

cannaviello studio d'arte piazza de' massimi 1a 00186 roma tel. 655906
aprile 1975

fabio mauri

oscuramento

oscuramento

| | | |
|----------------------|--|----------|
| intellettuale | cannaviello studio d'arte Piazza de' Massimi 1a | dalle 19 |
| la storia | museo delle cere Piazza Santi Apostoli 67 | dalle 20 |
| oscuramento | studio elisabetta catalano Piazza Santi Apostoli 49 | dalle 21 |

CARMINELO STUDIO MILITE

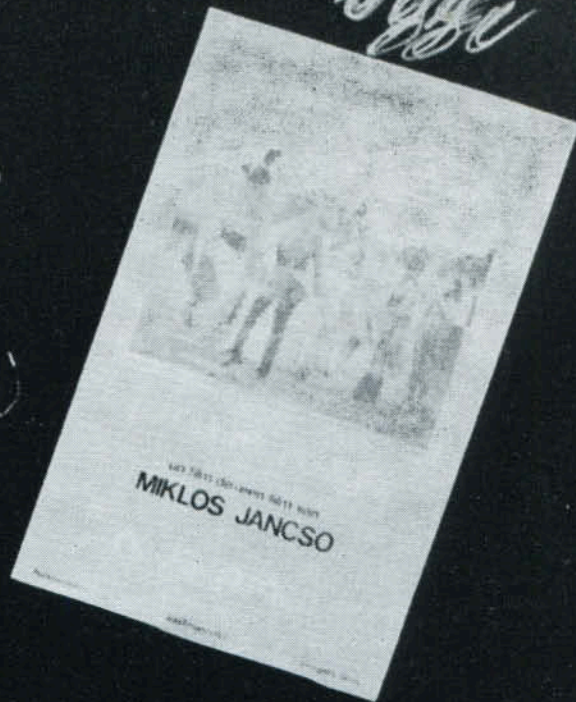
Intelletuale

oggi

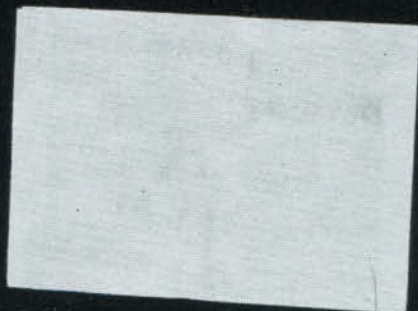
Salmo rosso

di/su

Miklos Jancso



MUSEO DELLE CERE



Maria Carta Pia Nascimento

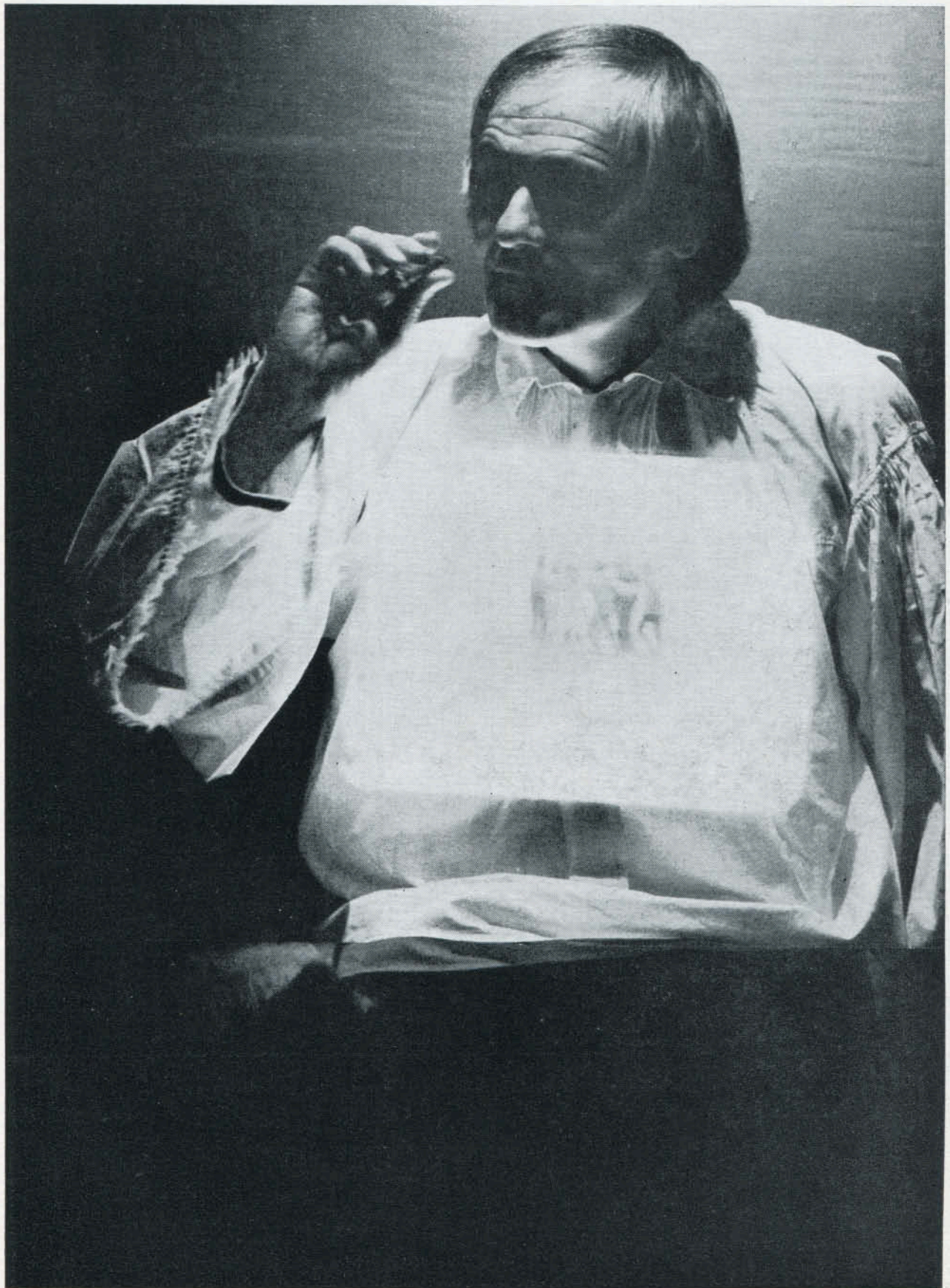
STUDIO ELIDABETTA CATALANO

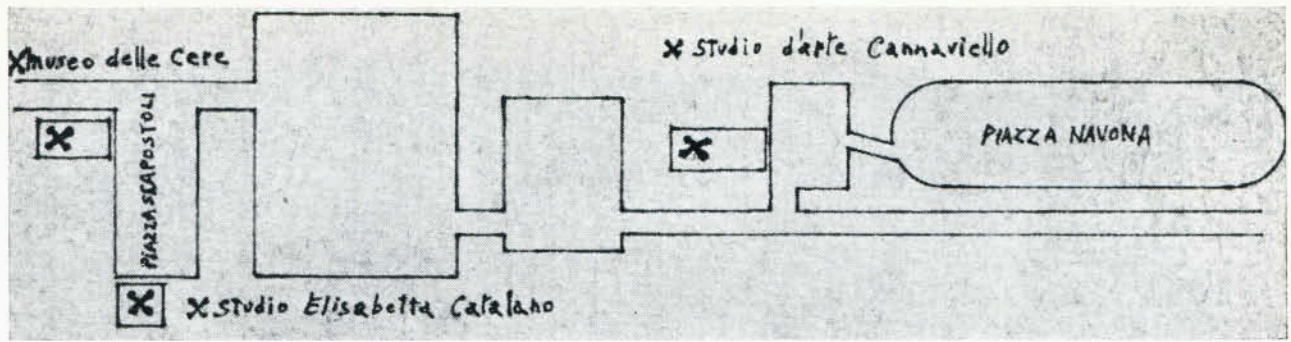
via ...

