LE MACCHINE CELIBI
THE BACHELOR MACHINES

Testi/Texts *Marc Le Bot*
Bazon Brock
Michel Carrouges
Michel de Certeau
Jean Clair
Peter Gorsen
Gilbert Lascault
Jean-François Lyotard
Günter Metken
Alain Montesse
René Radrizzani
Arturo Schwarz
Michel Serres
Harald Szeemann

RIZZOLI NEW YORK

D.A.A. LIBRARY
AUG 17 1981

La mostra « Le macchine celibi », per quel che riguarda il finanziamento, è un'impresa alternativa, il cui modello potrebbe essere la produzione cinematografica. Il suo prefinanziamento non ha goduto di alcuna sovvenzione ufficiale. È stato assicurato dalla *Banque Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001, Berna. Una parte della somma destinata alla sua realizzazione è stata coperta dal *Deutscher Ring*, Compagnia di Assicurazioni, S.A., Amburgo.

The Exhibition "The bachelor machines" is in its financing an alternative undertaking whose model might have been film production. Its prefinancing has not been assisted by any official grant. It has been guaranteed by the *Banque Armand von Ernst & Cie*, Bundesgasse 30, 3001, Berne. Part of the sum used in carrying it out was covered by the *Deutscher Ring*, Insurance Company, S.A. Hamburg.

La mostra sarà presentata nei seguenti musei e gallerie / The exhibition will be presented in the following institutions and museums:

Kunsthalle Bern
Biennale di Venezia
Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris
Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot
Konsthall Malmö
Stedelijk Museum, Amsterdam

ar
NX650
.M26m3
1975
copy 2

First published in Italy
by Alfieri Edizioni d'Arte, Venice 1975

Published in the United States
by Rizzoli International Publications, INC
712 Fifth Avenue - New York, N.Y. 10019

ISBN: 0-8478-0019-9
Library of Congress catalog number: 75-43459

Mostra / Exhibition
Agentur für geistige Gastarbeit, Harald Szeemann, Civitanova Marche.

© Catalogo / Catalogue
Alfieri, edizioni d'arte®, Industrie Grafiche Editoriali S.p.A., Venezia e / and Harald Szeemann, Civitanova Marche.

I © per alcune illustrazioni e citazioni sono indicati direttamente nelle referenze fotografiche e nei ringraziamenti / The © for certain illustrations and quotations is shown directly, in the photographic credits and acknowledgments.

Redazione / Editing
Jean Clair, Paris, e / and Harald Szeemann, Civitanova Marche.

Documentazione e maquette / Documentation and layout
Jean Clair, Paris, e / and Harald Szeemann, Civitanova Marche.

© Manifesto e copertina/Poster and cover, in alto/top: Loredana Urso, PRENATAL, S.I.A.D., spa, Milano
in basso/bottom: Verlag Sans Souci, Zürich
IV pagina/4th page: Markus Raetz.

Stampa / Printing
Fantonigrafica®, Venezia-Martellago. Agosto / August 1975.

Printed in Italy.

LE MACCHINE CELIBI

1. Testo come possibile proiezione di 2.

« La macchina celibe » è la denominazione che Marcel Duchamp ha dato alla parte inferiore del suo *Grand Verre*: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (Museo di Filadelfia).

Il *Grand Verre* viene sottoposto fin dalla sua nascita a sempre rinnovati tentativi d'interpretazione: da quello ermetico-erotico di Breton a quello alchimistico di Schwarz e ultimamente è stato interpretato da Jean Clair come « viaggio dalla terza alla quarta dimensione ». È certo che il *Grand Verre* può essere letto secondo una molteplicità di livelli, come ciclo chiuso e come azione di una zona superiore, quella della sposa, e dell'iscrizione, su una inferiore, quella dei celibi. In linea di principio la cosa funziona nel modo seguente: nella metà superiore del *Grand Verre* vi è una forma amorfa, quella che appartiene al mondo « gestaltico » della quarta dimensione e che viene chiamata da Duchamp « Via Lattea » oppure « Iscrizione ». A questa è unito lo « scheletro femminile della sposa », che rappresenta una possibile proiezione di questa forma a quattro dimensioni. Per mezzo di uno dei suoi elementi si proietta verso il basso fino al margine inferiore della metà superiore. Nella metà inferiore ci troviamo in un mondo prospettico, quello della terza dimensione, dei « celibi ». I celibi, gli « stampi maschili », sono a forma di gas e formano il « cimitero delle uniformi e livree », montato su una slitta. I loro movimenti stereotipati e l'energia da essi provocata vengono guidati, attraverso imbuti, nel « tritacioccolato ». Il tritacioccolato sta per « masturbazione ». L'« eiaculazione » (non eseguita nel *Grand Verre*) libera poi le energie voyeuristiche, che nuovamente al di là dell'« incontro di box », ugualmente non eseguito, « si proiettano » nella metà superiore del *Grand Verre*, mettendo nuovamente in movimento il meccanismo nella « Zona della sposa ». Questo ciclo chiuso in cui l'energia si modifica secondo la zona considerata, cosa che nella descrizione di M. Duchamp corrisponde a una modificazione dello stato di aggregazione, è naturalmente soltanto da un punto di vista simbolico una macchina; da un punto di vista ottico soltanto la parte inferiore con i celibi, che appartengono a una gerarchia sociale, viene fusa insieme a parti della macchina. Senza la metà superiore, più diffusa, più femminile, corrispondente alla quarta dimensione, non funziona però il mondo dei celibi e delle macchine che ne costituisce la proiezione.

È invero sorprendente che dal 1850 fino al 1925 circa un gran numero di artisti, soprattutto scrittori, si sono immaginati il fuzionamento della storia, delle interrelazioni dei sessi, il rapporto dell'uomo nei confronti di un'istanza più alta, sotto forma di una semplice meccanica. Freud stesso definì la psiche come apparato.
È merito dello scrittore francese Michel Carrouges, subito dopo la guerra, di aver isolato in base ad un sogno il fenomeno o meglio il mito delle « macchine celibi ». Egli partì dal confronto del *Grand Verre* con la macchina della *Colonia penale* di Kafka. In tutte e due le macchine si trova una zona superiore con un'iscrizione che attraverso un pantografo trasmette il messaggio in una zona inferiore: in Kafka è la registrazione della condanna nella schiena del condannato per mezzo dell'erpice. In un confronto interessante con la struttura di una qualsivoglia persona X, struttura che consiste di tre parti: l'Es (luogo di

THE BACHELOR MACHINES

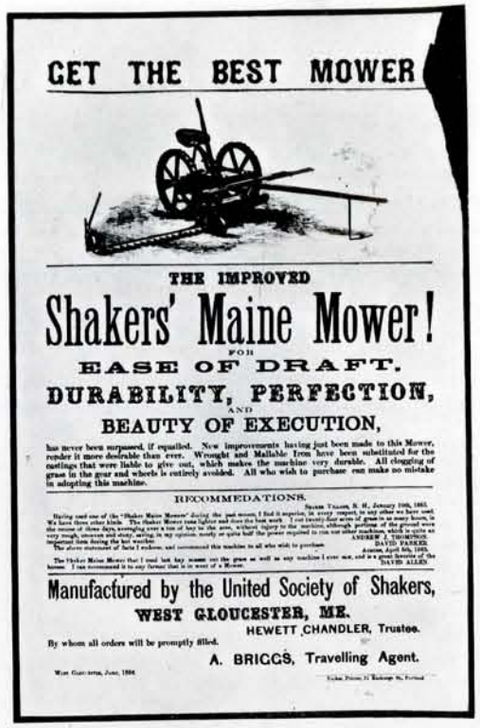
1. Clear text as possibile projection of 2

Bachelor Apparatus is Marcel Duchamp's designation for the lower part of his *Large Glass: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923, (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even), Philadelphia Museum of Art, Katherine S. Dreier Bequest.

Ever since its creation there have been many attempts to interpret the *Large Glass:* there is Breton's hermetically erotic interpretation, Schwarz's alchemist one and, more recently, Jear Clair's "journey from the third into the fourth dimension". It is certain that the *Large Glass* may be considered on more than one level: as a closed circuit, or as the interaction of the upper plane,—that of the Bride and the inscription—upon the lower,—that of the Bachelors. In the upper half of the *Large Glass* there is an amorphous form representing the world as it exists in the fourth dimension and which Duchamp calls *Milky Way* or *Inscription*. Suspended from it is "the female skleton of the Bride" who represents a possible projection of this four-dimensional form. One of her elements extends far down to the lower edge of the upper plane. In the lower half we find ourselves in the world of perspective, a world of the third dimension and of the Bachelors. The Bachelors, or "malic moulds" are mounted on a sleigh; they produce gas castings and form the "cemetery of uniforms and liveries". Their stereotype movements and the energy thus created are conducted through sieves into the chocolate grinder. The chocolate grinder stands for "masturbation". "Ejaculation" (not elaborated in the *Large Glass*) then liberates voyeur energies which, in turn, are "dazzled" upwards into the Bride half of the *Large Glass* (through the "Boxing Contest", which Duchamp never got round to elaborating either), thus setting in motion the mechanism in the Bride section. This closed circuit with its change of energy at any given time—which, in Duchamp's description, corresponds to a change in the state of aggregation is, of course, a machine only symbolically; optically it is only the lower part of the Bachelors, members of a social hierarchy, which is interspersed with machine parts. However, without the upper, more diffuse, more female half, or fourth dimension, its projection—the world of Bachelors and Machines—will not function.

It is remarkable that from about 1850 to 1925 there have been many artists, and, above all, writers, who have conceived the working of history, of the interrelationships of the sexes, and of man's relationship to a higher authority, in terms of a simple mechanical device. Freud himself has called the psyche an *Apparat*. It was the French writer Michel Carrouges who, shortly after the war, as the result of a dream, isolated the phenomenon, or rather the myth, of the Bachelor Machines. Starting out from a comparison of the *Large Glass* with the machine in Kafka's *In a Penal Colony*, he noted that in both machines there is an upper zone with an inscription which passes on a message to a lower zone through a mechanical drawing device: in Kafka's story the sentence is inscribed onto the condemned man's back by means of a harrow. Alain Montesse makes an interesting comparison of the structure of the Bachelor Machine with a person, whose personality, he states, is composed of three parts, the Id (storing place of inhibitions, libido reservoir, last bulwark of the will to live); the Super-Ego (place of parental influence, authoritarian commands and of social exigencies, time programmer and also control tower

rimozione, serbatoio di libido, estremo bastione della volontà di vita), il Super-Io (sede degli influssi dei genitori e delle prescrizioni autoritarie, delle necessità sociali, programmatore del tempo e torre di controllo per l'esecuzione del programma), l'Io (campo di battaglia dell'Es e del Super-Io, sede degli incontri, dei rapporti fra gli uomini) — Alain Montesse nel suo saggio constata che nella macchina celibe con la sua struttura a due piani la zona dell'Es viene eliminata.
Questa riduzione a due zone spiega come le iscrizioni o torture provengano sempre dalla zona superiore e hanno sempre successo anche nel caso della macchina di Kafka, che distrugge se stessa. L'abitante della zona inferiore è il più delle volte un uomo che sperimenta su di sé l'azione repressiva della metà superiore. Con il mito delle macchine celibi ci troviamo nell'epoca di Freud, delle macchine, delle figure dell'orrore, della scoperta della quarta dimensione, dell'ateismo, dello stato celibe militante di ambedue i sessi con la rinuncia alla procreazione. In tutte le invenzioni del tempo si legge una connotazione sessuale e erotica e le innovazioni tecniche vengono usate come metafore di un ciclo chiuso: così, per Alfred Jarry, la bicicletta e la sedia elettrica nel *Surmâle*; per Duchamp la bicicletta, il macinino da caffé, il tritacioccolato e gli apparati ottici; per Kafka la macchina « tipografica »; per Villiers de l'Isle-Adam l'androide; per la letteratura fantascientifica il computer e il missile. Michel Carrouges conclude il suo libro con le frasi seguenti: « Sarebbe ridicolo supporre che i più grandi geni dell'inizio del XIX secolo si divertano con giochi irreali e nascondano le loro idee dietro metafore. Per quanto bizzarri ci possano apparire i loro giochi, tuttavia in essi si rivela in lettere di fuoco il mito nel quale diventa visibile la quadruplice tragedia del nostro tempo: il nodo gordiano delle relazioni tra meccanicismo, terrore, erotismo, religione o ateismo... Nella loro mirabile ambiguità le macchine celibi significano contemporaneamente l'onnipotenza dell'erotismo e la sua negazione, morte e immortalità, tortura e « wonderland », caduta e resurrezione... Ci pare che nelle macchine celibi il rifiuto della donna e ancor di più quello della procreazione, divenga visibile come condizione


GET THE BEST MOWER

THE IMPROVED

Shakers' Maine Mower!

FOR

EASE OF DRAFT.

DURABILITY, PERFECTION,

AND

BEAUTY OF EXECUTION,

has never been surpassed, if equalled. New improvements having just been made to this Mower, render it more desirable than ever. Wrought and Malleable Iron have been substituted for the castings that were liable to give out, which makes the machine very durable. All clogging of grass in the gear and wheels is entirely avoided. All who wish to purchase can make no mistake in adopting this machine.

RECOMMEDATIONS.

Manufactured by the United Society of Shakers,

WEST GLOUCESTER, ME.

