



01

(in pittura)

54

UNICO E VERICIDO DOSSIER SULLA MERA SUPERFICIE



Un frame del video con il tetto mobile di cui è dotato il piccolo edificio dedicato a Malevich nel Museo Macura

FORNITURA CRITICA PER NOVI BANOVCI

La Fornitura del 21 settembre 2013 ha riguardato principalmente la nozione di "superficie" in pittura, a partire (e a seguire) da Malevich (senza dimenticare Kandinsky, Klee... e neppure il Benjamin dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità...).

La gran parte degli elaborati e degli scritti di riferimento sono stati sviluppati durante gli anni 70 e 80, ma solo nella precisa circostanza dei cento anni dal quadrato nero di Malevich questi elaborati hanno trovato (finalmente) un concreto motivo per prendere la forma con la quale sono stati raccolti e messi in mostra per la prima volta proprio nel luogo dove è stato eretto un edificio ispirato da Malevich,

Il dettaglio completo dei materiali che hanno costituito la Fornitura è possibile trovarlo nella pagine internet del sito arteideologia.it nelle rubriche *Edicola* e *Cronache 5*.

Tuttavia, qui di seguito annotiamo i titoli di alcune opere tra quelle fornite:

Luciano Trina - 12 Dipinti al nero, china e tempera, ognuno cm. 50x40, 2013

Carmelo Romeo - 3 croci tirate al nero, stoffa e fune, ognuno cm. 100x100, 2013 e 28 tavole fotografiche 31x31

Testi di riferimento (in loco e scaricabili dal sito arteideologia.it)

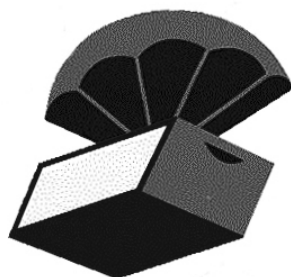
- 01/54 La mera superficie (in pittura), revisione elastica 1972/1983

- Fascicolo di Complementi e disegni preliminari 1971/2013

- Mi fornisca una spiegazione (con dentro Fabio Mauri) 1975

- Quadro della situazione (con dentro Alexander Brener) 1997





FORNITURE CRITICHE

LA LUCE E IL COLORE¹

3 lezioni di pittura

1. Per il pittore, così come per lo scultore, non esiste altra luce che la luce tramite cui si produce questa o quella modellatura di una cosa; la luce non sarebbe lo scopo principale, ma un semplice mezzo tecnico che serve a rivelare la cosa concepita nelle tenebre del proprio intimo. Se la luce, dunque, è un semplice mezzo tecnico, allora è evidente che essa gioca un ruolo uguale a quello di tutti gli altri mezzi presenti nei materiali, la luce si trova in tal modo sullo stesso piano di tutti i materiali e ha, di conseguenza, un valore uguale a quello di tutti gli altri, poiché anche tutti gli altri materiali rappresentano ugualmente gli stessi mezzi e la stessa qualità che la luce attraverso cui si rivela il dato, mostrano attraverso se stessi la faccia o la forma della cosa che giace in me, come risultato delle reazioni di due fenomeni esistenti fuori di me e dentro di me.

Ne deduco che il pittore o lo scultore non rivelano mai né la luce, né il colore, né la forma, ma soltanto la reazione che si è prodotta dalla

collisione delle forze che agiscono dentro e fuori di me.

Si è sempre parlato della luce o del colore a proposito del compito principale di rivelare la luce, il colore e la forma in modo tale che il dato delle reazioni che si sono formate in me sia chiaro e, di conseguenza, conosciuto, cioè rivelato in tutta la sua reale pienezza.

Il dato così rivelato costituirà anche l'essenza del pittore e dello scultore.

D'altra parte, la coscienza pittorica non si accordava con questo problema e diceva che il compito della pittura e della scultura consiste nel rendere il dato esterno; io sono giunto a pensare che per i pittori non esistano oggetti che si trovano fuori di me, ma soltanto oggetti che si trovano dentro di me, e quest'ultima dichiarazione troverebbe una sua giustificazione se l'oggetto dato che si trova fuori di me non servisse da pretesto a ciò che è in me. Ma siccome esiste il pretesto, di cui amano tanto parlare pittori e scultori, la loro volontà si trova a dipendere dal pretesto ed è incapace, a causa di ciò, di manifestare ciò che giace in me;² cioè nel caso in cui il pretesto non si sia dissolto in me e non abbia composto alcun elemento per prendere una nuova forma. Il pretesto si è messo a dominare sul mio io e sulla mia volontà e ha obbligato la mia volontà creativa a sottomettersi alle sue leggi. In questo caso il pretesto si manifesta sempre con una piccola reazione prodotta dalla

mia emozione interiore, la quale, a sua volta, rappresenta anche un processo di reazione delle due forze che stanno all'interno e all'esterno. Io definisco simili momenti "piccola reazione", mentre

1. Il *Diario B* (1923-1926) da cui proviene questo saggio, dal titolo originale "Svet i cvet.1/42", è conservato nell'archivio dello Stedelijk Museum di Amsterdam. In russo è stato pubblicato per la prima volta a cura di Jiri Padrtà sulla rivista *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. XXIV (3), luglio-settembre 1983, pp. 263-88. Il testo è composto di tre lezioni tenute da Malevič agli studenti del GINCHUK (Gosudarstvennyj Institut Chudozestvennoj Kul'tury, l'Istituto Statale per la Cultura Artistica di Pietrogrado-Leningrado). La numerazione 1/42 corrisponderebbe al paragrafo 42 del terzo libro della prima parte di *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer e rappresenterebbe quindi una risposta di Malevič al pensiero del filosofo tedesco. Il saggio è stato tradotto da Nadia Caprioglio (Kazimir Malevic, *Non si sa a chi appartenga il colore*, Scritti teorico-filosofici a cura di Nadia Caprioglio, Hopefulmonster editore, Torino 2010).

2. Inizia in questo punto la prima di tre annotazioni aggiunte da Malevič alla fine del manoscritto.

definisco i fenomeni "grande reazione", quando la forza che sta all'esterno e la forma del fenomeno sono vinte o si dissolvono reciprocamente con un processo interiore e creano una nuova forma.

Qui ha luogo la lotta per una nuova forma di due forze differenti e ciò che noi chiamiamo momento di organizzazione non è altro che il processo di lotta di queste due forze, reciprocamente opposte l'una all'altra, che devono sottomettersi al dato sorto dentro di me.

L'uomo nel suo insieme rappresenta uno degli esseri della natura organizzati con una certa energia della proprietà di reazione, capace di separare in sé la forza di formazione e di sottomissione. Un tale essere incontra sulla propria strada questo o quell'ostacolo, un altro corpo organizzato in modo simile a lui, e il momento dell'incontro inizia con la separazione delle loro reciproche forze di reazione.

I due corpi che si scontrano qui non servono affatto da pretesto l'uno all'altro con il compito di riflettersi reciprocamente sullo schermo della propria attività, ma soltanto da pretesto per distruggere reciprocamente gli ostacoli e i superamenti che si sono verificati. Dal mio punto di vista si può affermare che c'è stato un superamento solo quando a partire dalle reazioni reciproche si è ottenuta una nuova forma che unisce in se stessa i due corpi.

In tal modo, tutto ciò che esiste in natura non è stato creato sulla base dei pretesti, ma solo sulla base delle cause dei superamenti reciproci delle reazioni verificatesi che creano un nuovo corpo od organismo che le legghi fra di loro.

L'incontro di due elementi naturali, l'uomo e il mare, ha suscitato una reazione che ha creato fra loro un nuovo organismo, la barca o la nave. Né la barca, né la nave significano di per sé la vittoria del mare sull'uomo o dell'uomo sul mare; è il semplice legame di un tutto organico.

A sua volta la barca, o la nave, non è il riflesso del pretesto del mare (questo non si riflette); non rammentano neppure l'uomo, ma soltanto un nuovo aspetto dell'organismo che lega me al mare e il mare a me.

Il dibattito pittorico è condotto in vista della ricerca dell'autenticità pittorica; che cosa deve rivelare il pittore o lo scultore, dov'è l'autenticità rivelabile? Rispondendo a questa domanda, nella valutazione precedente sul pretesto, si vede che l'autenticità della rivelazione non è nel dato che si trova fuori di me; e neppure in me, ma soltanto nel luogo in cui si crea una terza cosa durante il processo

delle reazioni. La rivelazione di questa terza cosa sarà proprio l'autenticità.

La pittura, a mio avviso, ha compiuto un processo di rivelazione del dato, ha condotto un lavoro sulla conoscenza delle cose, ha effettuato una ricerca scientifica sui fenomeni e ha creato la loro immagine sulle loro realizzazioni. A partire dalle tele pittoriche e dalle rappresentazioni scultoree nello sviluppo delle arti figurative vedo una linea, seguendo la quale si compie lo sviluppo del processo pittorico o plastico in generale. Le rappresentazioni più remote sono da noi definite tentativi primitivi di rappresentare il dato, e solo perché il futuro ha rappresentato il dato in modo più autentico, più esatto, tutte le rappresentazioni remote sono state classificate come primitive.

Tutti i fenomeni del passato dell'uomo portano la definizione di "primitivo", così come, a sua volta, anche la nostra epoca porterà la stessa etichetta rispetto al futuro.

Tutto, di conseguenza, aspira non soltanto alla costruzione artistica, ma anche all'autenticità reale dello studio del dato, che in pittura giunge fino all'autenticità anatomica reale della rappresentazione, poi passa a un nuovo processo di costruzione sulla base di leggi o di elementi conosciuti in natura, alla rivelazione immediata di nuove forme.

Il pittore, contrariamente a ogni affermazione secondo cui compito dell'Impressionismo sarebbe di perseguire solo l'impressione, difficilmente può essere d'accordo con un simile compito, sapendo che non si appresta affatto a rendere l'autenticità, ma soltanto l'impressione.¹

Io ritengo che nessuna scienza o altra attività umana non si rassegnerà mai alle sole impressioni, ma perseguirà soltanto l'autenticità. Inoltre mi sembra che il pittore voglia rivelare solo il principio autentico, e non la sua impressione.

La seconda coscienza pittorica, in disaccordo con l'enunciato precedente circa l'oggetto, dice che ciò che bisogna rivelare è la luce, e che questo è il primo e principale compito della pittura; gli oggetti non sono che luoghi su cui vibra la luce, il lavoro dell'artista consiste nel rivelarla, poiché gli oggetti sono già rivelati, rappresentano le forme di un altro ordine di coscienza.

Per la coscienza pittorica dei seguaci del *plein-air* o dei *pointillistes* la luce è diventata il problema

1. Fine della prima aggiunta sottoscritta nell'originale "K<azimir>".

del movimento pittorico. In questo caso la luce non era già più un pretesto, ma solo uno dei determinati enunciati per risolvere il problema della luce del dato pittorico. Qui non si tratta più del fatto che l'oscillazione luminosa è un pretesto per riprodurre sulla tela una nuova modificazione, qui si verifica la più forte tensione della rivelazione della luce autentica; non si tratta neanche d'impressione, la scienza del *Pointillisme* aspira a risolvere attraverso una via fisica il problema della luce vivente nella pittura.

L'ultimo evento pittorico del *Pointillisme* mi induce a cercare la sua giustificazione logica nelle profondità del movimento pittorico storico, in quanto scienza pittorica che si è prefissa lo scopo di conoscere i fenomeni della natura, dopo aver raggiunto la rivelazione attraverso la pittura della sua autenticità.

In questo modo l'essenza pittorica stava nella sola categoria dell'attività scientifica, aspirava in un modo o nell'altro a rivelare l'autentico, avendo ottenuto l'identità del fenomeno nello sviluppo che essa ne fa sulla tela sotto forma di pittura e nello spazio sotto forma di scultura.

In altre parole, essa aspirava allo sviluppo di libri scientifici allo stesso modo in cui le altre scienze aspirano, attraverso lo studio, a rivelare l'identità, l'autenticità di un fenomeno della natura.

La scienza pittorica *pointilliste*, avendo respinto lo studio dell'oggetto, in altri casi della forma, sembra dimostrare che questa parte è stata o studiata (cioè la sua autenticità anatomica è risolta) o condotta a un livello elevato; il problema irrisolto, invece, resta quello della luce: e solo dopo aver risolto il problema della luce che la scienza pittorica raggiungerà l'identità completa della rivelazione del fatto autentico nella natura.

Tutta la scienza pittorica ha seguito la via dello studio dei fenomeni della natura e della vita umana, presentandosi in una metà del proprio edificio come un lavoro letterario, effettuando tutte le possibili analisi di unione delle materie, mentre nell'altra metà essa produceva costruzioni a partire da esperienze e da leggi messe a punto in laboratorio.

Eseguiva il lavoro di qualsiasi altra scienza, in altri casi costruiva opere pratiche attraverso l'analisi di esperienze fisiche. Si mise a combinare in bisogni pratici le interdipendenze delle forze così conosciute, e dunque la semplice ricerca fine a se stessa dà in ultima analisi risultati indispensabili alla vita pratica.

Quest'ultimo punto mi dà il diritto di pensare che il

nuovo problema dell'essenza pittorica, esprimendosi nelle nuove arti che hanno rifiutato la rivelazione eterna della natura sotto la forma che essa aveva in precedenza, sia passato a un nuovo ordine di espressione delle cose che si trovano all'interno e all'esterno, similmente alle scienze tecniche che riproducono sulla base dei risultati ottenuti, andando dalle esperienze di ricerca delle forze alle edificazioni di un nuovo aspetto delle forme.

In questo modo la coscienza pittorica è passata in un caso all'edificazione delle forme pratiche, cercando di dar loro una nuova forma. Un'altra parte dei pittori è passata al "senza-oggetto"; si sono formate due correnti, una figurativa, pratica, l'altra "senza-oggetto". Può essere che non si tratti di due correnti, ma di due visioni del mondo. La loro trattazione non è compito delle presenti note.

In quest'ultima tendenza dell'essenza pittorica assistiamo a un altro fenomeno: la luce non gioca assolutamente il ruolo che aveva presso i *pointillistes* e in generale presso tutti i pittori. Qui viene messo in primo piano il problema della rivelazione del colore, ma non la rivelazione del colore come elemento che giace al di fuori di qualsiasi prisma, cioè al di fuori del soggettivo, bensì solo come sua rivelazione attraverso un prisma, cioè attraverso un certo assemblaggio o una certa costruzione di corpi che daranno questa o quella rifrazione del colore oppure la sua intensità. Ogni prisma può presentare una somiglianza con l'uomo, nel quale la stessa luce o il colore può rifrangersi in questa o quella forza. Ne derivache, per studiare il colore, è necessario farlo passare attraverso prismi pittorici, quali possono essere solo le tendenze pittoriche. Così, il Cubismo e il Futurismo

rappresentano quei prismi pittorici costruiti in cui abbiamo questo o quello stato di luce o di colore.

In realtà tutte le tendenze non sono altro che prismi in cui la tendenza del colore si è rifratta in modo diverse che in altri, e per il solo fatto che un prisma mostri uno stato diverso di un'unica materia, la presa di coscienza cambia e, di conseguenza, la costruzione dipende anche da questo o da quel fatto.

Per la conoscenza di questo o di quel fatto, di questa o quell'azione, è indispensabile volgersi al loro studio, esaminare tutto il prisma per sapere perché si produce questa o quell'illuminazione, questo o quello sbiadimento del fatto. E' indiscutibile che ci troviamo davanti a nuovi fatti

del movimento pittorico, la cui azione manda su tutte le furie la comunità che, invece di studiare il prisma, lo butta a terra e lo rompe. In questo modo non risolveremo mai nessuna questione.

Il prisma futurista costruito da Marinetti¹ ha mostrato la realtà del mondo dei fenomeni in modo diverso da come era stato visto prima del suo prisma, e solo perché l'arcobaleno del mondo è stato mostrato da un nuovo lato della sua realtà. La comunità si è indignata come un tempo s'era indignata alla prova (al prisma costruito) che la Terra non solo non ha un'importanza primaria nell'universo in quanto pianeta principale, ma non se ne sta neanche come una regina, intorno a cui tutto corre, bensì è lei stessa a ruotare e a correre intorno agli altri Soli.

Marinetti ha costruito un prisma e attende il momento in cui gli indigeni inselvatichiti gli inveiranno contro. Un altro che ha costruito un prisma nel suo aspetto definitivo, il prisma del Cubismo, è Pablo Picasso; la sua sorte sarà identica.

Sulla base dei due primi prismi della scienza pittorica io sono riuscito a costruire un terzo prisma, che ho chiamato Suprematismo. Ho preso su di me anche il compito di chiarire progressivamente questi prismi e ciò costituisce il mio principale lavoro nella scienza pittorica.

(Ognuno di questi prismi ha una moltitudine di discipline che è possibile studiare solo realizzando un laboratorio fisico corrispondente, cosa che cercheremo di ottenere e a cui speriamo di arrivare in futuro).

Perché sia più chiaro dire ancora una volta che l'essenza pittorica non consiste nel riflesso del visibile e che tutto il visibile non è un pretesto nel senso in cui lo si intende. La pittura è uno dei mezzi di conoscenza del mondo dei fenomeni, e il fenomeno conosciuto in pittura o nella vita in generale si esprime precisamente in una certa costruzione di questo o quel fenomeno, nella forma.

Di conseguenza, la questione della rivelazione della luce non era la questione della sua semplice riproduzione sulla tela, cioè della sua ripetizione, poiché una simile soluzione della questione della luce non avrebbe per niente risolto il problema della luce. In questo caso si trattava della

conoscenza di un fenomeno noto. In tal modo aveva origine l'esperienza pittorica scientifica del *Pointillisme* pittorico, il quale attraverso una costruzione puntiforme del colore mira a ottenere la sensazione fisica della luce.

In un altro caso i pittori vedevano la luce come un mezzo di rivelazione dell'oggetto, supponevano che la luce illuminasse l'autentico, che grazie alla luce ogni fenomeno diventasse per l'uomo netto, chiaro, e che dunque la luce avesse la particolare funzione di rendere chiaro l'oscuro e l'incomprensibile. Così, ad esempio, i poeti e in generale gli uomini di scienza invitano tutti "verso il sole", "saremo come il sole",² "andiamo verso la luce", e dovunque questo Sole diventa un emblema; in un modo o nell'altro vedono nella luce solare la chiarezza che può illuminare il nostro cammino cieco e oscuro. Il Sole può così illuminare i fenomeni nascosti nelle tenebre che la nostra coscienza apprenderà, e rivelare il lato reale del fenomeno o dell'oggetto.

In realtà io penso che se anche ogni uomo fosse il Sole, nulla comunque gli sarebbe chiaro, e che se arrivassimo al Sole, esso sarebbe ugualmente oscuro come la Terra. La sua luce per la mia coscienza rischiarebbe tanto quanto la luce raccolta dal pittore nell'opera.

Tutta la caccia che il pittore dà alla luce, alla luminosità dei raggi e all'illuminazione, ha dimostrato sempre una sola cosa, che non esiste una luce con determinate funzioni d'illuminare la verità e che rivelare la sua luminosità a questo scopo è ugualmente impossibile. L'esperienza pittorica mostra soltanto i due diversi rapporti materiali del chiaro e dello scuro, differenze di una sola e unica materia. In questo modo, nell'esperienza pittorica i raggi di luce hanno perso la loro forza di illuminare, noi non vediamo già più sulla superficie il raggio luminoso, ma solo la fattura materiale.³ Quella cosa che è stata

2. Allusione al titolo della raccolta poetica di K. Bal'mont *Budem kak Solnce (Saremo come il Sole)*, 1903.

3. Il termine *faktura* (fattura), insieme con *sdvig* (spostamento), era entrato nel linguaggio corrente della pittura dell'epoca in seguito al noto articolo di David Burliuk "Kubizm" (Cubismo), pubblicato nel volume *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Schiaccio al gusto del pubblico), Moskva, 1912, e al libro di Vladimir Markov *Faktura* (Fattura), Sankt-Petersburg, 1914. *Faktura* indica non solo la maniera propria di un artista di realizzare materialmente, di mettere in opera procedimenti tecnici, ma lo strumento stesso, la specificità intrinseca dei materiali di cui l'artista dispone. Non traduciamo *faktura* con "testura", poiché il vocabolo italiano non appartiene allo stesso registro linguistico di quello russo;

1. Nel febbraio 1914 Marinetti ha compiuto una tournée in Russia, suscitando vivaci polemiche tra gli esponenti dell'avanguardia russa.

definita luce, è diventata altrettanto impenetrabile che qualsiasi altro materiale.

Il tentativo di rivelare la luce, la sua realtà fisica, ha indotto i *pointillistes* a costruire sulla tela dei punti colorati, con lo scopo di dare non soltanto un'impressione di verità, ma unicamente la verità stessa. Ogni uomo vuole prima di tutto conoscere la verità, nessuna impressione del vero lo soddisfa, e per di più vuole conoscere anche la causa di tutte le cause, e a questo scopo costruisce tutta una cultura di vari grimaldelli per aprire con il loro aiuto la serratura della natura silenziosa, con cui essa ha rinchiuso tutto il proprio misterioso segreto e ne ha nascosta la chiave, la quale difficilmente qualcuno un giorno arriverà a trovare.

Non si tratta, dunque, di impressioni, ma della casa della vita, dell'autenticità.

Solo i fatti autentici possono soddisfare l'uomo. La ricerca della luce è, probabilmente, uno degli sforzi principali di ogni uomo; egli sa che solo con la costruzione del lampione che la illumini sarà chiara la via autentica che porta alla verità.

Il *Pointillisme* è stato l'ultimo tentativo nella scienza pittorica che abbia cercato di rivelare la luce; furono fra gli ultimi a credere nel Sole, a credere nella sua forza e nella sua luce. Che solo lui potesse rivelare con i suoi raggi la verità delle cose.¹ Sembra che i *pointillistes* abbiano tentato di risolvere il problema della luce, di risolvere la questione cui non poterono arrivare i loro precursori pittorici: il problema della luce in pittura e in scultura era uno dei mezzi principali, poiché è soltanto attraverso di essa che si è rivelata la forma.

I *pointillistes* hanno preso questo compito su di sé, ignorando l'oggetto, in quanto semplice luogo in cui si manifesta la luce. Avendo ottenuto nei propri lavori determinati risultati riguardo al problema pittorico della luce, il pittore poteva rivelare la forma già nell'ordine e nella realtà in cui essa si manifesta in natura.

Con i *pointillistes* sembra concludersi il realismo pittorico. La pittura ha permesso il lavoro analitico e sintetico di rivelazione delle cose che si trovano al di fuori del pittore. Grazie a loro si è potuto portare a termine un lavoro scientificamente determinate e chiudere tutto un periodo in cui il

dato pittorico aspirava all'espressione pittorica autentica e naturale.

Dopo di loro inizia una nuova attività pittorica volta a una nuova analisi e a una nuova sintesi della pittura pura, cioè della fabbricazione, si potrebbe dire, di materiale pittorico in quanto tale: quando la si sottrae agli attacchi della luce, si verifica la costruzione di un nuovo corpo pittorico, dal quale dovranno costruirsi le cose nello spazio della stessa luce. Si trattava soltanto di lavori preparatori ai problemi pittorici del Cubismo. In questo campo è il pittore-scienziato Paul Cezanne a occupare un posto di rilievo. Ma, nonostante tutto, la questione della luce non viene meno.²

Al loro posto apparvero nuovi operatori della pittura, i cubisti, i quali pure si dedicarono a risolvere il problema della luce. Anch'essi si trovarono di fronte alla stessa questione: che cosa bisogna considerare luce e che cosa si può considerare scuro. Nella forma è introdotto uno spostamento,³ il concetto di luce è di nuovo messo in discussione e si afferma che la luce, attraverso cui è possibile rivelare la cosa (ciò che sognavano di raggiungere i *pointillistes*), non è nello spettro solare, ma è soltanto uno dei mezzi. Le cose rivelate e illuminate non significa ancora che siano manifeste, poiché è manifesto solo ciò che è comprensibile all'osservatore.

In questo modo si introduce uno spostamento nel concetto che intende per luce ciò che è comprensibile, e per oscuro ciò che è incomprensibile. Ne consegue che una tela pittorica dipinta in toni neri e marroni può essere viva, chiara per chi l'ha compresa, e al contrario, una tela dipinta di bianco, di chiaro, sarà scura per l'osservatore che non l'abbia compresa, non ne abbia raggiunto la conoscenza.

In tal modo, la coscienza del cubista per bianco intende non il materiale, ma soltanto il momento della presa di coscienza, per nero ciò che non è compreso. Il bianco, il nero, il chiaro o la luce hanno cessato di esistere realmente nel senso in cui venivano intesi in precedenza.

La continuità delle esperienze del passato in questo caso è possibile dal momento che tutto ciò che era reale nella coscienza oggi è scomparso: il bianco, il nero, tutto ciò che esisteva ieri oggi non esiste più. Si sono create nuove circostanze, in virtù delle quali si è modificata la realtà. Nelle

manteniamo invece il termine "fattura", sottolineando queste implicazioni particolari del russo.

1. In questo punto inizia la seconda annotazione aggiunta da Malevič alla fine del manoscritto.

2. Fine della seconda aggiunta.

3. Per il termine *sdvig*, "spostamento", vedi pagina precedente, nota 1.

circostanze attuali non si può più applicare la realtà del passato. Non possiamo percepire l'arcobaleno in quella dimensione che era nella coscienza degli uomini del passato. Per noi non si tratta più un di un fatto isolato, prodotto da una forza sovranaturale, ma soltanto della rifrazione fisica dei raggi o della luce attraverso le gocce d'acqua.

Non si può ammettere neppure la continuità storica perché ogni fenomeno ha le proprie circostanze e di conseguenza ha anche un nuovo rapporto-forma. L'arte costruisce la scienza, il sapere.

Sembra che il concetto di luce dovrebbe limitarsi a restare sulla posizione della propria realtà, ma avviene che la sua realtà cambi. In un caso la luce è considerata un qualcosa tramite cui è possibile rivelare l'autenticità, in un altro caso un mezzo simile a tutti gli altri materiali tramite i quali si rivela il dato.

In un caso della coscienza pittorica si poneva il problema della rivelazione della luce come mezzo particolare per la rivelazione del dato. In un altro caso, nella recente rivelazione, il dato pittorico si basa sulla rivelazione del colore, si elabora la sua intensità.

A che scopo si elabora dunque l'intensità cromatica? Sempre per lo stesso scopo di rivelazione del dato colorato. Com'è dunque questo dato? E' possibile preparare i mezzi prima della comprensione del dato? Ogni dato esige, infatti, mezzi appropriati, di conseguenza il dato è già qualcosa attraverso cui passa la rifrazione dei fenomeni e la loro scomposizione negli elementi che saranno anche mezzi di costruzione del dato, cioè comincerà la realizzazione della visione del mondo.¹

In altre parole, il dato è il risultato delle reazioni delle forze che si trovano all'interno e all'esterno nella loro azione reciproca; si producono varie rifrazioni e costituzioni di forme in quel luogo che noi definiamo presa di coscienza, in esso inizia un processo di costruzione delle forze o degli elementi, dei materiali che si sono rivelati nel processo di reazione. In questo modo nella coscienza si verifica la realizzazione del piano. Abbiamo un piano reale pronto, una costituzione di forme che aspiriamo a rivelare all'esterno come qualcosa di separato, un anello organico che lega la mia interiorità con l'esterno.

1. In questo punto inizia la terza annotazione aggiunta da Malevič alla fine del manoscritto.

Di conseguenza, per rivelare quest'ultima, bisogna lavorare sui dati emersi grazie ai materiali nel processo di reazione. Io considero questo lavoro positivo nella sua essenza. E' solo da qui che sorgono veramente le discipline.

Sembrerebbe che il pittore prenda coscienza del proprio lavoro, che possa dare spiegazioni, ma il suo lavoro, malgrado tutto, è simile a ogni fenomeno della natura che cerchiamo di conoscere e di argomentare.²

Molti ritengono che il Suprematismo abbia lo scopo di rivelare esclusivamente il colore e che i tre quadrati costruiti (rosso, nero e bianco) rappresentino anche la rivelazione del colore, oltre che la soluzione del problema pittorico nella sua pura estensione bidimensionale in quanto superficie piana. Dal mio punto di vista il Suprematismo come superficie piana non esiste, il quadrato è solo una delle facce del prisma suprematista attraverso cui il mondo dei fenomeni si rifrange in modo diverso rispetto al Cubismo, al Futurismo, e la caccia alla luce o al colore, a una forma di costruzione, è completamente negata dalla sua coscienza, fino al rifiuto totale di rivelare figurativamente le cose. Stabilendo il "senza-oggetto", la coscienza aspira per suo tramite all'assoluto, nel quale si rifiuta di cogliere alcunché sia attraverso una qualche tensione del pensiero umano, della ragione, sia attraverso la costruzione di schermi solari sui quali si sarebbe definitivamente chiarito qualcosa dei fenomeni del mondo. Non esiste nessuna unità scura che sia visibile e netta su un disco di luce viva, né un'unità chiara su un disco scuro.

Contemporaneamente allo sviluppo del movimento pittorico inizia a svilupparsi anche il pensiero pittorico, si avvia un processo di pensiero che aspira a rivelare e a giustificare oppure a rifiutare lo scopo pittorico espresso dal pittore. Comincia così a nascere la filosofia della creazione pittorica, la quale perviene al "senza-oggetto" o all'assoluto.

La pittura si è posta uno scopo uguale, dal mio punto di vista, a tutte le altre scienze dell'uomo. Questo scopo si esprime nella parola "rivelare", o manifestare. In un caso, nel *Pointillisme*, si è scoperto che la luce non è autenticità, ma soltanto il risultato delle autenticità delle oscillazioni cromatiche. In questo modo sembrerebbe essere svelata la verità che produce la luce. Ma è possibile che il colore non sia altro che il risultato

2. Fine della terza aggiunta.

di verità poste al di fuori dal sapere. Così, davanti a noi sorge tutta una serie di X che speriamo di conoscere nel futuro. Ma il futuro è elastico, l'oggi in rapporto al passato rappresenta precisamente quel futuro tanto atteso su cui i nostri predecessori avevano riposto le speranze che il futuro avrebbe rivelato la luce reale, ma le loro speranze sono rimaste vane, oggi si è appreso soltanto che la luce è il risultato della verità, ma non la verità.

Così davanti a noi c'è una nuova verità, non più della luce, ma del colore, la quale, a sua volta, nel futuro non sarà la verità ma il risultato, come ho detto, di nuove X.

Malgrado tutto, la ricerca della luce resta lo scopo principale, la luce solare come mezzo di illuminazione non è comunque sufficiente per l'illuminazione delle catacombe scavate dall'uomo nella ricerca delle causalità e della rivelazione delle loro autenticità.

Era indispensabile creare una nuova luce tecnica per queste esigenze, e in questo ambito si sono verificati dei perfezionamenti per accendere il fuoco dalla sverza alle lampade elettriche. L'invenzione della lampada elettrica è stata anche la lampada luminosa con cui si cerca di rivelare i fenomeni, laddove i raggi solari non possono più bastare al lavoro dell'uomo. Ma anche i raggi elettrici devono, a loro volta, servirsi di un apparecchio a raggi X, per poter illuminare, rendere visibile il fenomeno, anche la nostra coscienza oggi può conoscere completamente i fenomeni del mondo.

Così il ruolo della luce consiste nell'illuminazione di quegli oggetti senza cui non può avvenire la presa di coscienza o la conoscenza. Ma accanto alla realizzazione della luce tecnica appare una nuova luce. E' la luce del sapere; in essa ci sarà senza dubbio una differenza essenziale rispetto alla luce che si apprestavano a rivelare i pittori, i quali illuminavano con la luce i fenomeni affinché fossero chiari, comprensibili, reali per l'osservatore.

Per la tecnica la luce era, in genere, soltanto un mezzo ausiliare, la luce principale, invece, era il sapere. La luce del sapere ormai non produceva più né ombra, né chiarore, ma era lo stesso luminosa, i suoi raggi penetrano ovunque e hanno conoscenza anche di quei fenomeni che si nascondono a tutti gli altri raggi.

In ciò io vedo un'analogia anche col movimento pittorico, analogia che hanno formulato i cubisti: non è sufficiente vedere, ma bisogna anche

sapere; di conseguenza la coscienza dei cubisti nega già il carattere sufficiente della proposizione secondo cui è reale tutto ciò che è visibile all'occhio; già il fatto stesso della costruzione pittorica cubista dimostra che esso non è affatto reale, benché visibile all'occhio e illuminato da luce sia elettrica che solare. Di conseguenza, si può averne conoscenza attraverso un'altra illuminazione, proprio con la sua messa in luce tramite i raggi del pensiero, dirigendoli verso la sorgente principale del sapere.

E se effettivamente il sapere è l'originale cui è stato ordinato di conoscere tutto, allora la realtà di ogni cosa dipende soltanto da questa luce. Se tutto nella natura fosse comprensibile, reale, non avremmo cultura; ed è solo perché tutta la natura visibile, illuminata dalla luce malgrado tutto, per noi non è sufficientemente reale e al fine di renderla comunque comprensibile, cioè reale, che l'uomo ricorre alla creazione della nuova luce del sapere e, naturalmente, tutte le apparecchiature fisiche create e i processi di pensiero delle ipotesi filosofiche, così come la verifica scientifica di queste ipotesi, costituiscono proprio ciò che definiamo segni della cultura e del sapere. In questo modo, per comprendere il reale è necessario leggere e studiare tutto ciò che è stato creato dalla tenacia del pensiero e dell'intelletto umani. Per conoscere la realtà dei fenomeni del mondo vegetale bisogna studiare tutta l'anatomia di una data scienza, tanto che il fiore visibile alla luce dei raggi solari non sarà più reale, la sua realtà si troverà nell'istituto di ricerca botanica: è solo là che avviene l'approfondimento delle sue molteplici facce reali, là dove non è più la luce solare a illuminarlo, ma la luce del sapere.

Così la luce del sapere è presente in quasi tutte le manifestazioni della vita umana, sembra giocare un ruolo definitivo e dominare tutta la luce. La luce del sapere è la migliore lampada in grado di dare una forza assoluta di luminosità; solo con questa lampada l'uomo annienterà la tenebra del mondo, la disperderà in quanto nemico unico che ha nascosto tutti i valori autentici, lasciando all'uomo soltanto impressioni, supposizioni, lasciandogli non il mondo come autenticità, ma il mondo come rappresentazione.

Noi possediamo due forze, una è la tenebra del mondo, l'altra è il sapere. Sono nemici irriducibili, che combattono non per la vita, ma per la morte. Il sapere perseguita la tenebra che porta via con sé le verità e le cause autentiche che noi abbiamo speranza di vincere in futuro; non si sa quale sia

la speranza della tenebra. Da qui derivano, direi, due strade filosofiche, una ottimista, l'altra scettica, una si regge sulla gioia della vittoria nel futuro, l'altra ha un atteggiamento scettico verso questo futuro.

Così, per esempio, nelle nuove correnti, nello stesso Suprematismo, lo scetticismo esiste sia nei confronti del futuro, sia nei confronti della scienza e del sapere, e di quegli scienziati che si sono proposti di costruire a ogni costo la chiave con cui aprire la serratura della natura, carpirne tutti i tesori dai suoi depositi misteriosi. Per questo, all'invenzione di una simile chiave scientifica lavorano la scienza e gli inventori.

Ma a me, personalmente, che appartengo in ogni caso allo scetticismo, una simile impresa sembra strana, poiché, innanzi tutto, non si sa se la natura abbia una serratura e se esistano dei tesori. Tutta la cultura mi appare come un fabbro che si è messo a fare una chiave per una serratura che non conosce. I fatti dell'enorme galleria di apparecchiature scientifiche rappresentano solo il tentativo di costruire dei grimaldelli o delle chiavi, e il fatto che siano numerosi dimostra che la serratura è sconosciuta. Se la serratura fosse nota, il fabbro costruirebbe una sola chiave.

Così il Suprematismo in quanto "senza-oggetto" ha in ogni caso un atteggiamento scettico verso il lavoro di questo fabbro che rappresenta la luce nella lampada del sapere, avendo la speranza di illuminare in futuro le tenebre universali e di trovare i tesori nascosti per arricchirsi.

L'aspirazione alla luce e il bisogno di inventare una lampada che illumini mi provano già che l'uomo non rappresenta quella perfezione che possiede la natura. Essa non ha e non inventa lampade che illuminino lo spazio siderale. I soli hanno lo stesso significato delle masse che non brillano.

E' possibile che esistano attrazioni materiali reciproche le quali, attraverso una reazione reciproca, danno risultati ciechi, al di fuori del sapere e delle leggi.

E' possibile che esista l'attrazione di tutta una serie di "qualcosa" che si chiama o è stata battezzata col nome di cose materiali, le quali, a loro volta, rappresentano i risultati delle reazioni senza fine di questi "qualcosa".

Così si verifica l'eterno processo di agglomerabilità e di disintegrabilità di un aspetto o di una forma in un nuovo aspetto della sostanza assoluta immutabile.

Se ci sia in questo processo della natura un

qualche bisogno cosciente, se ci sia un lavoro d'azione scientemente ponderato, non si sa, ma io suppongo di no.

E' possibile che gli uomini pensino che la creazione del Sole sia stata prevista coscientemente e che di conseguenza esso sia stato costruito con lo scopo ponderato di illuminare la Terra, di riscaldarla affinché gli uomini potessero coltivare dei frutti, essere riscaldati e avere il giorno sulla Terra. Anche la luna è stata creata come luce notturna per coloro che non hanno il tempo di arrivare a casa prima del calar del sole. Ragionando in questo modo è possibile vedere tutto il senso logico del dato della ragione del mondo che ha costruito l'universo per l'uomo.

Ma purtroppo le cose vanno diversamente, un simile ragionamento sarà soltanto la dimensione di una circostanza personale. E' possibile che il nostro ragionamento e la nostra esistenza siano uno dei processi delle reazioni reciproche e che tutti i risultati e le deduzioni che ne derivano appartengano alla serie dei processi senza fine nello spazio del mondo, siano semplici attrazioni cieche prive nella propria azione non solo di movimenti e di conoscenze conseguenti che si succedono logicamente, ma anche di azioni imprevedibili o di un risultato della loro reciproca unione. E' possibile anche che l'apparizione del sole o la temperatura del fuoco derivi dalla violazione della quiete di certi "qualcosa" da parte di altri. Qui è possibile supporre un atto violento che l'uomo ha considerato un momento catastrofico, ma visto che in natura è ammessa l'esistenza assoluta di una sostanza o di un'energia che non scomparirà mai, allora questa o quella reazione reciproca non sarà catastrofica, poiché non esiste la temperatura che avrebbe bruciato o gelato questo "qualcosa" o questa sostanza.

Il mio ultimo ragionamento mi condurrebbe a molte domande e risposte e il pensiero che ho formulato ora si riduce a quello stesso ragionamento sull'esistenza della luce. Io voglio soltanto indicare un fatto: se sia possibile giustificare il lavoro d'invenzione di una lampada o di una chiave che svelino l'autenticità delle cause e delle verità. E indicare, in secondo luogo, qual è il ruolo che in tutti i fenomeni gioca la luce in generale e la luce del sapere in particolare. In questo modo sono arrivato ad alcune soluzioni pittoriche del problema della luce, del *plein-air* o del *Pointillisme* e del Cubismo, e anche dell'arte tecnica pratica, ho indicato tre o quattro prismi nei

quali la luce prendeva nuove forme e significati reali. Ho menzionato anche il Suprematismo, attraverso il cui prisma le realtà esistenti della luce in generale o della luce del sapere non esistono affatto. Il suo prisma non rifrange né il mondo dei fenomeni che si trova in me, né quello che si trova all'esterno, attraverso di esso non si rifrangono né i fenomeni spirituali, né quelli pratici. Dalla sua filosofia assoluta deriva che non ci sono cose né in me, né fuori di me, che il mondo in quanto rappresentazione non rappresenta ancora le cose, e che neppure la mia volontà le può creare, poiché non c'è ciò che potrebbe essere conosciuto e a partire dal quale si potrebbero costruire degli apparati di conoscenza.

2. La scienza pittorica lavorava sulla rivelazione attraverso la luce in un caso della forma, in un altro caso della luce, in un terzo del colore, in un quarto della costruzione. A partire dal precedente ragionamento sulla luce è possibile tracciare un grafico che mostrerà come il movimento della luce, allo stesso modo di quello del colore, avvenga nei centri delle culture umane costruite, come ogni cultura non sia altro che il prisma in cui si rifrange l'autenticità conoscibile. Ma il guaio è che ogni apparato di cultura costruito rifrange sempre la stessa sostanza in tutti i colori dell'arcobaleno senza rivelarsi nella propria sostanza finale.

Esiste una linea di cultura. Su questa linea si forma tutta una serie di punti nei quali si produce l'accumulazione di energia diretta verso l'uno o l'altro aspetto delle circostanze e delle necessità che sorgono. Da qui ci si chiede se effettivamente la creazione della forma o la costruzione delle cose nella presente circostanza sia una necessità autentica inerente all'uomo o se invece tutte le cose create siano una semplice casualità, il risultato delle circostanze in cui l'uomo è venuto a trovarsi; infatti tutte le cose create d'importanza pratica non provano affatto di essere una mia necessità, di appartenere al mio essere.