Danka Gil Cagne

Parzialmente - ...













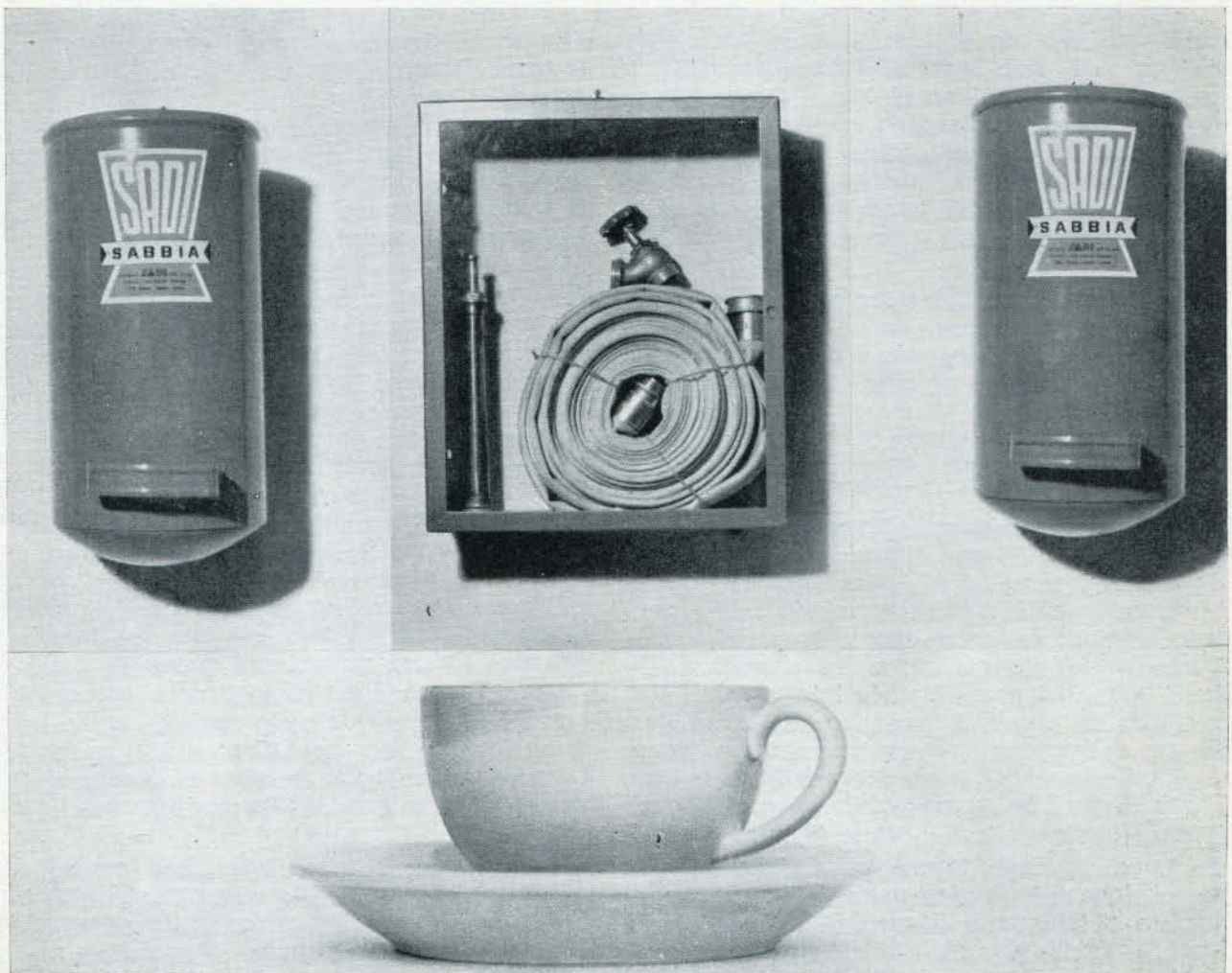
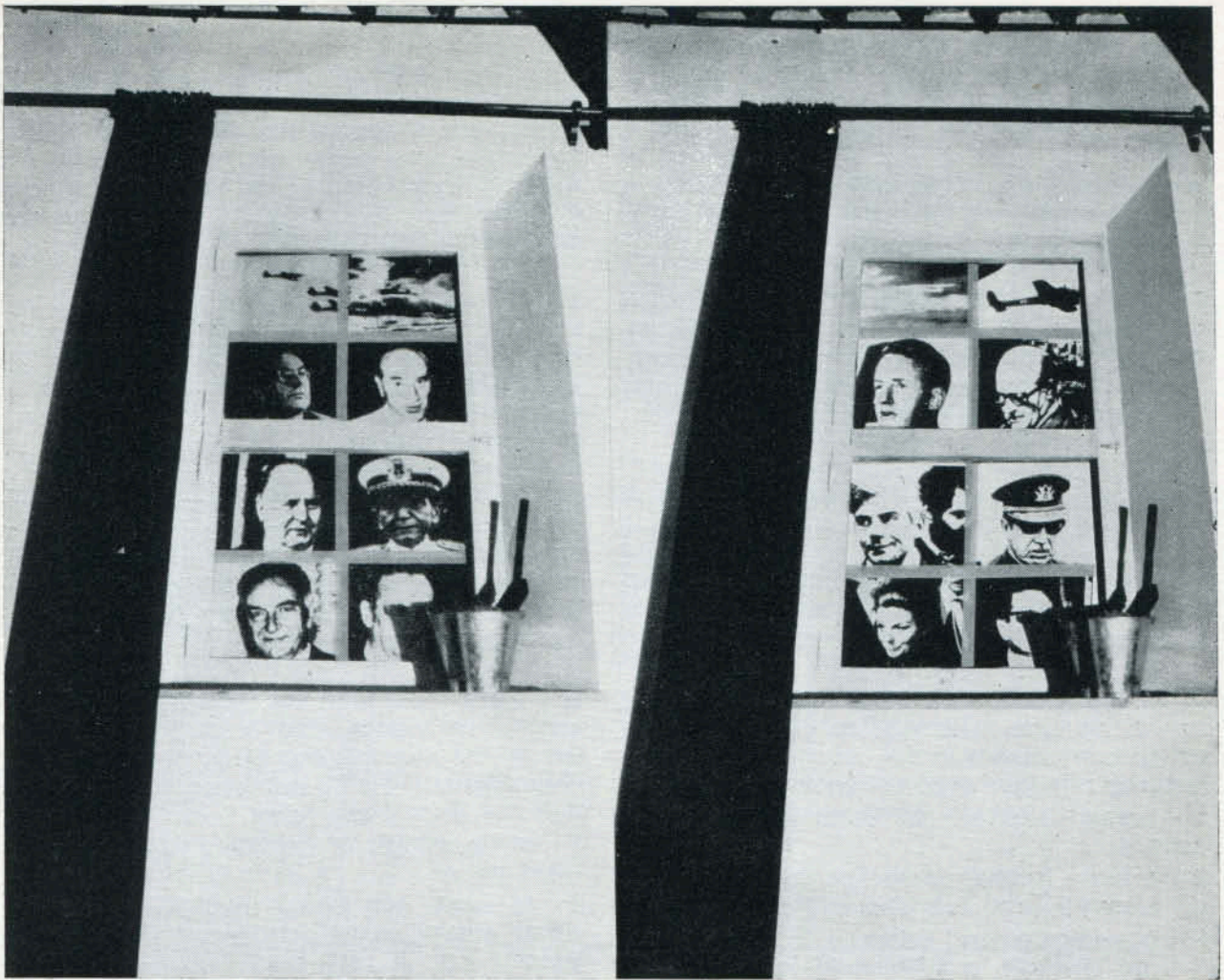


consumazione

Piazza Santi Apostoli, 49







AZIONI: note

Questa azione con persone note, che non svolgono un ruolo di altri, non sono quindi attori, ma di se stessi, nel luogo in cui l'azione li colloca, che, vedi questo caso, non siano tenuti da altro che dalla volontà di partecipare, bisogna prevedere che possano fino all'ultimo essere cambiati.