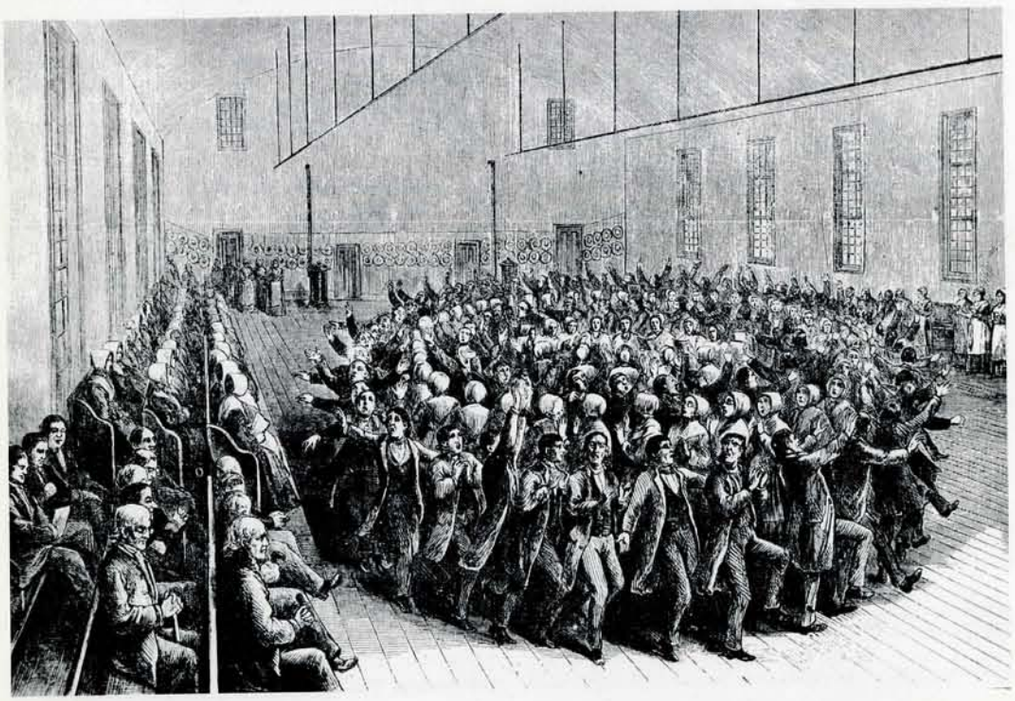
HEWETT CHANDLER, Trustee.

By whom all orders will be promptly filled.

A. BRIGGS, Travelling Agent.

Falciatrice / Mowing-machine, 1866.

Danza dei membri della comunità degli Shakers nella sala comune di New Lebanon, U.S.A. / Members of the Shakers' community performing a dance in the common room at New Lebanon, U.S.A., ca. 1850.
Gli Shakers sono l'esempio tipico di una società religiosa i cui membri praticando il celibato vivono in una comunità mista e sublimano le loro energie da una parte nella danza, dall'altra nell'invenzione di macchine agricole, nell'artigianato ecc. / The Shakers are the standard example of a religious society living in a community, but in a mixed one, and sublimating their energy on one hand in ritual dances, and on the other, in the invention of agricultural machines, carpentry, etc.



Edvard Munch, *Madonna*, 1885/1902, litografia/lithograph, 60x44,5.
La donna fatale per eccellenza, circondata da un'aureola di spermatozoi e relegante il feto, solo, nella zona inferiore: « la macchina celibe esclude non l'erotismo, ma la procreazione ». Questo tema ha qui la sua migliore rappresentazione / The « femme fatale par excellence » surrounded by an aureole of spermatozoids and relegating the foetus to the lower zone only: "the bachelor machine does not exclude eroticism, but procreation". This theme finds its best illustration here.

Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, Foto/Photo Man Ray, 1921 (il cappello e le mani sono di Mme Germaine Everling-Picabia; Duchamp ha ritoccato le mani che trovava troppo forti / The hat and hands belong to Mme Germaine Everling-Picabia. Duchamp retouched the hands, finding them too strong).
A differenza di Munch, Duchamp usa un'ironia affermativa riguardo al problema della donna fatale; è scomparsa l'angoscia, sostituita dal meccanismo del circolo chiuso, il travestito / In contrast to Munch, Duchamp adopts an attitude of affirmative irony towards the problem of the "femme fatale"; the anguish has gone, and is replaced by the mechanism of the closed circuit, the disguise.

for the implementation of the programme); and the Ego (battle-field of Id and Super-Ego, place of encounters and relationships with fellow men). Montesse goes on to state that in the Bachelor Machine with its two-tier structure the Id-zone has been omitted. This reduction to two zones explains why inscriptions or tortures invariably come from the upper zone and why they are always successful, even in the case of Kafka's machine which destroys itself. The dweller in the lower zone is, in most cases, a man who experiences the repressive action of the upper half on his own person. The myth of the Bachelor Machines has taken us into the era of Freud, the era of machines, of the discovery of the fourth dimension, of atheism, and of the militant bachelordom of both sexes and its renunciation of procreation. Sexual and erotic connotations are read into any invention of this period, while technical innovations are used as metaphors for a short-circuited cycle: thus Alfred Jarry uses the bicycle and the electric chair in *Surmâle;* Duchamp the bicycle, the coffee mill, the chocolate grinder, and his optical devices; Kafka the printing machine; Villiers de l'Isle Adam the android; and science fiction the computer and the rocket. Michel Carrouges ends his book with the following words: "It would be foolish to assume that the greatest geniuses of the early nineteenth century are busy amusing themselves with unreal games, hiding their ideas behind metaphors. However bizarre their games may seem to us, there is nevertheless revealed in them in letters of fire the myth in which the fourfold tragedy of our time becomes evident: the Gordian knot of interferences between machinism, terror, eroticism, religion, or atheism... In their splendid ambiguity the Bachelor Machines stand simultaneously for the omnipotence of eroticism and its negation, for death and immortality, for torture and Disneyland, for fall and resurrection... It seems to us that what becomes evident from the Bachelor Machines is the denial of woman and even more of procreation as a basic condition for a break with cosmic law—in the meaning which China and Kafka have given to this concept—and still more as a condition of enlightenment, freedom and magical immortality." (Michel Carrouges: *Les machines célibataires*, Paris, 1954).

This exhibition is an attempt to visualize this myth. Transcendence, horror, anthropomorphism of the machine, irony, autism, speculation, and vision, all these, more or less sublimated, are the dominant themes of the exhibition, which includes the following works: Jaina and the immaculate conception; a comparison of the Frankenstein myth according to Mary Shelley, with bourgeois-adapted film versions; Metropolis and the "mad inventions of the nineteenth century" for the anthropomorphism of the machine; Edward Munch's graphic work as visualizing the problem of the" femme fatale" (the madonna) who also rejects procreation, as well as the problem of the closed circuit exploiting the male (the vampire); reversing the situation in Bram Stoker's best-selling novel *Dracula*, published in 1894); there follows the main part with a display of machines after literary models, created three-dimensionally for the first time by Jacques Carelman: Alfred Jarry's *Surmâle*, Raymond Roussel's *Locus Solus*, Kafka's *In a Penal Colony*, as well as free visualisations of the prevailing ethos by Markus Raetz and Gianfranco Baruchello; iconographic explorations based on the metaphors of the bicycle and the electric chair; Duchamp is represented by a copy of the *Large Glass*, of the bicycle, as a transvestite (a reply to the *femme fatale*); in addition there are works by Picabia, Man Ray, Dominguez, Max Ernst, Klapheck and Lindner, all of whom have used machines and machine parts with erotic or physiognomic connotations, although their works are not essentially Bachelor Machines, lacking as they do the character of a complete work of art, of the visualisation of the closed circuit, as in Du-

fondamentale della frattura rispetto alla legge cosmica (nel significato che danno a questo concetto China e Kafka) e ancor più come condizione per l'illuminazione, la libertà e la magica immortalità » (Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris 1954).

La mostra cerca di visualizzare questo mito. Trascendenza, orrore, antropomorfismo della macchina, ironia, autismo, speculazione, veggenza sono i temi proposti in modo più o meno sublimato dalla mostra che comprende le opere seguenti: Jaina e l'immacolata concezione, un confronto del mito di Frankenstein secondo Mary Shelley con i films borghesi; Metropoli e le « folli scoperte del XIX secolo » per l'antropomorfismo della macchina; la grafica di Edvard Munch come visualizzazione del problema della « Femme fatale » (Madonna), che analogamente rifiuta la procreazione, e del problema del ciclo chiuso che sfrutta l'uomo (Vampiro, nell'inversione del rapporto del best-seller di Bram Stoker *Dracula*, apparso nel 1894); segue la parte principale con le macchine costruite per la prima volta in tre dimensioni da Jacques Carelman secondo modelli letterari: *Surmâle* di Alfred Jarry, *Locus Solus* di Roussel, *La colonia penale* di Kafka; inoltre libere visualizzazioni del clima di Markus Raetz e Gianfranco Baruchello, divagazioni iconografiche delle metafore: bicicletta, sedia elettrica; Duchamp è presente con una copia del *Grand Verre*, la bicicletta, come travestito (risposta alla « Femme fatale »), inoltre vi sono opere di Picabia, Man Ray, Dominguez, Max Ernst, Klapheck, Lindner, che utilizzano tutti macchine e parti di macchine con connotazione erotica oppure fisionomica, ma le loro opere non sono vere e proprie macchine celibi mancando loro il carattere del « Gesamtkunstwerk », della visualizzazione del ciclo chiuso come in Duchamp, e questo per motivi diversi: ironia, pensiero assimilabile ai collages, isolamento dei fenomeni; la vita di Anton Müller come parallelo primariamente ossessivo all'opera e al comportamento di Duchamp e esempi autistici anonimi (ad es. il caso di Bettelheim *Joey, il ragazzo meccanico*). Un secondo reparto comprende le macchine che, dopo la divisione dell'arte dalla vita, producono arte come surrogato di vita: la macchina pittorica di Jarry, disegni di Jean Ferry per la macchina pittorica di Roussel, Tinguely, Kowalski; le macchine erotiche di Robert Müller e della letteratura fantascientifica (Barbarella); infine i medium come stadi di passaggio tridimensionali dalla quarta dimensione alla seconda (Eusapia, Emma Kunz) con la descrizione della macchinina costruita da Faraday per lo smascheramento di falsi medium.

Una parte dedicata ai film comprende l'*Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp, il *Ballet mécanique* di Fernand Léger, *Heaven and Earth Magic* di Harry Smith e il film di Emidio Greco *L'invenzione di Morel* secondo l'omonimo romanzo di Casares.
Una conclusione ideale della mostra sarebbe naturalmente il computer, programmato in modo che ogni visitatore alla fine del giro ottenga il piano del *Grand Verre*.

Il catalogo diviene uno strumento indispensabile per esperire i celibi e i loro miti e l'unità energetica delle macchine celibi dai diversi punti di vista: della mitologia, della filosofia, della teologia, della psicologia, della sessuologia.

La mostra può essere vissuta secondo molti livelli: come visualizzazione del clima nel quale Duchamp ha creato il suo *Grand Verre*, come tentativo di porre la mostra, in qualità di medium, al servizio della visualizzazione d'immagini e circuiti rappresentativi che sono indirettamente sovversivi essendo immagini del rigetto. Ed è ovvio che ciò che conta sono l'atteggiamento e le intenzioni, non i prodotti finiti.

champ's work. This they do for many differing reasons, among them irony, collage thinking, and isolation of the phenomena; Anton Müller's life as a primarily obsessional parallel to Duchamp's work and life, and anonymous autistic examples (e.g. Bettelheim's case of *Joey, the boy-machine*); a further section contains machines which, after separating art from life, produce art as a substitute for life: Jarry's painting machine, drawings by Jean Ferry with reference to Roussel's painting machine, Tinguely, Kowalski; love machines by Robert Müller, and as used in science fiction (Barbarella); finally the medium as a three-dimensional transition stage, moving from the fourth to the second dimension (Eusapia, Emma Kunz), together with a description of the small machine for the detection of the fraudulent medium constructed by Faraday.

A film section includes Marcel Duchamp's *Anémic Cinéma*, Fernand Léger's *Ballet Mécanique*, Harry Smith's *Heaven and Earth Magic*, and Emidio Greco's film adaptation of *L'Invention de Morel*, after the novel of the same title by Casares. Ideally the exhibition ought to have been rounded off by a computer programmed to hand to every visitor who has finished his tour of the exhibition the plan of the *Large Glass*.

The catalogue, then, becomes an instrument one cannot do without in order to experience the Bachelors and their myth as well as the energy unit entitled *Bachelor Machine* from various aspects, to wit, those of mythology, philosophy, theology, psychology, sociology and sexology.

Thus the exhibition can be experienced on several levels: as a visualisation of the climate in which Duchamp created his *Large Glass;* as an attempt to devote the exhibition medium to the service of visualising pictures and circuits of the imagination which, as pictures of denial, are indirectly subversive. And, of course, as an illustration that what is intrinsically important are attitudes and intentions and not finished products.

Valerie Solanas è la donna che ha sparato a Warhol (Manifesto della Società per la Castrazione degli uomini) / Valerie Solanas is the woman who fired a shot at Warhol (Manifesto of the Society for Cutting Up Men).

Un innamorato scrive una lettera alla sua amata. Riduce i suoi sentimenti alle lettere dell'alfabeto, scrive parole. Compra un francobollo, infila la lettera nella buca dell'istituzione statale Posta. Quest'ultima vende la posta a una fabbrica di carta. Questa macera la posta ricreandone nuovamente carta da lettere. L'innamorato ne compera due fogli e scrive due volte dal momento che non ha ottenuto risposta. Andy Warhol vuol essere una macchina. Il suo atelier è una « fabbrica ». Proprio perché è così sensibile, vuole dotare i suoi prodotti con la fredda bellezza degli oggetti confezionati industrialmente. Sensibilità del celibe e modo di produzione attraggono tra l'altro anche la « sposa », che sparerà su di lui.
Questa mostra corrisponde al bisogno di usare la mostra come strumento per la visualizzazione di un mito. L'espositore in questo caso non distingue se si tratta di un mito oppure di un « mito », ma è nella situazione disperata di dover dare per mezzo della mostra forma a qualche cosa che per lui non è ancora concluso. Egli sceglie un'epoca, senza il cui superamento le cose (per lui? anche per altri?) non vanno più avanti. Il « mito delle macchine celibi » nacque in un'epoca in cui la rinuncia alla procreazione con una corrispondente geometria sublimata dell'erotismo poteva essere compresa come concezione di vita ed espressa come complesso per mezzo di una meccanica « semplice »; in un'epoca nella quale una meccanica celibe a tre dimensioni ammette un'« avventurosa, per lo più femminile » quarta dimensione come relativizzazione di punti di vista, per contrapporsi alla tentazione di ricostituire rapporti nuovamente unitari con tutta la sofferenza che questi portano. Nostalgia (?) di fronte a una generazione attiva e creativa, la cui riduzione di insiemi alla lapidarietà (parola, frase, forma, immagine, gesto, ciclo chiuso) è per noi oggi così avvincente nella sua giustificazione per mezzo dell'auto-comprensione vissuta della riduzione di complessi alla lapidarietà come processo. Per mezzo delle vie traverse date dalla lettura a più strati, una mostra che è propriamente « reazionaria » tenta sia la tesi che l'antitesi e contemporaneamente il loro contrario, regressione e apertura e contemporaneamente il loro contrario, momento e conclusione per afferrare le energie il più possibile alla radice. Che ciò sia possibile per mezzo della mostra, che non concede all'auto-comprensione dell'artista l'impiego dello strumento, è cosa problematica. Ma qui viene tentato. Conferma del « mito » come mito e negazione del mito come « mito » attraverso la visualizzazione. Ostacoli nel rappresentare questo ciclo chiuso, questa autorità di auto-amministrazione di energia, ve ne sono molti. Vale ripetere il carattere di evento delle opere d'arte e l'allestimento da un punto di vista scelto necessariamente in base alla sua realizzazione; gli sforzi dovuti alla ricezione sempre ritardata, caricata con la forza di gravità di un secondo punto di vista. Nell'insieme questo varismo di ogni prodotto impedisce lo scopo vero e proprio della mostra: la visualizzazione delle paure, ovviamente dei celibi (esiste in genere lavoro « serio », cioè lavoro che fa saltare le regole, che non sorga dall'attività di celibi?), in riferimento allo iato tra vita in comune, reale e rappresentata, con l'« altro »: uomo e donna, idea e vita, natura e arte, Dio e se stessi, credenza e miscredenza nelle coppie di opposti. In ultima analisi qui si rivela l'opera del creatore di macchine celibi in funzione della conoscenza di quanto sia difficile collocare la madre, La Grande Madre, formula e forma, gioco e serietà in circolo chiuso, che tiene conto di tutto ma teme di lasciare il predominio a un unico elemento. La mostra diviene con ciò doppio paradosso e questione di fede: attraverso l'affermazione del dubbio il vero dubbio diviene, per mezzo della visualizzazione, affermazione. E