In questo modo tutta la cultura delle costruzioni sulla linea del movimento umano può rappresentare soltanto una serie di risultati del movimento e di strumenti abbandonati in nome di quella cosa che apparterrebbe all'essere umano. La lotta per la rivelazione di tale autenticità continua in ogni caso. La lotta, qui, si esprime nello sforzo di avvicinamento alla mia coscienza dei fenomeni, cioè di mettere i dati più vicino all'analisi della presa di coscienza. Tutto il tentativo è stato fatto su questo avvicinamento, su

questa rivelazione, e nel lavoro pittorico, dopo aver rivelato dapprima la forma sul contrasto della luce, in seguito nel colore, quindi di nuovo nella luce, più avanti ancora si è arrivati alla rivelazione soltanto degli elementi, della sola luce, del solo colore, cosa per cui sono anche state create particolari discipline delle singole rivelazioni. L'epoca contemporanea sembra aver qui messo in dubbio il fatto che la luce o il colore non siano manifesti in natura, che il loro essere non sia sufficientemente sviluppato e che, per di più, sia necessario coltivarli.

In numerosi casi la rivelazione del colore si è espressa nell'intensità e si supposeva che proprio in ciò consistesse la soluzione di tutto il problema delle discipline della scienza pittorica, nel colore o nella luce. Bisogna dedurre che tale rivelazione non è stata compresa in questo senso: che cosa è rivelato veramente? Il colore, oppure la mia coscienza riguardo al colore, oppure il colore riguardo la mia coscienza?

Infatti, bisogna supporre che il colore nella sua essenza sia invariabile e che soltanto la circostanza formatasi col tempo nella mia coscienza cambi l'intensità del colore invariabile dal mio punto di vista. Di conseguenza, non sembra possibile coltivare questa o quella intensità.

Un'automobile nell'allontanarsi dalla mia coscienza non perde affatto la propria forza, e invariabile, non fa che restare lontana dalla mia coscienza o dalla luce del sapere. Allontanandosi sempre più, i raggi della luce del sapere, non possono più raggiungere la sua realtà, e non possono neppure garantire che, uscita dai raggi della sua luce, l'automobile esista.

Di conseguenza, la sua realtà nella mia coscienza è già suddivisa in tutta una

serie di circostanze, dalle quali dipende questo o quello stato della cosa rivelata. Rivelare significa avvicinare o allontanare da me l'opera, nel tempo, oppure allontanarla dalla mia coscienza. L'ultimo processo sarà un processo di semplice spostamento delle cose da una circostanza all'altra e niente più. Tutti i tentativi di coltivare la luce, il colore, di renderli perfetti sono errati nel termine "rivelare". Ciò che noi vogliamo rivelare potrebbe anche trovarsi al di fuori di tutte le circostanze e la sua essenza, così come la cosa stessa, esserci sconosciuta e non poter essere rivelata, poiché tutti i prismi d'importanza cognitiva costruiti sono ancora una volta costruiti a partire dall'osservazione, sono sempre costruiti

in modo che è impossibile garantire che tutto ciò che si rifrange in essi sia l'essenza autentica, che sia stato afferrato l'assoluto.

E' possibile che ciò che vogliono rivelare sia interamente al di fuori dei movimenti e che sia in movimento solo la mia coscienza, ma anch'essa è in movimento, lo ripeto di nuovo, non nel mondo autentico, ma soltanto nella rappresentazione.

Quale sia l'utilità per l'uomo di una tale ginnastica, mi è difficile stabilirlo. Gli uni dicono di riceverne conoscenze, altri di aumentare la ragione, i terzi di sviluppare la vista,¹ i quarti i sentimenti: tutto questo insieme deve formare un organismo o un apparato pratico. Il suo carattere pratico si esprimerà nella rivelazione non dell'impressione, non del mondo come rappresentazione, ma dell'autenticità, della realtà palpabile.

E' possibile che l'evoluzione di questo apparato, che si chiama uomo, nell'abisso sconosciuto dei tempi pre-istorici del proprio sviluppo non conoscesse il mondo e non vedesse i suoi fenomeni, ma sentisse solo il contatto di queste o quelle manifestazioni, e che tutte le funzioni facenti parte dell'apparato sensibile siano il risultato di successive evoluzioni con una determinata inclinazione del fenomeno psichico che aspira a conoscere o a rivelare l'autentico dei fenomeni che lo concernono. I contatti, diciamo, di particelle materiali hanno eccitato il dato e a partire da quest'eccitazione si è prodotta questa o quell'azione, senza predeterminare affatto se i movimenti dati fossero autentici. E' anche possibile che a causa di tali contatti reciproci si produca questa o quella azione come processo di rappresentazione psichica di tutti i fenomeni nella loro determinazione da parte dei fatti autentici. Il movimento di particelle di luce può aver generato nel corpo luoghi che hanno iniziato a percepire o ad accumulare la luce, formando il bulbo oculare.

Ma devo tornare al tema della luce e del colore, tornare alla domanda: quando viene il momento reale della luce? La luce che attraversa le gocce di

pioggia forma la propria reale divisione nei colori che vanno a costituire una nuova autenticità reale. La goccia d'acqua è diventata una nuova circostanza per la luce. Supponiamo che questa circostanza sia stata costruita in modo che il mondo intero sia colorato di un solo colore o dei colori dell'arcobaleno; di conseguenza, da qualche parte sarà stata posta una circostanza tale, al di là della quale sarà rimasta la realtà della luce. Noi non

potremmo neppure rivelarla, il colore diverrebbe autenticità. Ma è possibile che anche il colore sia soltanto uno dei risultati di quei prismi che ci mostrano la realtà effettiva del colore in sette raggi; altre circostanze possono mostrarne migliaia, e così via. Essendo per professione un semplice pittore, avevo davanti a me un solo libro: la natura, che leggevo e osservavo nel limite delle mie possibilità. Così la natura era per me il laboratorio di fisica in cui avevano origine vari fenomeni. L'arcobaleno come risultato della rifrazione dei raggi attraverso il prisma delle gocce d'acqua ha attirato la mia attenzione sul fatto che esso rappresenta una delle numerose circostanze ed è per questo che ogni fiore viene a essere anche una delle circostanze nelle quali un'unica sostanza si è rifratta e si è colorata di un certo colore e non di un altro, ha ricevuto dalla composizione di un fenomeno una delle sue parti costitutive.

Ammettiamo, tra l'altro, che un tempo gli uomini non conoscessero l'origine dell'arcobaleno; per loro doveva essere un fatto particolare, situato al di fuori dei fenomeni fisici, un fatto della forza sovrannaturale. dell'azione.

Così, essendo realtà, ha diretto la coscienza degli uomini su una falsa strada; ma ora noi siamo riusciti a scoprire la causa autentica e a chiarire che è un fenomeno di rifrazione fisica di un unico raggio scisso dal prisma; in questo modo la realtà del colore sotto un certo aspetto e una, sotto un altro aspetto è un'altra; resta da risolvere una questione: dove sia la realtà o l'autenticità, della luce nel colore o del colore nella luce?

Ritorno ora alla questione che avevo tralasciato circa il grafico o la linea su cui continua a procedere lo sviluppo delle energie umane e non umane nella creazione dei centri di cultura mostrando che l'uomo rappresenta uno degli interessanti prismi viventi nel mondo, impegnati in un lavoro eterno di costruzione della propria coscienza, creando a partire da questa il prisma che avrà rifratto i fenomeni nella loro autenticità.

1. Allusione allo Zorved (da *zorkoe vedanie*, vista acuta), Centro di visiologia, sezione del GINCHUK, fondata da Matjušin con la collaborazione di Boris Ender, dove si conducevano esperimenti sulla possibilità della "visione allargata": questa risaliva "geneticamente" al concetto di "quarta dimensione", assai popolare negli anni Dieci fra i futuristi che si rifacevano agli scritti di Pëtr Uspenskij (1878-1947) dedicati alla quarta dimensione e alla geometria non-euclidea (*Četvërtoe izmerenie* [La quarta dimensione], Sankt-Petersburg, 1909, II ed. Sankt-Petersburg, 1914; *Tertium Organum*, Sankt-Petersburg, 1911. Cfr. Povelihina, Alla. "Matyushin's Spatial Sistem", in: *The Structurist*, n. 15-16, 1975-1976, pp. 64-70).

Nella linea che si va sviluppando ho notato tutta una serie di luoghi in cui essa accumula energia. L'accumulazione di energia deve sicuramente aver ricevuto una forma; la forma strutturale di un dato centro sarà proprio il segno dell'energia del lavoro che si è ammassato in questa o quella costruzione. Così ogni centro di costruzione umana non sarà altro che il prisma della presa di coscienza data, del sapere, della maestria, dell'arte, della scienza, ecc.

Sulla linea di sviluppo prenderò in considerazione il primo luogo, quello in cui si sono ammassate più o meno alcune decine di persone. E' il borgo, il villaggio, la fattoria. Questo luogo rappresenta un ordinario campo o un'aiuola, diciamo, della cultura colorata. Sullo spettro della nostra indagine scopriamo una moltitudine di colori vivi, e se verificheremo lo spettro di un altro luogo, d'un campo in fiore, noteremo allora una grande identità fra i due spettri colorati. Le persone sul campo colorato rappresentano gli stessi punti colorati che i fiori nel campo. Il prisma della rifrazione o della percezione del colore è uguale ai fiori.

Dopo il villaggio o il borgo esiste un altro centro chiamato capoluogo di distretto. A paragonare lo spettro del capoluogo di distretto con il precedente, già sulla sua superficie noteremo l'apparizione di bande tonali che inclinano dalla parte del bianco e nero. La percentuale di raggio nero o scuro e di raggio bianco inizia ad assorbire la colorazione. Dopo il capoluogo di distretto viene il capoluogo di provincia e quindi la capitale, cioè il luogo in cui la tensione di energia raggiunge il punto massimo dell'epoca umana contemporanea. Questo centro ha lo spettro di massimo assorbimento dei raggi colorati, la sua colorazione passa quasi totalmente al nero e al bianco, lasciando tra l'uno e l'altro intervalli di bande tonali di colore bruno, marrone e grigio.

Da qui possiamo ricavare una legge che stabilisca la colorazione legittima delle cose, possiamo, in base alla legge di colorazione di questa o di quella cosa, stabilire anche la sua epoca, cioè a quale centro appartenga nel tempo colorato. Fino a oggi non è stata trovata una legge di colorazione delle cose, delle case e neppure della tela, essa esiste di per sé, ma non è stata trasmessa alla coscienza.

Nel chiarire per me stesso la causa del presente fenomeno, ed essendo pittore, mi sono soffermato su questo lavoro di ricerca, il quale deve darmi le dimensioni che mi concedano il diritto legittimo di

colorare anche la mia tela pittorica.

E' per me ormai impossibile lasciarmi guidare solo dall'estetismo del mio gusto o basare la mia colorazione sulla parola "piace".

Nella misura in cui sono una delle particelle del movimento umano generale, devo tenermi nel suo movimento dialettico e muovermi nello spazio attraverso situazioni sempre nuove, in virtù delle quali si producono queste o quelle diversità fra un centro e l'altro.

Una delle prime cause di ricerca, probabilmente quella del colore specifico che io ho stabilito, e che tutte le colorazioni della luminosità colorata nei primi centri della linea o del grafico di sviluppo erano le percezioni della luce solare, e di conseguenza anche i colori, che erano ugualmente legati a tutti i fenomeni delle rifrazioni fisiche.

Così, la luce solare era la fonte principale delle sostanze che colorano. Allontanandosi sempre più, l'uomo si allontana anche dal sole. La città, la capitale, non è già più colorata dai colori dell'arcobaleno, ma soltanto dal tono, la coscienza si è molto allontanata dal colore. E' naturale, perché la luce si rifrange attraverso il prisma in uno stato già spento.

In secondo luogo, nella capitale agisce, come ho già detto nella prima parte della mia lezione, la luce di un altro ordine, l'ordine del sapere, sapere che si trova al di fuori delle varietà dei raggi colorati. E neppure quest'ultimo ordine non può non avere influenza sulla colorazione della forma rivelata dalla luce tecnica del sapere. Essi innanzi tutto stanno esclusivamente in un ordine di costruzione e la colorazione cromatica delle cose si limita integralmente alla solidità o alla protezione delle cose contro l'influenza di sostanze distruttrici. La pittura dei tetti delle case non si compie affatto dal punto di vista del gusto, ma soltanto da quello della solidità del materiale, ecc.

Aggiungerò che la capitale elabora un nuovo spettro di colorazione che non è privo di luminosità. Chiamerei questo spettro particolare "spettro metallico colorato". La tecnica esprime in se stessa un nuovo prisma, attraverso il quale si rifrange il raggio: attraverso il metallo, per prima cosa; in secondo luogo, il raggio stesso proviene dalle traslazioni metalliche in un particolare conduttore di luce metallico.

Qui io esprimo i primi pensieri che, si può dire, mi servono da pietre miliari per il lavoro che mi sono prefisso anche se esigono ancora molte

argomentazioni. Se le circostanze mi permetteranno di continuare il mio lavoro, essi saranno allora portati alla chiarezza di ciò che voglio esprimere, ma [illeggibile]

Lavorando sul grafico cromatico e tentando attraverso l'esperienza e l'osservazione del prisma umano vivente di stabilire una legge, ho notato che la linea di sviluppo del colore attraverso i centri di cultura possiede un proprio tempo e, di conseguenza, anche un proprio grado di coscienza o un proprio grado di cultura.

Cio fa sì che vi sorga questa o quella forma della cosa e la sua colorazione. In questo modo ogni cosa, come il rapporto nei confronti del colore, manifesta, dal mio punto di vista, il livello di cultura della presa di coscienza.

Quindi, secondo il grafico della percezione cromatica, è possibile stabilire il

grado di cultura della società e di qualsiasi individuo preso separatamente. La produzione di materie colorate, variopinte, vivaci, in città si sviluppa esclusivamente a favore dei villaggi. Per il consumo dei cittadini esiste uno spettro di colorazione particolare.

Tutti gli avvenimenti solenni sono colorati in due toni, nero e bianco. E' possibile, s'intende, che ci siano delle tradizioni puramente nazionali o, comunque, di una parte del popolo. Ma io resto convinto che nessun avvenimento solenne, in quanto fatto che esce dall'ordine della vita consueta, in città non sarà mai colorato di colori vivaci e vistosi.

Ma se qualche nazione riveste di colore tutti i propri avvenimenti, ciò significa che il livello della sua cultura si trova in un determinato punto del tempo, che è arretrata rispetto a quella giunta al nero e al bianco.

Così, la rivelazione del colore è legata a un grande lavoro di ricerca che deve seguire la sola linea del movimento generale del prisma umano vivente, ed è soltanto dallo studio di questo stesso prisma, dalla definizione nel tempo della coscienza in movimento, che possiamo stabilire e decidere che cosa rivelare. E impossibile rivelare il colore senza analizzare la linea generale dello sviluppo del colore.

Possiamo rivelare la grande intensità del colore, ma la sua intensità non sarà utile per il prisma generale del tempo dato. Quindi, rivelare il colore significa non rivelare nulla, oppure rivelare tutta l'essenza del movimento della cultura.

Immaginiamo un fenomeno che l'uomo vede e di cui rivela il colore su una tavola o su una tela

allestite appositamente a tale scopo. Che cosa deve fare se ha davanti a sé il compito specifico di rivelare un solo colore? Qui sorge la domanda se sia possibile rivelare il colore blu o rosso senza l'aiuto di qualche mezzo. In che modo possiamo dire o dimostrare di aver rivelato un rosso più rosso di tutti gli altri? Nelle rivelazioni chimiche questo si ottiene con l'allontanamento o l'aggiunta in una data sostanza colorante di altri elementi, cioè si creano nuove condizioni che costituiscano insieme un solo colore, oppure, in un altro caso, la tinta e la sua intensità.

La disciplina della rivelazione del colore, diciamo del verde, del rosso, del giallo, dipende in primo luogo dal colore chimicamente purificato e rivelato in quanto materiale e in secondo luogo dalla creazione delle circostanze con l'aiuto delle quali ci apprestiamo a rivelare il dato nel colore.

A partire da questa situazione si può già osservare che ci è sfuggita la frontiera di rivelazione della purezza intensa di un dato colore, poiché le circostanze create per la rivelazione non potevano non esercitare la loro influenza e la loro forza sul colore da rivelare e il loro carattere di frontiera non si presta alla definizione.

Prendiamo un'altra esperienza. Supponiamo di essere riusciti a rivelare su una superficie piana un colore indifferentemente blu, o rosso, o verde. Abbiamo davanti a noi una tela dipinta col colore rivelato. Ci troveremo in presenza di una superficie piana rappresentante la superficie piana colorata. Possiamo anche determinare la sua impenetrabilità. E allora, cosa sarà: la rivelazione definitiva della superficie piana colorata, oppure la rivelazione dello spazio, la dimostrazione che attraverso il tentativo di rivelare un determinato dato cromatico abbiamo rivelato non tanto il colore, quanto lo spazio? Proviamo a verificare se abbiamo rivelato davvero ciò che avevamo in mente. Disegniamo in basso su una tela il tetto di una casa, oppure tracciamo una linea, o inseriamo una nebulosità bianca. E ci accorgeremo che nella nostra coscienza il colore rivelato è venuto a trovarsi in una nuova circostanza e si è trasformato non in una superficie piana, ma in spazio.

Il terzo enunciato sulla rivelazione si chiede in quali circostanze sia possibile rivelare la luce o il colore o un altro materiale; rispondendo a questa domanda, dirò che ogni cosa può essere rivelata quando si effettua l'isolamento assoluto della sostanza, quando questa viene sottratta a tutte le

circostanze in generale. Se si potesse veramente arrivare a questo, il problema della rivelazione sarebbe risolto. Osservando lo sviluppo del lavoro pittorico si possono notare alcuni momenti del principio cromatico, tonale, e in seguito materiale, costruttivo.

L'epoca attuale del lavoro pittorico ha dato prova di una grande energia riguardo a tutte le rivelazioni possibili. Questo principio fu introdotto dall'elemento intermediario dei pittori che si tenevano al di fuori delle conoscenze soggettive dei fenomeni del mondo, partigiani del metodo oggettivo, dimenticando che nulla si può conoscere oggettivamente, ma soltanto attraverso un prisma o una personalità costruiti allo scopo.

Il fallimento degli elementi intermediari è inevitabile, giacché presto si renderanno conto dell'impossibilità di dedurre anche un solo elemento dalla circostanza conosciuta della personalità soggettiva delle cose, così come di studiarlo oggettivamente; non c'è cosa che sia percepita da tutti in modo identico, poiché ogni circostanza conoscibile o è conosciuta da una personalità acuta, oppure è la personalità stessa che crea la propria deduzione soggettiva, o afferma la propria deduzione nel mondo.

Prevedo un inevitabile insuccesso generale di tutte le rivelazioni degli elementi, poiché di per sé gli elementi non possono rappresentare nulla, anzi non esistono neppure fino alla rivelazione del fenomeno o alla piena chiarezza del dato, quando sorge l'idea della cosa; è soltanto dal dato o dall'analisi del fenomeno che scaturiscono tutte le ricerche e solo in questo caso il lavoro sugli elementi e sui materiali può essere produttivo.

Gli elementi intermediari nel lavoro pittorico in generale non possiedono un

dato, per questo saranno sempre a favore del metodo oggettivo. Gli elementi intermediari si dimenticano che sotto l'oggettività il proprio compito consiste nel rappresentare o sviluppare innanzi tutto il dato oggettivo esistente. Essi stessi devono essere professori o esperti delle conoscenze soggettive e creare un metodo d'insegnamento attraverso cui chi studia possa rapidamente assimilare il fenomeno conosciuto dalla personalità.

A tutti i tentativi di rivelare il colore, la luce, di nuovo il colore, si è aggiunto un altro compito, la rivelazione dei materiali. Se ne può dedurre che l'uomo sia perennemente occupato soltanto dalle rivelazioni, e se mai è sorto qualcosa di pratico, significa che è sorto dal semplice bisogno di

rivelazione. Non sono stati creati i mattoni perché bisogna costruire le case, ma perché a qualcuno è venuto il desiderio di rivelare la sabbia e l'argilla.

L'aeroplano in tal caso non è affatto derivato dal bisogno di elevarsi, ma dal prisma della rivelazione dei materiali. Allora, l'aeroplano è stato creato per la rivelazione dei materiali o, al contrario, tutti i materiali sono stati creati a partire dal bisogno di creazione dell'aeroplano? E' l'atmosfera che rivela l'aeroplano, oppure l'aeroplano che rivela l'atmosfera? La mia opinione è che noi non riveliamo né l'uno, né l'altro, ma produciamo soltanto, diamo una forma alla reazione che è stata prodotta dall'azione reciproca di forze presenti in me e fuori di me; se ciò sia una necessità o un bisogno pratico, è difficile affermarlo realmente, ma tuttavia si può, ed è possibile che ci imbatteremo ancora in questa domanda nel futuro.

A partire dall'analisi del lavoro pittorico sulla rivelazione vediamo che il tentativo di rivelare la luce ha conosciuto una moltitudine di esperienze, le quali alla fine hanno dato il particolare concetto o nozione, secondo cui la luce può essere soltanto conoscenza (quale che sia la luminosità del colore o della luce, essa diventa chiara e luminosa solo con la conoscenza) e rivelare la luce significa dare una costituzione di forma al fenomeno, rendere il Sole e la Terra chiari, non rappresentare la luce sulla tela con un raggio di luce.

La coscienza pittorica ha via via approfondito il problema e a misura del suo approfondimento la luce è scomparsa dalla tavolozza come un qualcosa di autonomo, lasciando sulla tela o sulla tavolozza i dati che la producono, cioè gli elementi separati dello spettro.¹

La cosa data non poteva non esercitare la propria influenza sulla coscienza pittorica, davanti a essa si dispiegava l'autenticità, cioè quella realtà con l'aiuto della quale è possibile produrre questo o quel dato, sapere che il colore e la semplice suddivisione della luce nelle sue parti costitutive, che è possibile unirle, cioè dar loro un progetto e introdurle nel tempo e ottenere il chiarimento di questo o quell'enunciato.

Di qui è possibile che per la prima volta venga la risposta alla domanda: che cosa è la pittura? In

1. "Con la caccia alla luce i pittori cercavano attraverso la luce di chiarire in modo esauriente il fenomeno per la propria coscienza o per la conoscenza del fenomeno" (nota di Malevič).

passato si affermava che la pittura derivasse dallo scopo di riprodurre in maniera viva questo o quel fenomeno della vita, di riflettere in modo autentico, di riprodurre ciò che vediamo, ma in seguito si è iniziato a sostenere che la pittura è una cosa avente valore in sé stessa, e a questo punto si sono affermate due interpretazioni: gli uni riconoscono la sua autonomia come fine a sé stessa, come qualcosa che crea e introduce nel mondo i fenomeni; gli altri stabiliscono una certa dipendenza dalla natura morta esistente o da un'altra cosa: riconoscono una certa dipendenza dal pretesto.

Così per pittura si intendono alcuni fatti d'azione che sono ben lontani dalla definizione iniziale della definizione vivente del fatto, ma è possibile che per pittura si debba intendere non solo un fatto trasmesso, riprodotto sulla tela o collocato nello spazio con la scultura, ma anche un fatto creato ex novo, costruito.

La tavolozza dei *pointillistes* ha dimostrato che la natura avvolta dal colore è lo stato dei movimenti cromatici e che la luce non è altro che un aspetto particolare della materia pittorica a una certa densità. Di una materia dove non vi è nulla di colorato e di isolato, ma dove tutto è soltanto introdotto in una determinata gamma aereo-luminosa.

Il *Pointillisme* dal mio punto di vista ha svelato una grande forza scientifica e pittorica rimasta nell'ombra a causa dell'assenza di un istituto scientifico di ricerca che avesse la funzione di creare una scienza pittorica secondo l'esempio delle altre scienze.

Ogni invenzione o, come la chiama la comunità, ogni innovazione era accolta semplicemente con disprezzo dalla comunità stessa e dalla critica più accreditata. Questa rivelazione era per di più ostacolata dal fatto che la pittura è capitata su un cammino artistico ed estetico e non ha potuto conquistarsi la posizione che ha la scienza. Pur essendo fin nella profondità del proprio essere lo stesso fenomeno, non ha potuto far accettare il fatto che il pittore è uno scienziato conoscitore della natura al pari degli altri scienziati. La scoperta tramite le ricerche scientifiche del fatto che la Terra ruota o che un dato fenomeno possiede in sé queste o quelle interdipendenze chimiche non aveva assolutamente niente in comune né con il gusto, né con le combinazioni estetiche. La naturalizzazione del fenomeno è la scienza, la naturalizzazione del fenomeno pittorico è ugualmente la scienza.

Che la dichiarazione di Galileo sul fatto che la Terra si muova vi piaccia o no, non cambierà in nessun caso il fatto. E' vero che lo spirito innovatore di Galileo non piaceva ai suoi contemporanei, una simile naturalizzazione mal si accordava con il passato (esattamente lo stesso caso si verifica con la pittura), e che lo costrinsero per ingenuità a ritrattare, ma il fatto resta un fatto. Che Einstein nelle sue dimostrazioni sia borghese o no, che il Cubismo e il Futurismo siano borghesi, che l'epoca contemporanea costringa a rifiutare un dato movimento di pensiero o no, il fatto resta un fatto.

Le nuove arti ruotano. Ciò che fecero i *pointillistes* è rimasto un fatto ed essi mi forniscono qualche dato sulla definizione se non altro della pittura stessa, e cioè che la pittura è innanzi tutto una materia simile alla luce, che la pittura è una massa in quanto risultato della costruzione degli elementi colorati per ogni singolo caso del dato del pittore, che il suo significato generale e l'armonizzazione di tutti gli elementi di un tutto dato.

Ne deriva che la costruzione della pittura, vista come una sorta di materiale, può anche essere al di fuori degli stati luminosi. Se l'idea pittorica introduce in sé la luce, allora questa linea sarà una costruzione particolare nel tempo del colore.

In questo modo, per la prima volta, i *pointillistes* si sono scontrati in modo assolutamente inconscio con un nuovo mezzo in pittura, il tempo del movimento delle oscillazioni cromatiche. Si è presa coscienza di questo tempo soltanto nel Cubismo, di cui si parlerà a suo tempo.

Inoltre, i *pointillistes* hanno scoperto per la prima volta il colore sulla loro tavolozza e hanno preso coscienza del suo significato nell'arte pittorica. Per primi hanno introdotto la suddivisione dell'arte pittorica in due indirizzi: gli uni presero a lavorare sulla materia pittorica pura, sottraendola al potere della luce, formando il materiale pittorico; gli altri rimasero fedeli sulla tela al primo principio d'espressione dei fenomeni della vita, alla scultura. Perciò questi ultimi si trovano letteralmente sempre in dipendenza, oppure la lettera data serve loro da pretesto.

Nel primo caso, andando verso il materiale pittorico i pittori non potevano mettere il loro materiale in una forma già costruita e in una costruzione che risultasse non dalla necessità del materiale pittorico, ma da necessità pratiche

particolari.¹ Nel secondo, il materiale pittorico era già fabbricato o derivava da una idea determinata e già per questo non era più adatto ai fenomeni esistenti. Ovviamente in questo caso non è escluso che il materiale pittorico di costruzione potesse essere utilizzato nel contesto di bisogni pratici.

A partire dalle ultime categorie indicate, si può vedere che alcuni rivelano letteralmente ciò che vedono (Siskin,² Rousseau, trapassano la natura da parte a parte), altri rivelano soprattutto ciò che hanno dentro di sé, non mettono in azione la natura, e la lettera resta solo un punto di partenza per agire, oppure un pretesto a sua volta, che ha in parte conservato il proprio aspetto o la propria forma sullo schermo riflettente della tela, con grandi cambiamenti, con basi di ricostruzione, le cui cause consisteranno nella loro rifrazione dell'azione incontrata attraverso il prisma soggettivo del pittore o dello scultore.

Cercando di scoprire le cause per cui in un caso un pittore si mantiene letterale, aspira a trasmettere la riproduzione esatta della natura, un altro muove da essa e si attiene al suo pretesto, un terzo la rifiuta completamente e considera la natura un mezzo materiale per esprimere la concezione del mondo nel sistema dell'universo esistente nella sua rappresentazione, nella sua volontà creatrice di realizzazione; riflettendo sulla questione, ho chiarito a me stesso che tutti i passaggi della presa di coscienza pittorica si riducono a una sola questione: rivelare i fenomeni che si trovano dentro e fuori di me nella loro realizzazione spaziale creativa, racchiudere nello spazio l'armonizzazione del mondo conoscibile che si è accumulata in me. Ogni costruzione dell'uomo è un fatto di stabilizzazione di una conoscenza normalmente stabilita.

Nello spazio io non posso attuare altro che la rivelazione delle condizioni che si sono accumulate in me, poiché è soltanto nello spazio che posso vedere e percepire fisicamente le differenze che creano in me il tutto; lo spazio, in questo modo, come il tempo, rappresenta il mezzo attraverso cui posso verificare tutta l'idea della conoscenza che si trova nella mia condizione interiore. Realizzando l'idea, creo anche quello stesso spazio che non

posso conoscere al di fuori dell'idea. In tal modo, lo spazio, così come il tempo, inizia ad avere un ruolo di primo piano nel problema pittorico, nella comprensione abituale che ne ha la comunità, ma anche in questo caso, secondo il mio punto di vista, si è insinuato un errore: il tempo e lo spazio sono diventati un elemento della rivelazione. La rivelazione dello spazio è l'analogo della rivelazione della luce, del colore, del materiale. Diverso è, invece, il discorso delle rivelazioni del tempo, dal momento che esso non esiste come elemento se non nella realizzazione spaziale di rivelazioni pittoriche o di altro tipo, che vadano dalle condizioni interiori a quelle esteriori, dal fatto rappresentato al fatto fisico reale.³

3. Davanti al pittore è diventata sempre più chiara l'inevitabile cortina del tempo e dello spazio. Questo è divenuto un motivo decisivo e un ponte che la pittura deve inevitabilmente attraversare per entrare in una nuova condizione, lasciati sulla riva tutti i propri abiti storici e i propri mezzi. Deve lasciare anche la tavolozza e i pennelli e tutta l'esperienza, per quanto grande essa sia, come se non li amasse. Più è grande l'esperienza pittorica, più bisogna allontanarsi dalla tavolozza.

Nell'attraversare lo spazio e il tempo, inizia la sua nuova storia, la sua nuova arte, la sua maestria e la sua esperienza. Il passaggio della pittura dalla riva bidimensionale a quella tridimensionale, e in seguito quadridimensionale, deve essere inevitabile, in quanto essa si è scontrata con il bisogno reale di rivelazione delle cose situate nel tempo con una tela bidimensionale. La tela non poteva dare un luogo a questa realtà poiché l'intimo del pittore era già passato alla tridimensionalità.

La tela bidimensionale non ha l'estensione del terzo valore e, di conseguenza, le variazioni del volume devono crescere nello spazio a partire da una base bidimensionale. E possibile cercare qui la giustificazione del principio di *collage* nel Cubismo.

Per il momento, finché non faremo un'analisi del Cubismo, limitiamoci a prenderne atto, e andiamo a esaminare l'ulteriore lavoro della pittura e il principio spaziale nel suo lavoro. Dall'analisi precedente vediamo che la tela bidimensionale non poteva soddisfare la presa di coscienza

1. La rivelazione del materiale; il bisogno estetico e uguale alla rivelazione del ritratto nel senso abituale delle Belle Arti" (nota di Malevič).

2. Ivan Siskin (1832-1898), uno dei principali esponenti della pittura naturalista russa, noto soprattutto per i paesaggi boschivi.

3. "Ovviamente, il fatto è contestabile; dove avviene la realizzazione e dove la semirealizzazione?" (nota di Malevič).

pittorica in sé della tridimensionalità.

E' chiaro che la tela, in quanto mezzo di un piano puramente bidimensionale, deve andare fuori uso se, s'intende, il pittore si trova nell'evoluzione generale del realismo volumico.

Ma, evidentemente, il pittore aveva le proprie ragioni, poiché continua a operare con la tela, confermando la bidimensionalità. Questa constatazione mi ha obbligato a esaminare la tela e a stabilire che cosa essa rappresenti in se e quale ruolo giochi nel lavoro del pittore, che in un caso vi ha scoperto la luce, in un altro il colore, nel terzo la pittura e nel quarto cerca di risolvere il problema della costruzione pittorica spaziale.

Di conseguenza, la tela rappresenta il luogo abituale o la superficie piana su cui si svolge il lavoro del pittore per rivelare su questa i dati interiori ed esteriori. Se ciò è vero, allora sarà vera anche un'altra cosa, e cioè che ogni parte della Terra rappresenta la stessa superficie su cui si verificano rivelazioni di vario tipo o manifestazioni dello spazio e del tempo. La superficie della Terra, al pari della tela, avrà la stessa bidimensionalità ed è soltanto quando viene introdotto un punto che inizia la dimensione spaziale da questa o quella parte. Con l'introduzione delle diversità produciamo il loro dimensionamento dell'una con l'altra e l'estensione sarà anche lo spazio e il tempo. Così sulla tela lo spazio, per esempio la profondità, non esiste finché il pittore non vi introdurrà le differenze e stabilirà i loro rapporti reciproci.

Ma anche questa sensazione spaziale non sarà fisica, reale, bensì soltanto un'impressione di viva autenticità esistente nell'intimo del pittore.

In tal modo la tela e il luogo in cui il pittore cerca di rivelare tutto ciò che si trova in movimento, cioè inserito nel tempo reale delle cose spaziali in se. Così, per esempio, volendo rivelare il complesso degli elementi costruito dalle sensazioni fisiche nella mia presa di coscienza interiore, devo ripetere tutto sulla tela. Compire tutto il lavoro per rendere in modo autentico la mia condizione interiore del reale. In che modo si sia formato in me il reale che penso di far pervenire nel mondo esteriore per una nuova percezione fisica.

La tela pittorica come esperienza fisica dice che tutta la superficie è dipinta da una sola sostanza, di conseguenza la tela deve anche rappresentare questa sostanza unica, rivelata sotto l'aspetto del colore o della luce, del materiale.

Procedendo oltre risulta che una stessa materia, collocata in un rapporto spaziale, ha creato

questo o quel dato che in un luogo è diventato acqua, in un altro albero, casa, nuvola, ecc.

Di conseguenza una sola e unica sostanza, il colore, trasferita in una circostanza differente, crea questa o quella parte del dato, dando origine a delle diversità.

Tutto questo processo di traslazione vivente della stessa sostanza nello spazio si verifica presso il pittore, e la tela con le macchie che le sono state apportate, le sue figure geometriche o i suoi oggetti figurativi è solo una semplice annotazione e designazione di quei luoghi che presso il pittore erano in un rapporto spaziale vivente, al di fuori o all'interno del suo lavoro spaziale.

Qui termina l'operazione del pittore con la tela, sopraggiunge il quarto stadio, lo stadio del Cubismo pittorico, il quale segna il momento della rottura definitiva con la tela e il passaggio dell'essenza pittorica a una condizione tridimensionale e quadridimensionale, di cui parlerò nella mia lezione sul Cubismo.

Lo spazio, come il tempo, ha mostrato il grande cambiamento d'aspetto di una stessa essenza pittorica, avendo raggiunto nel Cubismo il più alto punto di tessitura pittorica, come si può vedere dalle opere di Braque, di Pablo Picasso, per esempio nella *Dama con ventaglio*, e da molte altre opere. La pittura ha iniziato a disgregarsi. Disgregazione non significa caduta, poiché non si tratta del valore della materia pittorica, ma soltanto dello scopo finale che scaturisce dalle sue viscere. Qui noi dobbiamo fissare soltanto il suo nuovo aspetto in una nuova circostanza di tempo e di spazio.

Numerosi attacchi dei partigiani dello stato pittorico bi- e tridimensionale gridano alla caduta dell'arte pittorica, ma dimenticano che le cose non si limitano, malgrado tutto, a una buona tessitura della tela pittorica; bisogna anche saperle far passare dal loro unico stato bidimensionale alla vita volumica, spaziale. L'essenza delle tele, delle tessiture pittoriche, non consiste tanto nella loro bellezza, quanto in ciò che esse esprimono.

Lo spazio e il tempo non hanno solo influito sul pittore, sulla sua coscienza, ma anche su tutta l'altra vita. L'uomo ha sentito se stesso nel tempo, quarta dimensione, attraverso cui ha preso a misurare ogni proprio passo e tutte le relazioni reciproche della propria multiforme realtà che gli era sconosciuta.

Di conseguenza, qui non si tratta solo della conservazione del valore pittorico ottenuto, ma anche di tutta la cultura umana, del suo realismo

nella propria totalità, dell'intero edificio della cultura tridimensionale. La lotta contro l'elemento naturale dello spazio e del tempo e la lotta contro una nuova condizione che minaccia di distruggere tutta la cultura tridimensionale e, in particolare, la cultura dell'arte.

Non per nulla tutti gli anziani di ogni epoca sbraitano con tanta forza e spaventano i più giovani, dicendo che il nuovo è un "pidocchio" che soppianta la cultura antica con il proprio spazio e il proprio tempo borghesi, e in un altro caso dicono che solo gli idioti non riescono a comprendere il significato che la cultura classica dell'antichità ha per la futura generazione del proletariato. Essi dimenticano che il proletariato non è [*illegibile*], ma futuro. Certamente, anche gli innovatori possono ribattere agli amanti del passato che il futuro è chiuso soltanto agli idioti e ai vecchi, ed è per questo che essi vanno nel passato, mentre per loro, entrati nello spazio e nel tempo, la realtà del movimento è ben più significativa, più multiforme, dei sarcofagi a tre dimensioni della bella antichità.

Ovviamente, si delinea una situazione seria: la cultura su un fondamento a tre dimensioni è minacciata da una morte inevitabile, la morte delle sue forme; essa si disgregherà o si polverizzerà nello spazio del movimento. L'uomo passa a una nuova condizione del tempo e non può, ovviamente, costruirvi le antichità della tridimensionalità, poiché il volume si trova nel tempo e non può essere consolidato su fondamenta. Non si riesce a comprendere che stiamo vivendo i nostri ultimi giorni nelle nostre antiche case "colonna-acanto-formi", ci si dimentica che, essendo nel tempo, bisogna cercare forme nuove, poiché nuove circostanze ci accerchiano e ci assorbono in un vortice.

Ovviamente l'arte pittorica è destinata a dissolversi in tale vortice, ed essendo composta di una sola e unica sostanza bisogna ritornare indietro all'elemento primario per riorganizzarsi nella forma del tempo in cui si trova la coscienza dell'uomo.

Ciò è inevitabile tanto quanto è inevitabile alla luce che colpisce un prisma di dissolversi nei colori. Il nuovo prisma è il tempo e, naturalmente, poiché qualcosa vi è stato introdotto, il tempo non tanto diminuisce la propria realtà, quanto la approfondisce. La questione risiede soltanto nel fatto che molti riconosceranno in tutte le circostanze un solo e unico uomo, una sola e unica sostanza.

E' possibile che in passato un normale tavolo non fosse percepito nella sua realtà a tre dimensioni, ma solo in quella a due, e anche che in un passato ancor più remoto non fosse percepito affatto.

L'introduzione delle cose nel tempo manifesta anche un'altra dimensione fra le proprie diversità.

Ovviamente la quarta dimensione è sempre esistita, poiché vi si trova tutto, ma fino a oggi non ne abbiamo ancora preso coscienza. La proporzione e il legame non sono completamente chiari neppure al tecnico o al tornitore che protesterà con tutte le proprie forze contro il Cubismo e, nondimeno, lavorando il proprio oggetto, lo fa ruotare e lo proporziona solo attraverso la quarta dimensione.

Il Cubismo all'esordio dei suoi stadi pittorici conduce la pittura a un punto supremo, rivelando le sue diversità di costruzione attraverso la quarta dimensione. Ma tutto ciò si riferisce alla forma e ai momenti di costruzione dei rapporti reciproci della massa pittorica, della sua ripartizione nel tempo, come pure della forza della sua oscillazione dinamica. Dalla forza di oscillazione dipende anche la realtà di questo o quell'altro caso. Qui mi rifarei al punto in cui richiamo l'attenzione sui centri di ascensione dinamica del sapere umano, che va immancabilmente nel turbine del tempo, faccio questo rimando allo scopo di rappresentarmi più chiaramente il momento della realizzazione suprema della qualità del valore pittorico del colorato e della sparizione del colorato nella circostanza dei raggi d'assorbimento che sono rivelati nei centri superiori della cultura umana.

Vediamo in questo modo il fondamento legittimo dei mutamenti pittorici che costituiscono l'anello o l'orbita del proprio movimento; partendo dal proprio afelio, il colore raggiunge la massima densità pittorica nel centro; muovendosi verso il perielio, la densità pittorica a poco a poco si dissolve e si accende d'un colore vivo nel perielio; andando oltre, verso il centro opposto della propria orbita, forma una nuova densità opposta di consistenza incolore.

Il periodo suprematista mi ha convinto di ciò quando nel suo prisma di movimento del colore sono state bruscamente delineate tre condizioni nel quadrato rosso, nero e bianco.

E' possibile che unendo questi momenti al movimento generale veniamo a trovarci in uno dei punti dell'orbita dove la nostra presa di coscienza non è colorata dall'uscita dalla sfera del colore, siamo andati su un prisma che è rimasto impenetrabile ai raggi del colore, oppure essi

ricevono un nuovo stato incolore. E' possibile dedurne che la sostanza è al di fuori del colore e che la colorazione delle

particelle non è che un caso della circostanza.