Nel 1972, un'azione simile a questa non riuscì ad accadere. « Prima del '73, ritratto somigliante » fu rinunciata per l'impossibilità di convocare due volte cinque persone note, in 48 ore. Lo schema era troppo poco flessibile.

L'azione deve avere la possibilità di essere condotta anche da attori, non in ordine alla loro bravura, che qui non è di interpretazione, ma in ordine a ragioni di impegno certo. Dovranno possedere un quoziente di prossimità con le persone scelte prima.

In « Oscuramento », a differenza che in altre azioni trasferite, cioè non eseguite da chi le pensa, sono necessari dei colloqui che non insegnano altro fuori dalle tre regole fondamentali:

- 1 - essere se stessi nel luogo in cui l'azione colloca;
- 2 - cessare il rapporto sociale (cioè obbligarsi ad essere solo in funzione dell'azione);
- 3 - comunicare con l'autore, o, in sua assenza, con un sostituto, manifestando le proprie necessità: sete, caldo, freddo, malessere.

L'azione così trasferita intuisce in sé e nella critica una deficienza di riflessione circa il proprio ambito di identità.

Avverte l'area della galleria, come naturale. Stimma a fondo il comportamento di quel pubblico, di galleria. A proprio rischio cerca di ridurre tale qualsiasi tipo di intervento anche fuori del luogo fisico della galleria.

Il luogo, cioè la connotazione storica di un'area, è più determinante, per un'azione simile, dello spazio, che è un'idea che tende abitualmente a proporsi in senso astratto, o plastico, o metafisico.

« Oscuramento » ha stretto contatto con il luogo, nessuna con lo spazio.

Un'azione come questa può essere definita intellettuale. Per la sua intenzione e significato. Se nel 'concettuale' si ha un'idea dell'arte e della storia dell'arte come materia e fine, e un'arte intellettuale come questa ha un'idea dell'uomo e della storia come fine e materia. La tautologia, nel procedimento intellettuale, non soddisfa la necessità logica. Anzi, al termine di una operazione interrogativa, acuta nel dettaglio, inalbera una incognita relativa a l'uomo e alla storia. E se ne angoschia, ragionevolmente.

Su cosa sia l'arte, in una operazione intellettuale, viene data risposta nell'ampliamento enigmatico di categorie formali. Cioè non viene data 'una delle risposte'. Si sottopone una realizzazione strutturalmente interrogativa, oggetto

ACTIONS: notes

This action with well-known persons, who do not play the part of others, and are not therefore actors, but of themselves, in the place where the action takes place, who, see this case, are not held by other than the will to participate. It is necessary to foresee that right to the end they can be changed.

In 1972 an action similar to this one did not manage to come about. « Before '73, a good likeness » was given up because of the impossibility of convoking five well-known persons two times in 48 hours. The scheme was not flexible enough.

The action must have the possibility of being carried out also by actors, not according to their skill, which here is not in performance, but according to reasons of definite commitment. They must possess a quotient of proximity to the persons chosen before.

In « Black-out », with the difference that other transferred actions, that is those not carried out by the one thinking them, necessitate discussions which do not teach anything apart from the three basic rules:

- 1 - to be oneself in the site where the action takes place;
- 2 - to cease the social relationship (that is, oblige oneself to be only as a function of the action);
- 3 - to communicate with the author or, in his absence, with a substitute, manifesting one's own needs: thirst, heat, cold, ill-being.

The action thus transferred intuits in itself and in the criticism a lack of reflection on its own sphere of identity.

It senses the area of the gallery, as natural, fully appreciates the behaviour of that public in the gallery. At its own risk it tries to reduce to such any type of intervention even outside the physical site of the gallery.

The place, that is the historical connotation of an area, is more determining, for a similar action, of space than, is an idea which habitually tends to propose itself in an abstract or plastic or metaphysical sense.

« Black-out » has strict contact with the place, none with space.

An action like this can be defined intellectual. Because of its intention and significance. If in the « conceptual » there is an idea of art and the history of art as matter and end, an intellectual art like this one has an idea of man and history as end and matter. In the intellectual procedure tautology does not satisfy the logical requisite. On the contrary, at the end of an interrogative operation, acute in detail, it raises an unknown relative to man and to history. And is in all likelihood distressed by it.

As to what art is, in an intellectual operation, the reply is given in the enigmatic growth of formal categories. That is, 'one of the answers' is not given. A structurally interrogative realization is submitted, the concrete object

concreto di speculazione progressiva.

Al termine arte l'azione preferisce sempre il termine espressione.

L'azione così complessa nutre una tendenza a non identificarsi in nessun luogo noto. Sebbene trovi ovvia parentela con l'arte figurativa ma la infastidisca la presumibile 'cognatio' con il teatro.

L'azione ha nozione di sé. Non è ansiosa di tornare all'arte figurativa, perché sa che non se ne è mai allontanata.

L'azione tende alla previsione, che per certi aspetti di culmine può diventare profezia. Sa che il teatro tende a dare giudizio sul già vissuto. Un teatro profetico è irrisorio. L'azione, come il cinema, ha possibilità di dare un giudizio su ciò che tra poco si vive. L'azione introduce il presente.

L'azione è temibile.

Questi punti pratici sono elencati per chi vuole comporre azioni.

Fabio Mauri

of progressive speculation.

The action always prefers the term expression to the term art.

An action as complex as this one nurtures a tendency not to identify itself in any known place. Even if it finds an obvious affinity with figurative art but is bothered by the presumable 'cognatio' with the theatre.

The action has a notion of itself. It is not anxious to return to figurative art, because it knows that it has never left it.

The action tends to forecast, which, for certain aspects of culmination, can become prophecy. It knows that the theatre tends to pass judgement on the already lived. A prophetic theatre is a paltry one. The action, like the cinema, has the possibility of passing judgement on what one is about to live. The action introduces the present.

The action is to be feared.

These practical points are listed for anybody who may want to make actions.

Fabio Mauri

Azione «Oscuramento»/persone:

I Miklós Jancsó

II Maria Carta / Pia Nascimento

III Danka / Gil Cagné / Giulia Matta

Su Miklós Jancsó è stato proiettato «Salmo Rosso» in luogo de «L'armata a cavallo», entrambi di Miklós Jancsó.

Il lamento di Maria Carta è da «Umbras», parole e musica di Maria Carta.

L'abito di Danka è disegnato da Loris Azzaro.

Il nastro «Oscuramento» è un montaggio di canzoni di successo tratto da un repertorio internazionale, del periodo 1937/1974

Collaboratori:

Anna Maria Tatò, Rosalba Sbalchiero, Adele De Blasi, Antonella Greco, John Shadow, Piccio Raffanini.

Riprese filmate:

Giuseppe Gatt.

Fotografi:

Claudio Abate pagg. 7-12.

Enzo Cannaviello pagg. 6-8-9-13.

Massimo Piersanti pagg. 3-4-5-11

Federica Sileni pagg. 4-13

Videonastro:

Vincenzo Leoni, Unitelefilm.

Assistenti:

Lillo Romeo, Franco Di Matteo, Gianni Blanco.

Proiezione:

Ditta Frollini.

Luci:

Massacesi.

Scheda di riferimento per il saggio «Ritorno indietro/ritorno in avanti» di Alberto Boatto.

1975 «Oscuramento» Studio d'Arte Cannaviello, Roma

1974 «Che cosa è il fascismo» Biennale, Venezia

1973 «Manipolazione di cultura» Pilotta, Parma/
«Che cosa è il fascismo» Museum of Philadelphia / «Ebrei» e «Der Politische Ventilator» Cenobio Visualità, Milano

1972 «Che cosa è il fascismo» X Quadriennale, Roma / «Ebrei» Museo Civico, Bologna / «Warum ein Gedanke einen Raum werpestet?» Seconda Scala Roma

1971 «Che cosa è il fascismo» Accademia d'arte drammatica, Roma / «Ebrei» Barozzi, Venezia / «Ebrei» La Salita, Roma

1970 Catalogo di «Amore mio», Montepulciano

Ma che ore sono realmente?