A lover writes a letter to his beloved. Reducing his emotions to the letters of the alphabet, he writes words. He buys a stamp and puts the letter through a slit provided by the state institution called Post Office. This institution sells the letters to a paper factory. This paper factory pulps the letters and manufactures notepaper from the pulp. The lover buys two sheets of this notepaper and writes more than the first time, since he has received no reply. Andy Warhol wants to be a machine. His studio is a factory. Precisely because he is so sensitive he wants to provide his products with the cold beauty of industrially made merchandise. Sensitivity of Bachelor and production method will attract, among others, the *Bride* who will shoot at him.
This exhibition complies with the need to employ the exhibition medium for the visualisation of a myth. The exhibitor, in this case, does not distinguish between a myth or a "myth", but is in the desperate position of having, by means of the exhibition, to give concrete form to something which, for him, is not yet completed. He chooses an epoch from which, unless he comes to terms with it, he (perhaps others, too?) cannot go forward.
The "myth of the Bachelor Machines" was created at a time when it was still possible for renunciation of procreation to contain a concept of life by dint of a correspondingly sublimated geometry of eroticism, a time when it was possible to state something complex by means of a "simple" mechanical device; a time when a threedimensional Bachelor mechanism assumes an "adventurous, mostly female" fourth dimension as a relativisation of viewpoints, in order to resist the temptation provided by once again surveyable circumstances with all the suffering they bring. Nostalgia (?) in the face of a creatively working generation whose reduction of the complex to the concise (word, sentence, form, image, gesture, closed circuit) is so exciting for us today in its justification through the experienced self-understanding of the reduction of the complex to the concise as a process. Making the detour via a multi-layered interpretation, an essentially "reactionary" exhibition makes an attempt at positing and expounding, and simultaneously their opposite, retrospection and opening, and simultaneously their opposite, immediateness and closing, in order as far as possible to grasp the energies by their roots. It is doubtful whether this is possible within the medium of an exhibition, which fails to leave the use of the medium to the self-understanding of the artist. But, at any rate, that is what has been attempted here. Confirmation of the "myth" as a myth, and negation of the myth as a "myth" through visualisation. Many are the obstacles in the way of representing this closed circuit, this self-administration-energy-authority. It is worth repeating: the eventfulness of the artifacts and the staging from a standpoint necessarily chosen with a view to realisation, troubled with an invariably delayed reception, burdened by the gravitational force of a different point of view. Taken altogether, it is flaws like these, inherent in every product, which hinder the essential aim of the exhibition, the visualisation of the anxieties, the Bachelors' anxieties, of course, (does there actually exist such a thing as "serious", that is to say iconoclastic, work, which does not originate from Bachelor activity?), in view of the hiatus between real and imagined living together with "the other": man and wife, idea and life, nature and art, God and self, and belief and disbelief in the coupling of opposites. It is, surely, at this point that one becomes aware of the achievement of the creators of Bachelor Machines towards realising the immense difficulty of accommodating the Mother, the Great Mother, formula and form, lightheartedness and solemnity, in a closed circuit which, while considering everything, yet shrinks from allowing any one element to gain the upper hand. Thereby the exhibition turns into a double

con ciò dubbio riflesso, che può essere allo stesso modo posa. Il procedimento è più o meno come per colui che gode dello strangolamento, che gode soltanto quando sopravvive allo strangolamento. Oppure il tipo Cristo che una volta superati i 33 anni con gioia arriva agli 80, perché è sopravissuto all'*evento*. Vivere pericolosamente o saggiamente. Ambedue amano il ciclo chiuso creato da loro stessi. Giudizi di valore sono sicuramente fuori posto di fronte ai bricoleurs « a caldo e a freddo » delle proprie ossessioni e a coloro che, relativizzando queste ultime, furono obbligati a vivere semplicemente questo ciclo. Bisogna unicamente constatare che l'ossessione riflessa della sopravvivenza di un Duchamp ha più significati che non l'evidenza immediatamente paradigmatica di colui che soffre della donna, di colui che fugge nella creazione del *Perpetuum mobile*, del voyeur e dell'Anton Müller che vive l'atteggiamento. Colui che riflette di più propone egli stesso la forma sopravvivente, il sistema di ciò che è comprensibile immediatamente attraverso i sensi deve venir rappresentato più « a freddo ». Interpretazione come aiuto alla sopravvivenza. Duchamp potrebbe cantarcene una canzone, per Müller dobbiamo cantarla noi. *Errare humanum et musicale est*. Tuttavia queste sono già meditazioni per un museo delle ossessioni che attualmente esiste soltanto nella testa. Ma già ora è prevedibile che anche in questa impresa non si può fare a meno del ciclo chiuso della dialettica: rappresentare « a caldo » ciò che è meditato e in modo distanziato ciò che è vissuto.

Riferirci a Duchamp e Müller come a stenogrammi abbreviati per sistemi è parte di una presunzione che si spera venga eliminata per mezzo della molteplicità dei punti di vista degli articoli di questo catalogo. Mentre il mito accoglie arricchimenti, varianti, decorazioni, il « mito » genera genealogie e derivazioni che accampano un diritto di totalità. Dal « mito » emerge l'esigenza di miti. Perciò sono benvenuti i frequentatori della mostra, che tendono a valutarla come prestazione nel senso di una negazione della prestazione a favore della creazione di una mitologia apparentemente inutile e perciò eminentemente politica. Ciò sembra molto complicato; è in realtà molto semplice. E si riesce a rappresentarlo in modo tattile.

Nel 1956 mi trovavo a Parigi alla Bibliothèque Nationale per lavorare alla mia tesi di laurea. E qui mi imbattei ben presto in quello che può essere considerato l'anima dell'ultimo decennio del XIX secolo, cioè nello scrittore Alfred Jarry (1873-1907) e nel suo sistema onnicomprensivo ed essenziale della patafisica, che sta alla metafisica come quest'ultima alla fisica; la patafisica è cioè la scienza delle soluzioni immaginarie. Alla sua luce mi apparve equivalente lavorare alla tesi ovvero leggere con maggiore soddisfazione al Bar de la Bourse le opere di Jarry e i Cahiers du Collège de 'Pataphysique. La scienza delle soluzioni immaginarie aveva portato alla fine degli anni '40 alla fondazione di un'accademia, il Collège de 'Pataphysique, che si accostava in modo disegualmente spedito e con più succoso slancio al chiarimento del problema delle equivalenze, cioè alla parificazione di tutto, che non ad esempio l'Académie Française che, più cosciente di essere al centro dell'interesse generale, è patafisicamente più incosciente. Il Collegio di 'Patafisica (il ' sta per la patafisica operata con coscienza) non voleva essere superiore dell'Academie Française. Questa equanimità era però in sé soltanto la facciata di una eccezionale passione di ricerca e di speculazione dei componenti del Collège, al quale appartenevano fra gli altri, come satrapi e dignitari, artisti ben conosciuti come René Clair, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Bòris Vian e uomini altrettanto splendidi come Jean Ferry. Ora, la dottrina l'appresi bene, ma dapprima, confrontata con il problema di istituzioni ancorate localmente, mi servì soltanto indirettamente. Soltanto il dubbio che si ingrandiva progressivamente nella borghese legge del pugno di ferro — e cioè che una coscienza esiga una data cornice nella quale crescere e maturare ampliandola contemporaneamente — permise lo sviluppo parallelo e quindi univoco di una coscienza di sé che si organizza e si istituzionalizza, che offrì la base per intraprendere una possibile via patafisica (sotto la forma di un cerchio regolare che si rinnova di continuo). Nel nostro caso ciò funzionò perfettamente seguendo alla lettera la vecchia constatazione che spesso si ripresenta nei matrimoni: « da solo non costituisco per me nessun problema, soltanto tu e gli altri mi rendete tale » e da quel momento non fu più un problema.

Io ho un'idea, mi do il compito di realizzarla in forma di *Agentur für geistige Gastarbeit* (agenzia per il lavoro intellettuale straniero). L'agenzia crea la parola stimolante e la cornice e mi dà il compito di elaborare il concetto. A mia volta incarico l'agenzia dell'esecuzione. L'agenzia mi comunica che io sono il solo ad essere preso in considerazione. Chiedo all'agenzia quali mezzi sono a disposizione. La sezione finanziaria mi comunica che non possono essere messi a disposizione né strumenti né impiegati, per lo meno non al presente momento. Durante sedute logoranti dell'organo esecutivo, legislativo, di esperti di finanza viene presa la decisione: nel caso io mi voglia dichiarare disposto a realizzare l'idea, in questo caso gli altri rispetterebbero e seguirebbero la decisione. Poiché questa decisione in ultima analisi mi è conferita dall'agenzia, essendo essa anche me stesso, accetto il compito di realizzare la mia idea. Da questo punto in poi ogni cosa procede senza attriti: io decido in nome dell'agenzia e sono il mio stesso personale fin quando inizia la fase dei preparativi nella quale le cose non procedono più senza l'aiuto degli altri. L'identificazione funzionale con il nuovo compito in una cornice creata a questo scopo diviene circolo chiuso che usufruisce dunque con soddisfazione delle dottrine incorporate agli inizi degli anni cinquanta come carica delle batterie; ad esempio: il ricordo delle macchine celibi come un mito proposto da Michel Carrouges, mito che a causa dell'« iscrizione superiore » (che agisce sui celibi e determina il loro destino) venne in parte violentemente rifiutato dai patafisici. La mostra è quindi anche un amalgama: essa riconosce la vista visionaria di Carrouges, accetta però anche la precisione patafisica nei confronti dei casi d'eccezione che la costituiscono. Essa vorrebbe offrire al visitatore che la rivive orizzontalmente una struttura verticale, al visitatore che cerca tesi d'appoggio un campo di affinità. Jarry definisce Dio nel modo seguente: « ± Dio è la via più breve da zero a infinito in ambedue le direzioni » e la sua superficie come « Dio è il punto tangente da zero a infinito ». Carrouges opera nella sua « disposizione d'uso » con concetti fissi e due ambiti con due elementi che si corrispondono. E tutto ciò nel museo, che non è soltanto luogo, bensì anche immagine e si presenta subito tre volte: come luogo dove ha luogo la mostra; come museo nella valigia, che nella riduzione nasconde in sé il punto di partenza di tutta l'impresa, cioè il *Grand Verre*, in Duchamp; infine come luogo di cura e macchina piacevole, di cui usufruiscono i celibi (gli artisti) in basso stimolati dalla libertà, in alto con la loro immagine sotto il braccio (nel quadro di Henri Rousseau).

L'energia è in effetti leggibile sempre soltanto in immagini che operano secondo opposti: una parte non è l'altra parte. La mancanza della scuola elementare di filosofia non impedisce il filosofare. Un proverbio si esprime pro e contro e per se stesso. È difficile vivere senza feticci.

Dedico questa mostra ai miei, no: ai tuoi, ah è vero: ai nostri bambini.

paradox and a matter of faith: through affirmation of doubt, true doubt becomes affirmation through visualisation—and thereby reflected doubt, which may just as well be a pose. The process is similar to that of one who enjoys being strangled, but who can feel the enjoyment only if he survives being strangled. Or the Christ type who, once he has reached 33, goes on delightedly to 80 because he has survived *it*. *Vivere pericolosamente or saggiamente*. Both love their self-created closed circuit. Value judgements are certainly out of place in the face of those "hot and cold" amateur makers of their own obsessions and others who, by restricting them, were forced to live this circuit simply. Suffice it to state that the reflected super-obsession with life of a Duchamp is more ambiguous than the evidence, lived before one's very eyes, as it were, of the man whom woman causes to suffer, or of the man sidestepping into the creation of a *perpetuum mobile*, of the voyeur, and of Anton Müller living an autistic attitude. The more thoughtful person will himself suggest the form which is to survive; the system of what is immediately sensuously realizable, must be represented more coolly. Interpretation as a help towards survival. Duchamp might tell us a tale or two about that; as for Müller we shall have to tell it for him. But these are even now reflections concerning a museum of obsessions which, for the time being, exists only as a pipe dream. However, one can predict even at this stage that in such an undertaking it will once again be impossible to do without the closed circuit of dialectics: to represent warmly matters of thought, and aloofly those of life.

To use Duchamp and Müller as abbreviations for systems is part of a certain arrogance which, it is hoped, will be counterbalanced by the multiplicity of viewpoint expressed in the essays of this catalogue. While myth invites enrichment, variants and embellishments, "myth" generates genealogies and tappings which represent a claim to totality. Out of the "myth" speaks the need for myths. That is why we welcome visitors to this exhibition who are inclined to comprehend it as an achievement in the sense of a negation of an achievement in favour of the creation of a seemingly useless, and therefore eminently political, individual mythology. This may sound complicated but is, in fact, very simple. And, what's more, it can be more tangibly represented.

In 1956 I stayed in Paris in order to work on my dissertation at the Bibliotèque Nationale. During the course of my labours it was not long before I came across the essential core of the last decade of the nineteenth century, none other than the writer Alfred Jarry (1873–1907) and his all-embracing definitive system of pataphysics, which is to metaphysics as metaphysics is to physics, i.e. pataphysics is the science of imaginary solutions.