Nelle ultime opere del Suprematismo bianco, tuttavia, non è possibile notare che il bianco è stato ottenuto dall'oscillazione fisica di raggi colorati, che abbiamo un nuovo fatto di luce bianca. E' possibile che ci sia qualche traccia di questo movimento presunto, ma in ogni caso non è che un elemento, il quale è inevitabile nel movimento della coscienza integrale che va immancabilmente verso la creazione dell'opera al di fuori di qualsiasi diversità, preferenza; muovendosi verso l'uguaglianza, aspira alla propria condizione al di fuori di ogni diversità.

La città come centro umano superiore mostra che il carattere colorato nel suo prisma sparisce dallo spettro. Se, secondo la mia supposizione, procederemo oltre nello stesso ordine di ascensione con cui siamo andati dal centro della campagna alla città, allora suppongo che anche le città sotto forma di capitali debbano andare verso la formazione di un nuovo centro, direi di un centro di tutti i centri, che formi quell'Ercole intorno cui ruoteranno tutte le capitali. In questo modo otterremo una nuova capitale unica del movimento dell'uomo tecnico o spiritual-tecnico. In questo modo l'uomo avrà un solo centro, come i nostri pianeti e il Sole, e il Sole con la moltitudine degli altri sistemi solari avrà il proprio Ercole, intorno al quale tutti ruoteranno e formeranno l'uguaglianza di equilibrio nell'intero sistema.

E' possibile che la nozione di bianco e di nero trovi un'altra interpretazione (proprio sul bianco è possibile fissare uno scopo, cioè il luogo in cui la differenza non sarà visibile), che anche l'aspirazione delle dottrine umane sull'uguaglianza venga compresa nel nero o nel bianco, in modo che lo sfondo che si forma dall'introduzione o dall'apparizione di un fatto rilevante non esista. E' questo centro supremo dell'unico comune che io chiamo "bianco".

Lasciando la questione del bianco a una ulteriore interpretazione nelle nostre future riflessioni, non voglio tralasciare una delle posizioni sul carattere colorato nel Cubismo. E' noto che i cubisti occidentali, essendo giunti nella pittura allo spettro scuro, hanno preso, come dicevano loro, a colorare la propria tavolozza; in altri termini, a dedurre o a introdurre nella materia pittorica il carattere colorato. Quale sia stata la causa che li ha spinti a questo non si sa, ma si può supporre

che sia stata una causa di necessità estetica. E' possibile che questa causa sia stata soltanto uno dei pretesti che svela le cause completamente diverse cui ho fatto menzione nelle questioni sui centri e nel grafico del movimento del colore.

Tuttavia, i cubisti russi sono stati i primi a costruire il prisma inverso dell'azione, prisma attraverso cui la pittura si è suddivisa nei colori. Anche i cubisti occidentali provavano questo bisogno, ma non era stata chiarita la causalità. Noi di questa causa non possediamo altra argomentazione che il motivo estetico. I cubisti russi cominciarono a percepire quel luogo nell'orbita del movimento pittorico in cui il mondo dell'essenza pittorica entra nel colore, nel momento in cui la densità pittorica si polverizza in una serie di colori che è possibile fossero più intensi di quanto non lo erano prima della formazione della densità pittorica in generale. Prendendo parte a questo lavoro pittorico della nuova densità pittorica, e anche della sua polverizzazione nei colori, sono riuscito a far risaltare il colore come principio primario del tempo dato nel primo gruppo del Suprematismo.

Ripeto che tuttavia non si trattava della rivelazione del colore in quanto tale. Qui era chiaro che l'essenza pittorica aveva un dato più grande della rivelazione degli elementi del colore, che non era il momento analitico, ma solo il dato integrale, persino la nozione, il fatto che rappresenta la questione, e la nozione passa nella banda analitica della ricerca scientifica della pittura, della pittura che io ho preso in parte ad analizzare e ad argomentare.

In uno dei miei scritti ho fatto notare che la pittura non è soltanto un affare strettamente professionale, un semplice mestiere, ma è anche lo spiraglio attraverso cui è possibile esaminare il mondo degli altri fenomeni.

Tracciando diversi grafici della ricerca cromatica, non potevo non soffermare l'attenzione sul fatto che ogni fenomeno ha la propria colorazione e così ho iniziato a stabilire il livello e lo sviluppo del fenomeno dato in base al colore. Lo scopo in questo modo è stato ampliato dall'introduzione di una classificazione in base al tempo di queste o quelle opere colorate e anche di una istituzione del grado di sviluppo della coscienza non solo pittorica, ma anche dell'uomo.

In questo modo il lavoro pittorico non è così angusto, ma ampio, abbraccia un grande dominio e penso che in futuro il lavoro iniziato troverà dei continuatori.

L'epoca contemporanea in base al mio grafico cromatico è una banda colorata, ma questa banda non rappresenta una semplice colorazione estetica, qui la colorazione non colora l'opera, quanto, piuttosto, la coscienza.

Le rivoluzioni economiche non si sono compiute sotto un colore qualsiasi, ma sotto il rosso, e anche questo rosso è suddiviso nelle diverse forze della propria intensità, tanto che nel processo di sviluppo della forza del solo colore rosso si sono ottenute grandi differenze. Così la rivelazione russa del colore rosso risulta più viva di quella del socialismo occidentale. La coscienza della Russia è colorata più vivamente. Mi è capitato di sentire la spiegazione di un socialista, sul significato della bandiera rossa nella rivoluzione: il rosso rappresenterebbe il sangue degli operai. Ma io penso che se il sangue degli operai fosse blu, la rivoluzione avrebbe lo stesso come simbolo la bandiera rossa.

E' possibile fare un'analogia fra le due rivoluzioni. I rivolgenti socialisti, espressi nelle diverse forme dei partiti, che minavano le sole basi economiche, la sola coscienza stabilita, sono paragonabili alla rivoluzione pittorica, ai rivolgenti cubisti della coscienza pittorica stabilita.

I raggruppamenti socialisti sono quegli stessi raggi colorati che hanno attraversato il prisma opposto dell'affrancamento e aspirano di nuovo a unirsi in una nuova costruzione a misura della nuova coscienza.

In questo caso la rivoluzione pittorica ha compiuto un grande percorso fino all'estremo limite, al di là del quale viene il bianco mondo incolore delle uguaglianze.

Anche la rivoluzione politica ed economica si presenta come una tavolozza pittorica colorata. La coscienza di ogni raggruppamento politico ha il proprio colore. La coscienza politica non solo l'ha colorato, ma gli ha dato anche una propria forma che prende il nome di "Internazionale". L'Internazionale è già una tavolozza di colori nuovi che devono costituire un corpo unico incolore, uscendo da tutte le diversità per dirigersi verso l'unità e l'uguaglianza. L'Internazionale in tal modo è una nuova forma di costruzione in quanto essenza delle masse popolari. Come la massa pittorica. Ma né l'una né l'altra saranno riconosciute.

Ma nel raggruppamento politico abbiamo più Internazionali, in numero di tre che, a quanto pare, cominciano il loro computo soltanto con il colore

giallo dell'Internazionale, intensificando a poco a poco la propria colorazione, portando la forza fino al rosso, o alla Terza Internazionale, e se si prolungasse ancora questo raggruppamento politico della società, allora l'intensità del rosso si metterebbe in movimento, andando dal perielio al centro, cioè verso una nuova forma incolore di uguaglianza.

Ma su questa strada c'è ancora un raggruppamento politico, il raggruppamento dell'anarchia che, sembra, ha una bandiera nera, il cui significato può essere spiegato col fatto che nel nero non ci sono diversità, non si distingue nulla, tutto è uguale. E poiché nella sua bandiera nera c'è l'idea di liberazione della personalità, considerata come qualcosa di isolato e di unico, l'idea dell'anarchia deve passare al bianco in quanto sostanza priva di diversità, immutabile in tutti i suoi aspetti.

In questo modo la tavolozza dei colori sparirà sia nei raggruppamenti politici che in quelli pittorici.

Così, concludendo il mio ragionamento sulla luce e sul colore, devo spendere ancora qualche parola sul fatto che a partire dalle ultime riflessioni vedo che tutto si colora di questo o di quel colore, che ogni idea nell'uomo ha la propria colorazione, il proprio colore. Che cosa rappresenta dunque l'idea? Dal mio punto di vista l'idea rappresenta un prisma attraverso il quale si rifrange il mondo conosciuto, l'idea e il dato.

L'uomo, secondo il mio ragionamento, è solo un sofisticato apparecchio tecnico, sorto dai contatti con molte circostanze, e l'idea è semplicemente un prisma lungimirante, in qualche caso pratico, attraverso il quale i dati si rifrangono in una circostanza diversa, più pratica di quanto non fosse in precedenza.

Così, in questo caso abbiamo un solo dato che si rifrange in un'altra realtà, la quale diventa l'essere di un fatto appena costruito.

Per il solo fatto che il mondo attraverso il prisma dell'uomo si rifrange in modo diverso, nascono discussioni le quali hanno, a loro volta, un fine: stabilire una verità, un'autenticità. Se il mondo si rifrangesse in ognuno allo stesso modo, allora non ci sarebbe un altro ragionamento, un altro pensiero, bensì soltanto un pensiero unico. Ma grazie al fatto che ogni prisma, coscienza della personalità, è costruito in modo diverso, esso rifrange la circostanza in modo diverso e la colora di un altro colore. Noi possiamo determinare ciò che è autentico e ciò che non è autentico soltanto da un punto di vista ristretto, in modo assai

convenzionale, non sappiamo in realtà quale sia il colore autentico, se effettivamente il verde, il blu o il rosso esprimano in se stessi il proprio limite definitivo; ed è possibile che questo stesso colore blu o rosso, capitando in una delle circostanze, cambi tutta la propria forza. Infatti ci troviamo nell'eterno processo di due interdipendenze di forze situate all'interno e all'esterno. L'uomo in questo modo rappresenta l'apparecchio dell'eterno fervore delle reazioni che creano ciò che noi chiamiamo le cose umane. Sono coscienti o no? Ognuna delle azioni dell'uomo è la conseguenza di giudizi meditati, oppure è un semplice fatto incosciente dell'azione di queste o quelle circostanze che creano nuove reazioni?

E di che cosa si può in realtà avere coscienza nell'azione infinita e al tempo stesso nel riposo eterno del mondo?

Si può dividere il mondo in organico e inorganico quando non è possibile isolare, sottrarre al riposo eterno, né aggiungere nulla, quando non è possibile rivelare un'unità isolata a partire dalla vibrazione eterna e indissolubile delle forze che ora si ammassano e ora si polverizzano?

Nel mondo si verificano solo due azioni, l'agglomerazione e la polverizzazione, esistono due prismi di azione diretta e inversa, attraversati da una sostanza inalterabile o da un "qualcosa" simile alla luce che ha una realtà su un lato del prisma e un'altra sull'altro.

E quest'ultimo fatto dirà soltanto che il vero "qualcosa" è incolore, poiché soltanto le circostanze sono colorate. Dal momento che esso è al di fuori del colore, e anche al di fuori della forma, e anche al di fuori dello spazio e del tempo. L'uomo compie instancabili tentativi di rivelare l'autenticità, vuole togliere la maschera alle azioni del mondo per gettare uno sguardo sul Volto autentico; si è suddiviso in specialisti che hanno suddiviso fra loro il mondo in pezzi, affinché ciascuno nella propria professione cerchi di cogliere-rivelare l'autenticità della causa. Ma si è davvero riusciti a suddividere il mondo in aree di professioni, si è davvero dimostrato che il mondo si compone di una determinata quantità di dati?

E ne risulta che meno sono le aree, più professioni ci sono.

Tutte le professioni inventano una quantità infinita di strumenti, di prove scientifiche, ma non si riesce a cogliere l'autenticità.

I *pointillistes* volevano rivelare la luce, si sono scontrati con il colore, il prisma scientifico ha dimostrato loro che la luce è il risultato del

movimento del colore, che il colore, capitato in una situazione appropriata, è diventato luce, ma non colore. Questa, però, è solo una delle combinazioni delle circostanze del mondo; non potrebbero anche tutti i nostri prismi scientifici essere le stesse combinazioni in cui una sola e unica cosa sembra presente in una grande quantità di forme?

Tutti sono sicuri e basano la loro negligenza sulla legge e sul fatto che ciò che è costruito e argomentato sulla base della legge è autentico, certo.

Oh! Se si potesse costruire tutto sulla legge, la questione sarebbe chiusa, avremmo raggiunto l'assoluto. Ma, ahimè, tutte le nostre leggi non sono che leggi di leggi. Ed è proprio perché sono leggi di leggi che si apprestano a cogliere ciò che vive al di fuori di qualsiasi legge..

Il mondo si è costruito al di fuori delle leggi, non c'è un continente dove un ingegnere abbia posato la prima pietra, non ci sono né pareti, né soffitto, né pavimento, né tetto, non c'è un punto d'appoggio, né un punto di legame delle capriate che sommano in sé il dato finale, il mondo è al di fuori di ogni determinazione e di ogni dato.

Ma noi, senza scoraggiarci, lavoriamo con orgoglio sulle chiavi scientifiche per scoprire il mondo, affiliamo l'ascia e l'ingegno per aprire uno spiraglio, ma l'ascia non affonda, così come non entra la chiave: per la prima non esiste qualcosa di solido e per la seconda non c'è il buco della serratura.

Nonostante questo, siamo tutti convinti che la scienza abbia aperto delle brecce, abbia formato dei buchi; andate a vedere il mondo, e scoprirete che chiunque vi si avvicini, avrà una visione diversa; così per ognuno il mondo è un teatro sempre nuovo di spettacolo.

Questo attore del mondo si nasconde, come se avesse paura di mostrare il proprio volto, paura che l'uomo gli strappi la maschera dalle numerose facce e conosca il suo volto autentico.

Così quest'attore ha un solo fine: sono i raggi di assorbimento, il raggio nero. Là si spegne la sua autenticità, sul prisma c'è soltanto una piccola striscia nera, come una sottile fenditura, attraverso cui vediamo soltanto l'oscurità, inaccessibile a qualsiasi luce, alla luce del sole e alla luce del sapere. In questo nero termina il nostro spettacolo: e là che è entrato l'attore del mondo, dopo aver nascosto le sue numerose facce poiché non ha un volto autentico.



MAJAKOVSKIJ E IL CIRCO¹

1. «Giganteschi pagliacci del mondo solare» secondo la definizione di Chlébnikov², i cubofuturisti furono sempre vicini ai trucchi e alle arguzie dei clowns. Rievocando una visita fatta con Majakovskij al circo Nikitin a Mosca nel 1914, Vasilij Kamenskij scrive nelle proprie memorie:

Ci accolsero magnificamente, venendo subito incontro a tutti i nostri capricci e ci proposero persino di esibirci sull'arena in una forma qualsiasi.

Majakovskij desiderava recitare i suoi versi in groppa a un elefante. Anche questa bizzarria fu salutata con entusiasmo. Nell'intervallo gli artisti ci si strinsero attorno. C'era fra gli altri lo splendido clown Vitalij Lazarenko, vestito da cavallerizza, con un enorme cappello rosa, brillanti posticci alle orecchie e un ramolaccio

marchiano sul petto.

- A che scopo quel ravanello? - chiese Volodja. Lazarenko spiegò: — Impersono una cavallerizza fortemente innamorata di Majakovskij. Voi avete di solito un rafano all'occhiello e lei, bramosa di piacervi, porta per seduzione un ramolaccio. Spasimando d'amore, recita i vostri versi, mentre il cavallo galoppa nella pista. E cade continuamente col ramolaccio sul cuore, esclamando: Ah, Majakovskij, Majakovskij, mi hai fatto perdere la bussola! Assistemmo a questo numero. Majakovskij mandava baci alla cavallerizza Lazarenko. E Lazarenko gridava frenetica-mente: Majakovskij, genio, prendimi col cavallo e con le briglie! Afferrami! Sono tutta tua! Alle sue cadute il circo si squassava dalle risa, applaudendo Lazarenko e Majakovskij³.

Come abbiamo già visto, nelle commedie del nostro poeta molte scene tengono del circo, molti personaggi hanno sostanza clownesca. Il lettore ricordera che *Ban'ja* reca il sottotitolo « dramma

1. Di Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Giulio Einaudi ed., Torino 1959, pgg. 213-224.

2. VELIMIR CHLEBNIKOV, *Neizdatinye proizvedenija*, a cura di N. Chardziev e T. Gric, Mosca 1940, p. 186.

3. VASILIJ KAMENSKIJ, *Zizn' s Majakovskim*, Mosca 1940, pp. 141-42.

con circo e fuochi d'artificio ». Ma spesso anche le liriche contengono motivi ed immagini che ci riconducono al mondo del circo. Nei versi di *Iz ulicy v ulicu* [Da una strada all'altra, 1913] egli dice, ad esempio:

*Nascosto fra i quadranti della torre,
un giocoliere
tira le rotaie
dalle fauci del tram...*

e nel poema *150 000 000* (1920), per rendere la grandezza madornale delle città americane, proclama: «A Chicago saltano al cielo per intero verste gli acrobati d'acciaio delle strade» (vv.512-16). Non pochi poeti e pittori del nostro secolo (Blok, Belyj, Chagall, Klee, Beckmann) hanno ritratto i clowns e i funamboli come un popolo mitico, una stirpe metafisica. Nelle loro poesie e nei loro dipinti i pagliacci acquistano valore di parvenze incantate, e persino di esseri miracolosi, come figure da icone e da leggende.

Majakovskij invece considerò il circo uno spettacolo terrestre, senza sottintesi simbolici, e si prefisse di immettervi gli schemi e il pathos del cartellone, trasformando i pagliacci in maschere sociali. A differenza di altri futuristi, egli non cercò nelle attrazioni del circo e negli arlecchineschi rappezzi dei clowns un ordito non oggettivo di linee e colori, un'essenza esotica e favolosa, ma si servì della pista, per rovesciarvi i rutilanti personaggi delle sue caricature politiche.

2. Dopo la rivoluzione gli intellettuali di sinistra si appassionarono vivamente per il circo. Anche in questo campo fu Lunacarskij, con una sua conferenza del 21 gennaio 1919, a promuovere e a incoraggiare gli esperimenti¹. Il Settore Circo, istituito alla fine di quel mese presso la Sezione Teatrale del Narkompros, divenne, come l'IZO per le arti figurative, un fortino dell'avanguardia. Ne fecero parte i poeti Vasilij Kaménskij, Ivàn Rukavisnikov, Vadim Sersenevic, i pittori Pavel Kuznecòv e Borís Erdman, lo scultore Sergéj Konénkov, il regista N. Foregger, i coreografi Aleksàndr Gorskij e Kas'jan Golejzovskij².

Agli intellettuali di sinistra il circo sembrò il luogo ideale per mettere in atto le assurde stranezze che essi concepivano a getto continue in quei giorni. L'universo appariva a costoro un'allegria

infilata di circhi, di caroselli, di arene immense. Sfogliando a caso le memorie di Vasilij Kaménskij, si legge: « Ci proponevamo di costruire sul Kuzneckij un Caffè-carosello, tutto di vetro, perché dalla strada si vedesse l'intero locale con un autentico carosello nel mezzo »³. L'amore del circo era in fondo un aspetto di quella gaiezza futuristica che si esprimeva altresì negli arredamenti chiassosi dei caffè letterari, negli spettacoli all'aperto, nella smania di spennellare pitture suprematistiche sugli edifici e sulle palizzate.

Abbiamo già detto dello straordinario influsso che il circo esercitò sul teatro negli anni 1919-24, e specialmente sui tentativi di Radlov, di Kòzincov e Trauberg, di Ejzenstejn. Aggiungeremo ora che nello stesso periodo il teatro a sua volta influì largamente sul circo. Insieme con le correnti della nuova pittura, gli artisti d'avanguardia portarono nell'arena i costumi vistosi e le scenografie del teatro moderno, mutando gli spettacoli del circo in smaglianti riviste teatrali, nello spirito di quelle di Tairov.

Al Primo Circo Statale (l'ex Salomonskij) lo scultore Konénkov presentò una « suite » plastica, in cui gruppi di atleti formavano « quadri viventi » sul mito di Sansone che abbatte i Filistei, e il poeta Ivàn Rukavisnikov la sua pantomima *Sàchmaty* [Gli scacchi], recitandone il prologo in costume d'araldo su un cavallo bianco. Dello stesso Rukavisnikov, al Secondo Circo Statale (l'ex Nikitin, ridipinto da Pavel Kuznecòv), fu data la pantomima *Karusel'* [Il carosello].⁴

I lavori che Majakovskij scrisse per il circo non si riallacciano però a queste pantomime estetizzanti, bensì all'arte di quei clowns politici, che traevano i temi delle loro scenette dalle circostanze della guerra civile e dell'intervento straniero. Il clown più sagace era allora Vitalij Lazarénko, che aveva già fatto una lunga esperienza di augusto e di acrobata in baracconi e circhi provinciali.⁵

Dopo la rivoluzione i clowns russi pensarono ingenuamente che i calzoni a scacchi, i gilè variopinti, le parrucche vermiglie. le scarpe enormi dei vecchi pagliacci fossero da relegare tra le reliquie borghesi, perchè attribuiti di personaggi umiliati e infelici, e si diedero a cercare nuove

3. VASILIJ KAMENSKIJ, *Zizn' s Majakovskim* cit., p. 208.

4. Cfr. KUZNECOV, *Cirk* cit., pp. 400-2, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., pp. 25-26.

5. Cfr. IJU. DMITRIEV, *Russkij cirk*, Mosca 1953, pp. 195-202, e I. RADUNSKIJ, *Zapiski starogo klouna*, Mosca 1954, pp. 107-14.

1. Cfr. EVGENIJ KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka*, Leningrado-Mosca 1347, pp. 17-21.

2. Cfr. E. KUZNECOV, *Cirk*, Mosca-Leningrado 1931, p. 398, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka*, p. 21.

maschere più consone all'epoca. Alcuni di loro scelsero le acconciature dei comici danesi Pat e Patachon, e moltissimi si vestirono dei panni di Chaplin. Innumerevoli Chaplin tennero il campo nei circhi e nei cabarets durante i primi anni sovietici¹. Scrisse Jurij Olesja nel 1928: «Il personaggio creato da Chaplin sta diventando una delle figure principali del nuovo circo»². Michail Rumjancev, l'attuale Karandàs, si esibì anche lui all'inizio nelle spoglie di Chaplin.³

Il costume di Lazarénko, disegnato da Boris Erdman, consisteva in una tuta bicolore, composta di due fasce verticali, una rossa, una turchina, cui facevano riscontro le lunghe sopracciglia all'insù.⁴ Con la sua tipica parrucca arruffata, il berrettino a sghimbescio e le ciglia come rondini, Vitalij Lazarénko veniva fuori in un'assisa futuristica che parodiava i fantastici pigiama all'ultima moda dei giovani attori di Mosca e, saltando e guizzando, sciorinava bisticci, parecchi dei quali erano, o almeno sembravano allora, fortemente pepati.⁵ Lazarénko s'era schierato coi cubofuturisti già prima della rivoluzione, interpretando persino, nel 1914, la parte del pittore Larionov nel film *Ja chocu byt' futuristom* [Voglio essere un futurista]⁶. E anche adesso molte sue trovate, come quella di intervenire alle manifestazioni del 1° Maggio su altissimi trampoli⁷, sapevano di futurismo. Clown-tribuno, egli reagiva con scaltra prontezza ai fatti correnti, alle occasioni della vita politica. Le sue battute sonavano come didascalie di vignette, i suoi numeri avevano il risalto delle « finestre » della ROSTA⁸. Si può dire che, per l'immediatezza

giornalistica e la materia polemica, l'arte di Lazarénko concordasse in pieno con le aspirazioni di Majakovskij nel periodo di *Misterija-buff*. Il poeta e il clown si legarono infatti di viva amicizia, come agli inizi del secolo il narratore Kuprin e il clown Giacomino che lavorava al circo Ciniselli di Pietroburgo⁹. Majakovskij nutrì per Lazarénko un'ammirazione simile a quella che Blok aveva per Georges Del'vari.

Dei suoi incontri con Majakovskij nei primi anni sovietici Lazarénko ha scritto:

Majakovskij s'interessava molto di circo e conversava spesso con me, suggerendomi i temi delle battute. Veniva a trovarmi nel camerino durante gli intervalli. Rilevandone i pregi e i difetti, approvava la tendenza dei miei numeri e mi lodava soprattutto perché nel mio repertorio era molta satira politica e di costume. In quei giorni infatti parecchi «pezzi grossi» del circo, per non impegnarsi politicamente, ricorrevano a temi «eterni», fuori del tempo e dello spazio... Trovai un appoggio costante in Majakovskij. Purtroppo non presi nota dei temi che egli mi forniva: le facezie allora invecchiavano presto, passando di moda, io mutavo spesso repertorio, e non mi venne mai in mente, lo confesso, che in seguito tutto ciò avrebbe avuto grande importanza.¹⁰

Nel 1919 Lazarénko ricavò un'«entrée» di circo dal poemetto *Sovetskaja azbuka* [L'alfabeto sovietico], in cui Majakovskij aveva allineato una sequenza di distici proverbiosi e burleschi sulla situazione del momento, uno per ogni lettera dell'alfabeto. Questo poemetto si ricollega, nella struttura, all'antico genere della «tolkòvaja àzbuka», ossia a quegli «alfabeti» che nel Medioevo russo spiegavano in forma elementare i precetti religiosi e che furono poi parodiati dal popolo in altri «alfabeti» di intonazione satirica.¹¹

Con la sua semplicità mnemonica, lo schema alfabetico era particolarmente adatto per inculcare formulette politiche nelle masse ruvide e incolte. Lazarénko portava nell'arena lettere cubitali e, mostrandole al pubblico, declamava i distici corrispondenti, come un rapsodo che illustrasse

1. Cfr. KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., pp. 120-21.

2. JU. OLESA, *V cirke*, in *Izbrannye socinenija*, Mosca 1956, p. 365.

3. Cfr. M. RUMJANCEV, *Na arene sovetskogo cirka*, Mosca 1954.

4. Cfr. le memorie di VITALIJ LAZARENKO in *Sovetskij cirk 1918-1938*, a cura di Evg. Kuznecov, Leningrado-Mosca 1938, p. 122, e KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 30.

5. KUZNECOV, *Cirk* cit., p. 400.

6. Cfr. le memorie di VITALIJ LAZARENKO in *Sovetskij cirk 1918-1938*, p. 112, e VEN. VISNEVSKIJ, *Chudozestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1945, p. 51 (n. 601).

7. Cfr. KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 31.

8. I clowns russi d'altronde puntarono sempre sulla satira sociale, e perciò la parola ebbe nei loro numeri maggior peso che in quelli dei clowns occidentali. Basta pensare ai monologhi mordaci, alle strofette, alle favole esopiche con cui Anatolij e Vladimir Durov sbeffeggiavano le storture e le magagne del regime zaristico. Cfr. TRISTAN REMY, *Les clowns*, Parigi 1945, pp. 433-35; JU. DMITRIEV, *Russkij cirk*, pp. 127-68; ALBERT FRATELLINI, *Nous, les Fratellini*, Parigi 1955, pp. 55-60.

9. Cfr. EVG. KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 14, e I. RADUNSKIJ, *Zapiski starogo klouna*, p. 83.

10. *Sovetskij cirk 1918-1938*, p. 121.

11. Cfr. V.P. ADRIANOVA-PERETC, *U istokov russkoj satiry*, in *Russkaja demokraticeskaja satira XVII veka*, Mosca-Leningrado 1954.

una serie di cartelloni ¹. Così anche le indocili lettere dell'alfabeto, che avevano partecipato alla rivolta cubistica, si ammansivano come gli oggetti della Terra Promessa, assumendo carattere di ideogrammi politici.

Lazarénko interpretò uno dei diavoli nella seconda variante di *Misferija-buff* e più tardi allestì un intermezzo acrobatico per la messinscena di *Klop*. Espressamente per lui Majakovskij compose nell'autunno 1920 l'« entree » *Cempionat vsemirnoj klàssovoj bor'by* [Campionato della lotta di classe universale], che fu rappresentata al Secondo Circo Statale di Mosca. La dicitura del titolo si incontra già nel poema *150 000 000* (vv. 1212-13) a proposito del gigantesco match tra Wilson e Ivàn. Ma il motivo del campionato e della sfida ricorre anche in altre pagine di Majakovskij, per esempio nella terza parte del poema *Vojnà i mir* [La guerra e l'universo]:

*Nerone!
Salve!
Vuoi?
Lo spettacolo d'un magnifico teatro.
Oggi
si battono
stato contro stato
sedici gladiatori scelti.* (vv. 289-96)

I campionati di lotta, gli incontri di atleti nerboruti e fatticci, gli esercizi di forza erano un'attrazione indispensabile nei programmi dei circhi russi prima della rivoluzione². Nella premessa al poema *Vozmezdje* [La nemesi], rammemorando gli avvenimenti del 1910, Blok osserva:

A tutto questo è per me indissolubilmente legato il rigoglio della lotta francese nei circhi di Pietroburgo. Migliaia di persone vi prendevano grandissimo interesse. Tra i campioni erano veri artisti. Non dimenticherò mai l'incontro fra un deforme peso massimo russo e un olandese, il cui sistema muscolare rassomigliava a un perfetto strumento musicale di rara bellezza.

E Kuprín dedicò un lugubre racconto, *V cirke* [Nel circo], alle vicende di un ercole malato che muore dopo una straziante gara di lotta.

Nel numero di Majakovskij l'arbitro Zio Vanja, che era interpretato da Lazarénko, arieggia la figura di Ivan Lebedev, entusiastico organizzatore di campionati di lotta francese a Pietroburgo prima

della rivoluzione, noto appunto come Zio Vanja. Oltre all'arbitro, agiscono in questa « entree » il Campione dell'Intesa Lloyd George, il Campione d'America Wilson, il Campione di Francia Millerand, il Campione di Crimea Vrangeli, il Campione di Polonia Pilsudski, il Campione speculatore Sidorov, il Quasi campione menscevico.

All'inizio costoro sfilano in una sorta di « parade-allée », presentati dall'arbitro con versi salaci, che ricalcano le tirate dei « nonni del carosello ». Si agguantano poi in tenzoni furiose, disputandosi una corona, un'enorme moneta d'oro e un sacco coi « profitti della strage imperialistica ». Infine la Rivoluzione, campione del mondo, mette al tappeto Madame Entente, e Zio Vanja incita gli spettatori ad arrolarsi nell'Esercito Rosso.

Tornano dunque anche qui le situazioni e gli accent! di *Misterija-buff* e delle commedie di propaganda. I goffi pupazzi di questa scena sembrano anch'essi ritagliati dai quadretti satirici della ROSTA.

3. Verso il 1927 i circhi sovietici ripristinarono il vecchio genere della pantomima eroica, rinnovandolo coi temi della rivoluzione. Fautore di questa ripresa fu soprattutto Vil'jams Truzzi, ammaestratore di cavalli e cavallerizzo d'alta scuola, discendente dalla gloriosa dinastia dei Franconi. Paladino di giuochi equestri in un'epoca in cui, come cantò Esenin, ai cavalli vivi s'era sostituita una « cavalleria d'acciaio », Vil'jams Truzzi amava i numeri sontuosi e appariscenti, gli spettacoli d'effetto³. Con grande sfarzo egli mise in scena nel 1928 al Primo Circo di Mosca un mimodramma sulla guerra civile dal titolo *Machnòvscina* [Le bande di Machnò], tumultuosa sequela di cavalcate, battaglie, esplosioni, in cui Lazarénko sosteneva la parte dell'anarchico Machnò.⁴

Invogliata dal successo di questo tentativo, la Direzione centrale dei circhi di stato nel gennaio 1930 propose a Majakovskij di stendere il libretto

3. Di lui scrisse Jurij Olesja: «E' l'ultimo dei cavalieri. L'ultimo uomo leggiadro del circo. Per l'ultima volta si impennano insieme venti cavalli, per l'ultima volta uno di essi, delicato come un antilope, con un diadema spagnolo e una mascherina di merletto, s'inginocchia dinanzi al palco del direttore... Per l'ultima volta il cavaliere galoppa su due cavalli a un tempo, per l'ultima volta rotea la cavalcata al tintinno delle nacchere e il cavaliere si toglie il cilindro di seta che luccica d'un serpeggiante balemo». (*V cirke* cit., p. 366).

4. Cfr. KUZNECOV, *Cirk* cit., pp. 409-10, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka*, cit., pp. 46-52, oltre a RADUNSKIJ, *Zapiski starogo klouna* cit., pp. 40-41.

1. Cfr. PL DMITKIEV, *Russkij cirk*, p. 202.

2. Cfr. JU. DMITRIEV, *Russkij cirk*, pp. 235-45.

d'una pantomima sulla rivoluzione del 1905. Nacque così il canovaccio della «féerie» *Moskva gorit* [Mosca in fiamme], che rievoca gli avvenimenti del 1905, collegandoli con la rivoluzione d'Ottobre e coi fatti più notevoli del primo decennio sovietico.

A questo lavoro Majakovskij si preparò consultando documenti storici e annate di vecchie riviste. Da caricature del 1905 derivano, ad esempio, la scena in cui il generale Trèpov posa la sua manaccia intrisa di sangue sulla costituzione promulgata da Nicola II e quella in cui zar, zarina e ministri soffiano sulle copie del manifesto ammonitriciate come una casetta di carte, scompigliandole. Alla vignetta d'un giornale satirico è ispirato anche l'episodio che adombra la struttura del regime zaristico con la « piramide delle classi »: sugli operai incatenati, che ne costituiscono la base, si allineano in diverse file sovrapposte funzionari, sacerdoti, ministri, possidenti, formando una labile piramide, al cui vertice vacilla un minuscolo zar dall'enorme corona.

Il libretto di *Moskva gorit* è come un'antologia di attrazioni. Vi si trovano giuochi icariani e acrobazie sul tappeto, equilibrismo sui trampoli e salti attraverso una serie di cerchi, numeri equestri e cani ammaestrati, « quadri viventi » e intermezzi di clowns, e persino un accenno di pantomima nautica.

Sulle orme di Mejerchol'd, che aveva portato sul palcoscenico macchine, motociclette, attrezzi agricoli, Majakovskij mise a profitto l'ampiezza dello « chapiteau », inserendo nel proprio canovaccio scontri, incendi, mischie, barricate, cortei di carri carcerari, cariche di cavalleria cosacca. Anche il continuo ricorso a proiezioni cinematografiche, a cifre luminose, a emblemi fosforescenti ci rammenta le esperienze del teatro d'avanguardia. Le attrazioni però non sono raccolte a capriccio, ma servono al poeta per condensare una vicenda o per definire un personaggio.

Prendiamo ad esempio le evoluzioni ai trapezi volanti. I poliziotti inseguono un operaio che diffonde manifestini. L'operaio-acrobata sfugge alla caccia, balzando da un trapezio all'altro. I poliziotti-pagliacci, sudati e ansimanti, tentano di arrampicarsi, ma si impigliano ridevolmente nelle sciabole e nei foderi delle pistole.

I salti d'un clown in un'infilata di anelli raffigurano invece la vertiginosa carriera ministeriale di Kérenskij. Guizzando attraverso cerchi sorretti da

domatori « di aspetto borghese », Kérenskij-clown raggiunge la camera della zarina Aleksandra Fëdorovna. E qui, dopo aver contemplato il busto di Napoleone imitandone l'atteggiamento, si butta sfinito sul letto imperiale.

Questo episodio, come anche la parata grottesca dei monumenti degli zar, proviene dallo scenario di *Dvadcat' pjatoe* [Il Venticinque]. Non c'è attrazione o esercizio, in *Moskva gorit*, che non contenga un preciso riferimento a circostanze storiche. Anche della pantomima nautica Majakovskij si vale per illustrare un periodo politico, e precisamente l'inizio della lotta per i colcosi. Saltando giù dalla cupola, un « kulàk » (variante della tradizionale figura del « grassone di gutta-perca ») affonda nell'acqua che si rovescia in una turbina. Dall'acqua gorgogliante salgono come grosse bolle nugoli di palloni. I « pionieri » pescano poi un fantoccio che riproduce il « kulàk » e lo smontano, gettandone i pezzi in un sacco.

E così anche in questa « féerie » i personaggi sono maschere, fagotti di stoppa, e le scene hanno i rozzi risalti del « lubòk ». Che Majakovskij intendesse rivolgersi a un pubblico elementare e dimostrato dalla scurrilità di episodi come quello in cui soldati-pagliacci trascinano nella « Lavanderia di Sua Maestà » un interminabile nastro di sudicie brache dello zar.

Mistura di buffo e di trionfale, *Moskva gorit* non ha alcun intreccio. E' un seguito di cartelloni, saldati insieme con tutte le astuzie del montaggio cinematografico. Rinunziando alla trama in nome della veracità documentaria, Majakovskij sembra rimettervi in auge l'interesse del LEF per la cronaca e la « fattografia ».

Alcuni passi riprendono analoghe immagini delle pellicole di Ejzenstejn. Ci si ricorda, ad esempio, di quelle sequenze di *Oktjabr'* [Ottobre] in cui Kérenskij, magro e striminzito, sale a gradino a gradino la scalinata del Palazzo d'Inverno, indugia dinanzi alla statua di Napoleone per scimmiottarne il cipiglio, e si pone a giacere nel letto della zarina. Desideroso di far penetrare nel circo la parola poetica, Majakovskij diede largo spazio nel suo scenario ai dialoghi in rima e alle declamazioni. La parte verbale, intercalata di strofette satiriche, di esortazioni didattiche e di taglienti battute che ormeggiano le tirate dei clowns politici, assume qui un rilievo insolito nei lavori del circo.

Sebbene anche in passato le pantomime contenessero inserti dialogati, *Moskva gorit*, per la ricchezza del parlato, sconfina dai limiti della vecchia pantomima. Perciò Majakovskij propose di

definirla, con espressione non troppo appropriata, « melomima eroica ».

Comunque, la novità del libretto consiste appunto nell'irruzione di impulsi poetici in una forma di spettacolo ormai logora. E la poesia non è solo nei dialoghi o nelle marce o nei motti degli araldi, ma le attrazioni stesse equivalgono a metafore. « La mia melomima - disse Majakovskij - è un genere nuovo rispetto alla vecchia pantomima del circo, come il cinema sonoro rispetto a quello muto »¹.

4. Dopo la consegna di *Moskvà gorit*, il 22 febbraio 1930 Majakovskij concluse un contratto con la Direzione centrale dei circhi di stato per una rivista politico-satirica in cinque atti dal titolo provvisorio *Derzis'* [Tieni duro], destinata ai music-halls di Mosca e di Leningrado². Alla stessa Direzione promise una pantomima d'argomento coloniale e lo scenario d'uno spettacolo di massa da recitarsi sulle « Léninskie gory » a Mosca.³

In marzo approntò una seconda variante di *Moskvà gorit* come « azione di massa con canti e parole ». Le differenze tra le due redazioni sono esigue. Per adattarla alle esigenze d'una rappresentazione all'aperto nel Parco della cultura e del riposo a Mosca, Majakovskij tralasciò nella seconda variante la pantomima nautica, e per renderne il contenuto più attuale, come aveva già fatto con *Misterija-buff*, vi inserì i personaggi del papa, di Pilsudski, MacDonald, Tardieu, che dominavano allora l'orizzonte politico.

La prima variante venne data al Primo Circo di Mosca il 21 aprile 1930, una settimana dopo la morte del poeta.

Vi parteciparono cinquecento comparse, fra artisti di circo, allievi di scuole drammatiche e circensi e reparti di cavalleria. Le scene furono progettate da Valentina Chodasevic, che era stata collaboratrice costante di Vil'jams Truzzi.

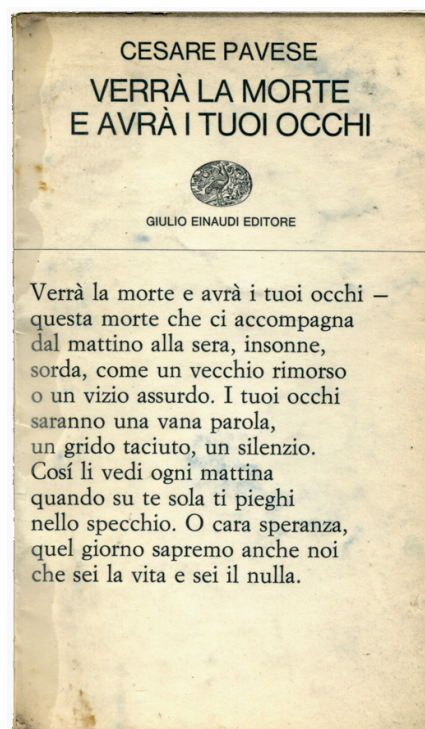
Majakovskij era intervenuto alle prove, aiutando gli attori con suggerimenti e consigli, specialmente per la dizione dei versi, che in un primo momento aveva scoraggiato la gente del circo. Abbiamo visto a proposito di *Klop* e di *Banja* che Majakovskij negli ultimi anni si appassionò sempre più di regia. A leggere le cronache di questo spettacolo, si ha l'impressione che egli abbia contribuito notevolmente alla sua messinscena,

anche perchè il regista Sergéj Ràdlov s'era ammalato.