Più che viverlo, questo nostro presente storico, lo ruminiamo piuttosto, lo rimastichiamo, come un cibo avanzato da molte tavole che trascini con sé una fame non appagata. La dimensione temporale in cui siamo immersi si slarga fra margini troppo sfrangiati, sponde oltremodo mutevoli. In una specie di « oscuramento » che ci avvolge, l'unica esattezza preliminare è l'approssimazione: tentare cioè comunque di dare un profilo ai margini entro i quali ristagna la stagione attuale. Dietro di noi nella sua inquietante durezza la sponda che arriviamo a scorgere ci rimanda al 1930. Dall'altra parte, vorremmo dire: ecco il nostro presente, il nostro oggi. Ma appunto come definirlo, come indicarlo? La sola certezza che possediamo è offerta dalla misurazione astronomica, la data che reca il calendario e l'ora esatta sul quadrante dell'orologio. Troppo poco, perché non ci abiti la sensazione di aver smarrito il presente, a causa di una sovrapposizione, di un inquinamento fra quello che dovremmo chiamare con sicurezza il nostro oggi e quello che chiameremmo volentieri il nostro ieri se fosse realmente, come non lo è affatto, staccato da noi.

In superficie, ciò che ci ha fatto perdere il presente è prima di tutto un abuso eccessivo che abbiamo fatto del futuro, una specie di grave intossicazione, come da droga. Più sotto la figura del sogno che del progetto poi. Il 1968 appunto, dove il progetto nascondeva ancora una volta una fuga nell'altrove o una sua importazione affrettata, e pertanto si istradava già verso quella utopia celebrata dai giovani attori di quella bella « festa bianca » della rivoluzione.

Così, venendo meno il progetto del nuovo come il suo sogno, ne subiamo il contraccolpo. Simile contraccolpo ci porta al passato, ci riporta il passato. E' la vita che, di fronte al vuoto del futuro e alla indigenza del presente, cerca il suo cibo, una specie di surrogato, nei pascoli avvelenati dello ieri, ritornando sui propri passi. In tal modo ci ritroviamo invischiati in questa stagione retrospettiva, tutti controfigure di un gigantesco falso storico, quasi si potesse ripetere la storia come si riproietta da capo un film.

Se anche si rifanno avanti i progetti, sono così umili che a molti sembrano progetti per la sopravvivenza, la riduzione al minimo dei gesti per non andare a picco, contenti se riusciremo a scongiurare il naufragio almeno di qualche giorno. Oppure assomigliano a disegni di tregua prima d'affrontare lo scontro che si preannuncia decisivo. Si sospetta che il « compromesso », questa commedia politica degli equivoci che tiene attualmente il cartellone, non valga se non come sinonimo di tregua, di armistizio per stanchezza.

In questo salto all'indietro siamo implicati, compromessi tutti, ma forse chi spinge con maggiore decisione è la borghesia, ovviamente quella alta, i quadri responsabili che cercano ognuno diversamente le loro radici e le sco-

But what time is it really?

Rather than live our present we ruminate on it and chew the cud like left-over food from many tables, bringing with it an unsatisfied hunger. The temporal dimension in which we are immersed spreads between margins which are too frayed, exceedingly variable edges. In the kind of « black-out » which encompasses us, the only preliminary exactitude is approximation: an attempt, that is, to in any case outline the edges within which the present season stagnates. Behind us in its disturbing hardness, the edge we can make out takes us back to 1930. On the other hand, we should like to say, here is our present, our today. But precisely how do we define it, how do we indicate it? The only certainty we have is offered by astronomical measurement, the date on the calendar and the exact time on the face of the clock. Too little for us not to have the feeling of having mislaid the present, because of superimposition, because of pollution, between what we should call with certainty our today and what we should willingly call our yesterday if it were really — as it is not at all — detached from us.

On the surface, what has caused us to lose the present is first of all an excessive abuse of the future, a kind of serious intoxication, as though caused by drugs. More under the figure of the dream than of the project then. 1968, in fact, where the project still hid a flight into somewhere else or its hurried importation, and therefore routed already towards that Utopia celebrated by the young actors of that fine « white feast » of the revolution.

Thus, the project of the new failing like its dream, we undergo the repercussion. A similar repercussion takes us back to the past, brings the past back to us. It is the life which, before the emptiness of the future and the indigence of the present, looks for its food, a kind of substitute, in the poisoned pastures of yesterday, retracing its own tracks. So we find ourselves entangled in this retrospective season, all doubles of a gigantic historic fake, almost as though history could be repeated as one projects a film again from the beginning.

Even if the projects are repropounded, they are so humble as to seem survival projects to many, the reduction of gestures to a minimum so as not to sink, happy if we manage to ward off shipwreck for a few more days at least. Or they resemble truce plans before the decisive encounter. It is suspected that the « compromise », this political comedy of misunderstandings which at present has the billboard, is of no value at all if not as a synonym of truce, of armistice because of fatigue.

We are all implicated, all compromised in this leap backwards, but perhaps the ones pushing hardest of all are the bourgeois, the haut bourgeoisie, of course, the responsible members all searching for their roots and all discovering

prono tutti in un periodo diciamo ancora neutro o, per lo meno, in sospenso, il 1930 appunto, prima dell'avvento del nazismo in Germania e quindi un momento avanti al grande diluvio e al grande disastro. Si risale a ritroso fino ad una stagione allarmata ma comunque precedente il disastro, come se fosse possibile, modificando le scelte e la strategia, introdurre una ragionevole correzione al corso degli avvenimenti.

I nonni, i padri si sono così presi il gusto di fare indossare i loro vecchi abiti e le loro ripugnanti divise ai figli e ai nipoti.

Il passato ritorna però, non solo perché si presenta sbarrata la strada verso il futuro, ma anche per una pressione gravitazionale, per una ragione d'inerzia. Per il semplice fatto che questo passato non ha mai avuto compimento, non è stato mai superato, non è stato mai messo a morte. Abbiamo trascurato di edificare gli argini in modo che non straripasse mai più. Ma che ore sono realmente? Niente di ciò che credevamo di esserci scrollati di dosso, è stato di fatto oltrepassato.

Perché un punto almeno è certo: il tempo che ritorna non è affatto una stagione felice, come luccicava la belle époque alla nostalgia golosa degli arricchiti di ogni dopoguerra, bensì una stagione luttuosa, traumatica. Tanto che su un episodio riassuntivo come un emblema di tutta la sua negatività, pesa una sentenza di Theodor Adorno: l'impossibilità di fare opera creativa dopo Dachau e Ravensbruck. Che cosa poteva significare simile previsione se non che l'immaginario era stato bloccato nei suoi funzionamenti, scavalcato di gran lunga da una atrocità così puntigliosamente pianificata?

E tuttavia noi dovremmo vivere al presente, essere contemporanei del nostro giorno. E per viverlo bisogna non solo possedere il passato, anche questo passato intossicato, ma addirittura aver fatto pace con esso, osservarlo con occhio distaccato fino all'indifferenza. Non sono certo questi i nostri rapporti attuali. Esso si fa avanti invece come problema non risolto, disturbo, residuo infetto, persino come vizio, come si ha vizio ogni volta che si vuole spremere qualcosa di vivo da un'esperienza morta, consumata. Se continuerà ad opprimere sino a tal punto il presente, la sua replica non potrà risultare che rovinosa.

Ma bisogna pure dirlo, un'opportunità ci è ancora offerta: perché il suo ritorno odierno, pur con tutta la sua pericolosità, ci dà forse per la prima volta l'occasione per recuperarlo. Occorre oltrepassare ad ogni costo il punto morto che poneva Adorno con grande acutezza.