In the light of their tenets it seemed to me that working on my dissertation or, with even greater enjoyment, sitting in the Bar de la Bourse reading Jarry's works and the Cahiers du Collège de 'Pataphysique, were perfectly equivalent employments. Towards the end of the forties the science of imaginary solutions had led to the foundation of an academy, the Collège de 'Pataphysique (the ' stands for conscious pataphysics as apposed to unconscious), which approached the problem of equivalents, that is to say, of the equating of everything, far more expeditiously and with infinitely more vigour than, for example, that much more focus-conscious, and thus pataphysically speaking less purposeful establishment, the Académie Française. This detachment *per sé* was, however, but the façade of an overwhelming passion for discovery, research and speculation on the part of the fellows of the Collège, among whose honourable ranks might be found well-known artists like René Clair, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Raymond Queneau, Man Ray, Bòris Vian, and splendid men like Jean Ferry. Well, I listened to their teachings, but at first, confronted as I was with the problem of locally firmly established institutions, it was of use to me only indirectly. It was only my steadily increasing doubt in the bourgeois rule of thumb that self-consciousness required a given frame within which one must grow and mature and which must be ever widened, which permitted the parallel, and later unequivocal, development of a self-organising and institutionalising self-consciousness which gave me a basis for proceeding down a feasible pataphysical path, in the form of its cycle of rules which was constantly regenerating itself. In our case this worked to perfection, in that the hackneyed statement frequently brought out in marital arguments that "I'm no problem to myself, it's only you and the others who turn me into one" was observed to the letter and henceforward ceased to be a problem.

I have an idea. I, in the shape of the Agency for "Spiritual Guestwork", commission myself. The agency creates the slogan and the framework, commissioning me to develop the concept. Once again I commission the agency with the implementation. The Agency for Spiritual Guestwork informs me that I am the only suitable candidate. I ask the agency about the means at its disposal. The finance Department replies that they can make available neither means nor staff, at least not at present. In tedious meetings of executive, legislative, and financial experts the following resolution is passed: if I were to declare myself ready to implement the idea, the others would respect my decision and follow suit. Since ultimately this decision is communicated to me by the agency, since I am, after all, it, I accept the task of implementing my idea. From then on everything proceeds without a hitch: I make decisions for the agency and, moreover, I am my own staff until the beginning of the preparatory phase when it is no longer possible to do without the assistance of others. The purposeful identification with the new task in a framework specially created for it becomes a closed circuit which proceeds with great gusto to use the doctrines acquired during the early fifties in order to recharge its batteries; for example: the memory of the Bachelor Machines as a myth suggested by Michel Carrouges, which had in part been vehemently rejected by the 'pataphysicians on account of the "upper inscription" which exerts an influence on the Bachelors and determines their fate. The exhibition, thus, is an amalgam: it acknowledges Carrouges' visionary view, but, at the same time, accepts pataphysical precision vis-à-vis the special cases constituting it. It would like to offer a vertical structure to the visitor who experiences horizontally, and hold out an affinity field to the visitor seeking support for his thesis. Jarry defines God as follows: "God is the shortest distance between zero and infinity in either direction", and his plane as "God is the tangent between zero and infinity". Carrouges, in his *Directions*, operates with firm concepts and two areas with two corresponding elements. And all this in a museum which is not only a place but also an image and which occurs three times: as the place where the exhibition takes place; as Duchamp's *Suitcase Museum* (Box in a valise) which, in scaled down form, contains within itself the starting point for the whole undertaking, the *Large Glass;* and as a sanatorium and agreeable machine used by the Bachelors (below) (the artists), invited by freedom (above), their pictures under their arms,— as in the painting by Henri Rousseau.

It just so happens that energy can only be read from pictures which work with contrasts: one part is not the other part. A lack of elementary knowledge of philosophy will not stop people from philosophising. A proverb speaks for and against, and for itself. It is difficult to live quite without a fetish.

I dedicate this exhibition to my, no: to your, ah yes: to our children.

Seduta della Medium Eusapia / Seance with the Medium Eusapia, Milano, 1892.
La situazione è quella del Grande Vetro: la donna che « sa », che si nutre della quarta dimensione è controllata dagli scapoli, gli uomini di scienza che dubitano del suo potere; ella resta radiante nella sua concentrazione / The situation is that of the Large Glass: the woman who "knows", who feeds on the fourth dimension, is controlled by the bachelors, the scientists who doubt her powers. She remains radiant in her concentration.

Durante i preparativi della mostra, che sono incominciati nel novembre 1973, mi è toccata la fortuna di valermi dell'aiuto e dell'appoggio di molte persone. Innanzi tutto vorrei ringraziare i miei colleghi che esporranno la mostra nelle loro istituzioni:

Marcel Evrard, Directeur, Musée de l'Homme et de l'Industrie, Le Creusot; Johannes Gachnang, Direktor, Kunsthalle Bern; K.J. Geirlandt, Directeur Général, Société des Expositions, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Jürgen Harten, Direktor, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Eje Högestätt, Direktor, Malmö Konsthall, Malmö; François Mathey, Conservateur en Chef, Musée des Arts Décoratifs, Paris; Carlo Ripa di Meana, Presidente, e Vittorio Gregotti, Direttore Settore Arti Visive e Architettura, Ente Autonomo, Biennale di Venezia; Dr. Alfred Schmeller, Direktor, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; E.E.L. de Wilde, Direktor, Stedelijk Museum, Amsterdam; e François Burkhardt, Direktor, Internationales Design-Zentrum, Berlin;

Dr. Edgar H. Brunner, socio della Banca/partner of the Banque Armand von Ernst & Cie, Bern; Dieter Hoffmann e/and Margrit Kittelmann, Hauptabteilung Public Relations, Deutscher Ring, Lebensversicherungs-AG, Hamburg;

gli autori del catalogo/the authors of the catalogue:

Bazon Brock, Hamburg/Frankfurt; Michel Carrouges, Paris; Michel de Certeau, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Gilbert Lascault, Paris; Marc Le Bot, Paris; Jean-François Lyotard, Paris; Günter Metken, Paris; Alain Montesse, Constantine; René Radrizzani, Pully; Arturo Schwarz, Milano; Michel Serres, Paris;

per aver concesso i diritti di riproduzione di testi e di illustrazioni / for permission to reproduce texts and illustrations:

Bruno Bettelheim, Chicago (The Empty Fortress); Michel Carrouges, Paris (lettera/letter Marcel Duchamp); Collège de 'Pataphysique (Jarry); Italnoleggio Cinematografico, Roma (L'Invenzione di Morel); Daniel Keel, Diogenes Verlag, Zürich (Topor, Tomi Ungerer); Kohlkunstverlag, Frankfurt (Brus); Jérôme Lindon, Editions de Minuit, Paris (Deleuze/Guattari); Jean-Jacques Pauvert, Editeur, Paris (Roussel); Prénatal, S.I.A.D. spa, Milano (copertina/cover, manifesto/poster);

i traduttori/the translators:

Anna Bacigalupo, Annamaria Fiumi, Susanne Flatauer, Rodney Stringer.

per aver prestato le opere esposte/the lenders:

Nederlands Filmuseum, Amsterdam; Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam; Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; Anthology Film Archives, New York; The Museum of Modern Art, New York; Munch-museet, Oslo; Cinémathèque Française, Paris; Collège de 'Pataphysique; Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, Paris; Italnoleggio Cinematografico, Roma; Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne; Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich;
Galerie Jan Krugier, Genève; Galleria Schwarz, Milano; Galerie Buchholz, München; Collection of Aberbach Fine Art, New York; Galerie Agora, Paris; Galerie de la Rue Serpente; Paris; Galerie-Librairie La Hune, Paris; Galerie François Petit, Paris; Art Selections, Int. Est., Triesenberg; Galerie Bischofberger, Zürich;
Joachim Jean Aberbach, New York; Paride Accetti, Milano; Gianfranco Baruchello, Roma; George Brecht, Köln; Prof. Christof Burckhardt, Renens; Jacques Carelman, Paris; Jean Clair, Paris; Dr. M. Ebnöther, Sempach-Station; Juan-Esteban Fassio, Buenos Aires; Jacques Fivel, Paris; Raymond Fleury, Vrigny; Karl Gerstner, Basel; Dr. Peter Gorsen, Frankfurt; Emidio Greco, Roma; Konrad Klapheck, Düsseldorf; Walther König, Köln; Piotr Kowalski, Montrouge; Dr. Wolfram Kurt, Wiesbaden; Jean Le Gac, Paris; Nadja Léger, Biot; Anne-Marie Loeb, Muri-Bern; Ingeborg Lüscher, Tegna; Daniel Malingue, Paris; Etienne Martin, Paris; Anton C. Meier, Zürich; Michel, Paris; Miriam Müller, Villiers-le-Bel; Robert Müller, Villiers-le-Bel; Armand Neven, Waterloo; Meret Oppenheim, Bern und Paris; Markus Raetz, Carona; Max F. Richei, Remetschwil; Hans Jakob Roth, Aarburg; Arturo Schwarz, Milano; TIM, Paris; Jean Tinguely, Neyruz; Roland Topor, Paris; Lucien Treillard, Paris; Pierre Versins, Rovray; Ursula Vian-Kübler, Paris;

per avermi aiutato nei modi più diversi/for all kinds of assistance.

Michel Baudson, Jeunesse et Arts plastiques, Bruxelles; Günter Brus, Berlin; Freddy Buache, Directeur Cinémathèque Suisse, Lausanne; Prof. William Camfield, Art Department, Rice University, Houston, Texas; Madame Teeny Duchamp, Villiers-s.-Grez; Maurice Duverger, Paris; Jean Ferry †; Raymond Fleury, Vrigny; Anne d'Harnoncourt, Curator of 20th Century Art, Philadelphia Museum of Art; Henri Langlois, Directeur, Cinémathèque Française, Paris; Richard Lindner, Paris e/and New York; Jonas Mekas, Director, Anthology Film Archives, New York; Annette Michelson, New York; Madame Geneviève Picon, Conservateur en Chef, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris; Arturo Schwarz, Milano; Kynaston McShine, Curator, e/and Cora Rosevear, Curatorial Assistant, The Museum of Modern Art, New York; Harry Smith, New York; Gérard Titus-Carmel, Paris; Prof. Dr. Hans Walther-Bühl, Waldau-Bern; Pierre Versins, Rouvray; Jan de Vaal, Direktor, Film-museum, Amsterdam; Alain Weill, Conservateur, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

SOMMARIO

Prologo

In cui si citano alcuni passi di classici per presentare il tema. p. 18

Capitolo I

In cui si tenta di definire la macchina celibe. Ciò permette di distinguerla dalle macchine in generale e dalle macchine immaginarie, fra le quali bisogna considerare in particolare le macchine patafisiche. Alcuni esempi tratti dalla storia delle lettere e delle arti. Si propongono ipotesi sul senso delle diverse epifanie celibi sulla scena del nostro teatro moderno e contemporaneo. p. 21

Capitolo II

In cui si esamina l'archeologia della macchina celibe. I suoi diversi fondamenti storici. I rapporti singolari fra l'uomo e la macchina e le molteplici identificazioni operate nel corso dei tempi dell'una con l'altra, e viceversa.
La scoperta del secondo principio della termodinamica, detto principio di Carnot-Clausius, segna il passaggio dallo statore al motore. Il superamento di questo principio farebbe pensare alla sostituzione della macchina « omeoretica » con una macchina « isoretica », altrimenti detta celibe, che suppone l'Eterno ritorno e l'immortalità, come è suggerito nel romanzo *Il dottor Pascal*, di Emile Zola. p. 50

Capitolo III

In cui si esaminano i rapporti esistenti fra la creazione divina e la creazione umana, e si considera in che senso l'ontologia della macchina celibe è una teologia inversa.
La coincidenza della morte di Dio con la recrudescenza delle creazioni celibi è segno, come sarà detto, che « un crepuscolo degli dei wagneriano si rappresenta ogni sera nelle famiglie ». Questa contestazione del Padre deriva dal passaggio da un *modus loquendi* a un *modus scribendi*. I numerosissimi prodigi compiuti dalle macchine celibi, sebbene per alcuni punti paragonabili alle esperienze dei mistici, lungi dal segnare per noi la liberazione dal Tempo, ne segnano invece il dominio. p. 75

Capitolo IV

In cui si procede nell'esplorazione della natura della macchina celibe e del suo funzionamento, e nella descrizione dei suoi prodigi. La meccanica celibe è confrontata con il funzionamento dei discorsi tenuti dai Sofisti greci. Le distorsioni dei *dissoi logoi* sono analoghe a quelle prodotte, nelle arti visive, dalle anamorfosi. Da queste impossibilità di composizione spaziale, Marcel Duchamp ha tratto la materia per la sua Grande Opera.
Per dissipare, non senza una certa impertinenza, alcuni preconcetti sulle macchine celibi, si parla dei Beatles e del Demone di Maxwell.
Per dimostrare l'onnipotenza e l'onnipresenza del tema celibe, si ricorre anche a innumerevoli esempi tratti dalla letteratura e dalle arti, selvagge e colte. p. 98

SUMMARY

Prologue

In which some classics are cited to get the theme under way. p. 18

Chapter I

In which an attempt is made to define the bachelor machine. How it may be distinguished from machines in general and from imaginary machines, among which must be counted pataphysical machines in particular. Some examples from the history of literature and the arts. Suggested hypotheses on the significance of the various bachelor epiphanies on the stage of our modern and contemporary theatre. p. 21

Chapter II

In which the archeology of the bachelor machine is considered. Its various historical bases. The singular relation between man and the machine, and the multiple identifications of the one with the other throughout the ages, and vice-versa.
The discovery of the second law of thermodynamics, called the Principle of Carnot-Clausius, marks the change from stator to motor. The breakthrough of this principle would imply the replacement of the homeorrhetic machine by an isorrhetic machine, also called a bachelor machine, which would suppose Eternal Recurrence and immortality, as is suggested in *Le Docteur Pascal*, the novel by Emile Zola. p. 50

Chapter III

In which is considered the relations existing between the divine creation and the human; or rather, in which the ontology of the bachelor machine is an inverted theology.
The coincidence of the death of God with the recrudescence of bachelor creations is a sign, as will be said, that "a Wagnerian *Götterdämmerung* is every day being played out in families". This contestation of the Father is the result of a passage from a *modus loquendi* to a *modus scribendi*. The numerous wonders exhibited by the bachelor machine, though in various ways comparable to the phenomena experienced by mystics, far from marking our liberation from Time, mark our domination by it. p. 75