L'idea di affidare, ad esempio, la parte dello zar a uno sparuto nano bagonghi, scegliendo per zarina una bambola gigantesca, mossa da una comparsa nascosta sotto le sue vesti, ci sembra scaturita dalla fantasia del poeta. Lo stesso può dirsi di molte altre trovate.⁴

Del resto il libretto di *Moskvà gorit*, con le sue folte didascalie e le minuziose annotazioni tecniche, ha tutto il carattere d'uno spartito di regia. A sostegno del nostro pensiero citeremo una preziosa testimonianza di A. Dankman:

Il piano registico della pantomima di circo è inseparabile dallo scenario. Così asseriva Majakovskij. E perciò durante il nostro ultimo incontro disse che nel circo del futuro l'autore dovrà essere anche regista. Egli vagheggiava di mettere in pratica la propria idea in un secondo lavoro, d'argomento coloniale. Tuttavia questa fusione di autore e regista venne da lui almeno in parte attuata nella sua melomima. Egli assistette a tutte le prove notturne. La regia di Moskvà gorit fu ispirata in larga misura dalle indicazioni di Majakovskij.



1. Cfr. KUZNECOV, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 125.

2. Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Majakovskij-dramaturg*, p. 119, e KATANJAN, op. cit., p. 397.

3. Cfr. FEVRAL'SKIJ, op. cit., pp. 119-20.

4. Cfr. le memorie di DMITRIJ AL'PEROV in *Sovetskij cirk 1918-1938*, pp. 135-42.



NOTE SU KAZIMIR MALEVIC¹

Queste note sono effettivamente semplici note.

La nostra letteratura dedicata alle nuove forme del lavoro artistico e quasi priva di ricerche dedicate alla interpretazione materialistica dei suoi problemi.

Ma anche quel poco che abbiamo riveste un carattere piuttosto dogmatico e non critico-scientifico, giacché gli studiosi affrontano il lavoro artistico dal punto di vista della vecchia interpretazione dell'arte.

Per decidere su un determinato fenomeno artistico è indispensabile trovare le radici della sua nascita, procedere a un'analisi dei procedimenti formali e metodologici impiegati dall'artista e trovarvi il rispecchiamento della sua concezione del mondo.

Questo lavoro, naturalmente, ci condurrà a una giusta soluzione del compito prefisso, se la sua sostanza consisteva per l'appunto nel trovare il carattere della concezione del mondo dell'artista. Ma dobbiamo ricordare che l'arte, soprattutto ai

nostri tempi, non è soltanto ideologia, essa è anzitutto una delle funzioni più rilevanti dell'industria. Nell'esaminare i nuovi aspetti del lavoro artistico non possiamo dimenticarlo, così come è impossibile dimenticare l'orientamento produttivo cui l'artista ricorre nel suo lavoro.

Nell'URSS l'arte si stacca in maniera sempre più palese e decisa dalla sua attività speculativa, irrazionale, dalla sfera del suo servizio ideologico « spirituale », e si inserisce nettamente nella produzione industriale. Ma da noi ciò viene ignorato e i nuovi aspetti del lavoro artistico, le sue vie sperimentali e la sua essenza produttiva vengono considerati quale produzione materiale dell'attività « spirituale » dell'artista. Questo stato di cose dà luogo a un atteggiamento unilaterale, antiscientifico nei confronti dell'arte nuova, a una sua interpretazione unilaterale, talmudistica, che costringe i nostri più nod studiosi dell'arte a dire spesso delle sciocchezze riguardo a numerosi fenomeni nuovi della cultura artistica.

Kazimir Malevic è una delle vittime di queste assurdità. Egli è un suprematista. Il suprematismo è la sua scuola artistica, da lui creata alla vigilia di questa guerra e da lui conseguentemente applicata a tutt'oggi. Il suprematismo è nato nel corso di una lotta sempre più aspra tra i vecchi e i nuovi pittori e le loro scuole. Per dirla in breve,

1. Di Alexei Gan, dalla rivista "SA", n. 3, 1927. Riportato in L'architettura del Costruttivismo di Vieri Quilici, ed. Laterza, Bari 1969, pagg. 396-401 (traduzioni dal russo di Giorgio Kraiski e Maria Fabris.)

questa lotta si può definire come una lotta decisa tra l'astrattismo e il naturalismo.

Il pittore naturalista, servendosi dei mezzi della tecnica pittorica, esprimeva le sue idee, la sua concezione del mondo, copiando semplicemente le forme esteriori della natura. Egli considerava natura tutto ciò che lo attorniava e che faceva parte della realtà. Questa aspirazione a rispecchiare la realtà ha portato l'arte della pittura a un alto livello dell'espressione tecnica. Il pittore astrattista mirava a utilizzare il virtuosismo della tecnica professionale, onde esprimere la sua concezione mistica (sic!) del mondo deformando le forme reali della natura e provando in questo suo procedimento espressivo una maggiore libertà anche per aver violato l'equilibrio metafisico. L'astrattismo occidentale, nel complesso, esprimeva psicologicamente la scissione individualistica e il fallimento della ideologia piccolo-borghese.

Accettando inconsciamente le forze materiali della vita, lo sviluppo della produzione della tecnica e della scienza capitalistica da un lato, e portando dentro di sé, nella sua psiche, la decadenza dell'individualismo piccolo-borghese, le tendenze mistiche ed il pessimismo, dall'altro lato, il pittore cessava di esprimere e raffigurare la ideologia della classe dominante, cioè la borghesia, smetteva di servirla e di servirne gli scopi e mancando di radici e connessioni con l'altra forza sociale che stava nascendo, una classe nuova, il proletariato, si allontanava sempre di più verso un vuoto formalismo, considerando il suo mestiere non come una via sperimentale di carattere produttivo, bensì come una nuova maniera delle sue rivelazioni « spirituali ».

Questa raffinata ricerca formale delle arti figurative è giunta sino a noi provenendo dalla Francia.

Kazimir Malevic ha manifestato in maniera molto vivace e piena di talento le sue capacità pittoriche servendosi della maniera espressionista(sic!). Le sue mietitrici, la serra con il giardiniere, nonché i funerali campagnoli, tempere su semplici fogli di carta talvolta su tre o quattro fogli incollati insieme, ebbero allora il successo che meritavano. Erano tutti estremamente oggettuali.

La campagna, il suo lavoro e la sua vita costituivano la base delle costruzioni tematiche del pittore. Dall'espressionismo Malevic passò al cubismo, o a dir meglio al futurismo, servendosi di un sistema di costruzione di composizioni cubistiche; egli lavorò con grande accanimento su

piccole superfici durante la fase del cosiddetto *alogismo* e, infine, rotti definitivamente tutti i ponti colla pittura oggettuale, produsse quel suo quadrato nero su tela bianca.

Ecco come Malevic arrivò al suo quadrato. Avendo ereditato la cultura pittorica del pittori formalisti, ogni passo dei quali lo avvicinava sempre più all'astrattismo, egli decise che il compito della pittura fosse anzitutto quello di esaltare il colore e le soluzioni cromatiche. Come Cezanne - « l'ultimo genio del naturalismo » (così lo definivano gli studiosi idealisti dell'arte) - aspirava a ridurre tutte le forme analitiche della natura a poche forme geometriche, ad allontanarsi dal chiaroscuro degli impressionisti e ad imboccare la via pittorica della pura cromaticità, così anche Malevic - passato attraverso altre discipline pittoriche, nate dopo Cezanne - giunse alla conclusione che le cose, gli oggetti, la natura, in una parola qualsiasi oggetto della composizione pittorica possedesse nel suo contenuto oggettuale un'importanza secondaria, mentre quella primaria consistesse nella forma colorata piatta su una superficie: un quadrato, un cerchio, un cono, e altre costruzioni grafiche che consentono al pittore di risolvere problemi puramente pittorici.

Si può considerare questa soluzione da due diversi punti di vista. Da un lato decidere se è giusta o no la soluzione fornita dal pittore sul piano dei principi, dall'altro considerare questa soluzione, questa « concezione del mondo » di un professionista della pittura, come un prodotto sociale.

Nel nostro caso, siamo costretti a rinunciare all'analisi di ambedue le cose, poiché queste nostre sono semplici note che dobbiamo stendere per spiegare quale fosse l'atteggiamento nei confronti dei problemi dell'architettura contemporanea degli ultimi lavori di Kazimir Malevic.

In questi ultimi anni il compagno Malevic ha lavorato esclusivamente nell'ambito delle composizioni suprematistiche volumetriche. Egli lavora intorno al problema delle forme volumetriche e spaziali delle masse materiali. Esteriormente ciò si connette in un certo qual modo con gli stessi problemi che naturalmente devono affrontare anche gli architetti, ai quali è demandato il compito di creare le forme nuove dell'architettura contemporanea.

L'architettura contemporanea, oggi come oggi, da questo punto di vista, segue più di una via. In essa troviamo parecchie scuole e numerose correnti.

Da noi sono ancora in vigore i vecchi arcaici metodi di lavoro: l'imitazione delle forme passate dell'antichità classica e dei più vari stili del passato. Inoltre, noi abbiamo una scuola del metodo formale in architettura, correnti che imitano - oggi particolarmente fiorenti in occidente - la scuola delle costruzioni compositive astratte e, finalmente, il costruttivismo, che elabora nella teoria e nella pratica della nuova costruzione architettonica il metodo funzionale.

Lasciando da parte i procedimenti arcaici, che ormai sono morti da lungo tempo, ci soffermeremo su due metodi affini tra loro: delle ricerche formali e astratte in seno alla nuova architettura.

La scuola formale, capeggiata dall'architetto Ladovskij (Asnova), in linea di principio nega l'arcaismo in architettura; è impossibile imitare gli stili del passato, sia pure quelli classici; non è moderno. Ma l'architettura moderna deve possedere un suo stile. Per creare questo nuovo stile occorre affrontare i compiti architettonici in maniera razionale. Ecco la posizione della scuola formale.

Quanto a risolvere il problema dell'alloggio nuovo, dei nuovi edifici resi necessari dalle nuove condizioni sociali da cui trarre lo spunto per avviarsi verso le forme e lo stile, questa scuola non è in grado di farlo, giacché i formalisti non intendono legarsi alla realtà quotidiana del nostro tempo. E benché parlino con la bava alla bocca del carattere arcaico dell'architettura esistita in passato, i loro progetti dal punto di vista della «economia della energia psichica della percezione» (è la formula dei formalisti), sono estremamente atavici e grevi, poiché essi ci conducono a qualcosa di artefatto e di estraneo, e più di tutto ai morti monumenti del passato, agli stili fossilizzati nei secoli.

Malevic è un intuitivo, e tutte le sue opere sono di carattere intuitivo. Le radici dell'attività artistica del fondatore del suprematismo nuotano indubbiamente nel vivo maremoto del suo subconscio, in cui si situa una sufficiente quantità di esperienza. Questa esperienza però non è organizzata dalla coscienza e perciò non facilita quel lavoro realmente utile che invece potrebbe scaturire da un notevole talento.

Ma se nelle composizioni volumetriche del suprematismo non esistono le proprietà realmente utili dell'oggetto, cioè se le opere suprematiste non hanno quel valore concretamente sociale senza il quale l'architettura moderna non è

un'architettura, nonostante tutto ciò, sul piano delle ricerche astratte di una forma nuova in quanto tale, queste opere hanno un'importanza enorme.

In che cosa consiste precisamente il maggiore ostacolo che trova sul suo cammino l'architettura nuova, tesa a soluzioni formali?

La costruzione architettonica è un enorme oggetto sociale. Non soltanto assolve una funzione al proprio interno, ma all'esterno e al servizio della vita sociale. Occorre impostarla e mostrarla in maniera che la sua esistenza non evada da tutto il complesso della vita sociale e del suo ordinamento.

Le vecchie forme canoniche del classico sono state superate sia sul piano della vita quotidiana, sia su quello costruttivo, e di conseguenza anche su quello formale. Così si svolgono delle ricerche. Queste ricerche seguono due direzioni: verso la forma dell'edificio partendo dalle fondamenta teoriche di una estetica razionalistica, e dalla funzionalità, dall'importanza pratica della costruzione e della forma. La prima direzione è quella seguita dai formalisti, la seconda è quella dei costruttivisti. Malevic non aderisce né al primo gruppo né al secondo e segue una sua via puramente suprematista, mirando al «primato».

Che cos'è la pittura suprematista? «La pittura suprematista - risponde Malevic - è il primato del colore e della composizione cromatica, fondata sul calcolo: peso, velocità e direzione del movimento».

Che cos'è l'architettura suprematista? «E' il primato delle masse volumetriche e la loro soluzione spaziale tenuto conto del peso, della velocità e della direzione del movimento». Così, pensiamo, risponderebbe il suprematista Malevic se gli venisse rivolta questa domanda.

E' vero, questa formulazione metafisica non dice molto a chi si sia formato materialisticamente; tuttavia Malevic non soltanto parla, ma *fa* e ciò che riesce a *fare*, ripeto ancora una volta, riveste un'enorme importanza psicologica. Nei suoi nuovi volumi suprematistici e nelle sue combinazioni volumetriche *non esiste la minima traccia di atavismo*.

Questo è importantissimo. Proprio adesso, in questo periodo di lotta accanita per una forma nuova in architettura, giacché la psicologia sia dei vecchi maestri, che degli studenti delle facoltà di architettura, che, anche, delle forze attive che agiscono in seno alla società, non riescono a fare un passo avanti e ad allontanarsi dalle vecchie forme di architettura; non riescono ad immaginare

nuove soluzioni, né soprattutto soluzioni *moderne*. Ed ecco che da un lato la comparsa di queste opere suprematiste può assolvere una funzione importante ai fini della svolta da imprimere alla situazione, e dall'altro la pratica suprematista potrebbe riuscire parecchio utile, ove fossa introdotta nei programmi di studio della principale facoltà del Vchutemas, quale corso parallelo agli studi condotti sotto l'influenza del laboratorio di Tarvdsdsk e del psicologo Muenstenberg, inculcando agli studenti le basi dell'estetica razionalistica e indagando sulle leggi dell'equilibrio delle forme semplici, della divisione in parti disuguali e altro ancora. La novità, la purezza e l'originalità delle composizioni suprematistiche *astratte* promuove indubbiamente un nuovo atteggiamento

psicologico-percettivo di fronte alle masse volumetrico-spaziali. Questo sarà riconosciuto come un grande merito di Malevic. L'inserimento poi delle sue opere pratiche nelle università insegnerà ai nostri giovani ad eseguire i loro lavori accademici in maniera nuova anche sul piano *qualitativo*.

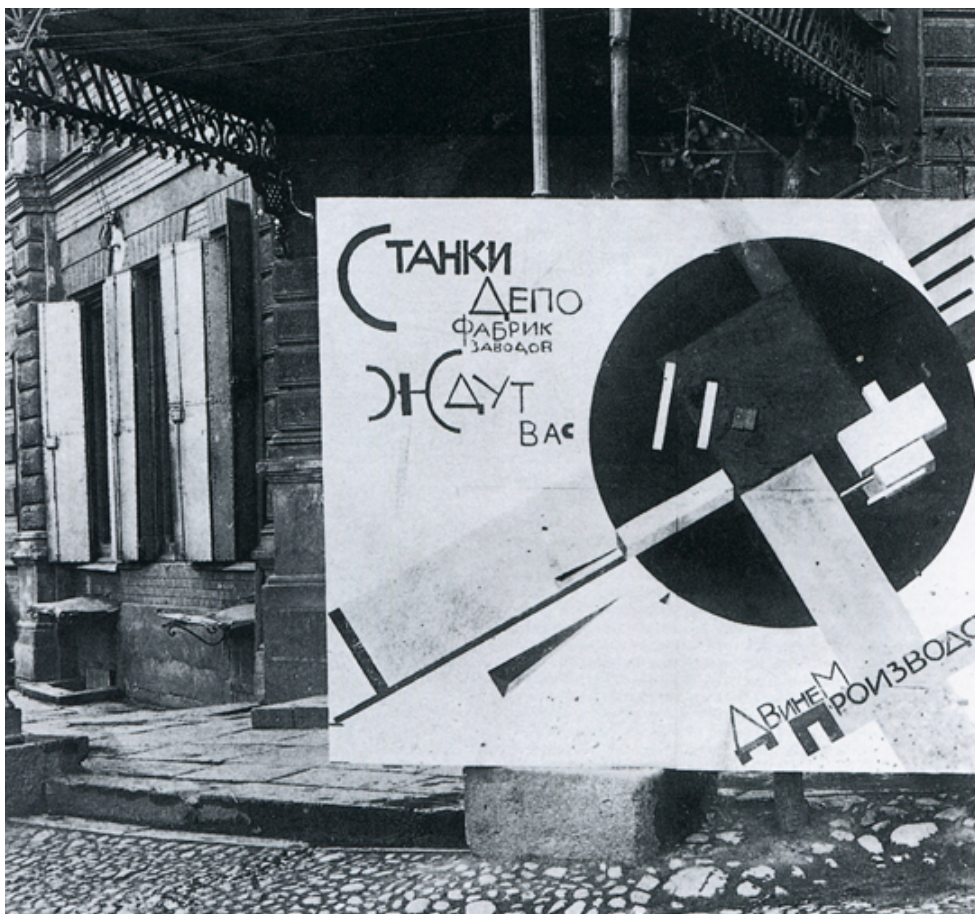
Da noi nessuno scrive di Malevic. Probabilmente perchè i nostri più noti studiosi dell'arte non riescono a decidere che cosa voglia esprimere il suo famoso quadrato nero su fondo bianco: la decomposizione della borghesia o, al contrario, l'ascesa della giovane classe del proletariato?

Così non va, cari compagni. Occorrono nuove forme di lavoro artistico e un atteggiamento critico diverso, produttivo.



2003

la borsa verde della PANTOMIMA DELLA VALIGIA ciò che si legge



Il V capitolo del libro di Clark citato, prende le mosse da questa foto del 1920 di un tabellone di propaganda a Vitebsk, di El Lissitzkij

ADDIO A UN'IDEA *Dio non è abbattuto*¹

Il testo che i seguaci di Malevič lessero più attentamente nel 1920 fu, a quanto sembra, quell'insieme di tesi che circolavano allora in forma manoscritta, col titolo ermetico *Dio non è abbattuto*². Alcuni frammenti ne sono già apparsi,

1. Il testo e le note sono tratte dal libro di Timothy J. Clark, *Addio a un'idea. Modernismo e Arti visive*, traduzione di Aldo Serafini, Giulio Einaudi editore, Torino 2005, pp. 249-260. Titolo originale, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, T.J. Clark 1999. Nel testo abbiamo lasciato le indicazioni delle figure, per vedere le quali siamo però costretti ad inviarvi alla visione della pagina corrispondente nel sito *arteideologia*. (N.d.R. - A proposito: apprezziamo la trattazione ma siamo rammaricati di non aver trovato indicazioni sulle reali dimensioni delle opere - che di solito aiutano a togliere la pittura dal regno dell'idea.)

2. Sull'accoglienza che il libro di Malevič ebbe all'interno del gruppo, cfr. Nakov, pp. 412-13. Christina Kiaer mi ha gentilmente segnalato, e ha tradotto per me, una recensione del libro, scritta dal critico marxista Boris Arvatov: cfr. B.

e appariranno ancora, in questo capitolo. Non ho alcuna intenzione di raccogliarli insieme, ma credo opportuno fornire al lettore qualche chiave di lettura di questo testo.

Il *pamphlet* è una specie di dibattito fra tre vettori o tre possibilità, chiamate Arte, Chiesa e Fabbrica. Rare volte il lettore può capire con sicurezza quale delle tre stia parlando, o se esse siano sopraffatte dalla voce dell'autore; e non è quasi mai chiaro che cosa «significhino» Arte, Chiesa e Fabbrica³.

Arvatov, K. *Malevich, Bog Ne Skinut (Iskusstvo. Tserkov'. Fabrika)*, in «Pechat' i Revoliutsiia», (1922), n. 7, pp. 343-44. E' una recensione implacabilmente ostile: mentre l'impazienza di Arvatov per l'oscurità di Malevič è pienamente giustificata, la sua interpretazione di molte tesi del testo mi sembra in gran parte errata. A quanto pare, Arvatov era rimasto particolarmente irritato da un'osservazione che Malevič gli aveva fatto personalmente, dicendogli: «Il marxismo è una filosofia che si dà ai bagordi» (p. 344)

3. Per una discussione dello spostamento di posizione dell'io parlante nell'opuscolo, cfr. Y.-A. Bois, *Lissitzky, censeur de Malévitch?*, in «Macula», (1978), nn. 3-4, p. 196, nota 16: «La volute énonciative de Malévitch, dans l'ensemble de ce texte où

«Fabbrica» sembra significare talvolta un modernismo ingenuo, talaltra il sogno della tecnologia, e altre ancora - come ho già detto - il marxismo e il Partito. Ma quest'ultimo è anche la «Chiesa», o una delle forme della «Chiesa» (uno dei segni che «Dio non è abbattuto»).

Alcune cose diventano più chiare se Arte, Chiesa e Fabbrica sono intese come i tre necessari e ineludibili aspetti di quel progetto che fu l'UNOVIS. Allora il testo di Malevič può essere letto come una frenetica meditazione dialettica su tre modalità o momenti della pratica sociale (la Tendenza umana alla perfezione creativa, la rituale autodifesa e chiusura in se stessa della setta o del culto, e l'ardente aspirazione a un mondo materiale, tecnologico) che persisteranno inevitabilmente in ogni tentativo di trasformare il mondo, una volta che l'Arte sia morta. Sono ben lontano dall'affermare che questo inquadramento generale risolva tutti i singoli problemi di interpretazione; ma esso contribuisce, quanto meno, a spiegare perché *Dio non è abbattuto* sembrò avere tanta importanza pratica per Kogan e Čašnik. Il libro è una guida ai vari errori e trabocchetti che ingombrano la strada del lavoro collettivo e dello schiacciamento dell'individualità. Com'è naturale, quella guida - date le circostanze - aveva necessariamente in vista il marxismo. L'errore fondamentale del marxismo (e della religione) consiste, secondo Malevič, nella tenace convinzione che sia possibile vedere il mondo come un tutto, che la totalizzazione sia possibile¹. Malevič ha la certezza che questa conoscenza completa non potrà mai essere ottenuta, e

neppure tentata: neanche «dialetticamente», perché la dialettica introdurrebbe in essa un senso di provvisorietà, di necessaria contraddizione. Ciò significa civettare con l'inconoscibile. E' un materialismo che distoglie gli occhi dal Quadrato nero.

Direte che Malevič non era propriamente un filosofo, e che i colpi da lui inflitti alla «totalità» sono piuttosto grossolani (un aroma familiare ai lettori degli ultimi anni del xx secolo). Ma una cosa egli fu capace di fare. Riuscì a suggerire che cosa avrebbe potuto essere una conoscenza non totalizzabile. La sua prosa ne offre un esempio serio e convincente. Non era uno sciocco, non era un giullare accademico. Sapeva che cosa il mondo avrebbe fatto del suo gioco testuale. Perciò troviamo, intrecciato nel suo testo, l'accento a un diverso tipo di conoscenza, che *sarebbe stata in grado* di totalizzare perché aveva finalmente riconosciuto, in modo esplicito, la sua mancanza di legame col «mondo».

Mi sembra che sarà possibile analizzare, studiare e conoscere solo dopo aver estratto un'unità [dal mondo delle cose e delle apparenze], un'unità che non abbia alcun rapporto con l'insieme delle cose circostanti e sia libera da ogni influenza e da ogni stato di soggezione.²

Qui, penso talvolta, si trova il primo accenno a una forma veramente dura (veramente retorica) di materialismo testuale. Naturalmente, era anche (e intendeva essere) una descrizione della pittura suprematista.

I membri dell'UNOVIS ebbero probabilmente accesso a molti esempi dei vari generi di lavoro a cui Malevič si dedicò quando era ancora un pittore; in ogni caso, alle opere da lui eseguite a partire dal 1915. Per esempio, in una delle fotografie da Alice-nel-paese-delle-meraviglie che hanno per soggetto l'UNOVIS in sessione (fig.110), si vede - appeso in alto sulla parete di fondo - un dipinto astratto del maestro, dall'aspetto appropriatamente bizzarro. Il profilo da Duca d'Urbino di Malevič si staglia sulla lavagna nera, accanto a un satellite suprematista che egli sta ancora disegnando e spiegando a Čašnik e Khidekel. Gli studenti dell'UNOVIS erano evidentemente liberi di saccheggiare tutte le fasi del suprematismo. Le istantanee superstiti del loro lavoro ne sono la prova. Ma inevitabilmente questi stadi sarebbero stati visti alla luce di quello finale: i dipinti in bianco su bianco che Malevič aveva eseguito durante la Rivoluzione d'Ottobre, che

le "je" change sans cesse de position, et défend tantôt les positions de "l'Art", tantôt celles de "l'Eglise", tantôt celles de "la Fabrique", n'est pas faite pour simplifier l'interprétation» [«Il giro del discorso di Malevič, nell'insieme di questo testo nel quale l'"io" cambia continuamente posizione, e difende ora le posizioni dell'"Arte", ora quelle della "Chiesa", ora quelle della "Fabbrica", non è fatto per semplificare l'interpretazione»]. Sono d'accordo, anche se continuo a pensare che sia possibile dare un senso alla deriva del testo nel suo complesso, cosa che finora nessun commentatore ha cercato realmente di fare (e si capisce perché).

1. Cfr. Malevič, *Dio non è abbattuto*, in particolare le tesi 5, 6, 10 (per somma) qui e da intendere «totalità») e 23. Ma la polemica contro la totalizzazione è onnipervasiva. Cfr. più sotto, la nota 24. Qui potrebbe cominciare una seria discussione testuale con un autore come B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Dictatorship, and Beyond*, trad. di Ch. Rougle, Princeton 1992, specialmente le pp. 15-19, per il quale il futuro totalitario era già iscritto nel progetto dell'avanguardia russa, e in particolare nelle teorie di Malevič. Al livello di generalità cui si muove Groys, la tesi è irrefutabile (e poco interessante).

2. *Ibid.*, tesi 6, in Andersen, vol. I, p. 192.

sembrarono aver portato al suo abbandono dell'arte (fig.111). Furono questi i quadri che divennero un'ossessione per le esercitazioni dell'UNOVIS nel 1920; questi e l'onnipresente Quadrato nero. (Malevič aveva disegnato quest'ultimo, in negativo, in cima alla lavagna nera, quasi fosse la Prima Lezione, da tenere costantemente sotto gli occhi. Iudin, che vediamo qui seduto in primo piano, sembra aver rinunciato all'idea del quadrato come aureola o acconciatura, e se lo e debitamente cucito sulla manica).

E' difficile dire se e fino a che punto i membri dell'UNOVIS fossero in grado di capire la serie di dipinti *Bianco su bianco*. Molti testi di Malevič che ho già citato («Avanti, compagni aviatori...», ecc.) furono da lui scritti avendo in mente proprio la serie *Bianco su bianco*. Sono testi apocalittici. Si riferiscono tutti a questioni conclusive, finali. Ma ciò non voleva dire che chi osservava e utilizzava i quadri della serie *Bianco su bianco* guardasse — attraverso l'effettiva realizzazione manuale e pittorica di quei dipinti - a un loro presunto vuoto assoluto. Essi non sono vuoti. «Dio, come mi ero sbagliato a proposito di questi quadri!», ricordo che mi disse, davanti a essi, Michael Fried alcuni anni fa: «Credevo che fossero soltanto dei gesti estremistici, e invece sono delle vere opere di pittura!» Proprio così. Immagino che El Lissitzkij si vide costretto anche lui a cambiare opinione. E a rispondere, come tutti gli altri membri dell'UNOVIS, alla domanda che sembrava logicamente conseguire: se sono vere opere di pittura, se si tratta - anzi - dei soli dipinti prodotti finora dalla rivoluzione, quali altri dipinti sono adesso possibili? Si ascoltavano le lezioni di Malevič, si studiavano attentamente le 33 tesi di *Dio non è abbattuto*, soprattutto perchè egli sembra cercare una soluzione a questo problema.

In altri termini, un seguace di Malevič doveva in pratica fare i conti con la straordinaria fisicità e concretezza di Malevič come pittore, e con il modo in cui quelle sue qualità venivano impiegate nella ricerca di una conclusione, fosse pure autoliquidatrice. Questo era, ed è tuttora, il paradosso di Malevič.

Nessun pittore era mai stato meno schematico di lui: ogni centimetro quadrato delle sue tele (anche, e forse soprattutto, quelle che contenevano poco o niente), è tremendamente particolareggiato e minuzioso, come a voler dimostrare una tesi in modo irrefutabile, o a voler esorcizzare - con una magia apotropaica — una sorta di orrore della singola particolarità. E'

questa magia che fa di lui un pittore. E' questo il progetto di Malevič. Egli vuol dire: la verità del mondo è il Nulla che si nasconde dietro di esso. «La ragione non può ragionare, e il giudizio non può giudicare, perchè nulla esiste in Natura che possa essere giudicato, valutato razionalmente o esaminato: essa manca di quell'unità che possa essere considerata come un tutto.¹

Ma supponiamo che voi siate arrivati a concludere che la pittura è l'unico modo di *mostrare* quel che abbiamo appena detto. Che vi siate formati la convinzione che il veicolo adatto per questa eterna ironizzazione del sogno della totalità (un tema che non è affatto confinato a *Dio non è abbattuto*) sia la pittura: proprio perchè la pittura è, di tutte le arti, quella che ha nelle ossa la totalizzazione.

Avreste davanti a voi il lavoro di tutta una vita. La vostra pittura si porrebbe il compito di costruire perennemente un nuovo mito, o una nuova figura, della fine della pittura. Così potreste veramente materializzare il sogno di una totalità che si risolve nel nulla. Potreste vedere la pittura ironizzare sulla sua stessa esistenza. Potreste vedere la sua sostanza fisica (nonostante tutto ciò che, in essa, può apparirci come un-dono-di-Dio-o-della-Fabbrica) schiudersi alla «eccitazione insensata dell'universo»².

(Malevič, nella sua metafisica di inarrestabili, e inconfondibili, stati energetici, può spesso assomigliare stranamente al Diderot dei *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Il modernismo, come abbiamo già notato, è ossessionato dal sogno di una scienza di tipo settecentesco).

Vi erano molti modi di conferire ai dipinti i caratteri che Malevič desiderava. Talvolta ciò poteva essere realizzato disseminando in modo apparentemente casuale delle entità indipendenti (fig.112), ognuna delle quali ripeteva questo messaggio (ma era poi un messaggio o una minaccia?): «La perfezione della Natura consiste nell'assoluta, cieca libertà delle sue parti». Altre volte (molte altre volte), la brutta presenza della pittura in quanto entità - ad esempio un quadrato o un rettangolo - dava origine a un'immagine di se stessa all'interno di se stessa, e le due totalità si sarebbero confermate e confutate a vicenda fino a quando l'osservatore non avesse voltato le spalle al quadro sbuffando. Altre volte ancora, vi sarebbe stato - all'interno

1. *Ibid.*, tesi 5, in Andersen, vol. I, p. 191.

2. *Ibid.*, tesi 2, in Andersen, vol. I, p. 188. (Andersen usa «stimolo», Marché e Nakov preferiscono «eccitazione»)

della cornice - un flusso e riflusso di elementi pittorici che possedeva piuttosto l'aspetto di un modo di dipingere - o di sognare - una radicale alterità rispetto al mondo, o una sua fuga da esso. « Seguitemi, compagni aviatori...» Da un certo punto di vista è una perentoria, rigida corsa verso l'alto, come di forze o particelle rinchiuse in una stasi di influssi planetari (fig.113). O una pericolosa altalena di punte e di travi. O un lancio di palle e di bastoni in aria (fig.114). «Un sistema freddo, duro, tetro - scrisse Malevič nel 1919, - messo in movimento dal pensiero filosofico».¹

Più volte, nei suoi scritti postrivoluzionari, Malevič si definì un colorista. Per esempio, nel sopracitato manifesto del 1919:

Mi diventò chiaro che si dovevano costruire delle nuove strutture per dei dipinti di puro colore. Ed era necessario costruirle per obbedire alle esigenze del colore. Come difensore dell'indipendenza individuale nell'ambito del sistema collettivo [e già evidente qui il linguaggio delle lezioni di Vitebsk dell'anno dopo, e Malevič da chiaramente per scontato che il problema del rapporto fra individuo e collettività ha dirette conseguenze pittoriche], io sono convinto che la pittura deve sbarazzarsi anche della pittoricità - con una commistione di colori - e fare del colore un'unità autonoma, che svolga liberamente il suo ruolo nella costruzione complessiva.²

Agli appassionati d'arte del tardo Novecento può sembrare strano che lo stesso pittore sostenga che i suoi quadri obbediscono «alle esigenze del colore» e che essi sono, nel medesimo tempo, sistemi «messi in movimento dal pensiero filosofico». Sono due dichiarazioni, che nel modernismo, venivano considerate fra loro incompatibili. Ma forse nel caso di Malevič non lo sono. Chiaramente Malevič non è un colorista nello stesso senso in cui è un colorista Matisse quando dipinge *Armonia in rosso*, o Kandinskij quando dipinge *In grigio*. Egli non vuole che l'osservatore, di fronte a *Supremus n. 50* o a *Supremus n. 56* (fig.112), creda che la costruzione formale del quadro sia nata da un'intuizione di ciò che il colore esige per diventare se stesso, per consumare e irradiare il suo mondo particolare (totalizzato). Il colore non produce alcuna magia totalizzante in Malevič, anche quando sulla tela vi è un colore solo. Non corrode la forma, né la rende provvisoria. Ciò è vero anche in *Bianco su*

bianco. Quando talvolta in Malevič ci si imbatte in alcune forme colorate che sfumano gradatamente nello sfondo sul quale fluttuano, ciò non va inteso come un segno di instabilità o di indeterminazione: in questo caso, non significa affatto che il quadrilatero giallo sia fragile. E' robusto come l'acciaio. Il titolo che Malevič dette, alcuni anni dopo, a un disegno associato a questo quadro è significativo: «Elemento suprematista il momento di dissoluzione della sensazione (non oggettività)»³. Cioè il momento nel quale la sensazione cromatica rivela il suo autentico carattere fenomenologico. Che non è la fluidità o la mancanza di forma (questo era stato l'errore degli impressionisti), ma il Nulla. «Il luogo vuoto nel quale non viene percepito Nulla, se non la sensazione»⁴.

Malevič, direi, è un colorista duro, freddo: un colorista calcolatore. E il colore (nel modernismo) è il luogo nel quale si suppone che i calcoli facciano nascere il sentimento. Il sentimento non è una nozione di cui Malevič si avvalga. E' al di sotto della sua dignità di nichilista. Quando adopera quella parola (ogni tanto Malevič parla di un'arte di «puro sentimento», o di costruzione suprematista di «un mondo nuovo, un mondo di sentimenti», e così via), egli non intende mai gli affetti. Gli affetti sono nemici dell'arte. Essi sono parte di quella «feccia dell'interiorità» da lui particolarmente detestata⁵. L'espressione, nell'universo di Malevič, è un concetto superfluo, che ci fa regredire in quel mondo nel quale pensiamo di abitare. E' un giocattolo da bambini.

A mio parere, l'accento che Malevič pone sul colore nelle spiegazioni che dà di se stesso è meno paradossale di quanto, a prima vista, possa sembrare. Il colore, nella sua concezione, era l'aspetto della nostra esperienza quotidiana che, già dal punto di vista del senso comune, eludeva i nostri migliori sforzi per reificarlo. Anche il linguaggio ordinario lo ammetteva: sapeva che

3. Cfr. T. Andersen, *Malevich*, catalogo dello Stedelijk Museum, Amsterdam 1970, p. 98, n. di catalogo 65.

4. K. Malevič, *Il Mondo Non-Oggettivo*, ed. riveduta, trad. di H. Dearstyne, Chicago 1959. Ho preferito qui la traduzione di Ch. Douglas, *Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and Their Circle*, in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York 1986, p. 190, ma nel paragrafo successivo do la versione fornita da Howard Dearstyne di alcune frasi dello stesso libro, per non nascondere i problemi di traduzione che il testo di Malevič presenta.

5. Cfr. K. Malevič, *Monumenti non costruiti da mani umane*, in "Isskustvo Kommuny", n. 10 (9 febbraio 1919) in Amsterdam, vol. I p. 66.

1. Malevič, *Arte Non-oggettiva e Suprematismo*, in Andersen, vol. I, p. 121.

2. Malevič, *Arte Non-Oggettiva e Suprematismo*, in Anderson, vol. I, p. 120

nessun colore e mai del tutto «locale».

L'azzurro del cielo è la nostra comune (e riconosciuta) metafora per indicare l'appartenenza e la non appartenenza di ogni colore al mondo. Malevič, naturalmente, si era aperto a forza un varco nell'azzurro del cielo. «Ho squarciato il paralume azzurro delle costrizioni cromatiche [...] Ho eretto i semafori del suprematismo. Ho superato il rivestimento colorato dei cieli»¹.

Voleva che il colore fosse una dura, fredda assenza: voleva che l'«in nessun luogo» del colore fosse *qui*. E quale miglior visualizzazione poteva esserci di quel paradosso se non (ancora) il fatto della bidimensionalità del dipinto? Durezza e freddezza sono qualità che il colore può assumere solo se viene continuamente appiattito, spogliato della sua radiosità e immaterialità, e collocato opportunamente sulla superficie. La geometria fu uno dei mezzi di cui Malevič si avvalse per realizzare questo suo intento. Nei suoi dipinti il colore è sempre racchiuso («nel modo più tetro», mi sembra sia il caso di dire) entro orli duri e rettilinei. Un altro mezzo da lui usato è il trattamento del colore. Non vi è nulla di più materiale di un biancastro di Malevič. Ma, di solito, vi sono anche altri aspetti del quadro (in particolare, la sua composizione) che incoraggiano l'osservatore a vedere questo materiale come non soggetto alla legge di gravità. Elevazione ed evasione e la grande metafora di Malevič dal 1915 al 1918. Ma non si tratta mai di un colore che si volatilizza nell'etere o si diffonde come un lampo ai quattro angoli della stanza. Il colore è un peso che è stato innalzato da qualcos'altro. I colori sono pianeti in un sistema planetario. La composizione è un'energia che mantiene in aria le forme colorate, ma solo temporaneamente. Siamo chiamati a condividere l'ansia del giocoliere e, in pari tempo, la sua assorta concentrazione.

Sto cercando di ricostruire l'idea della pittura di Malevič che Malevič stesso può aver fatto sorgere nella mente dei suoi studenti. O in quella di Nina Kogan e di El Lissitzkij. Lo avevano conosciuto in primo luogo come scrittore e conferenziere, e il fatto che egli stesse astenendosi dal dipingere li sconcertava (forse anche li rallegrava). Avevano avuto a disposizione alcuni esempi - alcuni allo stato di semplice progetto, altri già realizzati (figg. 105 e 115) - di quella che egli riteneva fosse

l'arte per le pubbliche occasioni. Forse erano disegni che già tendevano verso l'architettura, del genere che dette origine - alcuni anni dopo - a quell'architettura/scultura che egli chiamò *Architecton* (fig.123). E' indubbio che l'architettura interessava collettivamente i membri dell'UNOVIS. El Lissitzkij era responsabile del Dipartimento di architettura a Vitebsk. Quando lasciò la carica, gli succedettero Čašnik e Khidekel.

Ciò non significa affatto, a mio parere, che studenti e colleghi apprezzassero meno le opere che Malevič aveva, un tempo, eseguito come pittore. Come ho già avuto occasione di dire, «architettura» non era soltanto il nome con cui veniva designata una pratica artistica separata dalle altre; era anche una tendenza insita nella pittura (o in tutte le arti).

Abbiamo bisogno di un laboratorio nel quale creeremo la nuova architettura. E in esso noi pittori dovremo fare ciò che gli architetti non possono fare. Abbiamo bisogno di piani, abbozzi, progetti, esperimenti.²

Gli studenti dell'UNOVIS non volevano assolutamente destinare a usi utilitari le lezioni del maestro. Non questo intendeva suggerire il piatto di ceramica suprematista che Malevič teneva sottobraccio.

«L'intenzione ce la siamo lasciata alle spalle [...] La forza del PROUN consiste nel creare delle finalità»³. «Quelli di noi che sono fuggiti possono vedere delle vaste distanze aperte dalla Rivoluzione; noi possiamo vedere

2. Dichiarazione di 1000 giovani studenti che hanno firmato un appello all'Occidente, documento UNOVIS, primavera 1921, citato in Larisa A. Žadova, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London 1982, p. 8. Naturalmente si discuteva in seno all'UNOVIS se, e fino a che punto, dovesse essere inteso alla lettera il grido di guerra «fine della pittura/inizio dell'architettura». Čašnik parla del laboratorio di architettura e di tecnica come del «crogiolo di tutte le altre facoltà della scuola dell'UNOVIS, verso il quale devono tendere gli sforzi di ogni personalità creativa in un collettivo unificato dei costruttori delle nuove forme del mondo». Cfr. I. Čašnik, *The Architectural and Technical Faculty, «UNOVIS Almanach 2»*, citato in *Art and Design Profile* cit., p. 30. Khidekel, in un volantino di propaganda del 1920, usa toni duri, ma cerca anche di lasciare un certo spazio per una continuazione della pittura: «Se alcuni compagni affermano che non vogliono essere architetti, mache non intendono, per questo, opporsi al cubismo, al futurismo e al suprematismo, essi negano la loro stessa essenza. Produrre una tela, infatti, non è un compito da considerarsi esaurito: lo affrontiamo al solo scopo di costruire su di essa quell'elemento - il segno - che è indispensabile per quel lavoro creativo di costruzione e di invenzione che rappresenterà l'autentico fondamento della nostra cultura». Cfr. L. Khidekel, *The New Realism. Our Modern Times*, in Žadova, *Malevich* cit., p. 301. Di nuovo ricorre continuamente la parola «segno».