Possiamo allora valutare uno degli errori di prospettiva del 1968: il rifiuto dell'arte, di un'arte apparentemente disinteressata, a favore esclusivo di un'arte d'agitazione e di propaganda. E invece è proprio mediante la gratuità arbitraria dell'arte, della creazione, dell'immaginario, di cui una delle strutture portanti è la memoria, che è concesso sondare lo spessore del passato. Non è sufficiente né la storia oggettiva

them in a period which is, let us say, still neutral, or at least suspended, 1930, in point of fact, before the advent of Nazism in Germany and therefore a moment before the great flood and the great disaster. One goes back to an alarmed season, but to one preceding the disaster, as though it were possible, by modifying the choices and the strategy, to introduce a reasonable correction to the course of events.

Grandparents and parents have therefore acquired the taste for making their children and grandchildren wear their old clothes and their repulsive uniforms.

The past returns, however, not only because the road to the future has been blocked but also by way of gravitational pressure, for reasons of inertia. Simply because this past never was completed, never was overcome, never was destroyed. We have neglected to build the dykes so that they would never overflow again. But what time is it really? Nothing of what we thought to have shaken off has been in fact surpassed.

Because one thing at least is sure: the season returning is not in fact a happy one, glittering like the belle époque to the greedy nostalgia of the profiteers of every post-war period, but a mournful, traumatic season. So much so that on a summarizing episode, like an emblem of all its negativity, weighs the sentence of Theodor Adorno: the impossibility of doing creative work after Dachau and Ravensbruck. What could such a forecast be taken to mean if not that the imaginary has been blocked in its workings, greatly surmounted by so punctiliously planned an atrocity?

Yet we must live in the present, be contemporaries of our time. And in order to live it we must not only possess the past, even this intoxicated past, but have made peace with it, see it with a detached eye and even indifference. These are certainly not our present relations. It presents itself instead as an unsolved problem, a disturbance, an infected residue, even as a vice, as there is vice each time one wants to squeeze something living from a dead experience, a worn out one. If it continues to oppress the present to this extent, its replica can result in nothing short of ruin.

But it must also be said that there is still one possibility open to us: because today's return, even in all its dangerousness, gives us for perhaps the first time the chance of retrieving it. It is necessary at all costs to overcome the dead point which Adorno set with great acuity.

We can therefore evaluate one of the errors in perspective of 1968: the rejection of art, an apparently disinterested art, in exclusive favour of an art of agitation and propaganda. And instead it is precisely by way of the arbitrary gratuitousness of art, the creation, the imaginary, of which one of the loadbearing structures is memory, it is permitted to sound the depths of the past. Neither objective history nor

né l'interpretazione ideologica, tutte attività che si svolgono a livello della consapevolezza, per portare a termine simile compito.

Sicuramente tutti questi revenants che ci assediano oggi, ci turbano così profondamente proprio perché riaffiorano al di sotto della coscienza, nella molestia dell'incubo, della coazione a ripetere. Noi stiamo in definitiva vivendo e forse recuperando il nostro passato a livello dell'inconscio.

Come se fino all'avantieri ci fossimo trovati di fronte al passato, non come singole persone, ma attraverso le mediazioni e le difese di quell'io anonimo che ricorda nei manuali della storia e della ideologia. Oggi al contrario ci sorprendiamo di fronte al medesimo passato nella più completa solitudine, col vulnerabile sostegno della nostra psiche che agita le sue pulsioni fino nell'inconscio, ed anche le parole che dovremo dire, e i gesti che dovremo compiere per superarlo, risulteranno legati ad una bocca e ad una mano, saranno degli atti personali seppure non individuali, ma collegati anzi ai gesti e alle parole degli altri, di una comunità, di un noi.

E' probabile che nella storia ciò che ricorda è un «on» astratto, l'interessata impersonalità dell'io sociale, mentre nei circuiti dell'immaginario chi ricorda è il corpo, le diramazioni nervose, l'universo interrato dell'inconscio e forse la specie intera.

E' probabile anche che, ripercorrendo il rovescio interno del passato, finiremo per rivenderlo in maniera nuova. Forse, a conti rifatti, tireremo perfino un sospiro di sollievo, accorgendoci che per fortuna si sono assottigliate le fila delle vittime dacché nel contempo si saranno ingrossate quelle dei carnefici.

Alla radice di ogni incursione nel passato sta la memoria, non solo alla radice di un'appropriazione per mezzo dell'immaginario, ma anche alla radice di una storia ricondotta ai suoi fondamenti.

Sulla questione memoria, si rivela una volta di più utile la distinzione fra memoria volontaria e memoria involontaria. La prima è il ricordo orientato dall'intelligenza e fissato per sempre in un oggetto che viene a noi dall'esterno, come un ritratto fotografico col volto della nostra adolescenza. La seconda è il ricordo che ci coglie d'improvviso e come a nostra insaputa, sull'esempio della celebre « madeleine », e, secondo l'opinione di Proust e la riconferma di Benjamin, solo quest'ultimo tipo di memoria che ci sorprende quasi a tradimento, ci riporta e ci fa rivivere veramente il tempo dimenticato, mentre l'altra memoria, quella volontaria, non ci reca nessuna notizia del passato, non ce ne offre il possesso.

Tuttavia assistiamo a questa grossa novità. Nella nostra stagione retrospettiva per la prima volta ci cimentiamo con la memoria volontaria, la usiamo e la forziamo affinché ci rimetta proprio questo dono: il possesso autentico e per-

ideological interpretation, all activities carried out at the level of awareness, is sufficient to bring similar tasks to an end.

Certainly all these revenants by which we are today plagued disturb us so deeply precisely because they spring up again below consciousness, in the nuisance of the nightmare, of the coercion to repeat. We are in point of fact living and perhaps recuperating our past at the unconscious level.

As though until the day before yesterday we had found ourselves faced with the past, not as single persons, but by way of the mediations and defences of that anonymous ego which it recalls in the manuals of history and ideology. Today, on the contrary, we surprise ourselves before the same past in the most utter solitude, with the vulnerable support of our psyche which agitates its impulses even in the unconscious, and the words we shall have to say, and the actions we shall have to perform in order to overcome it, will be bound to a hand and a mouth, will be personal if not individual acts, linked instead to the gestures and the words of others, of a community, of one of us.

It is probable that in history what remembers is an abstract on, the interested impersonality of the social ego, while in the circuits of the imaginary, what remembers is the body, the nerve ramifications, the buried universe of the unconscious and perhaps the entire species.

It is also likely that on retracing the inside out past we shall end up seeing it in a new light. Perhaps, all said and done, we shall even breathe a sigh of relief, realizing that fortunately the lines of victims have thinned out since in the meantime those of the slaughterers have expanded.

At the roots of every incursion into the past lies memory, not only at the roots of appropriation by way of the imaginary, but also at the roots of a history traced back to its foundations.

On the matter of memory, the distinction between voluntary memory and involuntary memory is once more revealed useful. The first is a memory oriented by intelligence and set forever in an object which comes to us from outside, like a photographic portrait with the face of our adolescence. The second is a memory which takes us unawares on the example of the celebrated « madeleine », according to Proust, to be reconfirmed by Benjamin, only this last type of memory which surprises and almost betrays us takes us back and lets us really relive forgotten time, while the other memory, the voluntary one, does not bring us any information on the past, does not offer us possession of it.

However, we witness this great novelty. In our retrospective season for the first time we put ourselves to the test with voluntary memory, we use it and force it so that it gives just this gift: the authentic and therefore internal and

ciò interno ed inconscio del nostro passato. Non percorriamo più la strada (privata) del romanziere della « Recherche », ma tentiamo la strada a lui opposta, di recuperare cioè, attraverso la memoria volontaria, un passato collettivo che, mentre accadeva, si fissava, diventava già memoria volontaria.