Chapter IV

In which the nature of the bachelor machine is further explored, as well as its working and the description of its marvels. Bachelor mechanics are compared to the functioning of discourse held by the Greek Sophists. The distortions of the *dissoi logoi* are analogous to those produced in the visual arts by anamorphoses. From these spatial incomposables, Marcel Duchamp has drawn the subject matter for his *Grand Oeuvre*.
To dispel, not without some impertinence, certain prejudices about bachelor machines, reference has been made to the Beatles and the Demon of Maxwell.
To demonstrate the omnipotence and omnipresence of the bachelor theme reference is also made to innumerable examples taken from literature and the arts, both primitive and erudite. p. 98

Capitolo V

In cui si analizzano le incidenze delle macchine sull'uomo sociale e sul suo inconscio e il posto che la macchina celibe occupa nei fantasmi così descritti.
La macchina è essenzialmente simbolo di autoerotismo. Il fantasma di godimento è tanto più forte quanto più la macchina sembra « fatta in casa ». La metafora della macchina può passare dal piano simbolico al piano reale, come mostrano i casi di Strindberg e del Presidente Schreber. p. 130

Capitolo VI

In cui si tratta nei particolari di quattro epifanie di macchine celibi, due di carattere letterario e due di carattere artistico.
Raymond Roussel è l'esempio più compiuto, tanto nella sua vita quanto nella sua opera, del creatore celibe. Nel campo delle arti, plastiche e tuttavia non-retiniche, si dirà lo stesso di Marcel Duchamp. L'alchimia è la chiave possibile dei suoi misteri.
In Francis Picabia, il ciclo celibe non si chiude più. A questo proposito si discuterà la possibilità o l'impossibilità della creazione di un mito contemporaneo che non obbedisca alla regola della circolarità.
Si mostra, al contrario, come nello scrittore Casares il mito si chiuda, ma anche si raddoppi registrando se stesso, e facendo scendere in questo modo un dubbio e una sorta di angoscia sul nostro destino. p. 144

Chapter V

In which the incidence of machinism on social man is analysed, as well as its incidence on his unconsciousness and the place occupied by the bachelor machine in the breast of the fantasies thus described.
The machine is essentially the symbol of autoeroticism. The image of pleasure is greater the more the machine seems a do-it-yourself one. The machine metaphor may pass from the symbolical to the real plane, as is shown in the case of Strindberg and of President Schreber. p. 130

Chapter VI

In which a detailed successive description is given of four epiphanies of bachelor machines, two being literary and two being artistic.
Raymond Roussel is the most complete example, in his life as in his works, of the bachelor creator. In the field of plastic and yet non-retinal arts the same may be said of Marcel Duchamp. Alchemy is the possible key to its mysteries, as one reads in the works of this author.
With Francis Picabia the bachelor cycle never closes. In this regard, consideration will be given to the problem of the possibility or impossibility of constituting a contemporary myth which will not conform to the rule of circularity.
Conversely it will be shown that in the case of the writer Casares the myth is closed but is also doubled as it registers itself, giving rise to a hovering doubt and anguish over our destiny. p. 144

« Un esemplare estremamente curioso. Una piccola macchina, lavorata con arte indescrivibile, per spiegare il concubinium (che significa connubium o commercium) animae et corporis (dell'anima e del corpo). Il rullo che mette tutto in movimento ha tre posizioni diverse per i tre sistemi conosciuti; uno per l'influenza fisica, uno per le cause occasionali e uno per l'armonia predestinata. Tuttavia, il rullo può assumere ancora altre due o tre posizioni, solo che esse richiedono un *corpo* e un'*anima*, benché, in caso di necessità, si possa fare a meno dell'anima.
Il *corpo* di quest'opera preziosa, lavorato in corno quasi trasparente, è lungo circa da quattro a cinque pollici.
L'*anima*, invece, poco più grande di una grossa formica, è tutta in avorio, comprese le piccole ali, solo la gambetta sinistra è leggermente danneggiata. Il movimento alla macchina è trasmesso non da una manovella (la si lacererebbe), ma da un paio di piccole ali da mulino a vento in pelle finissima di battiloro, contro cui si soffia con un soffio doppio all'infinito (follis infinitus); fissata a queste ali c'è una vite senza fine che mette tutto in movimento ».
G. Ch. Lichtenberg, *Lista d'una collezione di utensili destinati a essere venduti all'asta pubblica nella casa di Sir H.S. la settimana prossima* (Almanacco tascabile di Goettingue, 1798).

« Nell'atto dell'amore c'è una grande somiglianza con la tortura o con un'operazione chirurgica ».
« Il mondo si avvia alla fine (...) La meccanica ci avrà così americanizzati, il progresso avrà atrofizzato così completamente in noi la parte spirituale, che nulla delle fantasticherie sanguinarie, sacrileghe o antinaturali degli utopisti potrà essere paragonato ai suoi risultati positivi ».
Baudelaire, *Fusées*, 1851

« Poi vado all'Industria *(cioè al Palazzo dell'Industria dell'Esposizione Universale)*; osservo questa fontana zampillante di giganteschi fiori finti.
La vista di tutte queste macchine mi rattrista profondamente. Non mi piace questa materia, che ha l'aria di fare — da sola e abbandonata a se stessa — cose degne di ammirazione ».
Delacroix, *Journal*, 3 agosto 1855

« Si tratti dell'atteggiamento particolarissimo assunto da Duchamp riguardo alla sessualità (...), riguardo al macchinismo (per Duchamp, come per Roussel — su un piano un po' diverso, altro straordinario ingegnere —, la macchina non è soltanto un attrezzo della scena moderna, un indice dell'illusorio progresso umano, ma è un organismo autonomo, animato nel vero senso della parola e dotato di una sua propria vita); si tratti della maniera disinvolta — un po' come il bambino che rifà il mondo con dei cubetti, ma più lucidamente di lui — con cui tratta le leggi fisiche (...) ora osservandole come uno scolaro (...) ora facendo intervenire nei modi più svariati il caso oppure quei razzi che investono il nostro mondo logico di una luce che getta nella costernazione (...), si scorge dappertutto il segno di questa negazione acuta, che è il contrario di una prova per assurdo, poiché anzi l'assurdo è qui riabilitato ».
Michel Leiris, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1936

« Idealmente, il personale della megamacchina dovrebbe consistere di uomini celibi, liberi da responsabilità familiari, da istituzioni comunitarie e da affetti umani ordinari: un celibato quotidiano come lo si trova nell'esercito, nei monasteri e nelle prigioni. In effetti, l'altro nome della divisione del lavoro, quando giunge al punto di confinare un'intera esistenza solitaria entro i limiti di un compito sempre uguale, è lo smembramento dell'uomo ».
Lewis Mumford, *Il mito della macchina*, 1967

"An extremely curious item. A little machine, wrought with indescribable art, to explicate the concubinium (probably meaning connubium or commercium) animae et corporis (of soul and body). The roller which sets everything in motion has three different positions for the *three* systems known: one for *physical influence*, one for *occasional causes*, and one for *predestined harmony*. The roller can, however, be put in two or three other positions, only they require a *body* and a *soul*, though, in case of need, one might do without the soul. The *body* of this precious machine is wrought in more than semi-transparent horn, about four or five inches in length. Its *soul*, no larger than a large ant, is completely of ivory, including its tiny wings, only its little left leg is slightly damaged. Movement is imparted to the machine not by a handle (that would break it), but by a pair of little vanes of a windmill made of the finest goldbeater's skin, blown on by a double endless bellows (follis infinitus) set at some distance from the machine and forming a part of it, whose vanes turn an endless screw (cochlea infinita) which sets it all going".
G.Ch. Lichtenberg, List of a collection of instruments to be sold by public auction in the house of Sir H.S. this coming week (Pocket Almanac of Goettingue, 1798).

"In the act of love there is a close resemblance to torture or a surgical operation."
"The world is going to finish (...) Mechanics will have Americanised us so much, and progress will have succeeded so well in atrophying all the spiritual part in us that nothing among the utopianists, sanguinary, sacrilegious or anti-natural dreamings can be compared to its positive results".
Baudelaire, *Fusées*, 1851

"Later I go to l'Industrie, *that is to say, to the Palais de l'Industrie at the Exposition Universelle;* I notice this fountain gushing forth gigantic imitation flowers.
The sight of all these machines saddens me deeply. I do not like this matter that seems, quite alone and abandoned to itself, to do things worthy of admiration".
Delacroix, *Journal*, 3 August 1855

"Whether one is dealing with Duchamp's very special attitude towards sexuality and towards machinism (both Duchamp and Roussel—who, on a slightly different plane, was another outstanding engineer—saw the machine as being not only a bearer of modern décor, a sign of chimerical human progress, but also as an autonomous body, animated in the full sense and endowed with its own life); or whether with the unembarrassed manner—comparable, though more lucid, to that of a child rebuilding the world with toy bricks—in which he treats physical laws; or with the many different ways of making chance act, or with those rockets that throw our logical world into dismay, one discovers everywhere the mark of this sharpedged negation, this reversal of a proof carried to absurdity, since the absurd is, on the contrary, reinstated here".
Michel Leiris, *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même*, 1936

"Ideally, the staff of a megamachine ought to consist of bachelors, unhampered by family ties, communal institutions or ordinary human affections: a celibacy *au jour le jour*, such as we find in reality in armies, monasteries and prisons. In effect, the other name of the division of labour, when it reaches the point of solitary confinement to a sole task throughout an existence, is the dismemberment of man".
Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, 1967

« Proprio come gli angeli e i santi di un'epoca profondamente religiosa, ci aiutano a capire quali erano le più grandi speranze dell'uomo di quei tempi, e come i diavoli ci fanno capire quali erano le sue maggiori paure, le idee deliranti dell'uomo che vive nel mondo della macchina sembrano indicare le nostre speranze e le nostre paure riguardo a ciò che le macchine potranno fare per noi o contro di noi (...).
Un corpo umano che funziona come una macchina e una macchina che compie funzioni umane, ecco due cose strane, che sono ancora più strane quando il corpo che osserviamo è quello di un bambino, perché il bambino sembra più dell'adulto vicino alla natura, perché l'infanzia presuppone un processo di sviluppo, di crescita naturale, e tutto ciò è escluso dal comportamento meccanico ».
Bruno Bettelheim, *Joey*, in *La Forteresse vide*, 1967

« L'incosciente è orfano, ateo, celibe ».
Gilles Deleuze, Vincennes, 30.11.1970

« Che qualcosa si ripeta è una possibilità che sembra presupporre un vuoto nell'essere, cioè che l'essere sia privo di quella ricchezza che gli impedirebbe di ripetersi. L'essere si ripete, è questo il significato dell'esistenza della macchina; perché se l'essere fosse sovrabbondanza inesauribile, non ci sarebbero né ripetizione né perfezione di macchina. Così, la tecnica è la povertà dell'essere che diventa potere dell'uomo, segno decisivo della cultura occidentale ».
Maurice Blanchot, *L'amitié*, 1971

« Prendiamo a prestito il nome di 'macchina celibe' per designare quella macchina che succede alla macchina paranoica e alla macchina miracolante, formando una nuova alleanza fra le macchine desideranti e i corpi senza organi per la nascita di una umanità nuova e di un organismo superbo. Che è come dire che il soggetto è prodotto come una differenza, rispetto alle macchine desideranti, o che lui stesso si confonde con questa terza macchina produttrice e con la riconciliazione residua che essa opera: sintesi congiungente di consumazione sotto la forma trasecolante di un 'Era dunque questo!'.
Michel Carrouges ha isolato sotto il nome di 'macchine celibi' un certo numero di macchine fantastiche che ha trovato nella letteratura. Gli esempi che cita sono svariatissimi, e a prima vista non sembrerebbero rientrare tutti nella stessa categoria: la *Mariée mise à nu*... di Duchamp, la macchina della *Colonia penale* di Kafka, le macchine di Raymond Roussel, quelle del *Supermâle* di Jarry, certe macchine di Edgar Allan Poe, l'*Eva futura* di Villiers, ecc. I caratteri che creano l'unità, di importanza variabile secondo l'esempio considerato, sono prima di tutto il fatto che la macchina celibe sta a testimoniare l'esistenza di una precedente macchina paranoica, con i suoi supplizi, le sue ombre, la sua antica Legge. Eppure la macchina celibe non è una macchina paranoica. Ogni cosa la differenzia: i suoi ingranaggi, i suoi carrelli, le sue cesoie, le sue sfere, le sue calamite, i suoi raggi. La macchina celibe mostra qualcosa di nuovo, una potenza solare, perfino nei supplizi o nella morte che procura. In secondo luogo, questa trasfigurazione non può essere spiegata con il

"Just as the angels and saints of a profoundly religious era help us to picture what man's greatest hopes were in that epoch, and the devils he was most afraid of, so man's wild ideas in the machine world seem to be a sign of our hopes and fears of what those machines will do for us or to us (...) A human body that functions like a machine and a machine that performs human functions—here are two strange things, which are even stranger when the body we observe is that of a child, because the child seems closer to nature than the adult, because childhood implies a process of expansion, of natural growth, all that being denied in mechanical behaviour."
Bruno Bettelheim, *Joye*, in *La Forteresse vide*, 1967

"The unconscious is an orphan, an atheist and a bachelor".
Gilles Deleuze, Vincennes, 30 November 1970

"That something can be repeated is a power which seems to assume, in the being, a lack, and that it lacks the richness that would not enable it to be repeated. The being is repeated. That is what the existence of machines signifies. But if the being were an inexhaustible superabundance, there would be neither repetition nor perfection in machinery. Technology is therefore the poverty of being, which has become man's power; the decisive sign of western culture".
Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971