3. El Lissitzkij, *PROUN*, testo De Stijl, in Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* cit., p. 348.

1. Malevič, *Arte Non-Oggettiva e Suprematismo* cit., in Anderson, vol. I, p. 122.

una grande svolta. E la ragione è sempre la stessa: i confini della competenza sono stati fatti saltare in aria»¹.

... le prime fucine del creatore dell'onnisciente onnipotente onnifica costruzione del nuovo mondo debbono essere i laboratori delle nostre scuole d'arte, quando l'artista ne uscirà si metterà al lavoro come capomastro come insegnante del nuovo alfabeto e come promotore di un mondo che in realtà già esiste nell'uomo ma che l'uomo non è stato ancora in grado di percepire... e se il comunismo che mette sul trono il lavoro umano è il suprematismo che ha levato in alto la quadrata bandiera [il Quadrato nero] della creatività marciano adesso insieme nei prossimi stadi di sviluppo è il comunismo che dovrà restare indietro perché il suprematismo - che abbraccia la totalità dei fenomeni vitali - persuaderà tutti ad affrancarsi dal dominio del lavoro e dal dominio dei sensi ubriachi. Libererà tutti coloro che sono impegnati nell'attività creativa e farà del mondo un vero modello di perfezione, cioè il modello che attendiamo da Kazimir Malevič.²

Questo è il modello che riteniamo di poter scorgere nella sua arte.

Quale modello, dunque? Forse il modo migliore di rispondere a questa domanda è quello di porre direttamente a confronto Malevič e El Lissitzkij, la cui voce è l'unica che ho sin qui fatto parlare per l'UNOVIS in generale. I critici che si sono occupati di arte moderna sono sempre stati colpiti dal contrasto fra il maestro e il suo principale discepolo, e hanno avuto ottime cose da dire in proposito³. Ciò che di diverso io voglio fare è

utilizzare il confronto fra Malevič ed El Lissitzkij per capire principalmente l'arte del primo, non quella del secondo. Per quanto riguarda Malevič, infatti, abbiamo bisogno di tutto l'aiuto possibile. (Quella di El Lissitzkij è una lettura fortemente fuorviante del suprematismo. Per questo essa è molto utile ai miei scopi. Solo Čašnik fu capace di una risposta altrettanto peculiare; ma essa fu in gran parte tardiva, e troppo vicina al termine della breve vita di Čašnik per poter essere adeguatamente sviluppata).

Malevič istituì spesso un'analogia fra la sua pittura e l'energia atomica. «Atomizzazione - la libertà delle varie unità indipendentemente dalla loro composizione...»⁴. Ho già citato alcuni frammenti, fra loro collegati, di questa tesi. Čašnik fu d'accordo fin dall'inizio con questo aspetto del pensiero del maestro. Il suprematismo equivaleva, per lui, a dinamismo, a vari tipi di alta velocità. L'errore fondamentale di troppi seguaci di Malevič, affermò Čašnik nel suo scritto del 1922 per il conseguimento del diploma, consiste nel non vedere che la chiave di lettura di un dipinto di Malevič non è la geometria in generale, ma una geometria che «esprime la condizione dinamica delle forme».⁵ «Possiamo renderci conto dello spazio, - disse una volta Malevič, - solo se ci distacciamo dalla terra, se il fulcro scompare»⁶. Ora a me sembra che El Lissitzkij avesse due diverse opinioni su questo aspetto del suprematismo. Non che fosse incapace di comprenderne la centralità, o non sapesse, se del caso, farsi sostenitore di questa idea (ho riportato, da suoi scritti del 1920 e 1921, un numero sufficiente di passi perché chiunque possa rendersi conto che egli aveva molte frecce al suo arco), ma quell'idea era in conflitto con i suoi più profondi istinti di artista. Ho già detto che la sua concezione dell'architettura era metaforica. Era utopica. Significava riunificazione delle arti, ma significava anche una loro nuova

1. El Lissitzkij, *PROUN*, testo 1920-21, in *ibid.*, p. 60.

2. *Il suprematismo nella ricostruzione del mondo*, in *ibid.*, p. 334. Donald Nicholson-Smith mi ha fatto notare che le ultime righe sembrano una parafrasi della tesi sostenuta da Malevič in un altro testo coevo, *L'ozio come verità effettiva dell'uomo*. Cfr. K. Malevič, *La parusse comme vérité effective de l'homme*, trad. di R. Gayraud, Paris 1995. Un passo che si legge a p. 27 appare come un utile complemento a *Dio non è abbattuto*: «Dopo aver conseguito un simile grado di perfezione, potremmo giungere a Dio, cioè all'immagine che l'umanità ha predeterminato nella rappresentazione, nelle leggende o nella realtà. Nascerà allora una nuova forma di inattività, divina questa volta, un non-stato nel quale l'uomo scomparirà, perché egli farà il suo ingresso nella suprema immagine della sua perfetta predeterminazione». Ci vorranno, per questo, alcune migliaia o alcuni milioni di anni, afferma Malevič, ma l'uomo sente realmente il bisogno di essere onnisciente e onnipotente. (NdR - In questo stesso anno 2013, è stato pubblicato il testo di K.M. su l'ozio, ritradotto come "L'inattività..." per l'editrice Asterios. La sinistra storica non è estranea alla trattazione di tale argomento: cfr. il testo sull'ozio di Lafargue nel nostro almanacco 1 del 2007).

3. Cfr., ad esempio, i già citati articoli di Y.-A. Bois; A. Birnholz, *For the New Art: El Lissitzky's Prouns*, in "Artforum", VIII, (1969), nn. 2 e 3, p. 65-70 e 68-73; D. Karshan, *Lissitzky: the original Lithographs, An Introduction*, in *El Lissitzky* (Köln 1976), pp. 25-33; S.C. Magomedov, *A new style*

Three dimensional Suprematism and Prounen, in *El Lissitzky Architect Painter Photographer Typographer* cit., pp.35-45.

4. Malevič, *Futurism-Suprematism*, in *Kasimir Malevich 1878-1935*, Los Angeles 1990, p. 177. Questo testo è pieno di una fisica atomica del tutto fittizia: «Nel suprematismo la massa dell'energia si abbatte sul piano bidimensionale incostruzioni cromatiche individuali, col risultato che ogni paino o volume diventa un'unità indipendente sospinta dal proprio movimento», e così via.

5. I. Čašnik, *The Suprematist Method*, in Hutton Galleries, *Ilya Grigorevich Chashnik* cit. p. 21.

6. Malevič, *Il Mondo Non-Oggettivo*, citato in Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* cit, p. 20.

materializzazione. Doveva essere l'espressione di specifici pesi e tensioni, doveva gettare un ponte fra le diverse parti ed equilibrarle. *Ponte, Citta, Arco, Mosca*: sono i tipici e, a mio parere, necessari titoli o sottotitoli di moltissimi lavori da lui eseguiti fino a quel momento. L'ultima cosa che può esserci in un dipinto di El Lissitzkij (fig.98) è la scomparsa del fulcro. Indubbiamente le percentuali che siamo invitati a calcolare per scoprire dove si trovi realmente il fulcro sono spesso tali da far girare la testa. Gli spazi sono indeterminabili, i solidi e i vuoti si convertono immediatamente gli uni negli altri. Ma l'intera costruzione è tesa e stabile. L'architettura equilibra le forze e le raffrena. L'architettura, intesa in questo senso, è la metafora dominante dell'arte di El Lissitzkij.

Abbiamo ispezionato i primi stadi dello spazio bidimensionale della nostra struttura, e l'abbiamo trovata salda e resistente come la terra stessa. Qui stiamo costruendo come in uno spazio tridimensionale; perciò anche qui la prima esigenza è quella di equilibrare le tensioni delle forze delle singole parti. [...] La forma materiale si muove nello spazio lungo assi specifici: le diagonali e le spirali delle scale, le verticali degli ascensori, le orizzontali dei binari ferroviari, le rette e le parabole dell'aeroplano...¹.

Non credo che Malevič avrebbe potuto scrivere anche una sola delle frasi ora citate. Certamente egli avrebbe convenuto che la superficie del quadro dovesse essere «salda e resistente», ma non «come la terra stessa!» Questa è proprio la metafora di cui voleva sbarazzarsi. Una volta egli chiamò *Casa in costruzione* un quadro astratto da lui dipinto (fig.116), ma anche in quel caso la questione decisiva era la non-compiutezza. Quella casa non avrebbe mai avuto un centro di gravità. A ogni modo, quel titolo era un'eccezione. Quelli da lui preferiti sono: *Aeroplano in volo*, *Realismo pittorico di un giocatore di calcio*, *Suprematismo dinamico*, *Sensazione di dissoluzione (Non-esistenza)*, *Autoritratto in due dimensioni*. Terra e casa hanno valenze negative nei manifesti di propaganda di Malevič. «La terra è stata abbandonata come una casa rosa dai vermi», e così via.²

Naturalmente questi titoli, e la retorica che li accompagna, sono in un certo senso fuorvianti. La terra non è stata, e non sarà mai abbandonata, in

un'opera di Malevič, perché la pittura, piaccia o no, è terra. Malevič è un materialista, là dove importa esserlo: nel modo di procedere, sulla superficie, nel suo senso di come la pittura deve dichiarare se stessa. Maestro e allievo concordano su questo. (I limiti di El Lissitzkij come artista sono legati, in realtà, alla difficoltà che egli ha di collocare la materia sulla superficie piana. Troppe volte la materia è qualcosa che egli melodrammatizza - tutte quelle ombre di scale e di ascensori, tutto quel gesso e quella stagnola - come opposti di cui è fatto il quadro). Il difficile, ancora una volta, è trovare il modo di descrivere come il materialismo e il nichilismo di Malevič convivano e, in particolare, quale atteggiamento essi dettino nei confronti della composizione. Perché, in Malevič, il senso della composizione è ciò che fa della sua arte qualcosa di assolutamente unico. Ciò su cui maggiormente prosperava l'UNOVIS.

L'arte astratta nella sua prima fioritura - soprattutto in Kandinskij e in Mondrian - si preoccupò (giustamente) della composizione o della compostezza visiva di un campo non-figurativo. C'era la sensazione che, senza i criteri e gli obblighi legati alla produzione delle verisimiglianze, gli ordini assunti dagli elementi di un quadro sarebbero stati tendenzialmente troppo precisi, o troppo ovviamente armonizzati in maniera troppo ovvia. La composizione avrebbe finito con l'apparire semplicemente ingegnosa: troppo perfettamente equilibrata, troppo attenta a rivelare le opposte tensioni delle forze estetiche. Gli artisti astratti fecero fronte a questo pericolo in modi diversi: Kandinskij con una temeraria proliferazione dei particolari pittorici, Mondrian con un'integrale ripetizione degli elementi, o con un'ingannevole austerità e riduzione di essi. Quel che vi è di speciale in Malevič - in *Supremus n.50*, ad esempio, o nel quadro del 1916 nello Stedelijk Museum (fig.113), o nello straordinario *Supremus n. 58* (fig.117), è la volontà di realizzare un'accumulazione equilibrata di elementi che potesse, in ogni punto, essere disposta in un ordine che apparisse raffinato, o scontato, o astuto, o eccessivamente calcolato; ma facendo in modo che, in pratica, questo ordine fosse in risonanza la metafora dell'infinito. Evocare da questi materiali troppo beneducati l'abisso, l'elevazione, l'eccitazione, la non-esistenza: è questo l'effetto Malevič.

L'uomo è padrone del mondo solo nella misura in cui la sua produzione delle cose conduca sempre verso

1. Entrambe le citazioni sono tratte da El Lissitzkij, "PROUN", testo De Stijl, in *ibid.*, pp. 347-348.

2. Kazimir Malevič a Michail Matyushin, s. d. (ma giugno 1916) citato in Zadova, Malevich cit., p. 124, nota 39.

l'ignoto; e tutte le officine e le fabbriche esistono solo perchè esiste una perfezione sconosciuta, nascosta nella Natura, che tutte le officine e le fabbriche cercano di combinare in un'unica totalità della tecnica.¹

Non ci riusciranno mai. La Natura non può essere totalizzata. La sua verità è vuotezza ed eccitazione.

Se il materialismo si accontentasse di costruire un'impalcatura per mezzo della quale ascendere fino alle nebulose, e di trasformare se stesso in tanta nebbia nel giro del gran vortice cosmico, questo sarebbe, a mio parere, un punto a suo favore; ma finché esso si presenta soltanto come «lotta per la vita» o lotta con la Natura, tutte le sue vittorie mi sembrano insignificanti.

Questo è Malevič nel 1920². Questa è la sua concezione del marxismo e della guerra civile.

Ma si potrebbe porre la questione anche in questo modo. C'è, negli scritti di Malevič e nella sua pratica pittorica, un aspetto che potrebbe far supporre che tutta la sua arte sia simile al Quadrato nero. O alle tele che contengono un solo quadrilatero inclinato, o un rettangolo e un cerchio, o un rettangolo invaso da un triangolo, o il più scarso dei *Bianco su bianco*. Ciò che vi è di misterioso in Malevič - ciò che rende così emozionanti le fotografie delle sue «esposizioni» del 1915, 1919 e 1927 (figg. 118 e 119) è la coesistenza delle più complesse, «composte», o «dinamiche», opere suprematiste con le icone del nuovo non-essere; e il fatto che la compostezza dei dipinti a più elementi si presenti come parte, e parte necessaria, della nuova pittura del mondo.

Ma il paradosso è ancora più profondo. Infatti, più si guarda, e più risulta evidente come la bellezza e la chiarezza del senso della composizione di Malevič sono essenziali all'effetto finale dei suoi dipinti, soprattutto in situ, quando sono circondati dai dipinti a loro più vicini. E ciò che conferisce alle sue migliori pitture la loro aria di profonda inevitabilità, di rispondenza a un fine e di veridicità. Per quanto meraviglioso sia un quadro

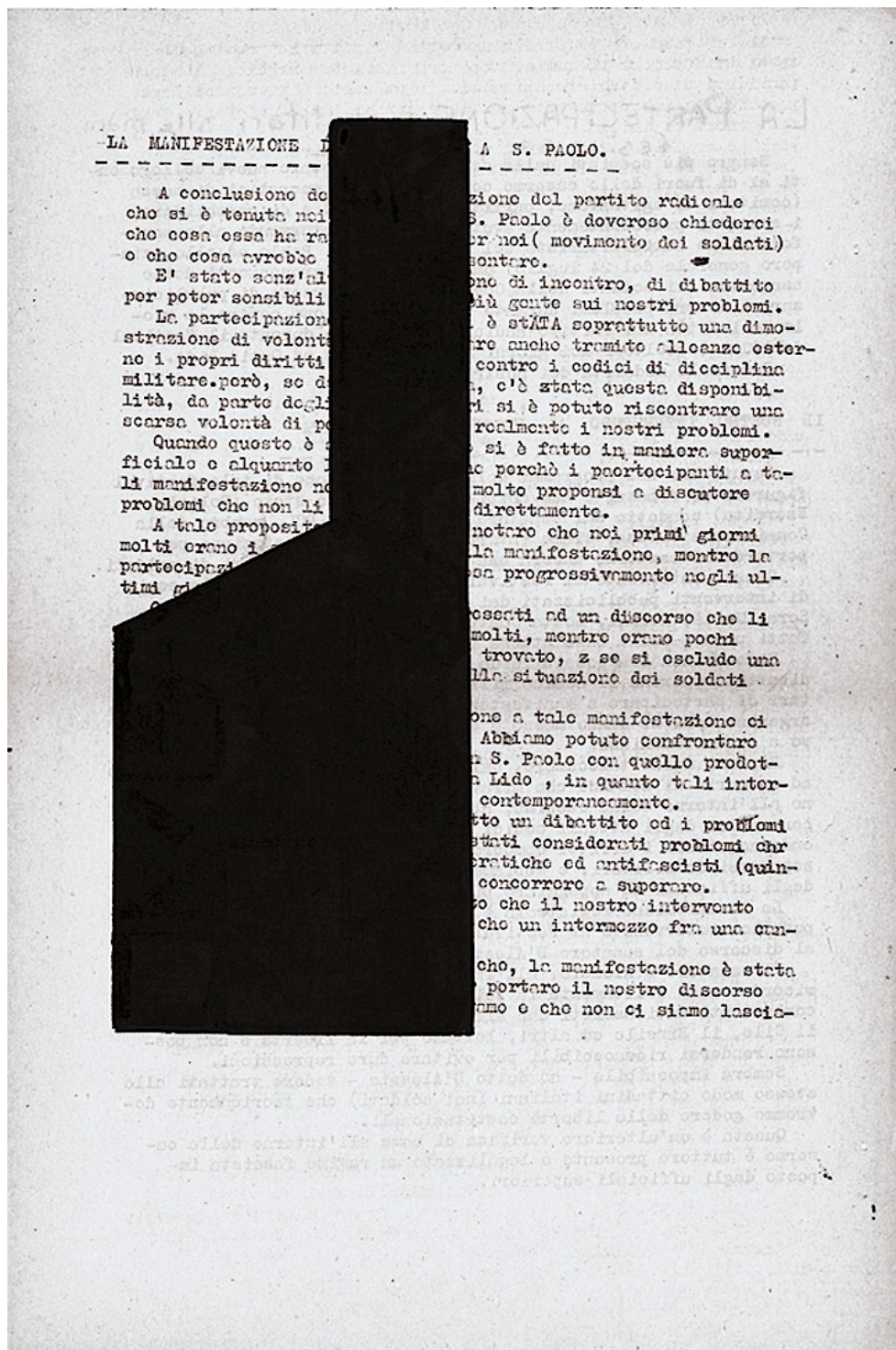
come *Supremus n. 56* (fig. 112), esso non mi sembra, in ultima analisi, così bello come il cumulo delle diagonali del Museo Stedelijk (fig. 113) o la nitida mappa del sistema solare al MoMA (fig. 114). Dipende un po' troppo, per la sua vitalità, dalla tattica di Kandinskij: moltiplicazione di singoli dettagli, cellule pittoriche che si dividono e si ridividono in un turbine di polvere cosmica. Vita multicolore, come Kandinskij la chiamò una volta. L'effetto è splendido, ma sento la mancanza della dichiarazione dogmatica finale: «Le cose stanno così». E Malevič senza dogmatismo non è Malevič. La sua immaginazione visiva è stimolata al massimo - e diventa pienamente se stessa, scoprendo casualmente certi ordinamenti (e certi loro particolari aspetti) di cui nessun altro avrebbe accettato il rischio - allorché egli parla a voce altissima in termini pittorici. Trasudando il monismo di *Dio non è abbattuto*.

Si dà, dunque, il caso che Malevič e El Lissitzkij abbiano più cose in comune di quanto si potrebbe sospettare. La precisione e la regolarità di El Lissitzkij, che ho avuto cura di sottolineare continuamente, sono caratteristiche che il discepolo aveva certamente trovato nel maestro. Ma l'arte è, di solito, infida. Qualità che, nelle mani di Malevič, erano positive, perchè in tensione con altre qualità e altri interessi che, a rigore, avrebbero dovuto soverchiarle, nelle mani di El Lissitzkij erano sostanzialmente un limite.

Vi sono, naturalmente, delle eccezioni a questa regola. Quello di Vitebsk rappresenta, in genere, un periodo eccezionale proprio perchè il campo di forza di Malevič è ancora molto vicino. Il tabellone di propaganda ne costituisce una prova. Un'altra è il quadro in memoria di Rosa Luxemburg. Il fatto che entrambe queste opere ci offrano un esempio del modo in cui le tipiche caratteristiche di El Lissitzkij si ripresentano con l'impiego di gran parte dello stesso materiale (la *Città* e il quadro in memoria di Rosa Luxemburg senza le parole scritte) accresce l'importanza di quel momento di libertà. Non intendo dire che non vi sia mai stato, in seguito, un momento di libertà. Abbiamo *Pressa*. Abbiamo la sala dei *Proun* di El Lissitzkij. Abbiamo i suoi migliori (i più rozzi) fotomontaggi stalinisti...

1. Malevič, *Dio non è abbattuto*, tesi 24, in Anderson, vol I, p. 213 (altra traduzione impenetrabile, che Nukov e Marcadé aiutano a decifrare).

2. *Ibid.* tesi 24. La polemica contro il materialismo marxista ha un ruolo centrale anche in questa sezione del libro. Cfr. le tesi 22, 23 e 31. Anche ciò che la maggior parte di noi intende per religione subisce duri colpi. Dio non è abbattuto, ma per "Dio" Malevič intende il Nulla, la non-oggettività. Dio è qualcosa che l'uomo ha creato come "oggetto di rappresentazione", così come l'uomo ha creato il mondo "dal nulla della propria rappresentazione". Cfr. la tesi 33. Ma ciò non significa, secondo Malevič, che sia possibile sbarazzarsi delle rappresentazioni del "mondo" e di "Dio", quanto meno in un prevedibile futuro. Cfr. la precedente nota 16.



1974

Luciano Trina CICLOSTILATO IMPROPRIO su Roma

- 3 -

Si sviluppa un forte movimento democratico, osteggiato dalla gestione oscurantista dei suoi rappresentanti politici, i fascisti, cercheranno di reprimerlo con l'assassinio di Paolo Rossi e con massacrone guidate da Caradonna.

MA PAPI VIENE TRAVOLTO, NONOSTANTE I FASCISTI VENGONO CACCIATI DALL'UOMO. Si trasforma in provocazione e infamia di Popolo, specialisti negli attentati di stato, che danno esca alla linea di disorientamento nella classe operaia verso gli studenti.

A partire dal '66 le lotte studentesche e collegate al fallimento dell'ipotesi tecnica il fallimento del piano Fanfani. Al capitale non necessita un altro colpo, la sua ristrutturazione e tanto meno di assorbire il numero crescente di disoccupati.

Queste lotte, investendo una parte della classe, individuano da una parte tutto il movimento studentesco fascista, che

al
si
ra
le
de

tt
ua
ne
ol
in
si
cu
ic
lle
E'
se
gr
li

ap
ia
ato
ia
del
era
Il
men
ca
azi
ne

La specificazione sempre più definitiva della natura di classe del movimento allontana da esso i settori democratico-borghesi e quegli elementi

democratico, osteggiato dai suoi rappresentanti politici, cercheranno di reprimerlo con l'assassinio di Paolo Rossi e con massacrone guidate da Caradonna.

MA PAPI VIENE TRAVOLTO, NONOSTANTE I FASCISTI VENGONO CACCIATI DALL'UOMO. Si trasforma in provocazione e infamia di Popolo, specialisti negli attentati di stato, che danno esca alla linea di disorientamento nella classe operaia verso gli studenti.

stamente motivate negli istituti di stato di cose. qualificati per la loro attività è in grado di a-

asta quanto generica di un impianto istituzionale del '23, della popolazione universale, se pure in misurato, individuano la natura di classe

che esce dal ristretto studentesco nella specializzazione teorica dei documenti delle facoltà come forza-lavoro nelle sue articolazioni lavoro normale, a livello dei tecnici, sia a livello produttiva, sia a livello genitoriale.

la selezione di classe non ha accesso al giustificante dei modelli della scuola della borghesia.

sciuto politicamente con rinvio della delega e dell'autonomia di battere con successo lo stato della scuola. Si fa sempre più chiara molte uscite fuori dalla esperienza di legarsi alle lotte della classe operaia in termini generici, ideologizzanti.

Il concepito come parte del più generale movimento operaio. Su questa collocazione ideologica riportano gli avvenimenti a livello internazionale, il Maggio Francese, le rivolte studentesche in Europa Orientale, in America Latina, la nascita dei movimenti di resistenza in varie zone strategiche dell'imperialismo e in modo particolare la rivoluzione culturale cinese.

1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO

- 5 -

Essi compiono la scelta di lasciare l'università per l'intervento di avanguardia nella classe operaia. Sarà proprio questa scelta, seppure costellata da limiti, che permetterà loro di resistere all'ondata di riflusso ed anzi di rappresentare, poi, nello sviluppo delle lotte operaie nell'autunno del '69 un punto di riferimento continuo, che in certe situazioni - Porto Marghera, Fiat Mirafiori, Pirelli, Alfa - ha significato un momento organizzativo di massa. Questo, se conferma in un certo senso che l'organizzazione nasce solo dalla lotta, non deve impedire di dire che l'abbandono dell'università e della scuola come terreno di intervento è stato un elemento per le lotte degli studenti. E' bene ricordare che la scuola mirava esclusivamente a formare tecnici e artigiani, a bracciare davanti alle fabbriche o altrove e tradurre in una tattica riduttiva l'azione. Così il rifiuto dello studio uguale al rifiuto del lavoro, lo studente operaio, lo studente uguale al proletario, le altre interpretazioni e altre interpretazioni, le analisi e nella pratica operai nel rapporto fra a

Da un settore del movimento studentesco, rispetto alle ipotesi di un movimento studentista. Il movimento studentesco, degli studenti nel suo complesso, ha diverse tendenze, si traduce in diverse posizioni. Il Movimento Studentesco, usciti dall'intesa e dall'idea di un "autonomia", senza collegarsi tra di loro su una base comune, è ancora presente purtroppo, ma è in parte scomparsa, nelle faccende studentesche. "L'idea" si traduce nell'idea di un movimento studentesco, classista e piccolo-borghese, che si è rivolta alla politica sui ceti medi, subordinata al riformismo del movimento operaio. Le operazioni di ricambio, il rapporto con gli operai, il movimento studentesco è qualcosa di fuori, un'ipotesi neocorporativa, portata avanti in termini ideologici, che il problema dell'organizzazione in un processo rivoluzionario si fa ricorso all'ideologia di Arafat, ad un'intesa (non sono pochi gli studenti e operai dissidenti, gli organismi autonomi, il movimento fondato, fa ricorso alla delazione e all'insulto per nascondere il timore di un dibattito di massa che rischierebbe di togliere al Movimento Studentesco le sue residue forze. Mentre nella scuola la sua linea si concretizza nella coesistenza con l'apparato accademico e nella istituzionalizzazione del movimento degli studenti.

Accanto a queste posizioni si sviluppa l'ipotesi dei Comitati di Base, come esperienza diretta di una riappropriazione, a livello di massa,

1974

CICLOSTILATO IMPROPRIO

- 17 -

Il processo di
Da una parte c
sociale, con sc
ze che l'istitu
etta la giustifi
riguarda la str
fiuta l'organizz
uale l'oggettiv
lo studio e ris
quel ristrette
caggio, per mes
poste di lavoro
QUATTRO FIGLI
OLOGICA E REPR

E' bene oss
ggieranza degli
zazione e letta
Questa passiv
nti universita
organico con la
sa di impetenza
iettivi micro-

SE ESISTE,
QUALE AGIRE, QU
DISPONIBILITA'
E' compito dell
tte avanzate in
icelazione nell
corrispondenza
COLLETTIVI DI
uità politica
ormulare propo

SU QUESTA
CITA' DI CONQU

La strateg
IOPERAIO si an
ria la mobilit
altri sono una
caratteristica
a favore e con

a) Use Altern

Intervento

Attacco all

Attacco al

La lezione è il luogo in cui lo studente, individuo, ma omogeneizzato dalle condizioni imposte dall'istituzione, subisce le fondamentali imposizioni di metodo e di contenuto. E' il luogo in cui la struttura universitaria "prepara" l'individuo al consenso, lo reprime con la figura del professore-poliziotto, con l'ideologia della serietà dell'istituzione, della neutralità della scienza, della promozione sociale.

I padroni, lo stato, i baroni hanno interesse a fare in modo che la lezione sia frequentata dal minor numero possibile di studenti, data l'i-

neare.

ta per la promozione
sce in tutte le scaden-
ta con assiduità e acc-
lo studente, e questo
all'università, che ri-
are a livello individ-
i metodi e i fini del-
stabili. Infine, c'è
i, per capacità di lec-
si trova assicurato il
cita. SONO QUESTI, I
LA GIUSTIFICAZIONE IDE-

stituzione è per la ma-
si traduce in organiz-

ne sociale degli stude-
tiva, di un rapporto
a una sensazione diffu-
ve, non paganti, su ob-

TIVO DEGLI STUDENTI SUL
SA DI COSCIENZA E UNA
TTE GENERALI.

anizzare e dirigere lo-
anizzando una loro art-
bagliato pensare ad una
necessario costruire
garantiscano la contin-
tatti e alleanze per f-
ltà proletarie.

LI OBIETTIVI E LA CAPA-

SCUOLA COME GHETTO ANT-
ta sui quali è necessa-
obiettivi da ottenere,
tire, ma hanno tutti la
cisa presa di posizione
zativa.

alternativa

1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO

- 6 -

IL CENTRO SINISTRA E IL FA

L'ipotesi riformista ha di un cambiamento radicale d controllo della classe operaia itico italiano, ma anche nell accumulazione che eliminasse uzione, nell'organizzazione facimento di reali bisogni p nfanza, sistema pensionisti

Il centro sinistra ha re di legare la classe operaia espansione economica. I soci storicamente fallita, cioè u lo stato borghese in senso ni di ristrutturazione econo ente chiaro, di cadere in un La nazionalizzazione dell'erv to statale nell'industria at la dell'obbligo, per fare gl o che era possibile influire ta attraverso la via istituz Il PCI ha accettato la sost al PSI nella scelta dei temp La creazione di un nuovo blo a unità di classe, per i ris tra le forze politiche istit so l'individuazione di una in una ipotesi al di fuori de paese.

Ma le intenzioni dei padron tra rappresentava la possibilità gestione subordinata delle su LOTTA OPERAIA COME VARIABILE Il grande padronato si prefigge omposizione degli squilibri so sti, dopo essere stati element uppo nel dopo-guerra, si trasf onte ad un'ipotesi di ulterio vano sempre la carta della rep ari con la coesistenza diretta Tutto ciò ha significato una c RIORGANIZZAZIONE SCIENTIFICA D OSIZIONE ORGANICA PIU' ALTA DE RO E PROPRIO, SI TRADUCEVA IN TO, IN UN AUMENTO DEI RITMI, I UNA ULTERIORE PARCELLIZZAZIONE la crisi basandosi esclusivame ro.

Ma già nei primi anni del amento conflittuale autonomo d del lavoro, che sfociava, spec e le tessili, in grandi lotte Queste lotte trovano una prima dei QUADERNI ROSSI. Tale esper rno del movimento operaio, in etalmecanici (Fiom torinese), il divario sulla nuova organizzazione della classe operaia. Con i QUADERNI ROSSI si inizia per la prima volta in Italia, a partire dalla FIAT nel 1962, un intervento di fabbrica da parte di milita

ella realizzazione un effettivo con ma economico-pol del processo di tato, nella prod parte il soddis ssistenza dell'i-

pitale italiano o in una fase di ta una posizione per trasformare tutte le operazio o, oggi estremam democratico.

to dell'interven sione della scuo ebbero dimostrat iluppo capitalis-

fferenziandosi d rea governativa. e da un'effettiv cordo di vertice ella DC attraver quadrata dal PCI se esistente nel

il centro-sinis tra mediante la c NCLUDERE COSI' LA APITALISTICO.

mezzo per la ric one italiana. Que truzione e lo svil one di freno di fr i padroni nasconde to opportuno, mag-

asse operaia: UNA NTARE AD UNA COMP ALTO TECNOLOGICO VE A DELLO SFRUTTAMEN NA DI MOTASSIO, IN , cioè, di superare o sulla forza lavo-

festava un comport riorganizzazione l Nord, come la FIAT

ca nell'esperienza interno e all'este ve dei sindacati m-

la nuova organizzazione della classe operaia. Con i QUADERNI ROSSI si inizia per la prima volta in Italia, a partire dalla FIAT nel 1962, un intervento di fabbrica da parte di milita

1974

CICLOSTILATO IMPROPRIO

- 19 -

A livello generale si deve aprire un dibattito non " culturale " , ma fino in fondo politico, concreto e collegato agli organismi operai sulla appropriazione e sulla conoscenza alternativa anche nella scuola e sulla necessità di demistificare l'utopia scienziata sulla quale si basano molti aspetti dell'ideologia neocapitalista .

b) Controllo politico dell'esame

Defiscalizzazione totale

L'esame, come qualsiasi criterio di valutazione dell'apprendimento che non spieghi le premesse, i fini e lo sviluppo di questo apprendimento, è un puro atto di defiscalizzazione. L'impossibilità di un'abbassata di vario fra lo studente. Il rapporto che si deve rendere con l'arbitrio di una figura sociale poliziesco con la necessità di più squalido, richiamando il barone dello stato .

Per co-
LI STUDEN-
LUTA AD U-
ERNE IL C-
DI VALUTA-
ntrattazi-
pegno org-
sociale e

DA PARTE DEG-
CIZZAZIONE ASSO-
TI A STRAVOLG-
CAMENTE FALSA
lettivo di co-
care con l'im-
ricomposizione

Il co-
nerale ap-
nella pro-
l'omogenia
ntro colle-

laborazione ge-
gni all'orale,
attraverso
si di uno sco-

ttura universitaria .

c) Attacco

zioni sulle tesi

Laurea

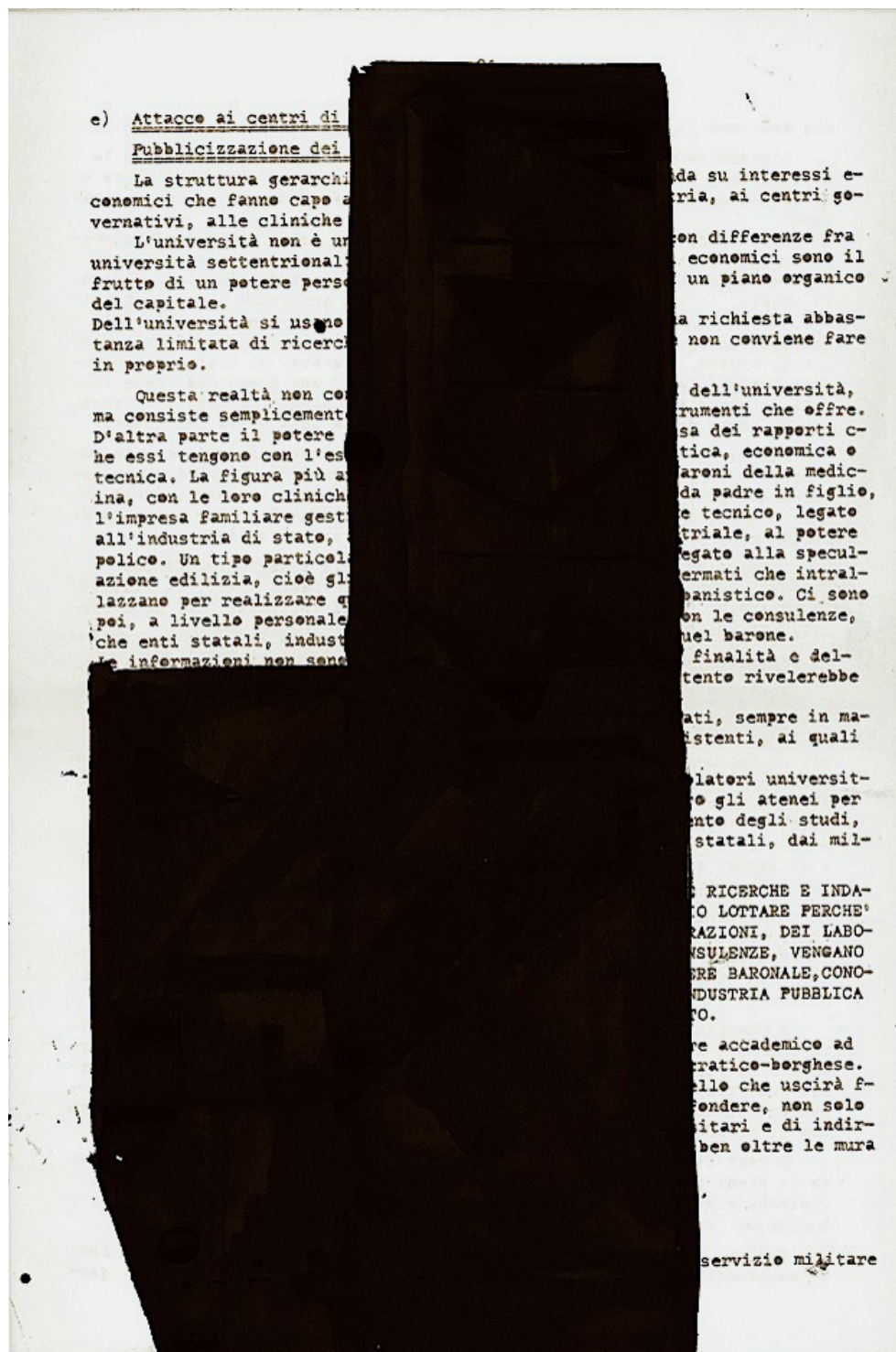
Sempre
ti si inq-
orsi abili-
zione del
CORSI ABI-
OVARE UN
NON DI RU-

generale di ricomposizione politica degli studen-
di una vertenza sul problema delle tesi e dei c-
'altro permette un aggancio diretto con la cond-
LE LOTTE CHE SI SONO SVOLTE IN TUTTA ITALIA SUI
I LORO LIMITI, DIMOSTRANO LA POSSIBILITA' DI TE-
LOTTA NON CORPORATIVA TRA STUDENTI E PROFESSORI
MEDIE .