Proust e la riflessione attorno alla sua impresa hanno interpretato il momento precedente, avvertendo la difficoltà, o addirittura lo scontro, fra l'attività spontanea della memoria e la forza della memoria volontaria che nella fotografia stava incontrando un alleato sicuro ed insperato. Invece gli anni che cerchiamo di recuperare segnano il trionfo della memoria volontaria: essa ha ormai conquistato tutto il terreno. I nuovi strumenti della tecnologia intervengono massicciamente per registrare e duplicare la realtà nel momento stesso in cui accade; non c'è avvenimento che lo scatto fotografico non renda immediatamente storico, se non candidato all'ordinata immortalità delle fototeche. Per cui questo passato che tenta il nostro oggi si presenta già sotto forma di oggettività, documento, cimelio: foto, cinegiornali, films, dove ciò che allora solcava il presente è stato fermato per sempre.

Le registrazioni radiofoniche ci restituiscono le voci autentiche dei protagonisti — mentre non sapremo mai che voce avesse Saint-Just o Robespierre —, sullo sfondo del brusio inquietante della folla, dei canti, delle loro inutili acclamazioni, sormontati poi le une e gli altri dai rumori della guerra, dal fischio degli stukas in picchiata e dal rombo delle artiglierie.

Così dal punto di vista della operazione artistica non abbiamo soltanto un oggetto trovato, ma abbiamo pure a che fare con una storia trovata, una specie di memoria trovata.

Possiamo anche dire in altra maniera. Viviamo nella « società dello spettacolo », e per la prima volta i suoi cittadini si propongono di filmare la loro memoria, la memoria del proprio spettacolo, la loro storia contraffatta.

Tuttavia nei confronti del proprio passato all'uomo sono state date sempre due possibilità. E' ciò che si è voluto indicare quando si è introdotta una distinzione fra « ritorno indietro » e « ritorno in avanti », fra il registro della ripetizione e quello della variazione. Alla fuga e all'inerzia del primo tipo di ritorno deve subentrare l'attiva fecondità del secondo, che presuppone la padronanza del passato e il suo superamento, tanto da spingerlo in avanti al di là del limite dove sta la regressione, il soffocamento del presente sotto il peso schiacciante del passato. Dovremo pur di nuovo tornare a dire con sicurezza che viviamo « ora » e che viviamo « qui ».

Per altro sarà bene ricordare che su tutto questo passato pesa un giudizio annientante, il giudizio che ne ha dato in fondo il '68, raccogliendo quella linea dell'escatologia che, attraverso l'intera modernità, riunisce nemici fraterni, da Bakunin a Marx a Nietzsche, da Rimbaud a Bataille a Brecht. Ma su questo mondo

unconscious possession of our past. We no longer pursue the path (private) of the author of « Recherche », but try the opposite path, to retrieve, that is, by way of voluntary memory, a collective past which, as it was happening, set to become already voluntary memory.

Proust and the reflection on his undertaking interpreted the preceding moment, sensing the difficulty, or even the clash, between the spontaneous activity of memory and the force of voluntary memory which was in photography finding a sure and unexpected ally. The years we are trying to retrieve mark the triumph of voluntary memory: it has now conquered all territory. The new instruments of technology intervene massively to record and duplicate reality the moment it happens. There is no occurrence which the photographic click does not render immediately historical, if not candidate to the ordered immortality of the phototecques. Because of which this past that tempts our today is already there in the form of objectivity, document, relic: photo, newsreel, film, where what at the time ploughed the present has been stopped in its tracks for ever.

Radiophonic recordings restore to us the authentic voices of the leading characters — while we shall never know what sort of a voice Saint-Just and Robespierre had — over the background of the disturbing crowd scene, the songs, the useless acclamation, surmounted then, the one and the other, by the sounds of the war, the whistle of the nose-diving stukas and the roar of the artillery.

Thus, from the point of view of the artistic operation we have not only a found object, but we also have to deal with a found history, a kind of found memory.

We can also say it another way. We live in the « show society » and for the first time its citizens propose to film their memory, the memory of their own show, their counterfeited history.

However, concerning man's own past, there have always been two given possibilities. This is what was meant when a distinction was introduced between « return backwards » and « return forwards » between the record of repetition and that of variation. In the flight and inertia of the first type of return must enter the active fecundity of the second, which presupposes the mastery of the past and its overcoming, so much so as to push it forwards beyond the limits of regression, the suffocation of the present under the crushing weight of the past. We must once more go back then to say with certainty that we are living in the « here » and « now ».

It is also a good idea to remember that on all of this past weighs an annihilating judgement, the judgement passed basically by '68, gathering up that line of eschatology which, by way of the entire modernity, reunites fraternal enemies, from Bakunin to Marx and Nietzsche, from Rimbaud to Bataille and Brecht.

il '68 ha pronunciato un giudizio troppo all'esterno e ludico, mentre sullo stesso mondo, dopo averne percorso il retroterra, i veleni, i fondali, continuerà a pesare l'eguale giudizio. Solo questa volta non sarà più ludico ma consapevole, non più buttato esclusivamente all'esterno, ma anche rovesciato all'interno, sulle nostre persone. E' una sentenza annientante che tocca pure una parte di noi stessi.

Una memoria trovata

«Qui Londra. Il governo ha disposto l'annuncio dei seguenti provvedimenti. Oscuramento - Durante la notte le città e i paesi non dovranno offrire nessuna indicazione luminosa agli aerei nemici. Ogni finestra, ogni apertura verso l'esterno deve essere accuratamente schermata. Allarmi aerei - Nel caso di minaccia di attacchi aerei, verranno suonati allarmi nelle zone urbane per mezzo di sirene. Quando udrete l'allarme, mettetevi al sicuro» (BBC, settembre 1939).

In questa stagione inquinata s'inoltra da tempo con tutte le finzioni della « società dello spettacolo » e poggiandosi proprio sulla frigidità della memoria volontaria, Fabio Mauri. Dopo « Che cos'è il fascismo » e dopo « Ebrei », questo « Oscuramento » segna una nuova tappa. Questa volta il passato che ricade in « cor-pore vili » (il nostro) snoda l'itinerario spaziale (non temporale) di Mauri. Questa volta il resto ributtato indietro ritorna lungo tre stazioni, sotto forma di

opera. « L'armata a cavallo » rappresenta tutte le opere. Miklós Jancsó rappresenta tutti gli autori (gli intellettuali). In quella assolutezza che l'opera anche la più spregevole simula sempre, essa è una forma di compiutezza, di verticalità buttata fuori dal tempo, sottratta all'usura della durata. L'opera è sempre liberazione e l'opera a contenuto politico è doppiamente liberazione, perché dà per conosciuti, se non addirittura per risolti, i problemi che ha affrontato. Ma in questa stazione ciò di cui si è creduto di sbarazzarsi, viene sadicamente ributtato sull'autore. Il film (l'opera) risulta proiettata sul corpo del regista: fa da schermo il torace fasciato dalla camicia bianca degli uomini slavi. Il torace assume così il valore di specchio, di radiografia della propria soggettività intellettuale, di coscienza.

« Ma i rossi si riorganizzano: in un monastero abbandonato un gruppo di ungheresi si riunisce intorno al loro comandante. Alcuni prigionieri bianchi vengono fatti spogliare e giustiziati. Laszlo, un giovane magiaro, esprime dubbi sui metodi del comandante: « si può combattere restando umani ». Suonano le campane, i bianchi assaltano e conquistano il monastero. I prigionieri russi vengono spogliati, invitati a fuggire se riescono, e poi spietatamente abbattuti. Un ufficiale cosacco scopre un ungherese in una capanna, lo uccide e sevizia la giovane contadina che lo nascondeva. Un sottotenente dell'ar-

But 1968 pronounced a judgement on this world which was much too external and light-hearted while on the same world, after having pursued the hinterland, the poisons, the backcloths, will continue to weigh the same judgement. Only this time it will no longer be light-hearted but aware, no longer tossed exclusively outside, but also turned inside out, on our persons. It is an annihilating sentence which also touches part of ourselves.