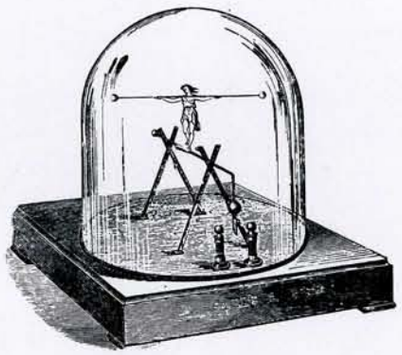
"We borrow the name 'bachelor machine' to designate that machine which succeeds the paranoic machine and miracle-working machine, forming a new alliance between desiring machines and the organless body for the birth of a new mankind or of a glorious organism. One is tempted at least to say that the subject is produced like a remnant, beside the desiring machines, or that the subject itself is blurred into this third producing machine and into its residual reconciliation: a conjunctive synthesis of consumption in the amazed form of a 'So it was that'!"
"Under the name of 'bachelor machines' Michel Carrouges has singled out a certain number of fantastic machines that he has come across in literature. The examples he quotes are very varied, and do not seem at first sight to fall under any single heading: Duchamp's the *Bride stripped bare*... Kafka's *In a Penal Colony*, Raymond Roussel's machines and those of Jarry's *Supermâle*, certain machines described by Edgar Allan Poe, Villiers' *l'Eve future*, etc. And yet the features that establish their unity and which are of variable importance according to the examples considered, are the following: in the first place, the bachelor machine testifies to a former paranoic machine, with its ordeals, its shadows and its ancient Law. It is not however a paranoic machine itself. Everything distinguishes it from such a machine—its inner mechanism, chariot, scissors, clock-hands, magnets, and spokes. Right into the tortures or death which it causes, it shows something new, a solar power. Secondly, this transfiguration can only be explained by the miracle-working character which the machine owes to the inscription it receives, although it

carattere miracolante che la macchina celibe deve all'iscrizione che nasconde, sebbene nasconda effettivamente le più alte iscrizioni (cfr. la registrazione messa da Edison nell'*Eva futura*). C'è una reale consumazione della nuova macchina, un piacere che si può chiamare autoerotico o piuttosto automatico dove si contraggono le nozze d'una nuova alleanza, nuova nascita, estasi abbagliante come se l'erotismo macchinale liberasse altre forze sconfinate.
La questione diventa: che cosa produce la macchina celibe? che cosa si produce attraverso essa? La risposta sembra essere: delle quantità intensive. Esiste un'esperienza schizofrenica delle quantità intensive allo stato puro, fino a un punto quasi insopportabile — una miseria e una gloria celibi sperimentate al più alto grado possibile, come un clamore sospeso fra la vita e la morte, un sentimento di passaggio intenso, stati di intensità nuda e cruda spogliati del loro aspetto e della loro forma. (...) Da dove vengono queste intensità pure? Vengono da due forze che le precedono, repulsione e attrazione, e dall'opposizione di queste due forze fra loro. Non che le intensità siano esse stesse in opposizione fra loro e che si equilibrino attorno a uno stato neutro. Anzi, sono interamente positive a partire dall'intensità zero che designa il corpo senza organi. E generano cadute e rialzamenti relativi in seguito al loro rapporto complesso e alla proporzione fra attrazione e repulsione che è insita nel loro processo. In poche parole, l'opposizione fra le forze d'attrazione e di repulsione produce una serie aperta di elementi intensivi, tutti positivi, che non esprimono mai l'equilibrio definitivo di un sistema, ma invece una serie illimitata di stati stazionari metastabili attraverso i quali il soggetto passa ».

Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972

does in effect receive the highest inscriptions (cf. the recording put by Edison in *Eve future*). There is a current consumption of the new machine, a pleasure that may be described as auto-erotic, or rather as automatic, where the marriage of a new alliance takes place, a fresh birth, dazzling ecstasy, as though the eroticism of machinery had released other unlimited powers.
The question becomes: what does the bachelor machine produce? what is produced through it? The answer seems to be: intensive quantities. There is a schizophrenic experience of intensive quantities in the pure state, at an almost unbearable point—a bachelor misery and glory experienced at the highest point, like a shrieking suspended between life and death, an intense passing feeling, pure and crude states of intensity stripped of their shape and form. (...) Where do these pure intensities come from? They come from two preceding forces: repulsion and attraction, and from the opposition of these two forces. Not that the intensities are themselves in opposition to each other or balanced around a neutral state. On the contrary, they are all positive, beginning with the intensity = 0 which designates the full body without organs. And they form relative falls or rises according to their complex relationship and the proportion of attraction/repulsion that enters into their cause. In short, the opposition of forces of attraction and repulsion gives rise to an open series of intensive, and all positive, elements which never express the final balance of a system, but an unlimited number of metastable stationary states through which a subject passes".

Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972



ISTRUZIONI PER L'USO

Che cos'è una macchina celibe?

Una macchina celibe è un'immagine fantastica che trasforma l'amore in meccanica di morte.

Immagini di questo tipo si trovano in opere celebri come quelle di Duchamp, Kafka, Jarry, Roussel. Ma esse sono sentite come immagini contingenti, eterogenee, isolate, e non come macchine celibi in generale. (Tranne nel caso di Duchamp, che è l'inventore particolare di questo termine).
Noi ci proponiamo, invece, di superare questa fase inevitabile e provvisoria per *visualizzare* queste stesse immagini come macchine celibi, cioè per imparare a guardarle fisicamente e mentalmente, nella prospettiva globale di una serie di macchine celibi.
L'intuizione, perciò, deve avere una parte capitale, ma non arbitraria, in questa operazione. Per evitare di vedere macchine celibi dappertutto o di non vederne da nessuna parte, in conseguenza di analogie fluttuanti o di differenze superficiali, bisogna conoscere i punti di riferimento decisivi, che permettano un'identificazione precisa.

1. Una macchina celibe si presenta innanzi tutto come una macchina inverosimile

Al contrario delle macchine reali o anche della maggior parte delle macchine immaginarie, ma razionali e utili come il *Nautilus* di Jules Verne o i razzi della fantascienza, la macchina celibe si presenta innanzi tutto come una macchina impossibile, inutile, incomprensibile, delirante. Essa può addirittura non apparire affatto, nella misura in cui si confonde con l'ambiente circostante.
La macchina celibe può dunque essere costituita da una sola macchina bizzarra e sconosciuta, o da un insieme apparentemente eteroclito di parti. Può contenere un parafulmine, un orologio, una bicicletta, un treno, una dinamo, o anche un gatto, o rottami di qualsiasi cosa.
Poco importa. La macchina celibe non ha la sua ragion d'essere in se stessa, come macchina governata dalle leggi fisiche della meccanica e dalle leggi sociali dell'utilità.
È un simulacro di macchina, come quelle che appaiono nei sogni, al teatro, al cinematografo o anche nelle aree di addestramento dei cosmonauti.
Guidata essenzialmente dalle leggi mentali della soggettività, la macchina celibe non fa che adottare certe figure meccaniche per simulare certi effetti meccanici.
Soltanto quando si scoprono, a poco a poco, gli indizi di questa determinazione soggettiva, si vede dissiparsi la nebbia dell'assurdo e levarsi l'alba di una logica implacabile.

2. Ma la struttura determinante di questa macchina inverosimile si fonda su una logica matematica

Ciascuna macchina celibe è un *sistema di immagini*, composto di *due insiemi* uguali ed equivalenti. Uno di questi insiemi è l'*insieme sessuale*, che comprende per definizione *due elementi: maschile* e *femminile*. Questi due elementi vanno considerati come categorie nettamente definite e discernibili. Ciò non vuol dire che all'interno di queste categorie non esistano complicazioni. Duchamp lo ha visto molto bene, perché la sua « macchina celibe » contiene nove celibi, che possono considerarsi come frazioni dell'elemento maschile. Si possono trovare svariati esempi di macchine celibi nelle quali una pluralità di personaggi

DIRECTIONS FOR USE

What is a bachelor machine?

A bachelor machine is a fantastic image that transforms love into a technique of death.

Images of this kind can be found in such famous works as those of Duchamp, Kafka, Jarry and Roussel. But they are only perceived as local, heterogeneous, isolated images, and not as bachelor machines in general. (Except in the case of Duchamp, who was the particular inventor of this term).
We propose, however, to go beyond this inevitable, provisional stage, and to *visualize* these same images as bachelor machines; to learn to look at them physically and mentally, in the comprehensive perspective of a complete series of bachelor machines. Intuition must therefore play a vital, but not an arbitrary role. In order to avoid seeing bachelor machines nowhere or anywhere, due to fluctuating analogies or superficial differences, one must know the decisive landmarks that make their exact identification possible.

1. A bachelor machine is first of all an improbable machine

Unlike real machines and even the majority of imaginary but rational, useful machines like Jules Verne's *Nautilus* or the rockets of science-fiction, the bachelor machine appears first of all as an impossible, useless, incomprehensible, delirious machine. It may even not appear at all, depending on how far it blends into the landscape around it. The bachelor machine may, therefore, consist of a single peculiar and unknown machine, or of an apparently heteroclite assemblage It may just as well include a lightning-conductor, a clock, a bicycle, a train or a dynamo as a cat, or even just fragments of anything.
This is of little importance. The bachelor machine has no reason for existing in itself, as a machine governed by the physical laws of mechanics or by the social laws of utility. It is a semblance of machinery, of the kind seen in dreams, at the theatre, at the cinema or even in cosmonauts' training areas. Governed primarily by the mental laws of subjectivity, the bachelor machine merely adopts certain mechanical forms in order to simulate certain mechanical effects. Only when the signs of this subjective determination are gradually revealed does the fog of absurdity lift and the dawn of an implacable logic begin to rise.

2. But the determinant structure of this unlikely-looking machine is based on a mathematical logic

Each bachelor machine is a *system of images* composed of two equal and equivalent units.
One of these units is the *sexual one*. By definition it includes *two elements: male* and *female*. These two elements are to be taken as sharply defined and discernible categories. That does not mean that no complications exist within these categories.
Duchamp realised this very well, for his "*machine célibataire*" contains nine bachelors who may be regarded as fractions of the masculine element. One can find many an example of bachelor machines in which several different co-operative characters represent the male element against a single female

concorre a rappresentare l'elemento maschile, di fronte a un solo personaggio femminile. L'inverso è ugualmente possibile.
L'altro insieme è l'*insieme meccanico*, anch'esso composto da due elementi meccanici, che corrispondono rispettivamente all'elemento maschile e a quello femminile dell'insieme sessuale.
Questa dualità e questa corrispondenza appaiono con netta evidenza nel *Grand Verre* di Duchamp, che colloca la *Mariée* sola in alto, mentre la « macchina celibe » maschile è relegata in basso, sola.
In generale la situazione è più complessa. Accade spesso che l'uno o l'altro dei due elementi (maschile o femminile) sia rappresentato da una pluralità di corpi, di macchine o di meccanismi, le cui immagini possono essere definite e distinte molto nettamente. (Esempi: il letto meccanico e il condannato nella *Colonia penale* di Kafka; Louise Montalescot, la gazza e i manichini mobili nelle *Impressions d'Afrique* di Roussel).
Dobbiamo concludere che una pluralità variabile di elementi si imponga sul piano dell'insieme meccanico?
No. Perché l'insieme sessuale costituisce la struttura originale e determinante per l'identificazione delle macchine celibi. All'origine di tutte le figure e di tutti i significati c'è il dualismo dei sessi. Per quanto complesse, le rappresentazioni meccaniche contenute nell'insieme meccanico si ripartiscono perciò *automaticamente* nell'uno o nell'altro dei due elementi sessuali.
Queste immagini, sdoppiate o complementari, non sono dunque elementi, ma *frazioni* dell'uno o dell'altro elemento.
Ecco la ragione per cui i due insiemi — quello sessuale e quello meccanico — sono uguali ed equivalenti: perché sono entrambi composti di due elementi corrispondenti.

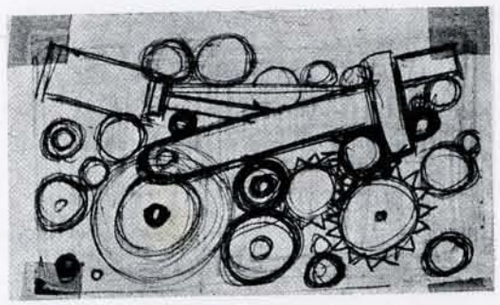
character. The reverse is equally possible.
The other unit is *the mechanical unit*, likewise made up of *two mechanical elements* which correspond respectively to the two male and female elements of the sexual unit. This duality and correspondence can be distinctly noticed in Duchamp's *Large Glass*, where he places the "Bride" by herself at the top, whilst the male "bachelor apparatus" is in solitary confinement at the bottom.
Generally the situation is more complex. Quite often either of the male or female elements may be represented by several different bodies, machines or mechanisms whose images may be very sharply defined and distinct. (Examples: the mechanical bed and the condemned man in Kafka's *In the Penal Colony;* Louise Montalescot, the magpie and the mobile mannikins in Roussel's *Impressions d'Afrique*).
Must one therefore conclude that a variable number of elements is asserted within the mechanical unit?
No. For the sexual unit constitutes the original and determinant structure for the identification of bachelor machines. The dualism of the sexes is at the root of all the forms and significations. However complex they may be, the mechanical representations contained in the mechanical unit are thus *automatically* divided into one of the two sexual elements.
These split or complementary images, then, are not in fact elements, but *fractions* of one element or the other. This is why the two sexual and mechanical aggregates are equal and equivalent, because they are both made up of two corresponding elements.

3. Il prototipo di Maldoror. Insiemi e funzioni

Per capire meglio, riferiamoci al prototipo più semplice delle macchine celibi. Lo si riconoscerà nella celebre formula di Lautréamont: « E bello... come l'incontro fortuito, su un tavolo di dissezione, di una macchina da cucire e di un parapioggia! » (Maldoror, Canto VI).
Fra questi tre oggetti apparentemente eterocliti, si riconosce il *parapioggia* come simbolo maschile, e la *macchina da cucire* come simbolo femminile. Resta il terzo oggetto, il *tavolo di dissezione*. La sua importanza è evidentemente capitale, ma in un modo diverso. Non si tratta né di un elemento sessuale, né di un elemento meccanico. Esso rappresenta la *funzione* specifica che risulta dal sistema dei due insiemi. Al posto del letto d'amore, che è unione e vita, il tavolo di dissezione esprime la funzione specifica della macchina celibe, che è solitudine e morte.

3. The Maldoror prototype. Units and functions

To understand this better, one should now go back to the simplest prototype of bachelor machine. It can be recognized in Lautréamont's celebrated formula: "He is beautiful... like the chance meeting of a sewing-machine and an umbrella on a dissecting-table!" (*Maldoror*, Chant VI).
Among these three seemingly heteroclite objects one recognizes the *umbrella* as a male symbol, the *sewing-machine* as a feminine one. That leaves the third object: the *dissecting-table*. Its importance is clearly capital, but in a different way. It is no more a mechanical element than a sexual one. It represents the specific *function* arising out of the system of the two ensembles. Instead of the love bed, signifying union and life, the dissection-table expresses the bachelor machine's specific function, which is solitude and death.