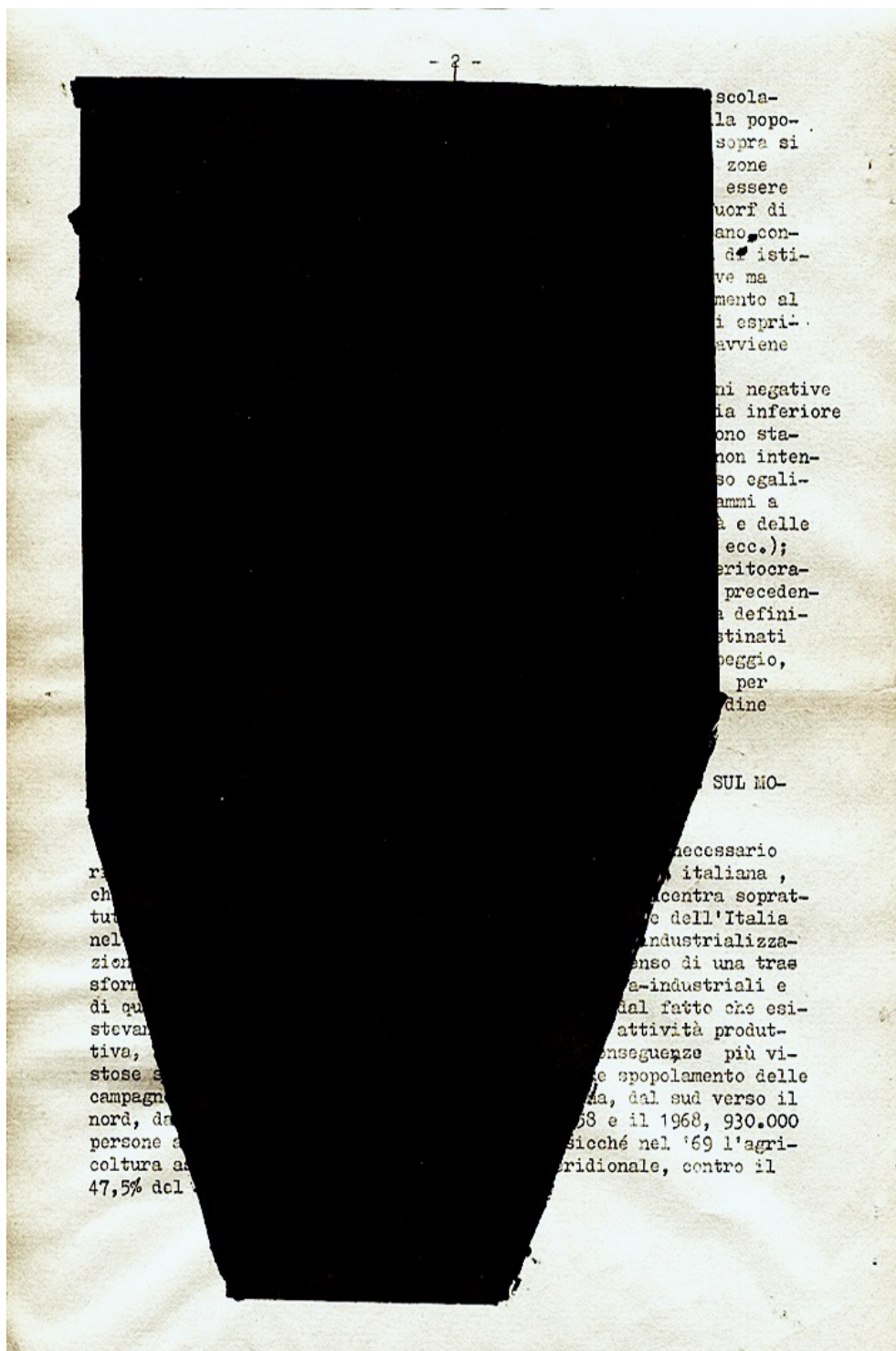
La tes-
ertissimo
ci confro-
bisogna as-
brette, es-
tesi sper-
erca o con-
o due anni
rrendo in
ogni caso

elle facoltà tecnico-scientifiche, è un mezzo f-
ne e di controllo sugli studenti e di ricatto n-
Il loro numero è estremamente ridotto, per cui
o pregare questo o quel barone, mostrare il li-
sono differenze completamente arbitrarie fra
he, fra tesi " facili " e " difficili ", di ric-
o uno studente con tesi sperimentale lavora uno
di un barone, senza guadagnare un soldo, ma fe-
proprio lavoro tecnico . Il più delle volte, in
le tesi vengono usate dai baroni per aumentare

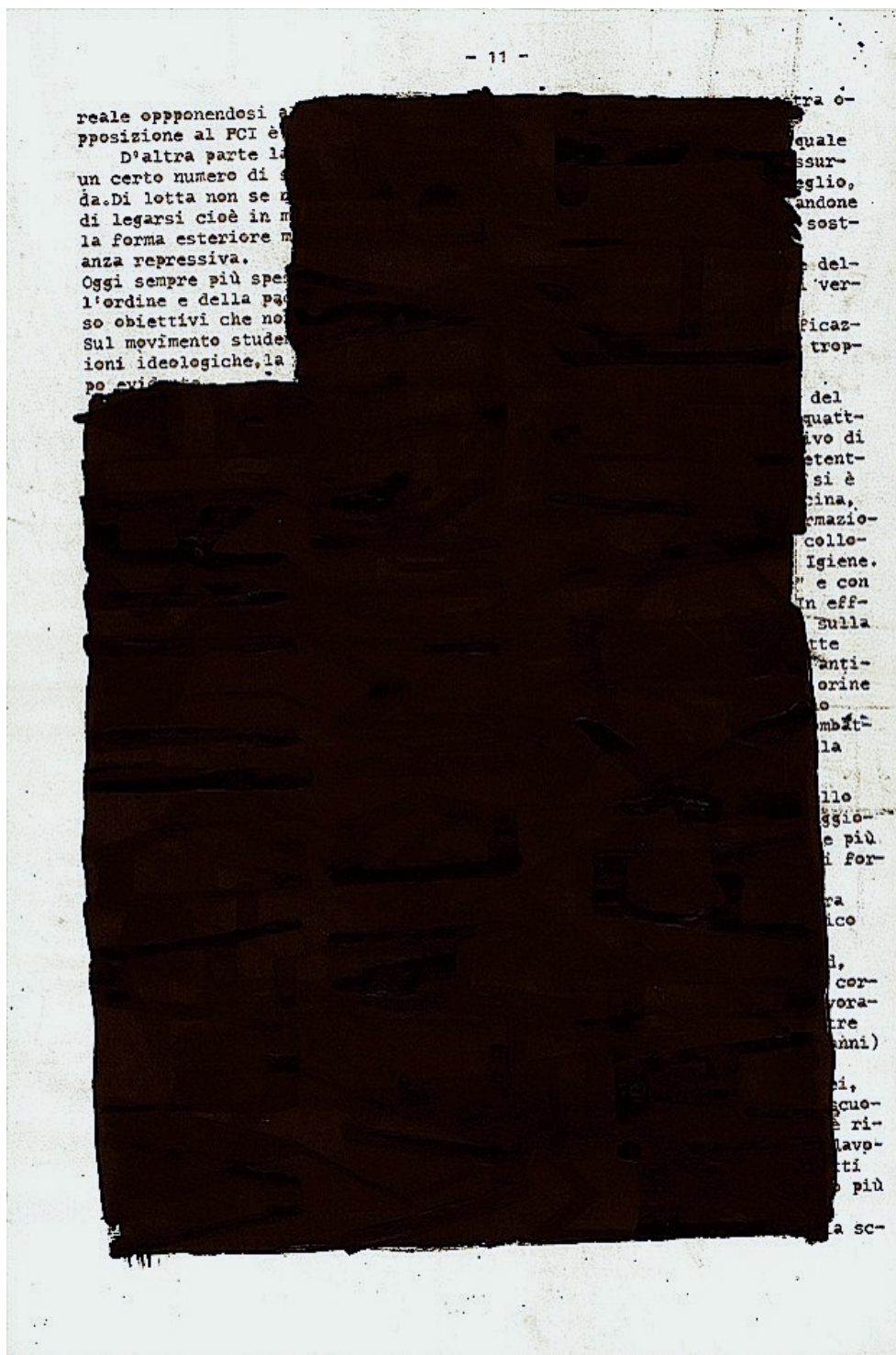
1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO



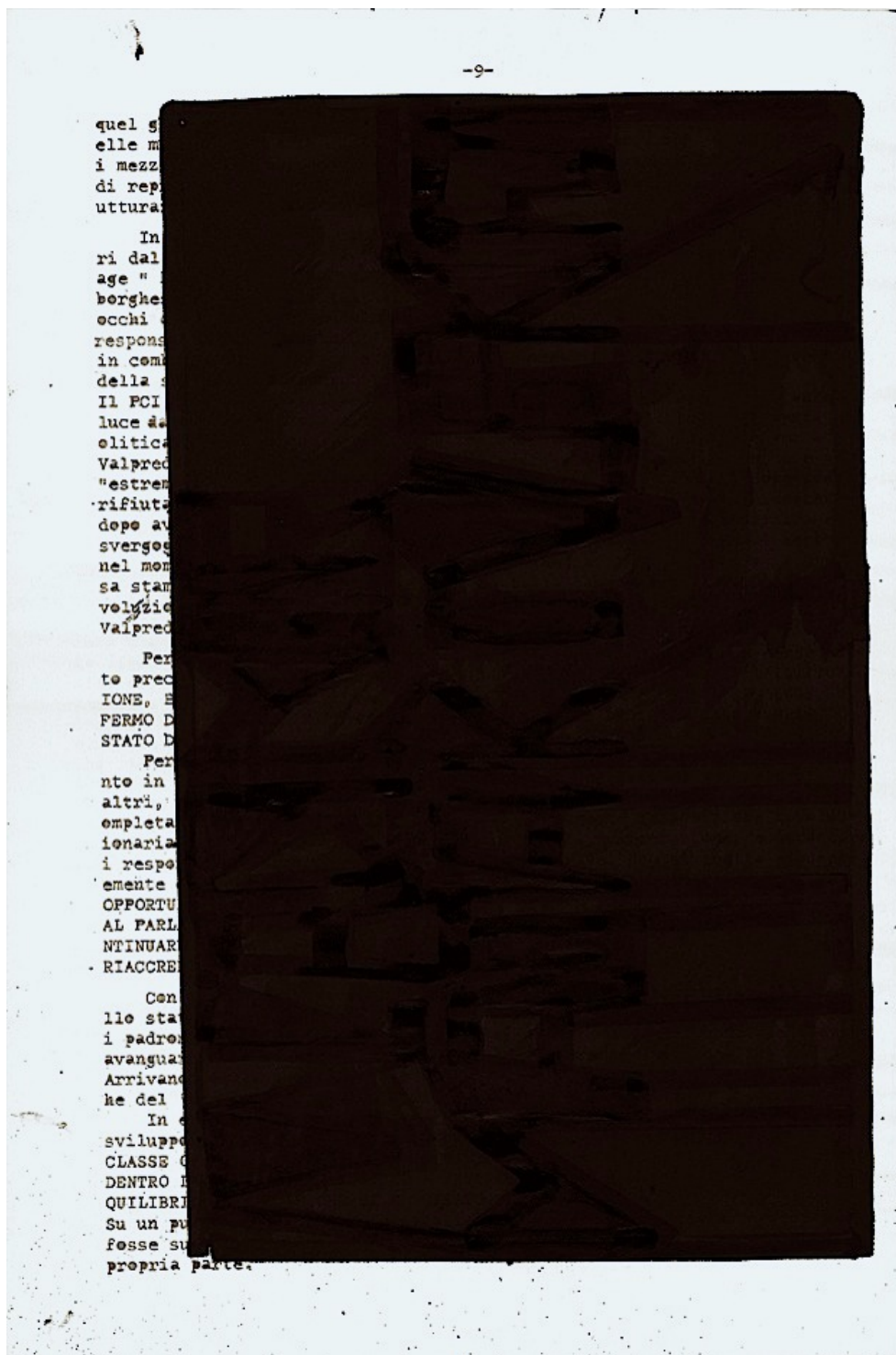
1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO



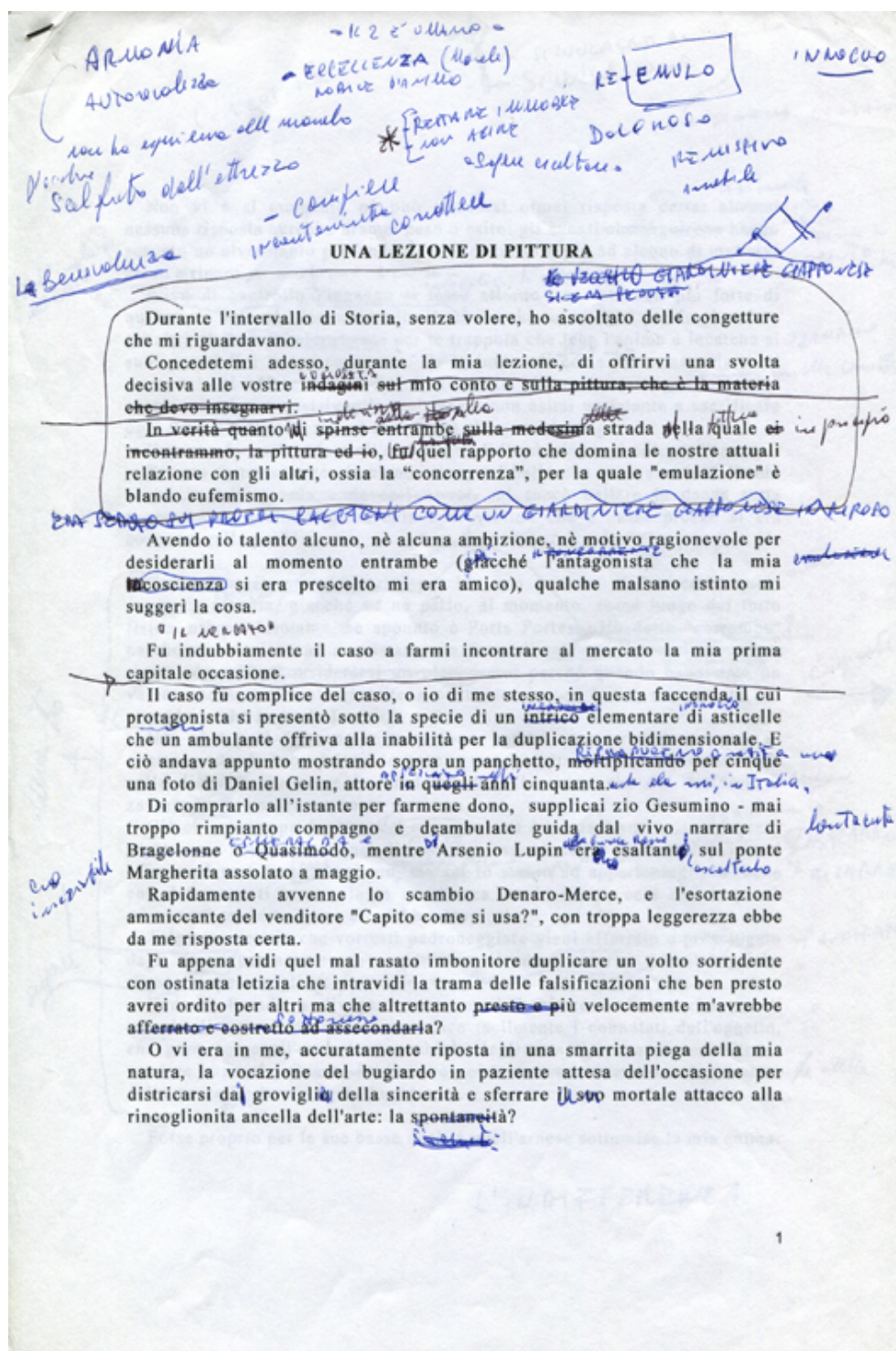
1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO



1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO



1974
CICLOSTILATO IMPROPRIO



1975

Carmelo Romeo UNA LEZIONE DI PITTURA ricostruita dopo il terremoto

UNA LEZIONE DI PITTURA

(ricostruzione dopo il terremoto)

Non avendo talento alcuno, né alcuna ambizione, né motivo ragionevole per desiderarli al momento entrambe - poiché l'antagonista che la mia incoscienza aveva scelto mi era amico-, fu indubbiamente il caso a farmi incontrare al mercato la mia capitale occasione.

Il caso fu complice del caso, o io di me stesso, in questa storia il cui protagonista si presentò col sembiante di un elementare intrico di asticelle che un venditore ambulante offriva all'inabilità per il disegno manuale.

"L'arte è facile", andava ripetendo quell'imbonitore con una straordinaria qualità sonora nella voce. E intanto mostrava in giro l'oggetto con il quale aveva appena eseguito la perfetta copia a matita di una fotografia di Daniel Gelin, attore francese attivo in quegli anni anche da noi qui in Italia e a Cinecittà.

Qualche malsano istinto mi convinse all'acquisto; e l'esortazione ammiccante del venditore "*Capito come si usa?*", con troppa leggerezza ebbe da me risposta certa.

Fu appena vidi riprodurre senza sforzo quel volto sorridente con ostinata letizia che intravidi la trama delle falsificazioni che ben presto avrei ordito a spese degli amici, ma che altrettanto presto e più velocemente m'avrebbe messo nel sacco?

O avevo accuratamente riposta in una smarrita piega della mia natura la vocazione del bugiardo in paziente attesa dell'occasione per districarsi dal groviglio della sincerità e sferrare un mortale attacco alla rincoglionita ancella dell'arte: la spontaneità?

Non vi è né può aversi risposta certa. Eppoi gli eventi che seguirono hanno scavato così decisamente il proprio alveo che non è più possibile metterci mano.

Senza rimedio il trucco che tu escogiti per gli altri diventa per te trappola che lega l'anima e incatena ai suoi propri fini la tua coscienza. Tu lo intravedi come fantasmagoria e lui come tale ti affascina e irrimediabilmente afferra e travolge.

Io non esitai un istante a sacrificare ogni futuro di limpidezza ad una vanità che non m'appaga. Il trucco fu mallevadore all'ambizione. E l'ambizione mi corrose l'anima.

Entrato casualmente nel ballo - che ancora vado

ballando in quest'aula e davanti a voi -, mi toccò patire la danza tutta contenuta in quella legnosa chiave di violino che a poco prezzo si era concessa sulla pubblica via.

Certamente il mercato corrompe.

Esso è il mondo senza oggetti: ossia il mondo in cui tutti gli oggetti trovano l'equivalenza nella quale scomparire. E di ogni cosa rimane solo la cifra del posto che occupa nella stima degli uomini.

Ma voi ora non pensate al mercato come un'astrazione economica, perché io acquistai la mia prima farsa di talento al mercato di Porta Portese.



~~Quando comprate una capacità che agevolmente riuscite a contenere in una tasca non potete poi possederla che in modo farsesco. Non vi è però farsa nella corruzione, perché questa risiede proprio in tale modo di appropriarsi le cose del mondo, essendo tutta racchiusa precisamente nella distanza che corre tra il desiderio e la tasca, che del desiderio è zavorra reale, essendone conto e misura. Ciò che corrompe, del mercato, non è dunque la forma e il variopinto aspetto, ma le relazioni a cui ti costringe essendone lui costretto. Quanto ti offre o cede non diverrà mai tuo, poiché tu per primo gli appartieni; infatti con deferenza ti accoccola in eccellenza tra le merci,~~

~~così che tu possa consumare te stesso come una febbre tropicale. Tale a un delirio che vorresti padroneggiare vieni afferrato e succhiato per accrescere e soddisfare il suo desiderio, non il tuo, che rimane sempre sospesa voglia.~~

Forse proprio per le sue basse qualità quell'arnese di legno sottomise la mia anima. Uno verso l'altra quelle due miserie si erano andate cercando tra le mille cianfrusaglie della imbonitore che volentieri abbandona i caratteri dell'oggetto che pur mostra all'attenzione della piazza e passa senz'altro a vender la parola, che operosità sociale per dare inizio al travaso della mia natura umana in quell'oggetto che avrebbe fatto di me una derisione e un aborto tale che alle mamme verrebbe comodo segnalarmi al biasimo dei figlioli.

Vedete?

Prendo a commiserarmi e divago anch'io come un imbonitore che volentieri abbandona i caratteri dell'oggetto che pur mostra all'attenzione della piazza e passa senz'altro a vender la parola, che piazza e passa senz'altro a vender la parola, che della merce è Verbo e Angelo Lucidatore.

Fatto l'acquisto fremavo di mettere a confronto l'utensile con la credulità degli amici, e quasi senza respiro raggiunsi la casa paterna ~~(la chiamo così solo perché mio padre pagava l'affitto per quell'appartamento al numero tredici di via dell'Oca, la prima traversa a destra, venendo da piazza del Popolo, della via di Ripetta, in Roma).~~

L'oggetto che portavo in casa era costruito con semplici stanghette di legno unite tra loro da cavicchi per articolarsi in un parallelogramma mobile dai lati variabili e guarniti ai vertici da guglie ortogonali.

Un estremo dell'attrezzo fissato al piano di un tavolo consente il movimento sincronico di due guglie ortogonali. La guglia situata in posizione mediana si conclude con un erpice da tener d'occhio, mentre la guglia più esterna è fatta cava per ospitare una baionetta di grafite da impugnare e manovrare così che la punta secca dell'erpice possa ripassare su ogni singolo tratto dell'intero modello piano da duplicare sistemato al calcatoio che, grazie ad una leggera pressione della mano sulla grafite, verrà duplicato punto punto e tratto tratto fino a riprodurre l'intero modello come eseguito dall'abilità d'una mano libera armata da matita o lapis, ossia in una forma reputata artistica.

~~Per non destare sospetti quell'incrocio di legni, viti, cerniere e guglie capovolte si era lasciato avvicinare come un semplice attrezzo d'utilità o utensile. La sua richiesta della mano consentiva difatti questa collocazione nel catalogo delle voci del mondo. Ma ogni catalogo raccoglie solo gli oggetti alla portata, non oltre. Esso è l'elenco di ciò che poi si può riporre. E quando una cosa ha subito ripostazione diviene intoccabile allo stesso compilatore di cataloghi. Questo me lo insegnano pecorelle pasquali di zucchero e d'acqua che, protette da carte oleate, anno dopo anno e per decenni interi, occhieggiano dietro opacità di palmizi e cigni scorrevoli su binari di credenze laccate d'azzurro, intoccabili come in un tabernacolo. E tu che le hai riposte divieni loro spasso.~~

Da un catalogo per acquisti postali di biancheria intima (che mia madre di tanto in tanto consultava senza mai ordinare nulla) presi l'immagine stampata di una donna accovacciata su lucenti indumenti di seta, che subito fermai al calcatoio sotto la punta dell'erpice. Sistemato pure un foglio Fabriano sotto la grafite della guglia tracciante, mi misi all'opera.

Se in quel momento a qualcuno fosse stato concesso osservarci, avrebbe certamente esclamato: *"Ecco la coppia perfida mettersi al lavoro"*.

Dietro le imposte socchiuse della camera da letto dei miei genitori procedevo accuratamente nel lavoro di riproduzione traendone un piacere così vigoroso da non poter essere che illecito.

Soltanto quando giudicai di aver ripassato per benino ogni forma e dettaglio della figura presa a modello mi fermai per esaminare l'esito. E solo allora mi accorsi che i segni trasferiti con l'ausilio dall'attrezzo sul foglio Fabriano non riuscivano a ricomporsi adeguatamente nell'insieme della figura originale. Solo prendendo le distanze e strizzando gli occhi si riusciva a intravedere il motivo di un corpo femminile - per niente eccitante, piuttosto caricaturale.

Malgrado la contrarietà, portai quell'insufficiente disegno in giro per la via.

Impudentemente.

Vantandomene.

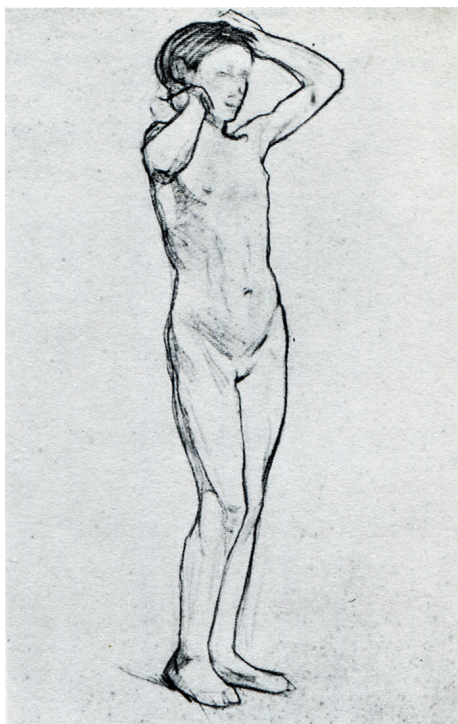
E tutti gli amici affermarono il mio talento d'artista - dando immeritato smacco all'ingenuo Remo: espressionista spontaneo d'introverso vigore e cupezza conviviale.

La lusinga di quel momento fu invece del tutto sufficiente a sigillare per sempre il mio spirito dentro quel talismano di legno.

Un certo Franco mi fu comunque complice in quelle prime striscianti esibizioni, delle quali poi ridevamo assieme nei retrobottega alimentando il vizio d'ipostura all'assuefazione.

Ora lui intreccia canestri di vimini, da qualche parte, a Roma. Ma io, che volevo giocare con la buona fede degli amici, preparai il vortice nel quale mi spinsero per banchettare infine con la carcassa di un fallito.

In segreto arrossivo di quanto avevo fatto; e tuttavia mi chiedevo com'era possibile che l'apparato mettesse a rischio la tecnica stessa del disegnare generando riproduzioni malsicure e dubbiose di sé stesse.



Piet Mondrian, 1900, Nudo matita e carboncino, cm. 47,5x30,5

Forse la causa - riflettevo studiando l'attrezzo - era dovuta alla precisione affilata con la quale l'erpice vagliava e isolava le singole parti del modello; che però poi, trasferite sul foglio bianco, non riuscivano a ricostituire l'unità. Ogni particolarità riprodotta si metteva sulle sue, quasi per bizza o seduzione.

Capovolto l'orizzontale in verticale inevitabilmente si snaturava il processo realizzativo del disegnare;

~~perché la mano, quando libera disegna non deve pesare sul foglio ma, sospesa nell'aria e come in volo, scivola in andamenti paralleli al piano, non certo antagonisti al foglio. Si procede cioè in accordo con la superficie, con angolazioni variare opportunamente per non causare attrito da sfregamento o strofinio del dorso. Operando invece nel suo particolarissimo modo, il mio dispositivo calcava quel corpo di donna con cattiveria aguzza ripartendolo cioè brano a brano; e le membra così oltraggiate sembravano voler gridare al mondo l'anatema originario del trucco e della bugia, del mercimonio e della volgare pudicizia delle persiane.~~

Continuai ad esercitarmi utilizzando l'attrezzo per copiare immagini stampate in riviste o illustrazioni di libri di storia della pittura. Ma per quanto applicassi massima cura ed estrema attenzione per coordinare l'occhio con la mano, nei disegni credevo sempre di vedere la smorfia rivelatrice della fraudolenza tecnica.

Non arrivavo ancora a immaginare che solo per avviare la seduzione quell'attrezzo si era abbandonato tra le mani del venditore per prendere invece poi a ballare tra le mie. Considerando che al mercato era stata mirabile la dimostrazione della capacità duplicatrice dell'attrezzo, preferivo credere ad un disturbo meccanico che per disdetta si era verificato solo dopo che il titolo di proprietà venne trasferito dall'imbonitore a me.

Sebbene la poltronaggine e vizi d'ambizione mi avessero spinto tra le braccia dell'attrezzo, fu poi proprio in virtù di questo se in seguito decisi di riprendermi la mano che avevo consegnato a quella mia risorsa segreta.

~~Maestrucolo in avvicinamento senza grucce, a quel tempo ritenevo che la strada per arrivare a molte cose in pittura fosse una conoscenza completa del corpo umano; e così per otto anni mi ostinai a disegnare figure classiche sparse in opprimenti aule stipate di polverosi calchi in gesso e tempere di pedante accademismo alle pareti.~~

Nel disegno e nella pittura a mano libera facevo dei progressi. Erano però sempre le rappresentazioni eseguite con l'ausilio dell'attrezzo ad essere apprezzati dagli amici e dagli occasionali; e questo solo fatto scoraggiava ad allontanarsi troppo da quel mulino delle vanità.

~~Può risultare imbarazzante non sapere se sia giusto maledire piuttosto che benedire un ente~~

~~corrotto. Maledire il corrotto può apparire espressione e prassi banale e sterile; benedire i corrotti può al contrario sembrare manifestazione di pensiero ardito e saggezza laica, seppur sempre morale, ma solo per un contrarsi del linguaggio, giacché i corrotti da benedire possono ancora ritenersi tali se non per malizia retorica? Simili esitazioni o argomenti pasticciati, che via via mi si presentavano erano i primi colpi inferti alla mia innocenza, e preparavano la strada lungo la quale mi persi inseguendo le piatte immagini di miserevoli maestri decoratori.~~

Avrei dovuto semplicemente mandare tutto a farsi benedire.

Ma se un filisteo è una vescica vuota, gonfia di paura e speranza nella misericordia divina, io avevo trovato nell'apparecchiatura il Dio che mi enfiava. Era per me divenuta l'intricato mistero eucaristico di una teologia legnosa come di feticcio africano; carico d'aporie quale un bimbo d'Ara Coeli, inespugnabile alla ragione in ragione della sua ebetudine abietta.

La sua ostentata semplicità legnosa da croce o da forca - avrei dovuto chiedermi in tempo - era forse la più sottile maschera per nascondere scaltrezza di comportamenti e passioni poderose?

Quella chiarezza costruttiva - in altre parole - era un onesto mettersi a nudo oppure la più sapiente vestizione di una macchinazione che intanto pestava i piedi e scaldava i muscoli?

Mentre ogni volta io arrivavo a un punto morto e svanivo nel nulla, quell'attrezzo intanto si prendeva sempre più qualcosa d'infinito.

Per quanto il tempo e l'esercizio avessero accresciuto la mia perizia, e la coppia perfida riusciva a volte a mettere al mondo la copia perfette, tuttavia continuavo a scodellare più spesso dipinti e disegni nei quali i punti, le linee e i piani non riuscivano a correlarsi per formare unità del tutto convincenti della figura umana, del paesaggio, o altro motivo pittorico che avevo preso di mira.

Sui miei fogli pasticciati ogni segno sembrava deciso a liberarsi dalle somiglianze col modello; allora si metteva a farmi le smorfie con cui pareva dirmi: *"La natura e gli uomini non mi riguardano affatto; a me compete solo la mia natura di segno e solo con tale natura voglio trattare."*

Sarebbe forse bastato ascoltare questi primi balbettii della modernità per godere fin d'allora

della nuova pittura; ma impaludato com'ero nelle iconografie e nelle storie, rimanevo sordo alla cospirazione dei segni contro la descrizione del mondo.

Ogni volta di più sentivo l'intero congegno fremere sotto la mia presa, come se vi serpeggiasse uno spirito risentito della mano e degli occhi degli uomini.

Non meravigliatevi dunque se iniziavo ad avere qualche difficoltà a considerare quell'attrezzo come un semplice prolungamento del mio braccio - piuttosto allora della mia anima, che a tentoni si era protesa oltre l'adolescenza, epperò con tutta la perfidia dell'infanzia.



Piet Mondrian, 1900, natura morta col busto di gesso, tempera

Il mio spirito intanto arretrava davanti alla vacuità degli scopi lasciando spazio ai dispositivi delle sostituzioni già pronti a togliermi di mezzo.

Non passò molto altro tempo, infatti, prima che quella macina al collo prendesse ad insultarmi.

A volte la notte diventava sfrontata e sordida; e lercia attingeva da me come da una cisterna umana la flebo per le sue arterie.

Se la spassava, insomma, con chi non osava osteggiarla per timore di essere abbandonato.

Non avevo più lacrime, ma digrignavo i denti e all'intelaiatura stavo.

~~Studiando con estrema attenzione l'intero procedimento riproduttivo in ogni dettaglio e passaggio, ero arrivato a stabilire che la carica duplicatrice attinta al calcatoio, circolando poi per le aste pantografiche trovava però nella mia persona una resistenza che la frenava e ne~~

~~alterava la capacità duplicativa o mimetica.~~

~~Per rimuovere la causa dell'attrito avrei dunque dovuto sostituirmi con una qualunque altra forza motrice e direttrice? E già dalle persiane socchiuse penetrava nella stanza il soffio freddo dell'indifferenza del mondo intero nei confronti della mia sorte.~~

Avrei voluto distruggere quell'essere che io steso - in qualche modo a me ignoto - avevo creato.

Invece, tutti i turbamenti che l'apparecchiatura aveva fino allora suscitato nel mio animo, trovarono pian piano il modo di mutarmi in una sua viva e risonante coscienza che mi pregava fino alle lagrime di rimuovere al più presto ogni ostacolo sulla sua strada verso la libertà.

La compassione fu l'estrema debolezza che portò a compimento l'annientamento che mi era stato preparato fin da quel giorno di mercato nel quale la messa in vendita fu dunque una messa a morte.

Nella stanza incantata perdevo ogni vigore.

"Il mare è meno pericoloso di questo", farneticavo - ma non chiedetemi di definire cosa si intende con *"questo"*.

E neppure chiedetemi di raccontarvi per filo e per segno come avvenne il trasferimento dell'apparecchiatura in quel campo di grano maturo.

Sta di fatto che un certo giorno si poteva sentire il vento fischiare passando fra le aste di legno.

E lì, all'aria aperta e sotto la pioggia, distesa sul terreno come un albero abbattuto, l'apparecchiatura di furia mise radici e crebbe talmente che per manovrarla adesso occorreva una forza straordinaria e più disciplinata di quella che poteva fornire il mio braccio, scarso e soggetto ad umori e scatti umani d'insofferenza e tedio.

Dapprincipio utilizzai un animale monotono come il mulo della Maiella che percorrendo un perimetro ellittico sviluppava lavoro che veniva convogliato verso il fuoco A per accumularsi in un tamburo di contenimento che metteva in moto una catena opportunamente sagomata che ad ogni rivoluzione avvolgeva una spirale elicoidale che svolgendosi poi grazie ad un regolatore a scappamento muoveva un cilindro scorrevole attorno a un asse orizzontale che ingranava il rocchetto di un volante verticale connesso al braccio grafante che così poteva venire condotto per 360 gradi di libertà avanzando o retrocedendo con una sensibilità di tratto

assicuratigli da un bilanciante conico a compensazione la cui estremità destra finalmente terminava in una spirale foggiate a guisa di chiocciola flessibile alla quale una sella fotometrica, posta al fuoco B dell'ellisse, assicurava all'erpice calcatore una visione circolaria con elevato potere risolutivo da cui dipendeva il grado di rispondenza (o rifinitezza) grafica.

Ma anche il mulo ben presto risultò avere una testa, ed era piuttosto testarda.

Il cavallo non diede risultati migliori - sebbene infondesse alla riproduzione delle vibrazioni che certo non disdicevano il modello ma neppure lo soddisfacevano.



Piet Mondrian, Mulino sotto il sole, 1911, olio su tela cm. 114x87

~~Tra i successivi aggiustamenti la più importante fu certamente quella di eliminare la catena per sostituirla con un apparato di alimentazione autonomo che, per ingranaggio diretto e con varie trasmissioni a cinghia agiva sulla girella del braccio congiuntamente a una ruota dentata.~~

Tutto mi persuadeva che occorreva mettere in gioco energie ancora più vigorose ma meno brutte. E difatti fu quando venne alimentato dalla forza motrice del vapore che l'intero apparato prese a muoversi liberamente andandosene da solo in cerca dei modelli e dei motivi sopra i quali applicarsi. Adesso non si lasciava più ingannare dall'infinità delle forme particolari con le quali la natura seduce gli uomini: metteva a nudo l'equivalenza di ogni forma del creato e così la

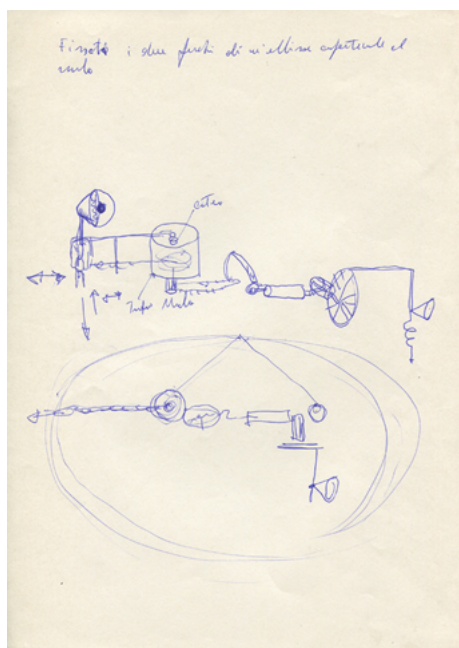
semplicità pura ed esatta di tutte le cose del mondo poteva mostrarsi con la chiarezza e il disincanto di un listino dei prezzi.

Sapevo che oramai tutto stava per compiersi, e io dovevo spingermi più avanti, in cerca di forze motrici sempre più sottili, fino a risalire all'energia come tale, finalmente svincolata da ogni fardello di natura visibile, cioè decorativa.

Mi ingegnai quindi con l'acqua a precipizio e poi col vento, col calore del sole e componendoli tutti insieme.

Quanto più saliva il grado di purezza dell'energia immessa nel processo, altrettanto si alzavano i gradi di finitezza delle riproduzioni, e di pari passo crescevano i gradienti di elasticità e le dimensioni stesse di aste e profilati, di ruote e bilancieri.

Le virtù tutte dell'intero apparato crebbero talmente nell'ineffabile che nessuno osò più neppure vedere l'enormità di quella creatura. Piuttosto adesso era invece lei a vedere ogni cosa. E per la prima volta.



Dopo che la baionetta di grafite fu sostituita coi cristalli d'argento, ogni volta che mi avvicinavo, come un disco incantato l'apparato non smetteva di ripetermi: *Sciocco. Proprio non vedi che qui non c'è più nulla da vedere?*

Lo sibilava maligno, e sempre nel medesimo orecchio; e poi mi derideva, sfidandomi a distogliere la sguardo dalla superficie, dalla quale

io ancora m'aspettavo tutto.

Sapevo perfettamente che si stava preparando a saltare, eppure ugualmente sobbalzai di spavento quando un giorno d'improvviso mi urlò nell'orecchio *"Ti sei lasciato prendere alle spalle"*. Subito mi voltai, e in un balzo il suo erpice occhiuto raggiunse il mulino sulle le dune

percorse le curve dei monti e i bordi dei fiumi

viaggiò per i solchi dei campi arati incontro a nuove arature

si soffermò piacevolmente sulle cime degli alberi per cogliere il fruscio delle foglie e l'effluvio dei gelsomini

indugiò sulle agavi spinose finalmente con abilità di tratto e perfezione di tocco

colorò d'ambra i datteri di Duz e Kebili

indovinò l'accidentale passaggio delle nuvole su di un volto anonimo sperduto tra la folla di un mercato cittadino

raccolse il lamento di una madre e le sue mani contratte dall'intolleranza dei giudici

mostrò i pori della pelle di un collo di donna e le macchie di vino rosso sulla tovaglia di un tavolo abbandonato dopo una notte di baldoria e di morti cruenti a Chicago

spalancò le gabbie locutive dove irrancidivano le parole e le cose e diede forma anche all'indicibile luce bianca.

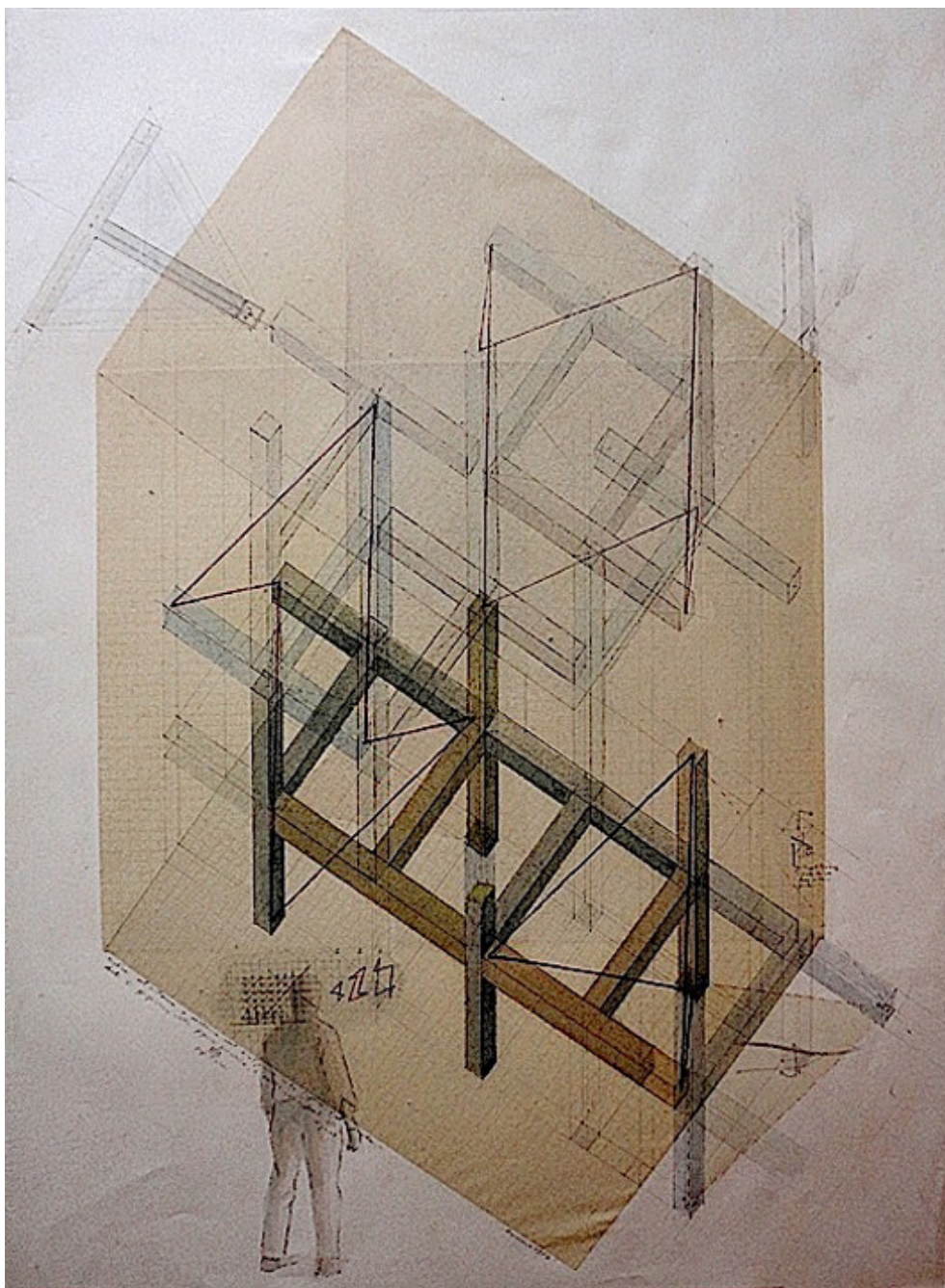
Finalmente libero da ogni impaccio o timidezza umana e troppo umana, quell'apparato pantocratore mi dipinse il mondo piatto come una parabola risolta con me in deliquio incontinentemente e sbigottito da tanta mirabile ovvietà che in seguito non mi fu più possibile distinguere l'originale dalla copia, e smisi di avere paura del mondo reale e delle sue immagini.

Così oggi non ho più bisogno di far nulla per la pittura, seppur mai ne feci. E se ancora vengo in aula qui tra voi, è solo nell'eventualità che sia la pittura a fare ancora qualcosa per me - oltre a procurarmi la paga ad ogni fine del mese.

A tanto è valso infine l'incontro fortuito di una frottole da ragazzi con la pittura.

La lezione è finita.

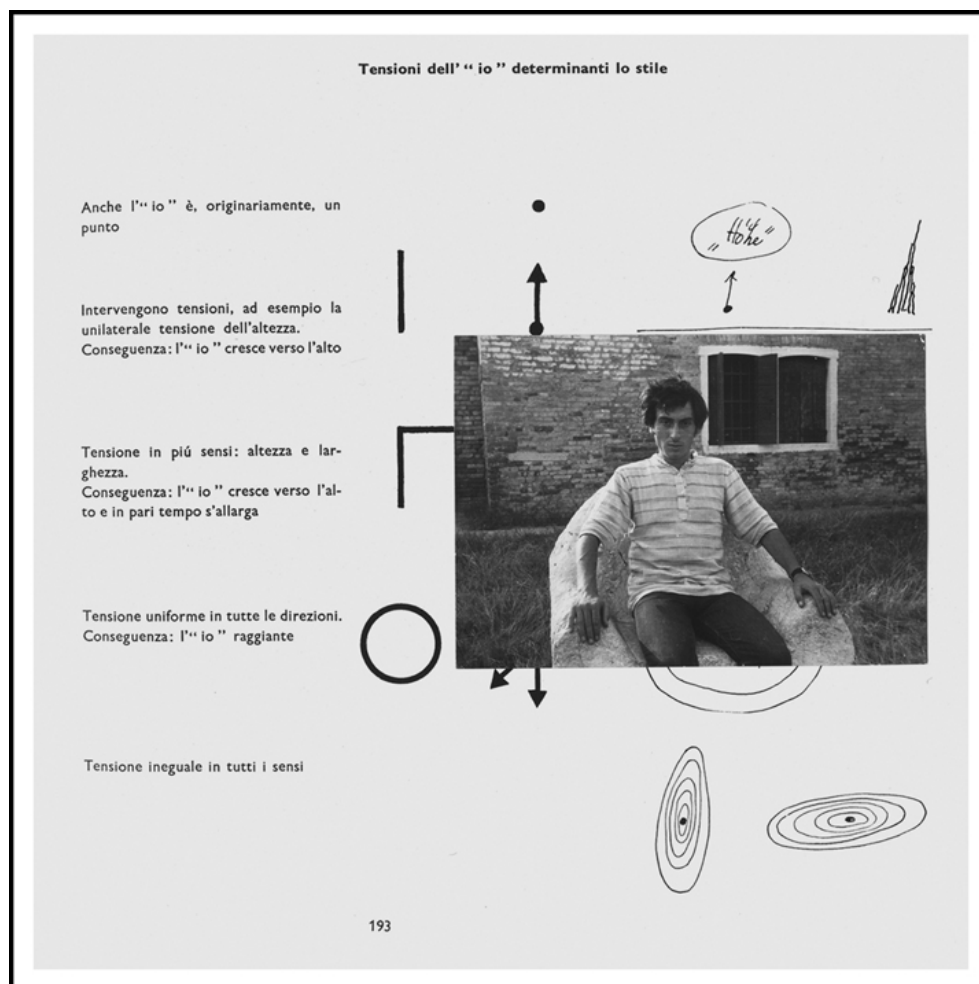
Andate a casa e riferite tutto ai vostri genitori: potrebbero non gradire affatto la storia della mia maleducazione.