A found memory

«This is London. The government has ordered the announcement of the following provisions. Black-out - During the night cities and towns must offer no luminous indication to enemy aircraft. All windows and external openings must be thoroughly screened. Aircraft alarms - In the case of threat of air-raid alarms will be sounded in the urban areas by means of sirens. When you hear this alarm, take shelter». (BBC, September 1939).

In this polluted season one has for some time advanced with all the fiction of the « show society » and leaning right on the coldness of voluntary memory, Fabio Mauri. After « What is fascism » and after « Jew », this « Black-out » marks a new milestone. This time the past which relapses into « vile bodies » (ours) unknots Mauri's spatial (not temporal) itinerary. This time the rest thrown back returns along three stations, in the form of

work. « The Mounted Army » represents all the works. Miklós Jancsó represents all the authors (the intellectuals). In that absoluteness which even the most contemptible work always simulates, it is a form of completeness, of verticality thrown out of time, subtracted from the fretting of duration. Work is always liberation and work with a political content is doubly so, in that it gives as known, if not even as solved, the problems it has faced. But in this station what one thought to have shaken off is sadistically thrown back in the author's face. The film (the work) is projected onto the body of the director: the chest wrapped in the white shirt of the slav-man, acts as a screen. The chest thus assumes the value of a mirror, of an X-ray of its own intellectual subjectivity, of awareness.

« But the reds are reorganizing themselves: in an abandoned monastery a group of Hungarians are united about their commander. A few white prisoners are made and are executed. Laszlo, a young Magyar, expresses his doubts as to the commander's methods: « you can fight and still stay human ». The bells ring, the whites assault and conquer the monastery. The Russian prisoners are stripped, invited to escape if they can, then mercilessly shot down. A Cossack officer discovers a Hungarian in a cabin, kills him and maltreats the young peasant girl who was hiding him. A second-lieutenant of the

mata zarista lo punisce per « violenza contro la popolazione civile »: lo fa spogliare e fucilare ». (Da «L'armata a cavallo» di Miklós Jancsó).

cronaca storica, pubblica «tranche de vie», nella falsità del «museo delle cere». Nel labirinto stagnante delle sue sale dove non penetra mai la luce esterna, la storia appare ritagliata in una galleria di personaggi troppo famosi e in una sequenza di scene culminanti. La poetica che sottintende queste imprese ragionevolmente spettacolari salda con molta accortezza lo spirito del divismo al gusto del sensazionale, il «culto della personalità» alla teatralità romanzesca del «Grand-Guignol». Della storia conosce solo il punto apicale del climax: l'acme, il rovesciamento repentino della sorte, la caduta, il sacrificio rituale.

«E' verosimile che John Wilkes Booth sia riuscito ad arrivare fino al palco dove sedeva il Presidente, perché conosciuto nell'ambiente teatrale data la sua professione di attore drammatico. Sta di fatto che la mano del feroce assassino armata di rivoltella è riuscita a colpire vigliaccamente alle spalle il Presidente Lincoln mentre costui, in compagnia della propria moglie e di pochi altri intimi, stava assistendo ignaro allo spettacolo. Così da questo Venerdì Santo il corpo del vincitore di Gettysburg e di Vicksburg, dell'uomo che ha restituito la pace alla nostra Unione, giace immoto agli occhi dei mortali ma vivo agli occhi degli Immortali». («Washington News», 17 aprile 1865).

Attraverso interventi minimi, attori che s'insinuano nella scena mimetizzandosi ed eccedendo al tempo stesso dalla cornice, come una variazione nell'ordine del falso, la rigidità della contraffazione storica viene scongelata e rianimata, rafforzando l'atmosfera di generale malessere.

cronaca privata, il risvolto interno della storia pubblica, la sua risonanza psico-sentimentale, la riservatezza della coppia nel cerchio luminoso e nell'alone della musica orecchiabile. Ovvero come gli «happy few» di una età non felice sono sopravvissuti e la ricordano, oppure come si dispongono a sopravvivere ancora una volta.

«Outside the barracks, by the corner light, / I always stand and wait for you all night, / We will create a world for two. / I wait for you the whole night through, / for you Lili Marleen, / for you Lili Marleen». (Nella versione inglese di Marlene Dietrich).

«E tuttavia temo nell'ascoltare una canzone di successo: una canzone di successo che abbia classe può magari contenere in sé il secolo più di un mottetto» (Gottfried Benn).

Tsarist army punishes him for « violence against the civil population »: he has him stripped and shot». (From «The Mounted Army» by Miklós Jancsó).

historical chronicle, public «tranche de vie», in the falsity of the «wax museum». In the stagnant labyrinth of its halls where the light of day never penetrates, the story is cut out of a gallery of characters who are too famous and a series of culminating scenes. The poetics implying these reasonably spectacular undertakings weld with much cunning the spirit of divism to the taste for the sensational, the «cult of the personality» to the far-fetched theatricality of the «Grand-Guignol». Of history it knows only the apical point of the climax: the acme, the sudden upturning of fate, the fall, the ritual sacrifice.

«It is likely that John Wilkes Booth managed to reach the box where the President was sitting in that he was known in theatrical circles, given his profession as a dramatic actor. In fact the hand of the ferocious assassin armed with a revolver managed to shoot President Lincoln ignobly from behind while he, in the company of his wife and a few close friends, was unsuspectingly watching the show. So from this Good Friday on the body of the conqueror of Gettysburg and Vicksburg, of the man who restored peace to our Union, lies motionless to the eyes of the mortals but living to the eyes of the Immortals». («Washington News», 17 April 1865).

By way of minimum interventions, actors insinuating themselves into the scene, camouflaging themselves and at the same time overstepping the frame, like a variation in the order of the false, the rigidity of the historical counterfeit is thawed and reanimated, reinforcing the atmosphere of general ill-being.

private chronicle, the turning inside-out of the public story, its psycho-sentimental resonance, the reservation of the couple in the shining circle and the halo of the catchy music. Or how the «happy few» of a not so happy age have survived and remember it, or how they set themselves up to survive once more.

«Outside the barracks, by the corner light, / I always stand and wait for you all night, / We will create a world for two. / I wait for you the whole night through, / for you Lili Marleen, / for you Lili Marleen». (The English version by Marlene Dietrich).

«And yet I am afraid I am listening to a hit: a hit can perhaps contain the century more than a motet can». (Gottfried Benn).

«L'automobile voltò e imboccò Main Street col Presidente che salutava felice e la signora Connally che diceva: «Non potrete certo dire che la città non vi ha fatto buone accoglienze!». L'automobile imboccò Elm Street e la discesa dopo il Texas School Book Depository, poi d'improvviso, al di sopra del rombo delle automobili, gli spari, deboli e terrificanti, lo sguardo sconcertato del Presidente prima di cadere riverso e Jacqueline che gridava: «Oh, no, no... Dio mio, hanno ucciso mio marito!», poi l'orrore, il vuoto». («I mille giorni di John Kennedy» di Arthur M. Schlesinger jr.).

«The car turned off Main Street, the President happy and waving and Mrs. Connally saying, «You certainly can't say that the people of Dallas haven't given you a nice welcome,» and the automobile turning on the Elm Street and down the slope past the Texas School Book Depository, and the shots, faint and frightening, suddenly distinct over the roar of the Motorcade, and the quizzical look on the President's face before he pitched over, and Jacqueline crying, «Oh, no, no... Oh, my god, they have shot my husband,» and the horror, the vacancy.» («A thousand days - John F. Kennedy in the White House» by Arthur M. Schlesinger, jr.)