Chaval, Erotismo meccanico / Mechanical erotism (*Surmâle*, IX).

I. COME IDENTIFICARE LE MACCHINE CELIBI

« *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* », di Marcel Duchamp

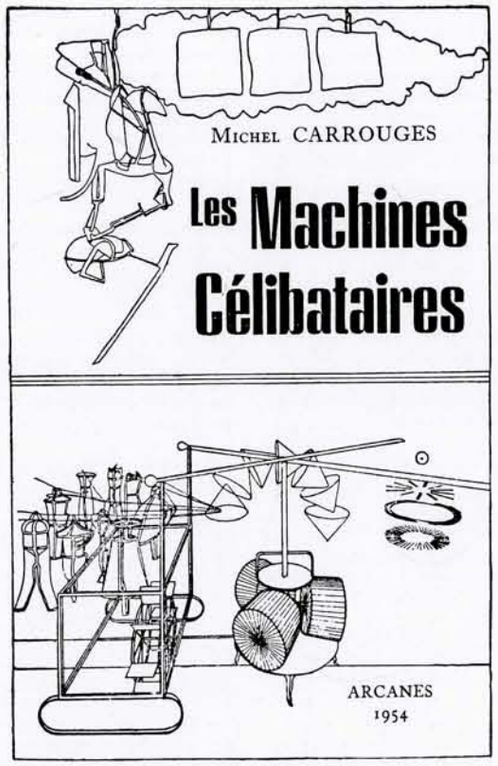
1. Si chiama correntemente il *Grand Verre* di Duchamp questa grande lastra di vetro, che si leva verticalmente in mezzo a una sala del Museo d'Arte di Filadelfia. Essa misura circa 2,75 m. di altezza per 1,75 m. di larghezza.
Il *Grand Verre* si presenta come uno strano enigma. Si osserva anzitutto che è tutt'altra cosa da un quadro su vetro, o anche da una vetrata, perché la maggior parte della superficie non è dipinta, ma trasparente.
Così, le forme e gli oggetti strani disegnati in prospettiva sul vetro paiono sospesi nel vuoto di uno spazio parallelo.
Non vi si riconosce *alcuna figura umana*, ma soltanto, in alto, una forma molto ambigua. In basso, gli oggetti hanno aspetti *meccanici*, ma il loro accostamento e il loro eventuale funzionamento sembrano inesplicabili o addirittura impossibili. Il *Grand Verre* affascina come una sorta di grandioso pittogramma o di geroglifico raffigurante una scena capitale e incomprensibile.

2. Consideriamo ora il titolo del *Grand Verre*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. La formula, abbastanza enigmatica, è piena di contraddizioni caratteristiche di un certo umorismo nero. Nell'attesa di comprenderle, ci accorgiamo immediatamente che questo titolo è una vera e propria scritta esplicativa. Esso *sovrap-*

I. HOW TO IDENTIFY BACHELOR MACHINES

"*The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*", by Marcel Duchamp

1. This big glass table, which rises vertically in the middle of a room in the Philadelphia Museum of Art, is currently called Duchamp's "Large Glass'. It measures approximately 2.75x1.75 m.
The "Large Glass" is a strange enigma. One notices first of all that it is anything but a painting on glass, or even on stained glass, for the larger part of the surface is not painted at all but transparent. The strange forms and objects drawn in perspective on the glass thus seem to be suspended in the emptiness of a parallel space.
No human figuration can be recognized in it, but only a very ambiguous shape at the top. At the bottom, the objects have a *mechanical* appearance, though their assemblage and their possible function appear inexplicable or even impossible. The "Large Glass" is fascinating as a sort of impressive pictogramme or hieroglyph representing a singularly important but incomprehensible scene.



Edizione originale / Original edition, 1954.
Marcel Duchamp, *La sposa messa a nudo dei suoi scapoli, anche* / *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even;* schema Roger Aujame (in Carrouges, 1954).

2. Now look at the title of the "Large Glass": *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. This highly enigmatic formula is charged with contradictions that suggest a certain black humour. While waiting to understand them we at once realize that this title is a veritable *legend*. It *superimposes* upon the *mechanical* or para-mechanical figurations of the Large Glass a *human*, *sexual* figuration which, on the parallel plane of the *legend*, introduces two

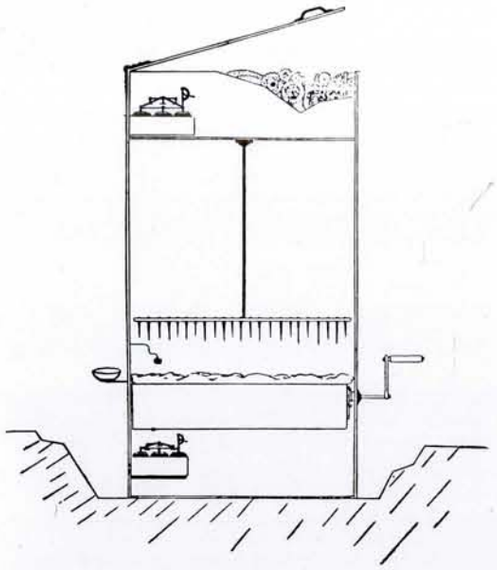
pone alle figurazioni *meccaniche* o parameccaniche del *Grand Verre* una figurazione *umana*, *sessuale*, che sul piano parallelo della didascalia mette in scena due elementi: quello femminile (*La Mariée*) e quello maschile (i celibi).
Osserviamo dunque la presenza di due insiemi: quello meccanico e quello sessuale, che comprendono ciascuno due elementi corrispondenti.

3. Per procedere nella scoperta, bisogna rifarsi ai lavori preparatori, nei quali Duchamp ha notato le parole e le immagini che gli hanno ispirato la creazione del *Grand Verre*. Sono note raccolte alla rinfusa nella *Boîte verte* (1933) e riprodotte in *Marchand du Sel*, scritti di Marcel Duchamp, a cura di Michel Sanouillet (Parigi, Terrain Vague, 1959).
Si scopre così che il *Grand Verre* è composto di due lastre di vetro sovrapposte verticalmente, che la lastra superiore è riservata alle immagini che riguardano la *Mariée*, mentre la lastra inferiore è particolarmente dedicata alle immagini dei celibi.
Perciò i due elementi sessuali si proiettano direttamente nella ripartizione delle due zone di riproduzione meccanica del *Grand Verre*.
Le indicazioni di Duchamp spiegano chiaramente il contenuto delle due zone:
Sulla lastra superiore, quella della *Mariée*, si vede una lunga forma sinuosa, orizzontale, sospesa in alto. È la « via lattea », color « carne » (in altre parole, la pelle o la spoglia della *Mariée*), mentre la parte angolosa che scende verticalmente a destra, è il suo « scheletro ».
La *mise à nu* del titolo corrisponde perciò a una « messa a morte » compiuta sul *Grand Verre*.
Questa dualità di simboli non impedisce che la *Mariée* sia anche una sorta di macchina. La sua pelle (o la sua spoglia) contiene tre « pistoni di corrente d'aria », mentre lo scheletro dell'impiccato femmina è agitato da movimenti a scatti, come quelli della sfera dell'orologio elettrico delle stazioni ferroviarie.
In base alle note di Duchamp, sulla lastra inferiore si identificano successivamente:
In secondo piano, a sinistra, nove *moules mâlic*. Sono dei manichini che si suppongono in membrana gonfiabile (guardia, corazziere, agente di polizia, prete, cameriere di caffé, fattorino di grandi magazzini, domestico, becchino, capostazione), ridotti al loro involucro esterno, come la *Mariée*. La zona che essi occupano è, molto logicamente, « il cimitero delle uniformi e delle livree ». La morte regna anche nella zona dei celibi maschi.
Poi, in primo piano, da sinistra a destra, si riconosce la slitta o carrello senza ruote, azionato da una ruota a pale (chiamata il « mulino ad acqua »). La slitta aziona a sua volta le grandi « forbici », che si incrociano sopra il « tritacioccolato ».
Così, mentre lo scheletro della *Mariée* è scosso in alto dai movimenti a scatto, la slitta va avanti e indietro insieme con le forbici, mentre il tritacioccolato gira.
Finalmente, a destra, i cerchi che rappresentano i « testimoni oculisti », nella zona dell'« abbagliamento della pillachera ».
È inutile insistere ancora per comprendere l'origine sessuale delle meccaniche del *Grand Verre* e il loro significato di morte, che fanno di questa opera una delle più straordinarie macchine celibi. (L'analisi più particolareggiata del *Grand Verre* si trova in *Miroir de la Mariée*, di Jean Suquet, ed. Flammarion).

elements: female (the Bride) and male (the bachelors).
We therefore may observe the presence of two main aggregates: mechanical and sexual, under each of which fall two corresponding elements.

3. To go further into this discovery, it is necessary to return to the preparatory works in which Duchamp formerly made note of the words and images that inspired him to create the Large Glass. These notes were loosely assembled in *The Green Box* (1934) and reproduced in the *Marchand du Sel*, written by Marcel Duchamp and introduced by Michel Sanouillet (published by Le Terrain Vague, 1959, Paris).
So one discovers that the Large Glass is composed of two panels of glass vertically superimposed, that the upper panel is reserved for those images that concern the Bride, whilst the lower panel is especially allocated to the bachelor images. The two sexual elements—female and male—are thus directly projected into the division of the two zones of mechanical figuration in the Large Glass.
Duchamp's indications very clearly explain the contents of the two zones: on the upper panel, where the Bride is situated, one sees a long sinuous and horizontal form hanging right at the top of the Large Glass. This is the "milky way" and it is "flesh"-coloured (in other words, the skin, or mortal remains, of the Bride), whilst the angular part which descends vertically on the left is the Bride's "skeleton". The stripping bare of the legend corresponds, therefore, to a stripping dead concluded on the Large Glass.
This duality of symbols does not prevent the Bride from being a sort of machine too. Her skin (or mortal remains) contains three "pistons full of draught", while the hanging female skeleton is shaken by jerky movements like those of the big hand on electric clocks in railway stations.
In the lower panel Duchamp's notes subsequently enable us to identify:
On the extreme left hand side of the background, nine "moules mâlic". These mannikins are supposed to be wearing inflatable gold-beaters' skins (a gendarme, an armourer, a police constable, a priest, a café commissionaire, a department store delivery-man, a flunkey, an undertaker and a station-master) and are reduced to their envelope—like the Bride. The region they occupy is therefore very logically "the cemetery of uniforms and liveries". Death thus also reigns over the male bachelors' zone.
Next, in the foreground, going from left to right, one recognizes: the sledge or wheelless cart, worked by a paddle-wheel (called the "water mill"). The cart in turn operates the big "scissors" which cross above the "chocolate grinder". Thus, while the Bride's skeleton rattles abruptly at the top, the cart moves to and fro on the spot with the scissors as the grinder goes round. Finally, on the right, the circles represent the "eye-witnesses" in the region of the "dazzling splash" (*l'"éblouissement de l'éclaboussure"*).
It will not now be difficult to understand the sexual origin of the Large Glass's mechanics and their signification of death, which make this work one of the most extraordinary of all bachelor machines. (The most detailed analysis of The Large Glass can be found in *Miroir de la Mariée* by Jean Suquet, published by Flammarion).

La macchina del supplizio nella « Colonia Penale » di Franz Kafka

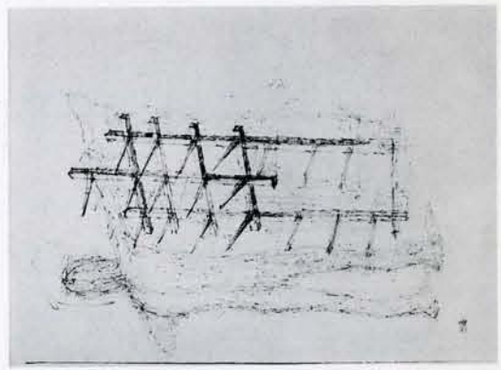


Franz Kafka, *In una colonia penale* / *In a Penal Colony*; Schema Zo (in Carrouges, 1954).

Nella *Colonia Penale*, Kafka descrive minuziosamente una strana macchina di tortura legale e pubblica. Essa esegue automaticamente le condanne a morte, scrivendo la sentenza sulla pelle del condannato.
L'ultimo suppliziato legale è un soldato condannato per insubordinazione. Ma l'ufficiale giustiziere, che non crede più alla sua missione, rinuncia all'esecuzione, libera il condannato, e si suicida per mezzo della macchina, che va definitivamente a pezzi.
Qui la funzione di morte è esercitata da un insieme meccanico messo in moto da un insieme militare, in un sistema repressivo e odioso, ma coerente, fino al momento in cui si disgrega. Se si pensa che Kafka scrisse questa storia all'inizio della guerra del 1914, quando era suddito ebreo e ceco dell'Impero Austro-Ungarico, appare evidente e primordiale il significato anti-imperialista e antibellicista del racconto.
Ma non bisogna concludere che questa facciata escluda altri significati su altri piani, arretrati rispetto al primo.
In effetti, la macchina è del tutto insolita e perfino inverosimile nel contesto sociale e tecnico del mondo occidentale contemporaneo di Kafka. Inoltre, il sistema del tatuaggio, i geroglifici della sentenza, il fanatismo degli spettatori, l'*estasi* finale del suppliziato vanno al di là del piano della repressione legale, e postulano determinismi diversi su differenti piani mitici, religiosi, sessuali, ecc.
A questo proposito, è sintomatico che la parte superiore della macchina sia il « disegnatore » (trad. R. Paoli), che funziona in modo analogo a una macchina da cucire (si confronti con Lautréamont) e alla fine comunica l'estasi e la morte al condannato. (Soltanto l'ufficiale muore senza trasfigurazione, perché non crede più alla macchina).
Un confronto metodico fra la macchina della *Colonia* e quella del *Grand Verre* presenta corrispondenze ancora più particolari.
1. La stessa struttura globale, che comprende due elementi sovrapposti.
In alto, la spoglia orizzontale della *Mariée* e l'impiccato verticale, che termina con una lunga pun-

The punishment machine, in Franz Kafka's "In a Penal Colony"

In the *Penal Colony* Kafka gives a minute description of a strange, legal and public torture machine. It automatically carries out capital punishments while inscribing the sentence on the condemned man's skin.
The prisoner under torture and about to be executed by law is a soldier condemned to death for insubordination. However, the officer executioner, who no longer believes in his mission, stops the execution, sets the condemned man free and commits suicide by means of the machine which then permanently breaks down.
The function of death is exercised here by a mechanical aggregate set in motion by a military one, in a repressive odious but consistent system, until it finally caves in. Knowing that Kafka wrote this story at the beginning of the 1914 war, when he was a Jewish and Czech subject in the Austro-Hungarian Empire, the anti-imperialist and anti-warmongering signification of the book is obvious and primeval.
This is not to say that the facade necessarily excludes other meanings on other planes situated in the background. In effect this machine is quite unusual and even improbable in the social and technical context of the contemporary western world in Kafka's time. Furthermore, the system of tattooing, the hieroglyphs of the sentence, the spectators' fanaticism and the final *ecstasy* of the tortured man exceed legal repression and postulate other determinisms on different mythical, religious, sexual and other planes.
In this last respect, it is symptomatic that the upper part of the machine is the "drawing-machine" ("dessinatrice"); that it works like a sewing-machine (compare with Lautréamont); and that it ultimately communicates ecstasy and death to the condemned man. (The officer alone knows only death and not ecstasy, for he no longer believes in the machine).
A methodical comparison between the machine in the *Penal Colony* and the one in the Large Glass will show some still more detailed correspondences:
1. The same over-all structure, including two superimposed elements. At the top, the horizontal mortal remains of the Bride and her vertical hanged shape terminated by a long point (L.G.)—the horizontal drawing-machine and the long vertical, taut cable carrying the harrow armed with by a long spike (PC). At the bottom, the "moules mâlic", escorted by their various mechanics (L.G.); the soldier's mechanical bed, subsequently the officer's (PC).