1969
RICOSTRUZIONE DOPO EROSTRATO

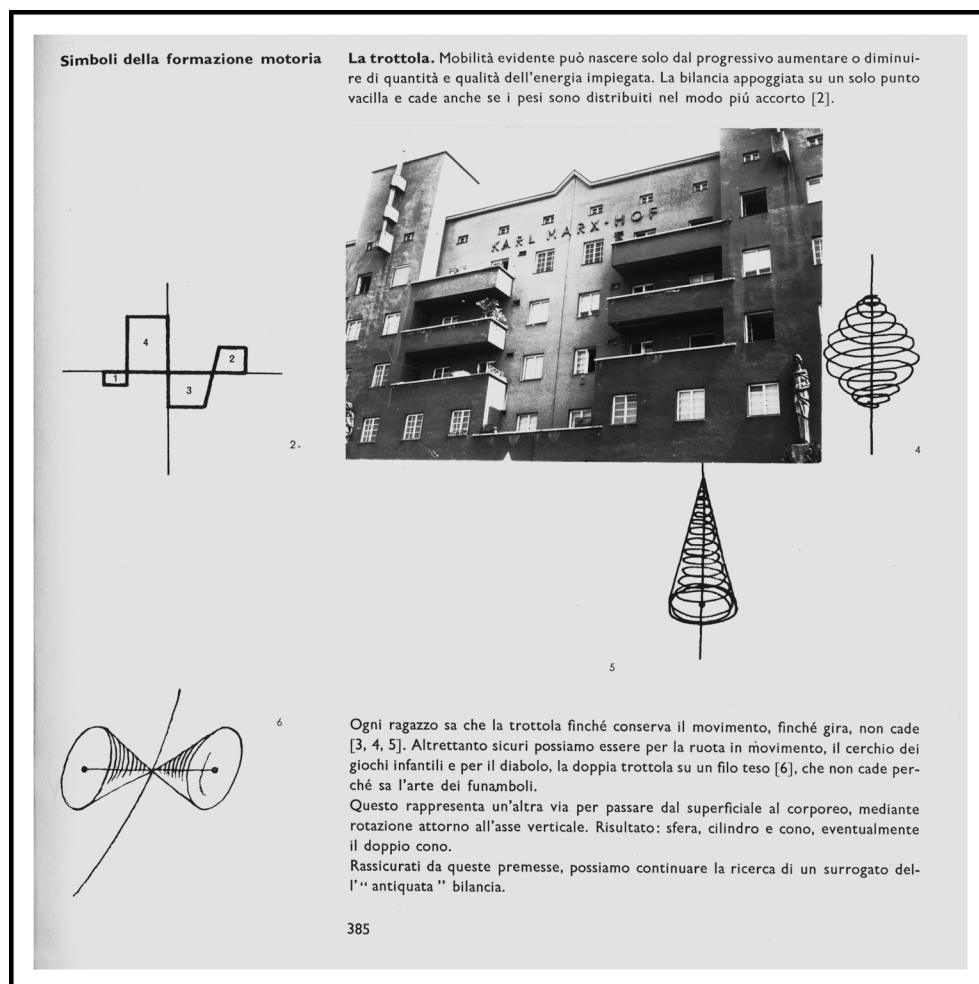


1969
RICOSTRUZIONE DOPO EROSTRATO

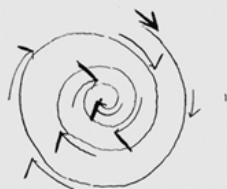


1972

C.L. Romeo TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE d'après Klee



1972
TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE



Per farsi un'idea di questa condizione, ci si figuri di essere una palla che corra lungo la parete di un imbuto con movimento centrifugo, in curve sempre più ristrette, e dirigendosi con ritmo sempre più rapido verso il fondo dell'imbuto, il punto morto. Non c'è speranza di salvezza ammenoché da qualche parte non s'apra una porta, ammenoché da qualche parte non intervenga una nuova forza dotata del potere di deviare o di attrarre, come in questo caso:

Il movimento nella figura 3 è, al suo inizio, concentrico (avviato cioè verso il centro). Nel corso del movimento si manifesta, come energia opposta, una forza eccentrica (tendente cioè ad allontanare dal centro). Forza e controforza (impulso concentrico ed eccentrico) si uniscono in una sintesi che determina la direzione.

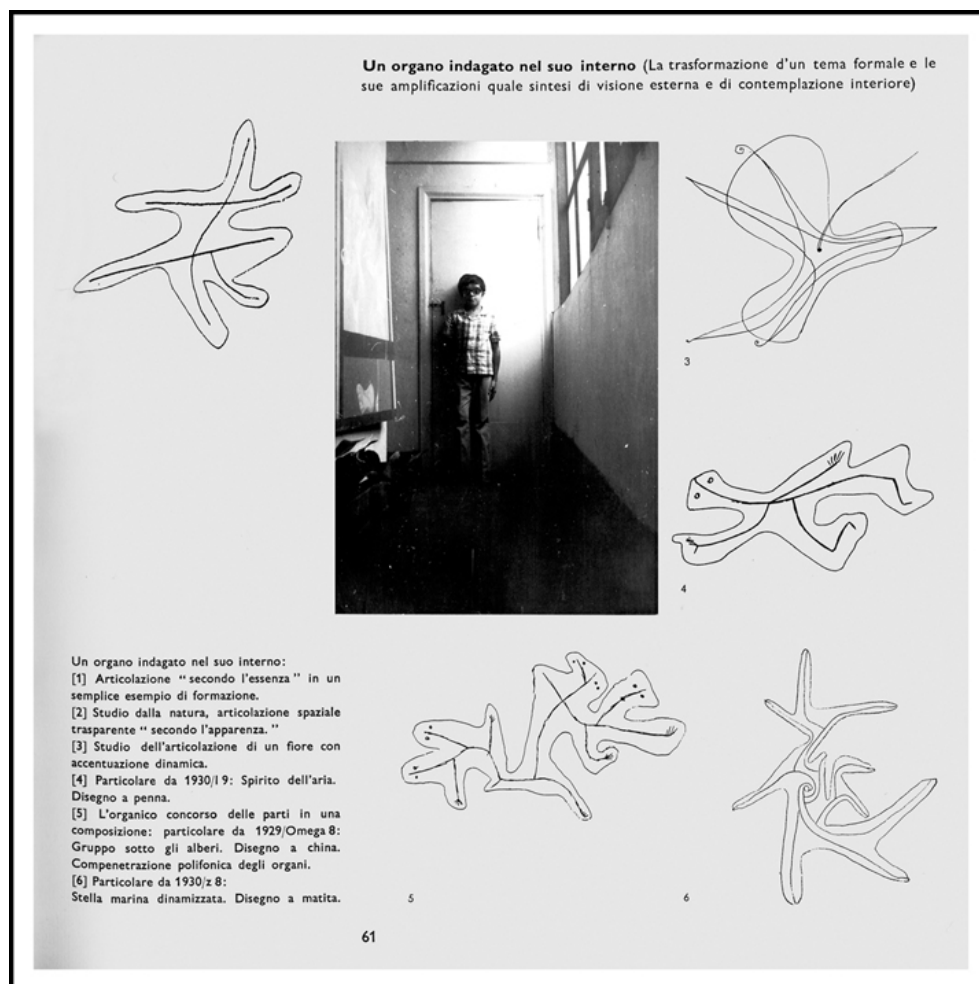
Cfr. causa ed effetto [1], p. 419.



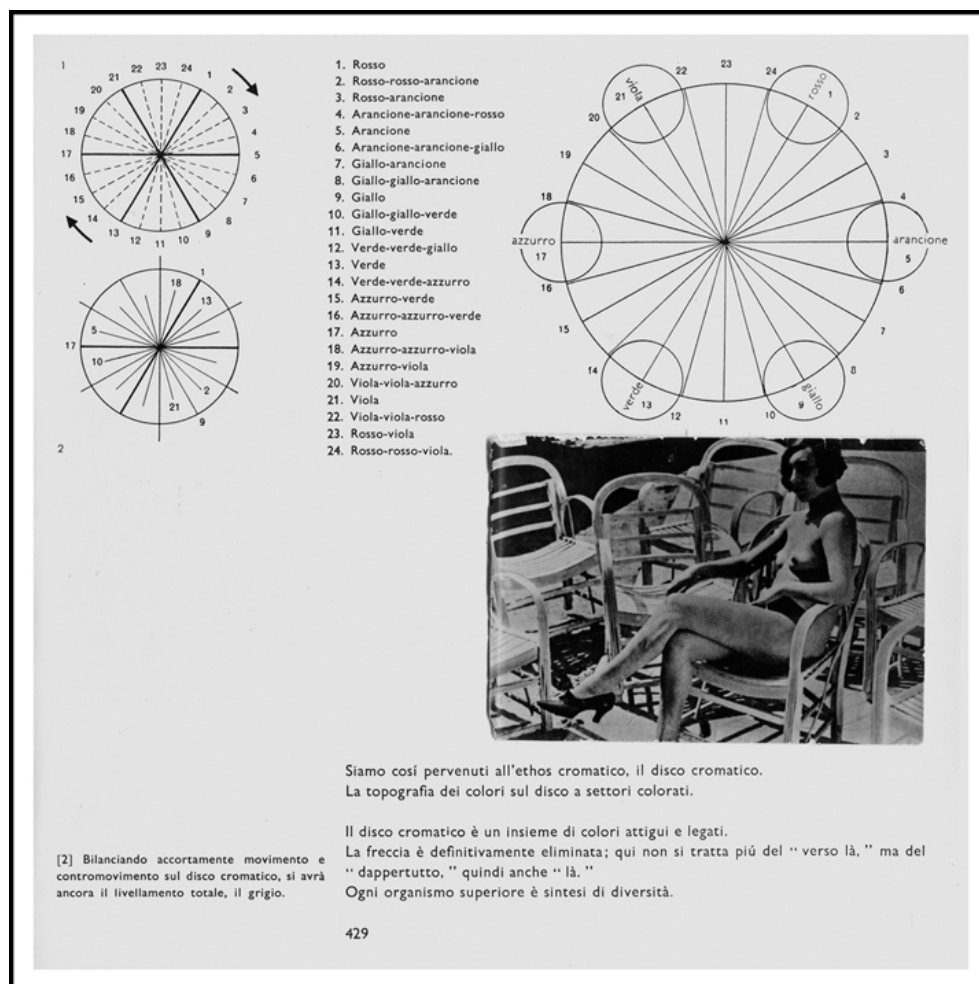
Per intervento di una nuova forza, dunque, il predominio della tendenza concentrica viene sostituito dal predominio della tendenza eccentrica [2, 3].

417

1972
TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE



1972
TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE



1972
TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE

1925/c 9: Testa di profilo.
Dipinto su tavola con effetti di
rilievo. Olio su gesso.



L'archetipo della formazione



Combinando una forma lineare con una piana, l'elemento lineare assume un pronunciato carattere attivo, quello piano, all'opposto, un carattere passivo. Risalendo all'archetipo della formazione, la procreazione, si ritrova il processo di scissione cellulare.



Lo stesso processo, inteso in senso produttivo significa crescita, inteso in senso distruttivo significa annientamento.



In senso figurativo astratto, cioè avulsi dalla vita, i processi vanno considerati in senso produttivo. L'elemento attivo, la linea, può intervenire in due modi: dividendo la forma aggredita in due parti, oppure, andando più oltre, provocando una dislocazione.

1972 TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE



1971

Luciano Trina LA SCULTURA E ALTRE BUGIE cuneo 1871

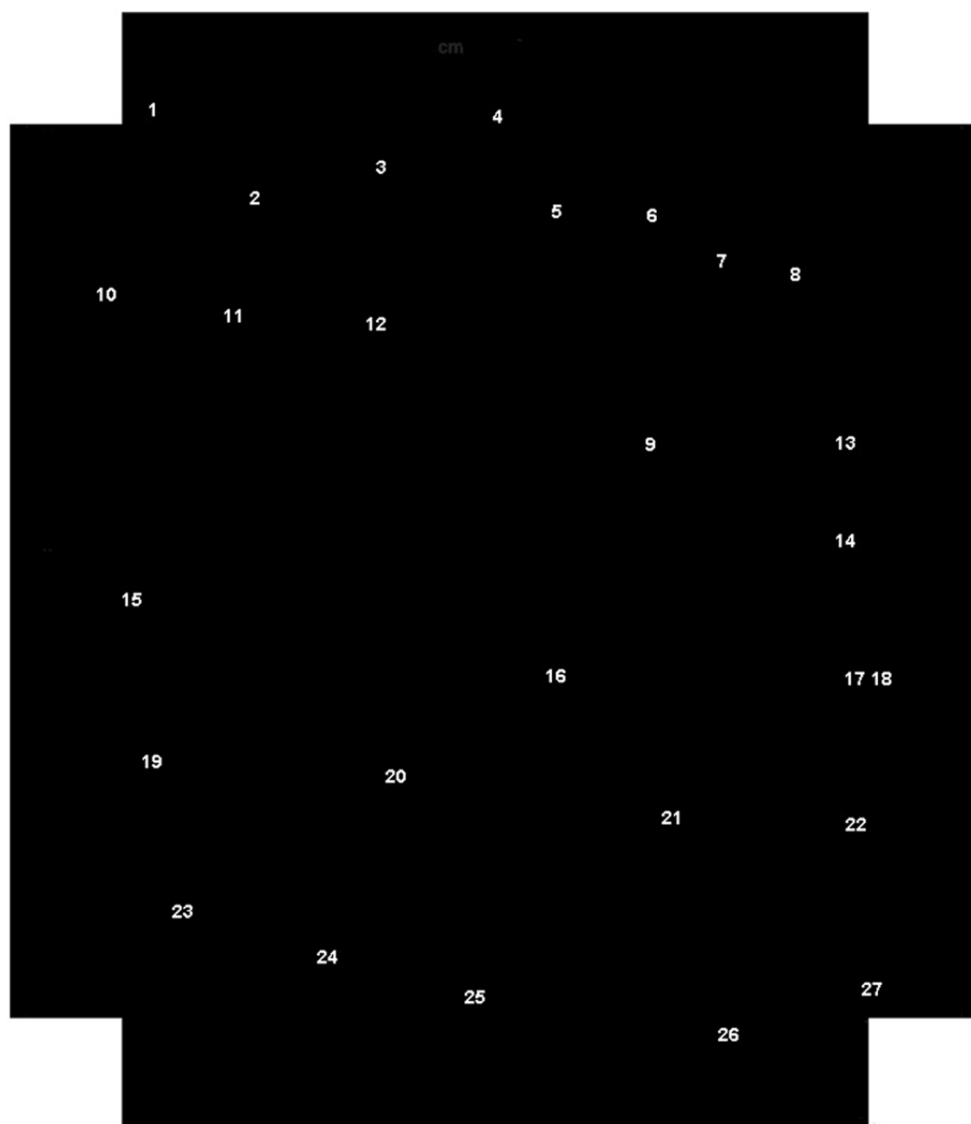


1971
il cuneo LA SCULTURA E ALTRE BUGIE la colonna infame



1993

Carmelo Romeo LA SCULTURA E ALTRE BUGIE cartolina per Bruno Corà



la figura 22 di un testo inabissato

MOSE' IN VINCOLI

Quando Michelangelo affrontò questo motivo sentì svanire ogni speranza di salvezza nel suo mestiere o arte.

Mosé era stato terribile con i fabbricanti di immagini; ma se voleva diventare statua doveva prima voltarsi verso l'Egitto: che si riconciliasse, infine, col vitello blasfemo!

Eccola trovata la giusta iconografia per Mosé cattolico: collotorto rimasto di marmo e d'una bestiale corona aureolata.

Ma proprio in tale semblante si riconobbe l'artista; ché finalmente palpò l'immagine stessa del gran peccato vedendo riunirsi sulla sua propria fronte le

due romane corna dell'Estetica e della Teologia.

Fu solo per cautela o riparo censorio che diede il proprio volto a quel cruccio teologico? o volle mostrarsi, nella possente colpa, consapevole, epper ciò: cornuto?

Così stando le cose, perché ripetete coi rinnegati ch'egli colpì il marmo affinché parlasse?

Quanto realmente voleva deprecare e smuovere altro non era che il proprio timore nell'affrontare l'espiazione iconoclasta.

Un timore che lo incatenò per sempre ai tormenti del non-finito e gli impedì di raggiungere la grazia santificante del neppure-iniziato.



IL VIZIO ASSURDO¹

Quando Pavese giunse a Roma per lo «Strega» parve a tutti un altro uomo. Aveva persino indossato un vestito nuovo di taglio elegante. Sepper persino sorridere alla consegna del premio. Attorno tutti gli battevano le mani, amici e non amici. Doris Dawling, la sorella di Constance, gli era affettuosamente vicino, quasi a fargli meno amara l'assenza della sorella.

Ma sono giorni che passano per Pavese come acqua sul marmo.

Qualche settimana dopo gli amici di Milano, quelli del «Bagutta» lo invitano a una cena. Vogliono onorare anche loro il vincitore del «Premio Strega», l'autore de *La bella estate*, e c'è in molti la curiosità di vedere come Pavese, lo scrittore più scontroso d'Italia, sia riuscito a diventare un uomo mondano.

Quando giunse a Milano si precipitò come un bolide nel mio ufficio, al giornale in piazza Cavour. Ricordo che erano le sei del pomeriggio. Ironizzai affabilmente sul suo vestito elegante e gli offrii il regalo che gli avevo preparato: una pipa dalla forma solenne, di pura marca inglese.

1. Da Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo"*, ed. Il Saggiatore, Milano 1960. V ediz. Marzo 1977, pagg. 371-378.

Sorrise appena, mi ringraziò mettendomi una mano sulla spalla. Si affrettò invece a dirmi che al pranzo da Bagutta non sarebbe andato. «Non me la sento, portami invece a casa tua. Se tua moglie non ha nulla di pronto, non importa. Che serve mangiare? Tabacco ne ho. Proverò la tua pipa.»

«Che dici? Vergani ha già preparato il discorso. Non puoi offendere chi ti vuol bene davvero e Ferrata e Tofanelli e Sereni e Aldrovandi e tanti altri. Ti aspettano tutti. E poi ci saranno le donne. Sei ormai un rubacuori.»

«Le donne non aspettano me» mi rispose cupo.

«Eppure ce n'è una che, son sicuro, aspetta solo te. Ecco, te lo faccio confermare da lei stessa al telefono.» Formai il numero, una voce squillante rispose. Feci le presentazioni e Pavese soffiò un «grazie» risentito.

«Verrò ad un patto solo,» mi disse «questo: che ci mettano in un tavolo l'uno accanto all'altro.»

Quando fummo al ristorante Bagutta, Pavese volle sedersi accanto a me. Parlò pochissimo, con gli occhi sempre fissi chissà dove. Poi la ragazza bionda che gli avevo presentato per telefono «lo torturò» citandogli i personaggi di tutti i suoi libri. Egli si schermiva, lei lo accarezzava con gli occhi. A quel calore improvviso parve ridestarsi. Ascoltò con gli occhi fissi su una bottiglia d'acqua minerale il discorso caldo e familiare di Vergani.

«Vergani è sempre così bravo» mi disse piano «ha la magia in queste cose.»

Uscimmo fuori nella notte milanese, limpida e soffusa.

«Vedi» disse indicandomi il cielo «la luna splende ancora.»

All'indomani avvenne tra noi la conversazione cui ho fatto cenno nella prefazione, poi Pavese partì per andare a passare qualche giorno al mare.

«Alla fine d'agosto verrò a Vinchio» mi disse salutandomi «poi a piedi, ricordatelo bene, a piedi, andremo a S. Stefano a trovare il Nuto. Porterò del tabacco speciale.»

Ma il mare gli aggravò l'esaurimento e lo incupì ancor di più.

Doveva rimanervi fino alla fine d'agosto, ma scappò dopo pochi giorni senza dir nulla a nessuno diretto a Santo Stefano. Voleva parlare ancora una volta col Nuto. «Se non vengo da te, non riesco più a scambiare quattro parole.»

La campagna pare rasserenarlo. Non confida al Nuto il suo tormento, né l'assurdo proposito che va maturando. Parla come sempre di libri, di politica, di piante. Nuto sta lavorando per finire una bigoncia. «La devo consegnare domani, la vendemmia s'avvicina.» Pavese l'interrompe: «Perché le bigonce non l'hai chiamate col loro vero nome piemontese, gli Arbe?»

«Perché voglio anch'io andare in bigoncia» risponde Nuto ridendo.

«Hai ragione tu» ribatte Pavese. Poi si appartano sotto il pergolato di glicini e Pavese fa al Nuto l'ultima confidenza.

«Sai, domani vado a Roma. La sorella di Constance mi darà la risposta. Se la telefonata che Constance le farà dall'America, sarà positiva, sposerò Constance.»

Ed il Nuto contrariato: «Pensaci ancora, Cesare. Una donna straniera, così strana come dici, non fa per te. Con tante belle ragazze semplici che ci sono dalle nostre parti, proprio una americana devi andare a sposare... ti pentiresti presto.»

«Non importa; lo so, durerà al massimo due anni. Due anni in più da vivere.»

E all'indomani partì per Roma. Fu l'ultimo viaggio. Tornò dopo due giorni a Torino. La notizia sperata non era venuta.

Fu il colpo di grazia finale che bastò a ricordargli il suo fallimento definitivo.

«Non ho sposato te» gli aveva detto la donna dalla voce rauca tanti anni prima «perché sai fare poesie ma non sei buono per una donna.»

Da allora s'era aperto quel precipizio nel quale ora

sprofondava. Si convinse che tutto era inutile, che non aveva più nulla da scrivere, che non era adatto alla politica, che non valeva né per le donne, né per gli amici, né per se stesso.

Annota furiosamente sul Diario:

Lo stoicismo è il suicidio. Del resto sui fronti la gente ha ricominciato a morire. Se mai ci sarà un mondo pacifico, felice, che penserà di queste cose? Forse quello che noi penseremo dei cannibali, dei sacrifici aztechi, del processo alle streghe.

Ancora un tentativo disperato di contatto umano. Una sera si decide ad andare da solo a sentire un'orchestra suonare. Si reca presso una pista da ballo, alla sala Gai. Entra disinvolto come fosse un vecchio *habitué*, un ballerino impenitente. Ma non sa ballare. S'imbatte in una ragazza che è anch'essa sola, seduta ad un tavolino: giovane, più bella che brutta; lui la guarda e lei sorride; escono assieme.

Il 16 agosto, il giorno dopo quell'incontro, scrive sul Diario:

Perché morire? I suicidi sono omicidi timidi. Masochismo invece che sadismo. Non ho più nulla da chiedere.

Poi il 17 agosto:

Guardo il consuntivo dell'anno che non finirà. Basta un po' di coraggio.

Nello stesso giorno scrive l'ultima lettera alla sorella che si trova in campagna a Serralunga. E' una lettera triste e suona polemica per Maria che è religiosissima. Dentro la busta pone cinquemila lire. Ed ecco la chiusa agghiacciante;

Dio mi ha dato grandi doti. Ha però dato il cancro a molti, altri li ha creati scemi, altri li ha fatti cadere da piccoli. Non si sa dove sia questa grande bontà. Ecco 5000 lire per il parroco di Castellazzo, così continuerà a predicare storielle, speriamo che ci creda almeno lui.

State bene. Io sto bene come un pesce nel ghiaccio. Cesare.

La sorella s'affretta a tornare il giorno dopo. Lo trova con gli occhi infossati, arrossati, d'una magrezza impressionante.

«Che fai» gli chiede «non mangi?»

Nessuna risposta come al solito.

Di giorno, in un braciere che ha collocato al centro della sua stanza, distrugge col fuoco lettere su lettere e scritti, documenti, fotografie. Così per due giorni. Passa le notti con le luci accese, ma al mattino quando s'alza e la sorella lo chiama per il caffè non si lamenta più né dell'insonnia, né dell'asma. E' diventato stranamente paziente,

persino gentile.

Anche il *Diario* in quei giorni rimane con le pagine bianche, aperto sulla sua scrivania, sopra della quale sta per la prima volta un libro solo: i *Dialoghi con Leucò*. Ha smesso anche di leggere. Telefona spesso e alle sue chiamate risponde quasi sempre una voce femminile, quella della ragazza incontrata alla sala Gai. Dopo l'ultima telefonata si reca all'appuntamento.

Il sabato mattina del 26 agosto prega la sorella di preparargli la solita valigetta che usa per i brevi viaggi. Maria non si fa meraviglie. Quasi ogni sabato, infatti, Cesare partiva per andare a passare la domenica fuori Torino con i Ruatta o con i Rubino. Quel giorno si reca in via Valdocco alla redazione de «l'Unità». Trova Paolo Spriano, un giovane amico, e senza dirgli altro gli chiede soltanto, se nell'archivio del giornale esiste una sua fotografia. Spriano gliene mostra parecchie. «Questa va bene» dice Pavese, indicando quella dove il suo volto appare più triste, e se ne va sorridendo.

Alle prime ore del pomeriggio, dopo aver messo nella valigia i *Dialoghi con Leucò*, Cesare lascia la casa di via Lamarmora con un semplice cenno di saluto, come sempre. Scende le scale, valigetta alla mano, e va a prendere il tram diretto a Porta Nuova. Ma invece di incamminarsi verso la stazione, si dirige dalla parte opposta, all'Albergo Roma.

Chiede una camera con telefono; gliel'assegnano al terzo piano. Sale e si ritira nella sua camera. Poi chiede in continuo numeri telefonici. Telefona a tre, quattro donne. Chiede compagnia, le invita a cena. Insiste particolarmente con Fernanda Pivano, ma essa, che andrebbe volentieri perché ha potuto finalmente fare la pace con lui dopo tanti anni, ha il marito malato e non può uscire.

L'ultima telefonata Pavese la fa alla ragazza della sala Gai. Ma la risposta è dura. La ricorderà la centralinista di servizio dell'albergo: «Non vengo perché sei un musone e mi annoi.»

Pavese attacca il telefono; non è sceso per il pranzo, non scende neppure per la cena. Da quella stanza non scenderà più vivo.

Soltanto la domenica sera 27 agosto, alle venti e

trenta, un cameriere, preoccupato di quel cliente che non si è fatto vivo per tutta la giornata, bussa due, tre volte, poi vi batte contro colpi sempre più forti. Poiché non riceve risposta, si decide a forzare la porta.

Quando la porta cede sotto la spallata, un gatto sguscia nella stanza. Cesare Pavese è morto. Giace vestito, disteso sul letto, composto. Si è tolto solamente le scarpe.

Sul comodino sono ancora sedici bustine aperte dei sonniferi che ha ingoiato per togliersi la vita. Accanto i *Dialoghi con Leucò* aperto alla prima pagina dove ha lasciato scritte queste parole:

Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi.

L'ultima frase del Diario scritta in data 18 agosto aveva ancora un sapore letterario:

Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più.

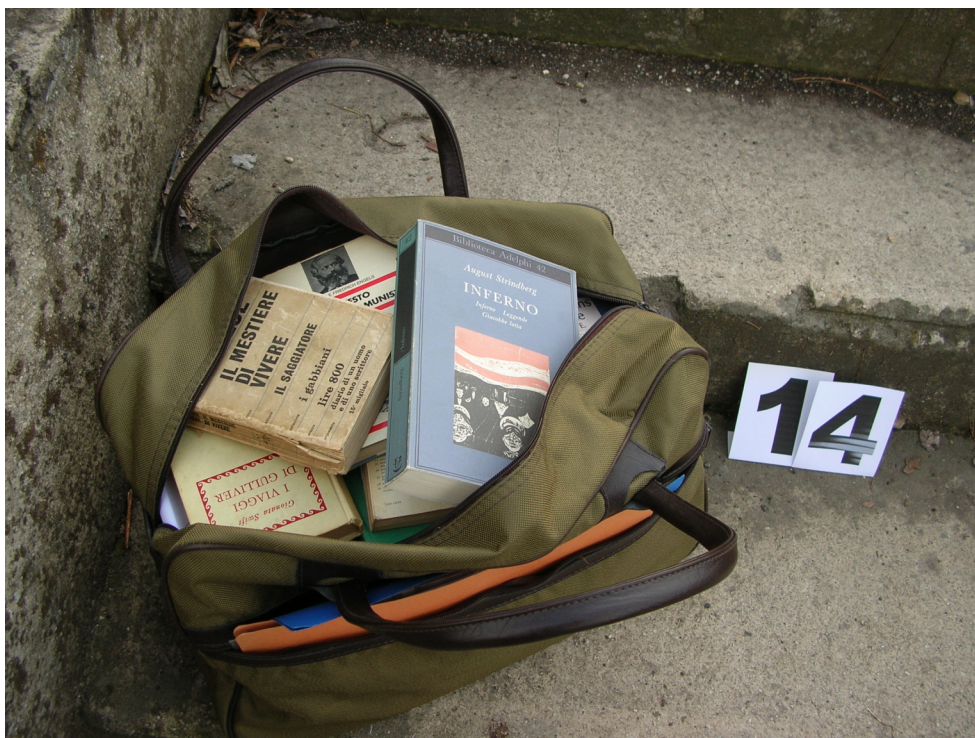
Quella scritta sui *Dialoghi con Leucò* è invece tutta umana e riflette la sua fredda determinazione.

Lunedì mattina 28 agosto, ricevetti a Vinchio un espresso. Riconobbi subito la calligrafia di Pavese, ero sicuro che mi avrebbe comunicato il giorno nel quale sarebbe arrivato come mi aveva promesso. Ma non ebbi il tempo di aprirlo, perché sulla «Stampa Sera» di quello stesso lunedì mattina vidi la sua fotografia e la notizia.

L'espresso che mi aveva indirizzato, datato Torino, 25 agosto sera, si chiudeva così:

Visto che dei miei amori si parla dalle Alpi a Capo Passero, ti dirò soltanto che, come Cortez, mi sono bruciato dietro le navi. Non so se troverò il tesoro di Montezuma, ma so che nell'altipiano di Tenochtitlan si fanno sacrifici umani. Da molti anni non pensavo più a queste cose, scrivevo. Ora non scriverò più! Con la stessa testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti. Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggi «La belva» nei Dialoghi con Leucò: come sempre, avevo previsto tutto cinque anni fa. Meno parlerai di questa faccenda con «gente» più te ne sarò grato. Ma lo potrò ancora? Sai tu cosa dovrai fare.

Ciao per sempre tuo. Cesare



LA BELVA¹

Noi siamo convinti che gli amori di Artemide con Endimione non furono cosa carnale. Ciò beninteso non esclude - tutt'altro - che il meno energico dei due anelasse a sparger sangue. Il carattere non dolce della dea vergine - signora delle belve, ed emersa nel mondo da una selva d'indescrivibili madri divine del mostruoso Mediterraneo - è noto. Altrettanto noto è che uno quando non dorme vorrebbe dormire e passa alla storia come l'eterno sognatore.

(Parlano Endimione e uno straniero)

ENDIMIONE . Ascolta, passante. Come a straniero posso dirti queste cose. Non spaventarti dei miei occhi di folle. Gli stracci che ti avvolgono i piedi sono brutti come i miei occhi, ma tu sembri un uomo valido che quando vorrà si fermerà nel paese che ha scelto, e qui avrà un riparo, un lavoro, una casa. Ma sono convinto che se adesso cammini è perché non hai nulla se non la tua sorte. E tu vai per le strade a quest'ora dell'alba - dunque ti piace essere sveglio tra le cose quando escono appena dal buio e nessuno le ha ancora toccate. Vedi quel monte? E' il Latmo. Io l'ho salito tante volte nella notte, quand'era più nero, e ho atteso l'alba tra i suoi faggi. Eppure mi pare di non averlo toccato mai.

STRANIERO . Chi può dire di aver mai toccato quello accanto a cui passa?

ENDIMIONE . Penso a volte che noi siamo come il vento che trascorre impalpabile. O come i sogni di chi dorme. Tu ami, straniero, dormire di giorno?

STRANIERO . Dormo comunque, quando ho sonno e casco.

ENDIMIONE . E nel sonno ti accade - tu che vai per le strade - di ascoltar lo stormire del vento, e gli uccelli, gli stagni, il ronzio, la voce dell'acqua? Non ti pare, dormendo, di non essere mai solo?

STRANIERO . Amico, non saprei. Sono vissuto sempre solo.

1. In Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Giulio Einaudi editore, Torino 1947.

ENDIMIONE . O straniero, io non trovo più pace nel sonno. Credo di aver dormito sempre, eppure so che non è vero.

STRANIERO . Tu mi sembri uomo fatto, e robusto.

ENDIMIONE . Lo sono, straniero, lo sono. E so il sonno del vino, e quello pesante che si dorme al fianco di una donna, ma tutto questo non mi giova. Dal mio letto oramai tendo l'udito, e sto pronto a balzare, e ho questi occhi, questi occhi, come di chi fissa nel buio. Mi pare di esser sempre vissuto così.

STRANIERO . Ti è mancato qualcuno?

ENDIMIONE . Qualcuno? O straniero, tu lo credi che noi siamo mortali?

STRANIERO . Qualcuno ti è morto?

ENDIMIONE . Non qualcuno. Straniero, quando salgo sul Latmo io non sono più un mortale. Non guardare i miei occhi, non contano. So che non sogno, da tanto non dormo. Vedi le chiazze di quei faggi, sulla rupe? Questa notte ero là e l'ho aspettata.

STRANIERO . Chi doveva venire?

ENDIMIONE . Non diciamo il suo nome. Non diciamolo. Non ha nome. O ne ha molti, lo so. Compagno uomo, tu sai cos'è l'orrore del bosco quando vi si apre una radura notturna? O no. Quando ripensi nottetempo alla radura che hai veduto e traversato di giorno, e la c'è un fiore, una bacca che sai, che oscilla al vento, e questa bacca, questo fiore, è una cosa selvaggia, intoccabile, mortale, fra tutte le cose selvagge? Capisci questo? Un fiore che è come una belva? Compagno, hai mai guardato con spavento e con voglia la natura di una lupa, di una daina, di una serpe?

STRANIERO . Intendi, il sesso della belva viva?

ENDIMIONE . Sí ma non basta. Hai mai conosciuto persona che fosse molte cose in una, le portasse con sé, che ogni suo gesto, ogni pensiero che tu fai di lei racchiudesse infinite cose della tua terra e del tuo cielo, e parole, ricordi, giorni andati che non saprai mai, giorni futuri, certezze, e un'altra terra e un altro cielo che non ti è dato possedere?

STRANIERO . Ho sentito parlare di questo.

ENDIMIONE . O straniero, e se questa persona è la belva, la cosa selvaggia, la natura intoccabile, che non ha nome?

STRANIERO . Tu parli di cose terribili.

ENDIMIONE . Ma non basta. Tu mi ascolti, com'è giusto. E se vai per le strade, sai che la terra è tutta piena di divino e di terribile. Se ti parlo è perché, come viandanti e sconosciuti, anche noi siamo un poco divini.

STRANIERO . Certo, ho veduto molte cose. E qualcuna terribile. Ma non occorre andar lontano. Se può giovarti, ti dirò che gli immortali fanno la strada della cappa del camino.

ENDIMIONE . Dunque, lo sai, e mi puoi credere. Io dormivo una sera sul Latmo - era notte - mi ero attardato nel vagabondare, e seduto dormivo, contro un tronco. Mi risvegliai sotto la luna - nel sogno ebbi un brivido al pensiero ch'ero là, nella radura - e la vidi. La vidi che mi guardava, con quegli occhi un poco obliqui, occhi fermi, trasparenti, grandi dentro. Io non lo seppi allora, non lo sapevo l'indomani, ma ero già cosa sua, preso nel cerchio dei suoi occhi, dello spazio che occupava, della radura, del monte. Mi salutò con un sorriso chiuso; io le dissi: «Signora»; e aggrottava le ciglia, come ragazza un po' selvatica, come avesse capito che mi stupivo, e quasi dentro sbigottivo, a chiamarla signora. Sempre rimase poi fra noi quello sgomento. O straniero, lei mi disse il mio nome e mi venne vicino - la tunica non le dava al ginocchio - e stendendo la mano mi toccò sui capelli. Mi toccò quasi esitando, e le venne un sorriso, un sorriso incredibile, mortale. Io fui per cadere prosternato - pensai tutti i suoi nomi - ma lei mi trattenne come si trattiene un bimbo, la mano sotto il mento. Sono grande e robusto, mi vedi, lei era fiera e non aveva che quegli occhi - una magra ragazza selvatica - ma fui come un bimbo. «Tu non dovrai svegliarti mai», mi disse. «Non dovrai fare un gesto. Verrò ancora a trovarti». E se ne andò per la radura. Percorsi il Latmo

quella notte, fino all'alba. Seguì la luna in tutte le forre, nelle macchie, sulle vette. Tesi l'orecchio che ancora avevo pieno, come d'acqua marina, di quella voce un poco rauca, fredda, materna. Ogni brusio e ogni ombra mi arrestava. Delle creature selvagge intravvidi soltanto le fughe. Quando venne la luce – una luce un po' livida, coperta – guardai dall'alto la pianura, questa strada che facciamo, straniero, e capii che mai più sarei vissuto tra gli uomini. Non ero più uno di loro. Attendevo la notte.

STRANIERO . Cose incredibili racconti, Endimione. Ma incredibili in questo che, poiché senza dubbio sei tornato sul monte, tu viva e cammini tuttora, e la selvaggia, la signora dai nomi, non ti abbia ancora fatto suo.

ENDIMIONE . Io sono suo, straniero.

STRANIERO . Voglio dire... Non conosci la storia del pastore lacerato dai cani, l'indiscreto, l'uomo-cervo...?ENDIMIONE . O straniero, io so tutto di lei. Perché abbiamo parlato, parlato, e io fingevo di dormire, sempre, tutte le notti, e non toccavo la sua mano, come non si tocca la leonessa o l'acqua verde dello stagno, o la cosa che è più nostra e portiamo nel cuore. Ascolta. Mi sta innanzi – una magra ragazza, non sorride, mi guarda. E gli occhi grandi, trasparenti, hanno visto altre cose. Le vedono ancora. Sono loro queste cose. In questi occhi c'è la bacca e la belva, c'è l'urlo, la morte, l'impetramento crudele. So il sangue sparso, la carne dilaniata, la terra vorace, la solitudine. Per lei, la selvaggia, è solitudine. Per lei, la belva, è solitudine. La sua carezza è la carezza che si fa al cane o al tronco d'albero. Ma, straniero, lei mi guarda, mi guarda, e nella tunica breve è una magra ragazza, come tu forse ne hai vedute al tuo paese.

STRANIERO . Della tua vita d'uomo, Endimione, non avete parlato?

ENDIMIONE . Straniero, tu sai cose terribili, e non sai che il selvaggio e il divino cancellano l'uomo?

STRANIERO , Quando sali sul Latmo non sei più mortale, lo so. Ma gli immortali sanno stare soli. E tu non vuoi la solitudine. Tu cerchi il sesso delle bestie. Tu con lei fingi il sonno. Che cos'è dunque che le hai chiesto?

ENDIMIONE . Che sorrisse un'altra volta. E questa volta esserle sangue sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane.

STRANIERO . E che ti ha detto?

ENDIMIONE . Nulla dice. Mi guarda. Mi lascia solo, sotto l'alba. E la cerco tra i faggi. La luce del giorno mi ferisce gli occhi. «Tu non dovrai svegliarti mai», mi ha detto.

STRANIERO . O mortale, quel giorno che sarai sveglio veramente, saprai perché ti ha risparmiato il suo sorriso.

ENDIMIONE . Lo so fin d'ora, o straniero, o tu che parli come un dio.

STRANIERO . Il divino e il terribile corrono la terra, e noi andiamo sulle strade. L'hai detto tu stesso.

ENDIMIONE . O dio viandante, la sua dolcezza è come l'alba, e terra e cielo rivelati. Ed è divina. Ma per altri, per le cose e le belve, lei la selvaggia ha un riso breve, un comando che annienta. E nessuno le ha mai toccato il ginocchio.

STRANIERO . Endimione, rassegnati nel tuo cuore mortale. Né dio né uomo l'ha toccata. La sua voce ch'è rauca e materna è tutto quanto la selvaggia ti può dare.

ENDIMIONE . Eppure.