In questa stazione il tempo è il nostro Giano bifronte, immobilità di ciò che è mobile o mobilità di ciò che è immobile, interferenza fra due opposti spezzoni della durata. Ma ora è proprio lungo la risonanza della soggettività che l'itinerario di Mauri conduce ad una delle sponde del nostro tempo (ma sarà poi veramente il nostro presente?). Sulle vetrature oscurate, spartite in riquadri dalle strisce di carta protettive contro gli effetti delle esplosioni, sono disposte le foto riconoscibilissime dei potenti di oggi, eguali a quelli di ieri e di avantieri, il ritorno del medesimo, gli stessi caratteri fisiognomici prodotti dall'usura del potere, le sue stimate.

Il resto che ci viene ora ridato trascina pure con sé ciò di cui dobbiamo sbarazzarci, in caso contrario esso si ripresenterà puntualmente come il resto non superato del prossimo domani.

Un surrogato della «madeleine»

Mauri ci induce a compiere un itinerario dentro la scacchiera cittadina, attraverso tre diversi luoghi, da una galleria, sostando nel « museo delle cere », fino nello spazio privato di uno studio fotografico, dove siamo invitati ad entrare. Ma non si tratta propriamente di un percorso nello spazio né assolutamente si tratta di un viaggio nel tempo, se non per l'orario materiale. Ci troviamo coinvolti piuttosto in un itinerario immobile nello spessore di questo presente-passato o passato-presente, di questo tempo monolitico e duplice che è il nostro tempo. All'opposto di ogni ordine temporale, gli eventi di « Oscuramento » sono disposti secondo una gradazione psicologica, un crescendo subliminare la cui tendenza va in direzione dello sprofondamento: è lo stesso che ritorna in forme sempre più interne e compromettenti. Così in tanta immobilità scendiamo tre scalini dentro questo tempo che è il tempo in noi, intraprendiamo un viaggio all'interno della totalità della nostra coscienza.

Questa immersione è ottenuta diminuendo la distanza nei confronti del resto che ci viene restituito in ciascuna stazione. Da una visione (il film), attraverso un coinvolgimento ambientale (il museo delle cere), approdiamo ad un incorporamento. Cominciamo col vedere e finiamo col mangiare. Simile progressione è data ogni volta per « exempla » sensibili: in quanto intellettuale Mauri fa sempre un uso spiccatamente strumentale dei segni.

Ripercorriamo pertanto una seconda volta l'itinerario, seguendo ognuna delle sue stazioni - l'itinerario per fortuna è immobile.

opera. Ciò che ci attende alla fine del percorso, l'incorporamento, è già presente fin dall'inizio nel rapporto strettamente fisico opera-autore, «L'armata a cavallo»-Jancsó. In questa stazione noi invece, come spettatori di un film, ci intrattendiamo sul piano mentale, voyeuristico della visione.

At this station time is our two-faced Janus, immobility of the mobile or mobility of the immobile, interference between two opposed bomb-sticks of the duration. But now it is precisely along the resonance of subjectivity that Mauri's itinerary leads us to one of the edges of our time (but will it really be our present?) On the darkened window panes divided into panels by the strips of paper offering protection against the effects of the explosions are arranged the very recognizable photos of the powers of today, equal to those of yesterday and the day before yesterday, the return of the same, the same physiognomic feature produced by the wear and tear of power, its stigmata.

The rest which is now given back to us also brings with it what we must rid ourselves of, otherwise it will be back again punctually as the not overcome remains of the next tomorrow.

A substitute for the «madeleine»

Mauri induces us to follow an itinerary within the chessboard city, through three different places, from a gallery, stopping at the « wax museum », to the private space in a photographer's studio, where we are invited to come in. But we are not actually dealing with a course in space or absolutely dealing with a voyage into time, if not for the material timetable. Rather, we are involved in an immobile itinerary in the breadth of this present-past or past-present, of this monolithic and double time which is our time. Opposite every temporal order, the events of « Black-out » are arranged according to a psychological scale, a growing sublimation which tends towards collapse. It is the same one which returns in ever more internal and compromising forms. Thus, in so much immobility, we go down three steps into this time which is the time in us, we undertake a trip into the totality of our consciousness.

This immersion is obtained by diminishing the distance as compared with the rest which is restored to us at each station. From a view (the film), by way of an environmental involvement (the wax museum), we come close to incorporation. We start out seeing and end up eating. A similar progression is given each time by sensitive « exempla »: in that intellectual, Mauri makes an always markedly instrumental use of signs.

We therefore run through the itinerary a second time, following each of its stations - fortunately the itinerary is still.

work. What is waiting for us at the end of the course, incorporation, is already present from the beginning of the strictly physical work-author relationship, «The Mounted Army» - Jancsó. At this station we instead, like viewers of a film, entertain ourselves on the mental voyeuristic plane of sight.

cronaca storica. Ora il passato non sta davanti a noi, ma tra di noi. La fredda rianimazione mortuaria fa emergere l'io, investe la dimensione psicologica, accentua il disagio.

cronaca privata. Gli attori — ma lo sono poi realmente? — si muovono in mezzo a noi, impeccabili revenants di ieri come di oggi. La rievocazione del passato, un'atmosfera-ricordo di minaccia, appare rovesciata sul presente e, ripetuta dal presente, si dispone ad essere replicata una volta ancora nel futuro. Si ode il ronzio di una cinepresa che filma l'intera scena. Nella «società dello spettacolo», tutto ciò che accade è già avvenuto, anche l'incorporamento. Ci è stato consegnato un apposito tagliando e ci spetta la consumazione di una bevanda: una tazza di caffè d'orzo.

«Così è per il passato nostro. È inutile cercare di rievocarlo. Esso si nasconde in qualche oggetto materiale che noi non supponiamo. Questo oggetto, vuole il caso che lo incontriamo prima di morire, o che non lo incontriamo».
«Ad un tratto il ricordo m'è apparso. Quel sapore era quello del pezzetto di «madeleine» che la domenica mattina a Combray, quando andavo a salutarla nella sua camera, la zia Léonie mi offriva dopo averlo bagnato nel suo infuso di tè». «E appena ebbi riconosciuto il sapore della «madeleine» che mi dava la zia, subito la vecchia casa sulla strada si adattò come uno scenario di teatro al piccolo padiglione, e con la casa, la città, la piazza». (Marcel Proust, «La strada di Swann»).

Da tempo mi sono chiesto quale potesse essere la «madeleine» che ci restituisse la nostra Combray su cui, invece del variare della luce come nei quadri di Monet, volteggiano stormi di «Do 17» e si leva il fumo degli incendi. Chiaramente che cos'è questa tazza di orzo se non un suo surrogato? In cui inzuppiano dentro l'amaro biscotto del nostro amaro ma contraffatto ricordo.

Alberto Boatto

historical chronicle. Now the past does not lie ahead of us, but among us. The cold mortuary revival draws the ego out, invests the psychological dimension, accentuates the uneasiness.

private chronicle. The actors — but are they really? — move among us, impeccable revenants of yesterday as of today. The evocation of the past, a memory-atmosphere of threat, is overturned on the present and, repeated by the present, arranges itself to be replicated once again in the future. One hears the hum of a camera filming the whole scene. In the «show society» everything which happens has already taken place, even the incorporation. We have been given the appropriate drink-slip which entitles us to one drink: a cup of barley.

«So it is for our past. It is useless trying to evoke it. It hides in some material object which we do not imagine. This object, fate will have or will not have us encounter before dying».
«suddenly the memory has come to me. The taste was that of the piece of «madeleine» which on Sunday mornings at Combray, when I went to greet her in her room, Aunt Léonie offered me after having dipped it in her tea infusion». «And barely had I recognized the taste of the «madeleine» my aunt used to give me, at once the old house on the road adapted itself like a theatre scenario to the little summer-house, and with the house, the city, the square». (Marcel Proust, «Swann's Way»).

For some time I have been asking myself what could be our «madeleine» given back to us by our Combray on which, instead of the varying of light as in the pictures of Monet, hover swarms of Do 17s and the smoke of the fires rises up. What, in effect, is this cup of barley if not a substitute for it? Into which we dip the bitter biscuit of our bitter but apocryphal memory.

Alberto Boatto

(Translated by Leonie Gomez-Gane)