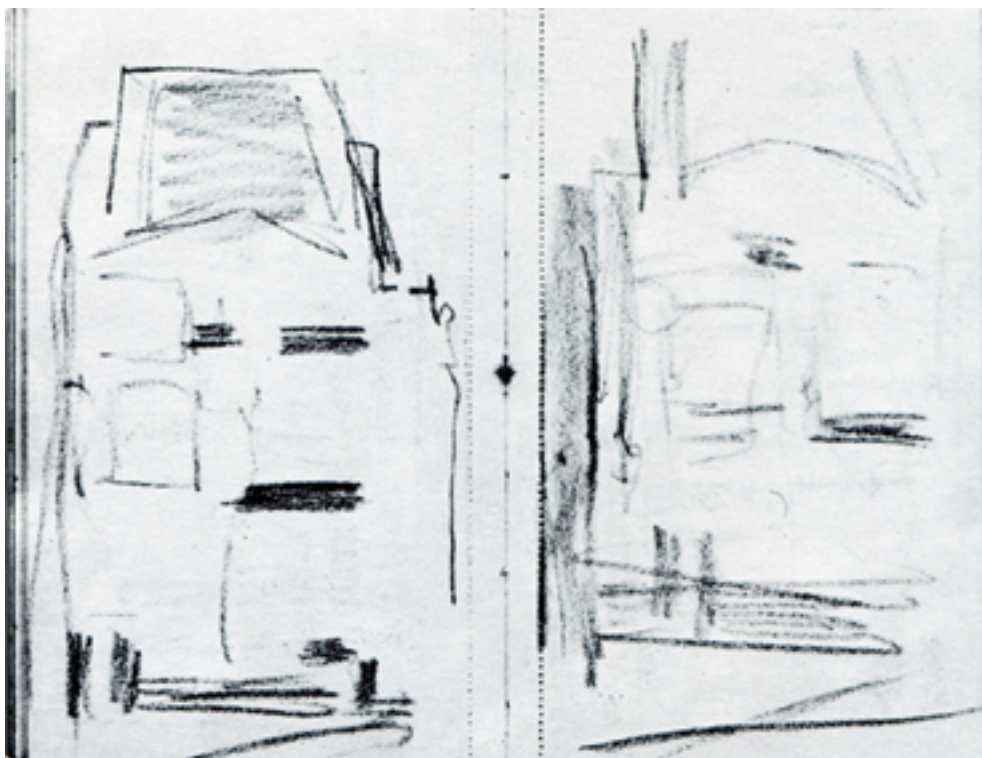
STRANIERO . Eppure?

ENDIMIONE . Fin che quel monte esisterà non avrò più pace nel sonno.

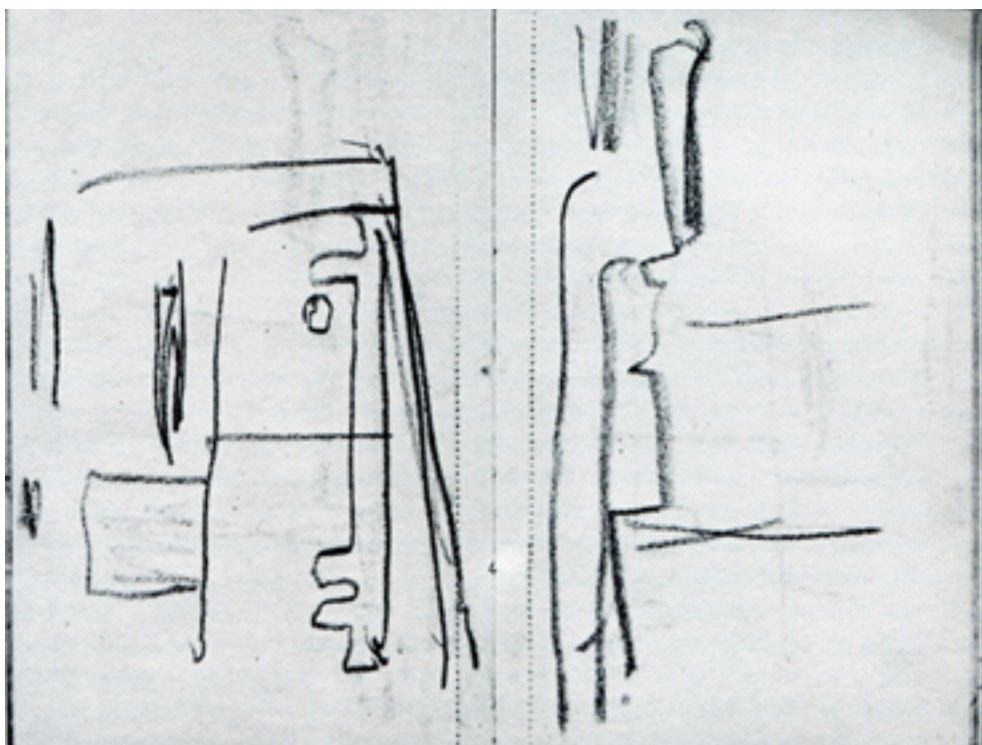
STRANIERO . Ciascuno ha il sonno che gli tocca, Endimione. E il tuo sonno è infinito di voci e di grida, e di terra, di cielo, di giorni. Dormilo con coraggio, non avete altro bene. La solitudine selvaggia è tua. Amala come lei l'ama. E adesso, Endimione, io ti lascio. La vedrai questa notte.

ENDIMIONE . O dio viandante, ti ringrazio.

STRANIERO . Addio. Ma non dovrai svegliarti più, ricorda.



Piet Mondrian, Edifici demoliti a matita, dai taccuini 1912-14





50 ANNI DALLA FRANA DEL VAJONT LA LEGGENDA DEL PIAVE¹

I fatti presi in esame si riferiscono alla distruzione dei paesi a monte e a valle della diga del Vajont, nel cui invaso la notte del 9 ottobre 1963 precipitò una enorme frana da cui si generò un'onda che causò oltre 2.000 morti.

Nella epopea patriottica italiana il Piave aveva dal 1917 guadagnato il posto ed il titolo di fiume nazionale. In quella che avrebbe dovuto essere la quarta guerra di indipendenza, facendo fare alla Patria un balzo ulteriore oltre la frontiera veneta ottenuta (non per gloria d'armi) nella terza, dopo più di due anni di fronte inchiodato sull'Isonzo, dalle onde di sangue di una dozzina di battaglie, il movimento si era invertito, e con la rotta famosa di Caporetto gli Austriaci avevano dilagato nella pingue pianura. Dopo alcune giornate di tremore in cui si credette che lì si sarebbe fermati sull'Adige o sul Mincio, al confine del 1859-66, riuscì (intuita solo dal mozzicone non del tutto scemo di re che dirigeva la difesa) la *battaglia di*

arresto sul Piave. Imparammo tutti allora che si dice il Piave e non *la Piave*, dubbio dei nostri anni di scolaretti.

Il nome del fiume entrò nella poesia più popolare e nella leggenda. Il vecchio rimatore napoletano E. A. Mario, da poco morto, scrisse versi e musica che per un pelo non batterono l'inno di Mameli per il posto di inno nazionale... Ricordate l'ingenuo frasario?... "insieme ai fanti combattevan l'onde...". Ancora un fiume personificato nella letteratura come quelli classici, che difende la patria portando al mare torme di cadaveri nemici... "il Piave mormorò: non passa lo straniero...".

Ma ora il Piave ha portato a mare migliaia di cadaveri italiani, travolti dall'onda apocalittica del Vajont nella tetra notte tra il 9 e il 10 ottobre, e ha perso il suo titolo di nobiltà. La sua leggenda era ed è una leggenda di morte, e non vi è più gloria nel portare corpi di combattenti che di pacifici civili sorpresi nel sonno. Allora furono immolati ai non mai sazi di sangue numi della guerra, oggi a quelli della moderna civiltà capitalistica borghese e patriottica, e soprattutto adoratrice della sua *scienza* e della sua *tecnica*.

Non da oggi abbiamo il desiderio di disonorare, insieme alle deità assassine della guerra tra i popoli, queste non meno infami di una civiltà che si corrompe e decade di anno in anno.

1. Da "Il programma comunista" n. 20 del 1-15 novembre 1963

In "Prometeo", Il serie, n. 4, del luglio-settembre 1952, dedicammo al tema un articolo: *Politica e costruzione*, che, tra vari esempi di disastri mortali costituenti vere bancarotte della tecnica scientifica, ricordava alcuni casi di inondazione e citava esempi storici di dighe di contenimento dei bacini montani, ricordando il corso di questa *arte* a partire dai Mori di Spagna e da Leonardo fino alle carenze organizzativi dei moderni servizi idraulici, nel tempo del grande capitale e delle mostruose *imprese* di costruzione.

Nel 1959 vi fu in Francia la paurosa catastrofe del Fréjus che tuttavia, malgrado il cedimento della diga, che nel bacino del Vajont non si è avuto, fece meno vittime della recente catastrofe italiana. Fin da allora trovammo un *responsabile*, un imputato da trascinare sullo scanno dei rei, ma non alla maniera dei politicanti sciagurati dell'opportunismo demagogico: era il *Progresso*, questo mito bugiardo che fa curvare davanti a sé le schiene dei poveri di spirito e degli umili affamati, pronti a giurare fede in questo Moloch che ogni tanto e un poco ogni giorno li stritola sotto le ruote del suo osceno carro.

Nel disumano sistema del capitale, ogni problema tecnico si riduce ad un problema economico di *premio* che si ottiene riducendo i *costi* e alzando i *ricavi*. Le antiche civiltà preborghesi avevano qualche tempo residuo per pensare alla sicurezza e all'interesse generali. Come ricordammo per la diga del Fréjus, anche quella era un capolavoro della tecnica *ultimo grido*, era leggera, sottile e agile e con un limitato numero di tonnellate di cemento ed acciaio aveva infrenato un volume astronomico di acqua nel bacino a monte. Ma già gli antichi costruttori sapevano che le dighe erano a gravità, ossia in tanto reggevano la formidabile spinta liquida in quanto pesavano enormemente e non si ribaltavano. Ricordammo che dopo alcuni disastri in Spagna, e in Italia del Gleno (1923), si era modificata la teoria tenendo conto anche di una spinta idrica, da sotto in sopra, dalla base della diga; e queste erano divenute più corpulente e stabili. Ma le modernissime dighe hanno ubbidito (ha ubbidito una scienza venale) alla esigenza santa del *basso costo* e si fanno, come nel Fréjus e nel Vajont, ad arco, ossia con una curvatura che volge il tergo all'acqua spingente e scarica sulle spalle incastrate nei due fianchi della valle interrotta. La diga diviene così meno voluminosa, meno pesante e di minor costo, e si fa coi materiali di massima resistenza. Ma allora la pressione delle due spinte sui fianchi di imposta

cresce a dismisura, perché dipende dalla pressione di acqua a tergo: che è tanto più tremenda quanto più alta è la diga. Permettendo gli ottimi materiali di assottigliare la diga e quindi le spalle di essa, la pressione sulla roccia naturale è immensa, ed il problema non è più quello, dominabile, di proporzionare l'arco di cemento armato alla spinta (che non si può ridurre), ma di prevedere se i fianchi rocciosi non si stritoleranno lasciando rovinare la diga ad arco. Questo fu l'errore al Fréjus, anche allora non sbagliarono gli ingegneri meccanici ed idraulici; ma - si disse - i geologi che erano stati chiamati a giudicare della solidità della roccia.

Il primo problema può essere meglio seguito da calcoli matematici, siano essi fatti da un valente teorico o da una macchina elettronica, mentre il grande teorico consuma dietro di essa pochi pacchetti di sigarette. Può essere verificato con opportuni modelli in iscala, in un laboratorio.

Il problema geologico non è da calcoli da fumoir o da gabinetto di prove. È un problema di lunga esperienza umana sulla prova che hanno fatto i manufatti storici. Esperienza umana e sociale. Tutta la moderna ingegneria in quanto fa manufatti non *tascabili* o *automobili*, ma opere fisse alla crosta del pianeta, ha il suo problema chiave nel rapporto fra *terreno e costruzione* (per una umile casa la fondazione) e non ci sono formule che valgano per ogni caso, ma molteplici mezzi *di arte* tra cui si può scegliere avendo una sudata esperienza, e non basta prendere stipendi da tre milioni al mese per fumare dietro la calcolatrice elettronica.

Questa esperienza si è accumulata in secoli. Chi crede al progresso e alla facezia che l'ultima trovata della scorsa stagione compendia tutto il senno dei tempi, può trovare il ricco stipendio, ma fa succedere i disastri, la cui statistica moderna, ma essa sola, è *in progresso*.

La stessa tradizione popolare tra le masse incolte, la stessa *toponomastica* possono aiutare l'esperto geologo (se davvero toccasse a lui), ma piuttosto il valente ingegnere. Perché mai la stretta di Fréjus si chiamava del *Mal passet? il malo passo* davvero. Il monte che fiancheggiava il lago artificiale e che è franato in esso facendolo debordare paurosamente, perché si chiamava monte Toc? In veneto Toc vuol dire pezzo; era roccia che veniva via a pezzi, e tutti i valligiani aspettavano la frana. *Vajont*, nome che prima che del lago artificiale era del passo, dell'*orrido* in cui si è incastrata la diga di 263 metri (primato di tutti

i paesi e di tutti i tempi!), in dialetto ladino friulano vale il veneto *va zo*, va giù, che viene giù, che rovina a valle. Infatti si è parlato di frane storiche, su cui poi hanno poggiato i poveri abitanti.

Il geologo Gortani, nello smentire sdegnosamente che alla scelta del luogo per la diga avesse dato mai assenso, ha detto che la decisione competeva agli ingegneri. Esattissimo. La filosofia delle due tragedie del Malpasset e del Vajont (fra tante altre) è una sola. Alla base di queste attuazioni temerarie, dettate e imposte dalla fame di profitto, da una legge economica cui devono chinarsi il terrazziere, il geometra e l'ingegnere dirigente, e per cui è rimedio sciocco trovare con le inchieste quello da condannare, sta il più idiota dei culti moderni, *il culto della specializzazione*. Non solo è disumano trovare il capro espiatorio, ma è vano, quando si è lasciata sorgere questa insensata *società produttrice* fatta a *compartimenti stagni*. Nessuno sarà colpevole, perché, messa un momento la testa fuori della sua bendatura a paraocchi, potrà dire di aver riposato sul parere di quello del compartimento vicino, che era lui *l'esperto*, lo *specializzato*, il *competente*.

La scienza e l'arte del produrre e soprattutto del costruire saranno nella società del futuro, che abbia ucciso il mostro del rendimento economico, della produzione di plusvalore, unitarie e indivise. Non la testa di un uomo, ma il cervello sociale, al di sopra di stolti compartimenti stagni, vedrà senza paraocchi di comodo la vastità di ogni problema.

Si è letta una presentazione dell'ingegnere che per 30 anni perseguì il sogno di fare la diga del Vajont. Il valentuomo è morto e non ha bisogno della nostra difesa. Egli era suggestionato dal fatto, puramente *morfologico*, che con poca diga si poteva fermare moltissima acqua, e che non vi era un posto con un migliore rendimento a pari spesa. Una vittima del determinismo inesorabile.

Nel suo commento l'ing. Semenza si stupiva che, vedendo la diga fatta, si potesse pensare che ci erano voluti trent'anni di sviluppo della sua idea di partenza. Non sospettava che il lungo tempo potesse dipendere dal dubbio sulla buona scelta. Gli pareva che il lavoro fosse stato bene diviso tra i settori protetti dal diritto di non sapere né volere controllare le conclusioni l'uno dell'altro. In questa illusione, che non è una colpa e tanto meno un delitto punibile "in committendo" o "in ommittendo", sta la onnipotenza, più forte di tutti e anche del più grande ingegnere, della moderna capitalistica superstizione della *divisione del lavoro*, che Marx

primo condannò, e la sola rivoluzione ucciderà. L'innocenza del progettista si legge nelle sue parole: "centinaia, migliaia di persone, scienziati, ingegneri, operai di tutte le specializzazioni, hanno lavorato alla realizzazione di questa diga che avrebbe sbarrata *la stretta e profonda forra del torrente Vajont*. Orrido del Vajont, come lo chiamano certe guide turistiche, tanto *la natura è impervia e inospitale*". Nessuno oggi pensa che potrebbe avere ragione l'agente di turismo, dato che fa soldi facendo ammirare la stretta forra, e non collaborando alla diga... "Fra i primi gli *idrologi*" che misurando le piogge e le portate dei corsi d'acqua permettono di "risalire al volume delle acque che verranno trattenute nel serbatoio formato dalla diga". "Su in alto il *geologo* esamina a fondo le caratteristiche della roccia, confortato dalle più moderne (dall'!) ricerche geofisiche". "Il *topografo*, intanto, precisa con esattezza millimetrica (gergo di moda!) la configurazione della valle, arrivando a stabilire perfettamente i contorni".

Omettiamo i dettagli sulla progettazione o le progettazioni, le 90 ore di calcolatrice che hanno risparmiato anni di lavoro di una *squadra* di matematici, la storia delle verifiche sui modelli in legno prima, poi in cemento... Un solo passaggio ci interessa, quello che si riferisce alla ineluttabilità della determinante economica. "Il progetto tra i tanti adottato, che risale al 1956, *sfrutta completamente le caratteristiche della valle che sembra fatta apposta* per costruirvi uno *sbarramento di dimensioni eccezionali*".

La valle era fatta apposta per essere sfruttata, e se non ci fosse stata... bisognava inventarla.

Con la scienza, la tecnica e il lavoro, l'uomo sfrutta la natura? Non è vero, e il rapporto intelligente tra uomo e natura nascerà da quando non si faranno questi conti, e calcoli di progetto, in *soldi*, ma in grandezze fisiche, ed *umane*.

Sfruttare si può dire quando un gruppo umano sfrutta l'altro. Con le costruzioni grandiose del tempo mercantile gli sfruttati si rendono solidali con la intrapresa sfruttatrice. A Longarone era stata impiegata tanta gente ed era piovuto tanto oro. L'ingegnere doveva rispondere, se faceva piovere oro? È vero che una maestranza ha scioperato per l'evidenza del pericolo di frana, ma è anche amaro insegnamento quello dell'operaio che, allontanato dal geometra votato alla morte perché, claudicante, non ce la avrebbe fatta a fuggire in caso di allarme, si è violentemente ribellato. Quando la paga è alta, il rischio della vita

umana è l'aria normale che la società del danaro e del salario respira.

Tutta la valle ha rischiato ed è morta. La soluzione di questo problema i comunisti in commercio non la troveranno mai col metodo "democratico".

Sono soluzioni sciocche a queste tragedie - che mostrano solo che la società borghese e pecuniaria, di iniziativa privata e di mercato, sopravvive alle ragioni della sua storia, e ormai è un cadavere più putrefatto di quelli di cui ha seminato il Piave - quelle agitate dai giornali nutriti di una borsa demagogia piccolo borghese, che forse un secolo addietro poteva essere ammessa, e che chiede giustizia, onestà, e pene per quelli che sbagliano o truffano.

Socialmente e politicamente ci separiamo da quanti chiedono, in nome dei morti che hanno rischiato la vita perché una società iniqua desse loro la sola civiltà che possa elargire, le tre procedure risibili.

L'*inchiesta amministrativa*, disposta dai ministri che hanno le mani in pasta, e demandata a professori di università, ligi al sistema della responsabilità di settore, per cui si ha il diritto di non sapere "la materia degli altri" in questo sistema burocratico, scolastico e carrieristico che ci affoga.

L'*inchiesta parlamentare*, in cui un gruppo di gente di nessuna preparazione, di ideologie contrastanti, salvo quella della brama del successo e dell'arrivismo politico che è lo stesso dall'estrema destra all'estrema sinistra, studiano quello che non capiscono e poi fanno votare l'assemblea dei "politici", ossia di quelli che per primi dovrebbero andare al macero per liberare la società umana.

La *magistratura*, che sa il suo mestiere nell'applicare un codice inchiavardato nella tradizione e nell'ultima costituzione, buono per il ladruncolo di poche lire e per il funzionario che in questo caso, solo ad andare dentro, aveva reso pubblico "rubandolo" un documento che indicava che il sospetto tecnico della diga era fondato ed antico.

Tre gradi diversi di beffa, non per i morti, ma per i vivi che guardano ai partitacci e ai giornalacci di tutti i colori, e affogano nella incoscienza dei loro destini.

Che fare della diga? Altro problema che l'ingranaggio dell'amministrazione burocratica e democratica non potrà risolvere.

La diga non è stata travolta, e l'ing. Semenza se vivo, dal punto di vista del settore, sarebbe

innocente.

Ma il problema era la stabilità dei fianchi della valle, una volta che su di essi si era di colpo portata una pressione idrica di 26 atmosfere.

Nel fondo non vi erano *alluvioni*? Che scusa è questa? Nella forra il filo liquido veloce dunque non depositava, ma *erodeva*, creando nei secoli le condizioni che i topografi riferirono al povero Semenza. Dunque la parete era friabile, certamente permeabile, e sotto la grande pressione in strati che hanno potuto cedere ha causato la frana del Toc.

Gli invasi successivi che potevano dare un collaudo empirico, sono stati effettuati senza collaudi e senza ordine dell'onnipotente Stato.

La diga era *troppo alta*. La relativa legge dovrebbe essere riformata dando un massimo di altezza; poniamo meno di cento metri. Ma allora il *ricavo* dell'operazione scenderebbe al disotto dei *costi*. Orrore! Non ci rimetterebbe il *monopolio*, ma tutto il modo di mangiare di quelli che ne dipendono, e lo stesso sarebbe se operasse direttamente lo Stato.

Il riformismo, non solo in Italia, ha questa bandiera; fatta la legge, trovato l'inganno.

Un vecchio ingegnere che è per l'antica laurea in grado di capire geologia, topografia e meccanica costruttiva, ha detto che ora la diga potrebbe crollare. Dietro di essa non vi è acqua ma una *fase mista* di acqua e terra (fango e melma) la cui spinta per il maggior peso specifico può risultare più forte. Qui non ci sono modelli che tengano! il caso è troppo *indeterminato* e vanno buche anche le calcolatrici.

Il bacino del Vajont è diviso in due dalla colossale frana il cui volume supera quello dell'acqua che conteneva, una collina che esce dal pelo d'acqua di centinaia di metri.

Ma il minore lago rimasto contro la diga può generare la pressione indicata dal vecchio ingegnere di cui sopra. Tutto dipende dall'altezza, che è la totale, e dalla densità della melma, che starà *decantando*.

Il bacino va vuotato, non sfondando la diga a cannonate, ma attuando dei sifoni a cavallo di essa, in sostituzione del dispositivo che il disastro ha annientati, e rinunciando alla energia potenziale che le turbine potrebbero, se funzionanti, *sfruttare*.

Non crediamo che il Consiglio superiore dei lavori pubblici abbia potuto decidere che il muro resti come sostegno (?) di un lago alpino.

Quella fogna di morte non è un lago alpino. I laghi

si sono formati nell'epoca glaciale tra fianchi di roccia abissale incrollabile e con un modesto sbarramento di naturali colline moreniche. Il loro collaudo lo ha fatto Madre Natura in milioni di anni, e non una Commissione tecnica! L'uomo, è certo, vincerà la natura. E lo farà grazie ad una scienza, una tecnica ed una amministrazione, che non si *affitteranno* a nessuno.

Prima di piegare a noi la natura, dovremo aver piegato le sinistre forze sociali che ci schiavizzano peggio di milioni di metri cubi di pietre sepolcrali, e che mettono il responso degli esperti di oggi sotto la condanna dei lauti compensi e dei profitti esosi. Dobbiamo arginare le frane non di acque e terra; ma di schifosissimo oro..



CROCE SCACCIA CROCE . MA TRE CROCI FANNO UN CALVARIO

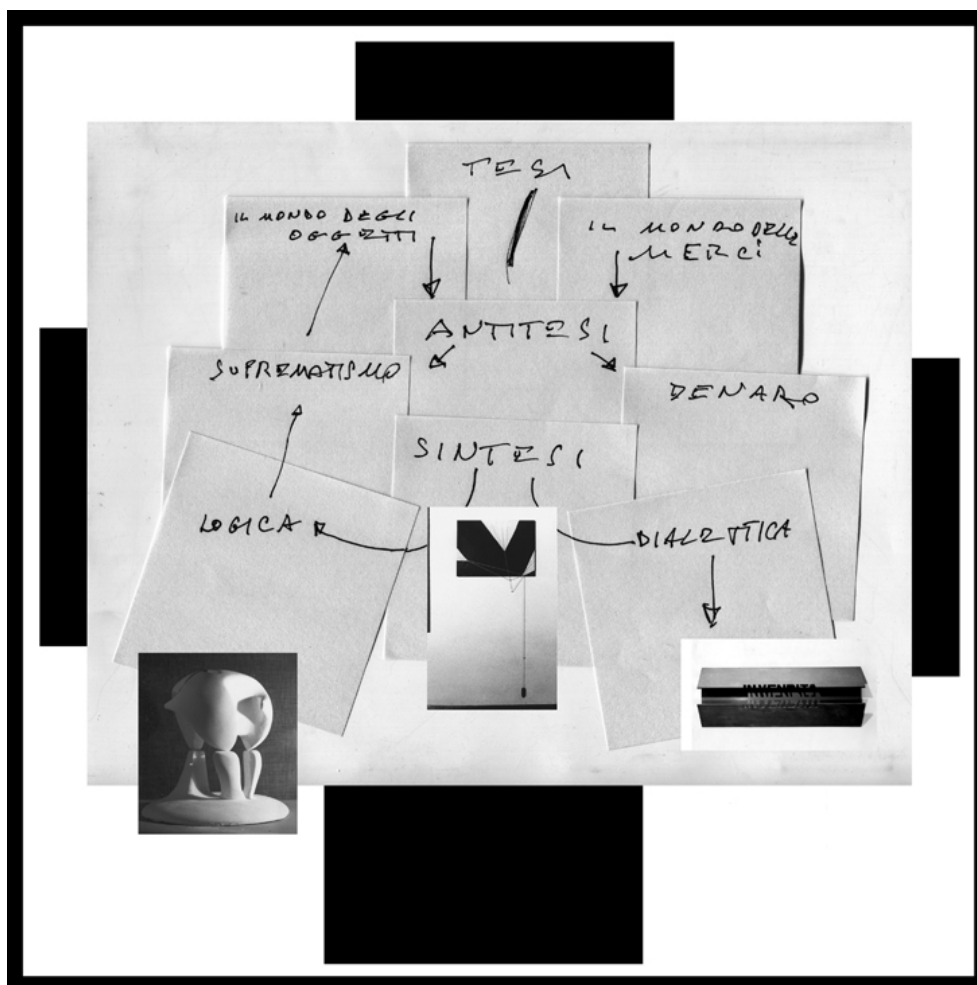
(Carmelo Romeo, tre foto intarsi del 1967,1993,1997)



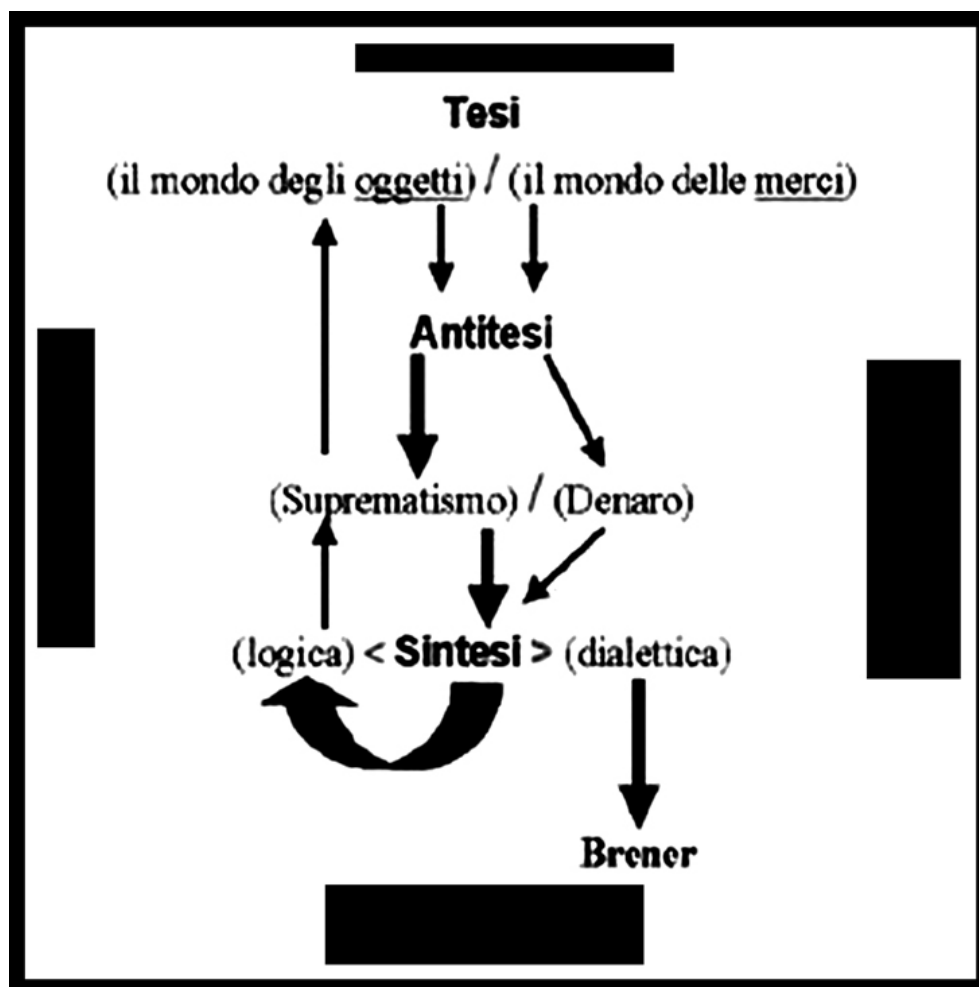
MUTAZIONE DEI TERMINI D'ARTE E DI CRITICA RELATIVI ALLA INFRASTRUTTURA CULTURALE CORRENTE - DESUNTA DALLA CONVERGENZA CIVICA DELLA NOZIONE PARALLELA DI CONDUZIONE NON ESORNATIVA DEL SUPPORTO DEL MESSAGGIO ESTETICO IN SE' E TOUT COURT, QUALE SIA - AVVENUTA ATTRAVERSO INFORMAZIONE TESTUALE ITERATIVA SU DI UN TAXI, DAL MARZO 1973 AL MARZO 1975

(Tullio Catalano, foto dell'azione documentata nel volume edito da Marani nel 1976)









I PITTORI CUBISTI DI APOLLINAIRE¹

I quadri di Marcel Duchamp non sono ancora abbastanza numerosi e differiscono troppo tra di loro perché se ne possa trarre un giudizio sicuro sull'ingegno del loro autore.

Come la maggior parte dei pittori nuovi, Marcel Duchamp non ha più il culto delle apparenze. (Sembra sia stato Gauguin il primo a rinunciare a ciò che per tanto tempo fu la religione dei pittori). Dapprincipio, Marcel Duchamp fu influenzato da Braque (quadri esposti al *Salon d'Automne* 1911 e alla Galleria della via Tronchet, pure nel 1911) e da « La torre » di Delaunay (« Giovane melanconico in un treno »).

* * * Per allontanare dalla sua arte tutte le percezioni che potrebbero diventar nozioni, Duchamp scrive sul suo quadro il titolo che gli conviene. Così scompare nella sua arte la letteratura, di cui pochi pittori han saputo fare a meno, ma non la poesia. Più tardi si serve di forme e di colori, non per rendere delle apparenze, ma per penetrare la natura stessa di quelle forme e di quei colori che scoraggiano i pittori al punto che vorrebbero farne a meno, e lo tentano infatti ogni volta ch'è possibile.

Marcel Duchamp oppone, alla composizione concreta dei suoi quadri, un titolo intellettuale all'estremo. In questo senso egli va il più lontano possibile e non teme d'incorrere nel rimprovero di fare della pittura esoterica o addirittura occulta.

* * * Tutti gli uomini, tutti gli esseri che son passati accanto a noi, hanno lasciato tracce nel nostro ricordo e queste tracce della vita hanno una realtà, di cui si possono scrutare e copiare i particolari. Queste tracce acquistano così tutte insieme una personalità di cui si possono indicare plasticamente i caratteri individuali mediante un'operazione puramente intellettuale.

* * * Si trovano simili reminiscenze nei quadri di Marcel Duchamp. Mi si permetta qui un'osservazione che ha la sua importanza. Duchamp è il solo pittore della scuola moderna che oggi (autunno 1912) si preoccupi del nudo: (« Il re e la regina circondati da nudi vorticosi »; « Il re e la regina traversati da nudi vorticosi »; « Nudo che scende una scala »).

* * * Quest'arte che tenta estetizzare delle

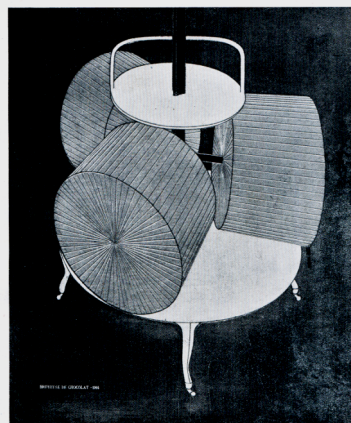
percezioni così musicali della natura si interdice il capriccio e l'arabesco inespressivo della musica.

Un'arte che avesse per scopo di sprigionare dalla natura non generalizzazioni intellettuali, ma forme e colori collettivi la cui percezione non è ancora diventata nozione, sarebbe concepibilissima, e pare che un pittore come Marcel Duchamp stia realizzandola.

E' possibile che per essere commoventi, questi aspetti sconosciuti, profondi e repentinamente grandiosi della natura non abbiano bisogno di essere estetizzati, ciò che spiegherebbe l'aspetto fiammiforme dei colori, le composizioni in forma di N, il brulichio talvolta tenero, talvolta fermamente accentuato. Queste concezioni non sono affatto determinate da un'estetica, ma dall'energia di un piccolo numero di linee (forme e colori).

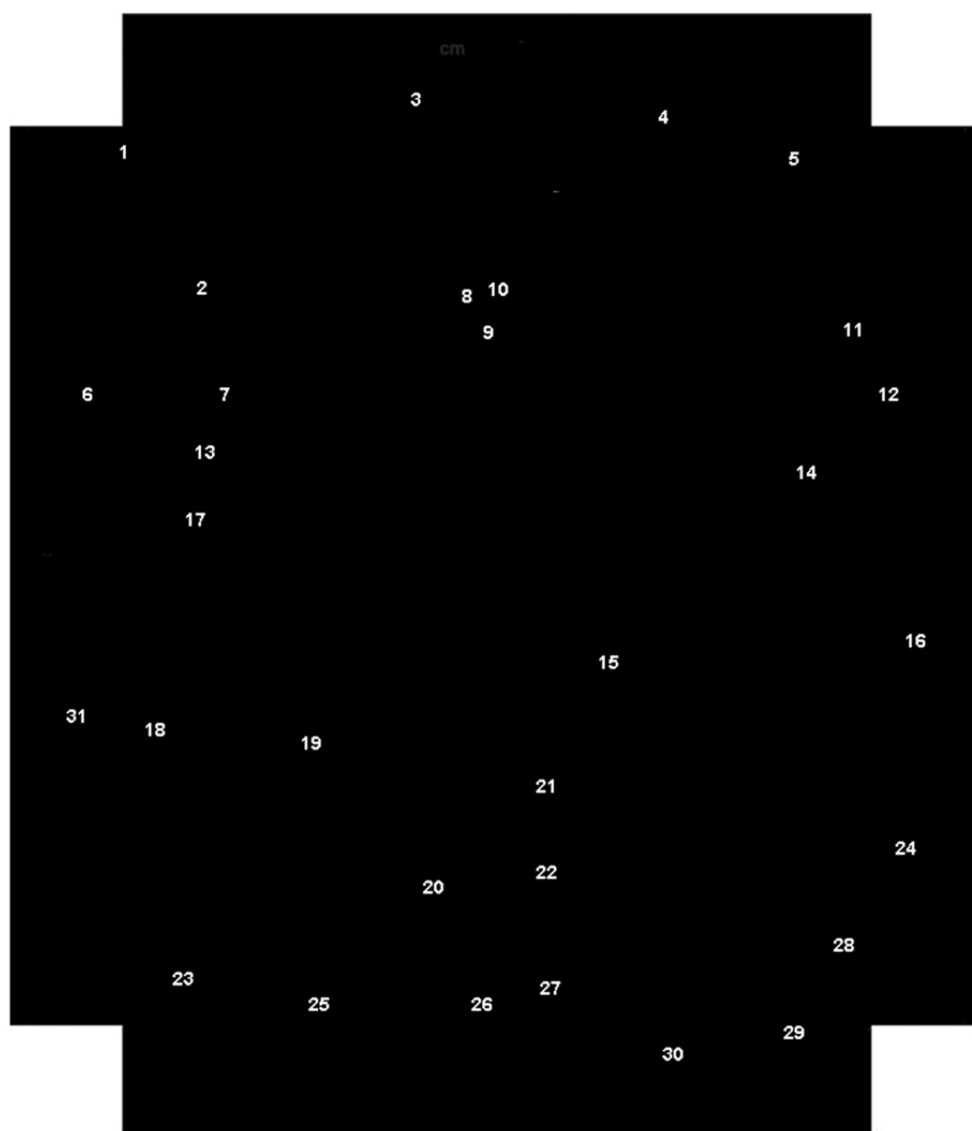
Quest'arte può produrre opere di tal forza di cui non si ha idea. Può anche darsi ch'essa compia una missione sociale.

Come fu portata in giro un'opera di Cimabue, il nostro secolo ha visto condotto in trionfo alle «Arti e Mestieri» l'aeroplano di Bleriot, carico d'umanità, di sforzi millenari, di arte necessaria. Sarà forse riserbato a un artista scevro da preoccupazioni estetiche ma ricco di energia, come Marcel Duchamp, di riconciliare l'Arte col Popolo..



MACINATRICE DI CIOCCOLATA (1914)

1. Guillaume Apollinaire, *I pittori Cubisti*, ed. Il Balcone, Milano 1945, Trad. Franca Minoia.



2013
la figura 23 di un testo inabissato



n o m a d e numero 0.7 2013

download da www.arteideologia.it

FORNITURE CRITICHE DEL 2013

- NOTE AL CAPITULO, Al Foster 1999, p. 3
- LETTERA A FILIBERTO MENNA 10 aprile 1982, *con dentro Mondrian*, p. 6
- MATERIALISMO e/o SPIRITUALISMO NELL'ARTE ASTRATTA? p. 9
- L'ART NOUVEAU – LA VIE NOUVELLE, Piet Mondrian 1931-32, p. 12
- FORNITURA CRITICA AL MUSEO MACURA 2013, p. 22
- LA LUCE E IL COLORE, 3 lezioni di Kazimir Malevich 1923-1926, p. 23
- MAJAKOVSKIJ E IL CIRCO, Angelo Maria Ripellino 1959, p. 43
- NOTE SU KAZIMIR MALEVICH, Alexei Gan 1927, p. 49
- ADDIO A UN'IDEA (*Dio non è abbattuto*), Timothy J. Clark, p. 53
- CICLOSTILATO IMPROPRIO, Luciano Trina 1974, p. 61
- UNA LEZIONE DI PITTURA (*ricostruzione dopo il terremoto*), Carmelo Romeo L. 1975, p. 71
- TEORIA DELLA FORMA E DELLA REALIZZAZIONE (*d'apres Klee*), p. 80
- LA SCULTURA E ALTRE BUGIE (*con una cartolina spedita a Bruno Corà*, 1993), p. 86
- IL VIZIO ASSURDO, Davide Lajolo 1960, p. 90
- LA BELVA, Cesare Pavese 1947, p. 93
- LA LEGGENDA DEL PIAVE. A 50 anni dalla frana del Vajont, Programma Comunista 1963, p. 97
- ARTE COME, CRITICA COME, Tullio Catalano 1973, p. 102
- I PITTORI CUBISTI (*Marcel Duchamp*), Guillaume Apollinaire 1912, p. 106

INOLTRE: tutte le tavole del 1948 de *L'enigma della poltrona assassina* di Al Capp sono disponibili in un fascicolo in formato PDF, scaricabile dalla rubrica *SUPPLEMENTI* del nostro sito, arteideologia.it; come pure in *SUPPLEMENTI* si trova il testo relativo all'intervento di Brener sul quadro di Malevich.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI ULTERIORI

- Copertina: foto dell'incidente di Louis Blériot a Reims (agosto 1909); raccolta di George Grantham Bain. Immagine dalla Library of Congress collezione online.
- p. 5, Romeo e Trina 1978, Matrice di *Aut.Trib.*
- pp. 10, 11, 21, 77, 78, 79, Carmelo Romeo.
- pp. 52, 90, 93, foto di scena della *Pantomima della Valigia* (Cfr. *nomade* 3, 2009).
- p. 43, l'apparizione di Majakovskij nel 1971
- p. 49, n+1 note su Malevich, Museo Macura 2013
- pp. 59-69, Luciano Trina, *inchiostrati 32x22*, 1974; 83-84, L.T. *La colonna infame*, 1971
- p. 97, Vladimir Macura, edicola Malevich 2013 (part.)
- p. 106, illustrazione tratta da *I Pittori Cubisti* di Apollinaire, cit.
- pp. 2, 89, 107, corollari del Latte (fornitura CR2013)
- In questa pagina, in alto: *Mulino a vento*, Piet Mondrian 1908.