TIM, illustrazione per la *Colonia penale* / illustration for the *In a Penal Colony*, 1964 (inedito / unpublished).

ta (G.V.) — il disegnatore orizzontale e la lunga sbarra verticale che porta l'erpice, armato di una lunga punta (C.P.).
In basso, le « moules mâlic », con le loro diverse meccaniche (G.V.) — il letto meccanico del soldato, poi dell'ufficiale (C.P.).

2. Lo stesso principio di funzionamento.
La grande punta dell'impiccato femmina è agitata da scosse, come la sfera degli orologi elettrici delle stazioni (G.V.). — L'erpice non cessa di oscillare con i suoi aghi, in particolare con la grande punta che alla fine trafigge la fronte del condannato (C.P.).
La slitta, o carrello senza ruote, va e viene (G.V.). — Il letto meccanico trema e oscilla (C.P.).

3. Lo stesso genere di iscrizione geroglifica in alto (progetto della *Boîte Verte* per la *Mariée* — foglio inserito nel disegnatore) e in basso (progetto della *Boîte Verte* per la macchina trita-cioccolato — tatuaggio del condannato della *Colonia*).

4. Lo stesso genere di effetto finale.
« Abbagliamento della pillacchera » (G.V.) — Estasi dopo il vomito (C.P.).
In una parola, sotto la realtà manifesta dell'insieme meccanico, la macchina della *Colonia* è connessa alla realtà sottostante di un insieme sessuale a due elementi (femminile e maschile). Nonostante la completa divergenza degli aspetti esterni, la macchina celibe della *Colonia* e quella della *Mariée* hanno una struttura molto prossima. Il fatto è tanto più sintomatico in quanto Duchamp e Kafka ignoravano completamente le opere l'uno dell'altro.

2. The same operating principle. The large tip of the hanged female form moves in jerks, like the big hand on an electric station clock (L.G.). The harrow never stops swinging with its hands, notably the big hand, which finally has to cross the man's brow (P.C.). The sledge, or cart, comes and goes (L.G.). The mechanical bed trembles and swings on the spot (P.C.).

3. The same kind of hieroglyphic inscriptions at the top [Green Box project for the Bride (L.G.)—a sheet fitted into the drawing-machine (P.C.)] and below (Green Box project for the chocolate grinder—tattooing of the condemned man in the *Penal Colony*).

4. Same kind of final effect. Dazzling of the splash (L.G.)—Ecstasy after vomiting (P.C.). In a word, under the manifest reality of the mechanical unit, the machine in the *Penal Colony* is connected to the underlying reality of a sexual unit with two elements (female and male). Despite some utterly divergent outward aspects, the bachelor machine in the *Penal Colony* and that of The Bride are structurally extremely close. This is all the more symptomatic for the fact that Duchamp and Kafka knew absolutely nothing about each others' works.

La stanza di Gregorio nella « Metamorfosi » di Franz Kafka

L'argomento di questo racconto è l'orribile storia di Gregorio Samsa, che si sveglia nel suo letto trasformato in un insetto immondo. Qualche giorno più tardi muore di fame e di disperazione. Come la *Colonia*, la *Metamorfosi* è la storia di un supplizio mortale. Ma, nel nuovo racconto, la malattia sostituisce la macchina, la vita familiare dei parenti di Gregorio sta al posto dell'autorità militare. È vero che Gregorio è un giovane scapolo, ma non sembra avere nella sua vita né donne né macchine; si potrebbe così pensare che nella sua storia non esista alcuna macchina celibe. Ma vediamo più da vicino.

1. Dati sessuali.
In basso, fin da principio, Gregorio è coricato sul suo letto, come il condannato della *Colonia*.
In alto, sul muro, sopra il suo tavolo di lavoro, si vede il ritratto di « una donna impellicciata ». Quest'immagine acquista una « importanza enorme » sul muro vuoto. Quando Gregorio può arrampicarsi lungo il muro, dove il suo passaggio lascia una traccia di liquido vischioso, va ad *appiccicarsi* contro il ritratto della donna, il cui vetro lo ristora *deliziosamente*. E tiene tanto a questa immagine che, per impedire che la tolgano dalla sua stanza, è pronto a saltare in faccia alla sorella.
Gregorio e la signora in pelliccia sono l'elemento maschile e quello femminile dello stesso insieme sessuale.

2. Dati meccanici.
In alto sul muro, l'immagine della donna occupa la stessa posizione superiore del disegnatore nella *Colonia Penale* e della *Mariée* di Duchamp.
La pelliccia l'assimila all'animalità in forma parallela a quella di Gregorio. Il « pesante manicotto », nel quale il suo avambraccio è nascosto fino al gomito, evoca i due prolungamenti mobili del disegnatore e della *Mariée*: l'erpice e l'impiccato femmina.
La Signora, d'altra parte, è legata al vetro come a *Mariée*, e circondata da una « bella cornice

Gregory's Bedroom, in Franz Kafka's "Metamorphosis"

The subject of this horrible tale is Gregory Samsa, who wakes up in his bed to find that he has been metamorphosed into a noxious insect. A few days later he dies of starvation and despair.
As *In a Penal Colony*, the *Metamorphosis* is the account of a mortal ordeal. But in the new story, the family life of Gregory's parents replaces military authority. In spite of Gregory's being a young bachelor, he seems to have neither woman nor machine in his life. It might therefore be supposed that there is no bachelor machine in this story. And yet, if we look more closely we find:

1. Sexual data.
Below, right from the start, Gregory lies on his punishment bed, like the condemned man in the *Penal Colony*.
At the top, on the wall above the table where Gregory worked, is a passe-partout picture entitled "the lady all in fur". This image acquires an "enormous importance" on the empty wall. When Gregory manages to climb along the walls, where his passage leaves traces of a sticky liquid, he goes specially to *cling* by his stomach to the picture of this lady, whose glass front refreshes him *deliciously*. He cares so much about this picture that to stop it being removed he is ready to jump onto his own sister.
Gregory and the lady in the fur coat constitute the two male and female elements of the same sexual unit.

2. Mechanical data.
At the top, on the wall, the picture of the lady occupies the same upper position as Kafka's drawing-machine and Duchamp's Bride.
Her fur assimilates her to animality in a manner parallel to that of Gregory himself. The "heavy muff", into which she slips her arm up to the elbow is no less evocative than the drawing-machine's two mobile extensions and those of the Bride, namely, the harrow and the hanged female form.
The lady is, moreover, bound to the glass like the Bride, and surrounded by a "pretty gold frame"

dorata » che la contiene, come il cofano contiene il disegnatore.
Non si tratta, d'altra parte, di un ritratto personale, ma di una illustrazione ritagliata da una *rivista*, cioè di una donna *disegnata* e riprodotta *meccanicamente*, e legata a un testo (come il disegnatore e la *Mariée*).
Inoltre, Gregorio è un viaggiatore di commercio, la sua tavola è ingombra di campioni di tessuto; la donna dell'illustrazione mostra agli « amatori » non solo il manicotto, ma anche un berretto e un boa di pelliccia. Si può dunque pensare che essa abbia la parte di un *manichino* di moda.
La signora è doppiamente legata alla macchina, per la sua funzione di manichino e per la sua natura di disegno riprodotto meccanicamente.
In basso, il metamorfosato, ridotto alla condizione di insetto, si trova da principio sulla schiena. Le sue numerose zampette sono agitate da vibrazioni continue e incontrollabili, cioè automatiche. E riesce a voltarsi soltanto a costo di violenti sforzi di equilibrio. Dopo di che se la cava molto bene con le sue zampe adesive, che gli permettono di arrampicarsi dappertutto.
« Era specialmente il soffitto che gli *piaceva* per starci *appeso* ». Lì respirava più liberamente e un « leggero *oscillamento* faceva vibrare tutto il suo corpo ». Ne provava un tale piacere che dimenticava a volte di tenersi bene attaccato e cadeva pesantemente sul pavimento.
Con le sue *vibrazioni*, *equilibri*, *oscillazioni*, la meccanica zoologica di Gregorio si comporta come la macchina della *Colonia* e della *Mariée*.
In un insieme di parti da ricomporre, la camera di Gregorio nella *Metamorfosi* contiene perciò una vera e propria macchina celibe, composta di due insiemi di due elementi corrispondenti.
Si potrebbero aggiungere molte altre corrispondenze sintomatiche. Commesso viaggiatore, Gregorio è anche ufficiale di riserva: si vede il suo ritratto in uniforme nella stanza vicina. Il padre di Gregorio, uscere di banca o fattorino, porta l'uniforme, anche in casa, quando, dopo la cena, dorme sulla poltrona. (Un vero cimitero delle uniformi e delle livree). E le macchine dei treni continuano a ossessionare Gregorio attraverso il tic-tac della sveglia.
La differenza più notevole sta nel fatto che la signora è immobile e sembra passiva (ma non fa niente più che assistere allo spettacolo), mentre Gregorio vagabonda e si arrampica anche contro i *vetri delle finestre*, il *vetro* del quadro e il *soffitto*, come se pretendesse di prendere il posto della signora in pelliccia nelle parti alte (o del disegnatore e della *Mariée*). Ma l'illusione del trionfo è breve. Ogni volta Gregorio ricade a terra, aspettando che il suo supplizio finisca nella morte, sotto lo sguardo freddo della signora e per il sollievo della sua famiglia.

which contains her like the drawing-machine box.
As it happens, this is not a personal portrait but a picture cut out of a *magazine*, in other words, of a woman *drawn* and reproduced *mechanically*, in liaison with a text (as in the case of the drawing-machine and of the Bride).
In addition, Gregory is a commercial traveller; his table is loaded with cloth samples, and the lady in the engraving shows not just the muff to the "amateurs" but also a fur cap and collar. There are therefore very good grounds for imagining that she plays the role of a fashion *mannequin*.
The lady is doubly tied to the machine by her function as a mannequin and by her being a mechanically reproduced drawing.
In the lower half, the metamorphosed man reduced to the state of an insect finds himself first of all on his back. His numerous little legs are moved about by continual and uncontrolled, which means automatic, vibrations. He can only turn over by dint of violent balancing efforts. After which he gets on remarkably well with his adhesive legs which allow him to climb everywhere.
"It was chiefly the *ceiling* that he *loved*, because he could let himself *hang* from it". He breathed better there and a "gentle *oscillating* movement went through his body". It gave him such great joy that he forgot to hang on and fell to the floor with a thud.
With its *vibrations*, *balancings* and *oscillations*, Gregory's zoological mechanism behaves like the machines in the *Penal Colony* and the *Bride*.
In the form of a puzzle, Gregory's bedroom in the *Metamorphosis* thus contains a veritable bachelor machine, made up of two units of two corresponding elements.
One could add many other symptomatic correspondences. A commercial traveller, Gregory is also a reserve officer; one sees his portrait in uniform in the next room. Gregory's father, who is an office-messenger or janitor in a bank, wears his livery even at home when he is asleep in his armchair after dinner. (A real cemetery of uniforms and liveries). And the locomotives continue to haunt Gregory through the tick-tock of his alarm clock.
The most noticeable differentiation comes from the fact that the lady is immobile and seems passive (but she does no more than watch the entertainment), whilst Gregory wanders about and climbs up even against the *window panes*, on to the lady's *glass* and on to the *ceiling*, as though, up there in his heights, he wished to supplant the lady in her furs (or the drawing-machine and the Bride). But the illusion of triumph is short-lived. Each time Gregory falls down on to the ground again, waiting for his ordeal to end in death, beneath the chilly gaze of the lady and to the relief of his family.

La mazzeranga o damigella del raitro di denti in « Locus Solus » di Raymond Roussel

Sospesa per aria a un piccolo aerostato, la *mazzeranga* è un cilindro verticale che termina in basso con degli artigli. L'apparecchio afferra denti di diversi colori, sparsi al suolo; e li trasporta su un terrapieno per comporne un mosaico.
Questo mosaico di denti raffigura un raitro (soldato a cavallo), condannato a morte per tentativo di ratto di una donna sposata, la baronessa Christel, per conto del suo padrone, il duca Gjörtz. Il raitro è rinchiuso in una cripta, dove legge una bella storia alla luce di una torcia.

1. Insieme sessuale.
L'elemento maschile è evidentemente il raitro.
L'elemento femminile è rappresentato da Christel?
Il raitro aveva tentato un vero e proprio ratto, e il duca suo padrone, non sperando di farsi amare

The paviour's beetle or "Demoiselle" making a mercenary in teeth, in Raymond Roussel's "Locus Solus"

Suspended in mid-air to a little balloon, the *paviour's beetle* is a vertical cylinder ending in claws at the bottom. The contrivance clutches teeth of different colours, scattered over the ground; it then transports them on to a terrace to compose a mosaic.
This mosaic of teeth represents a mercenary condemned to death for attempting to abduct a married woman, baroness Christel, on behalf of his master, duke Gjörtz. The mercenary is shut up inside a crypt where he reads a nice story by the light of a torch.

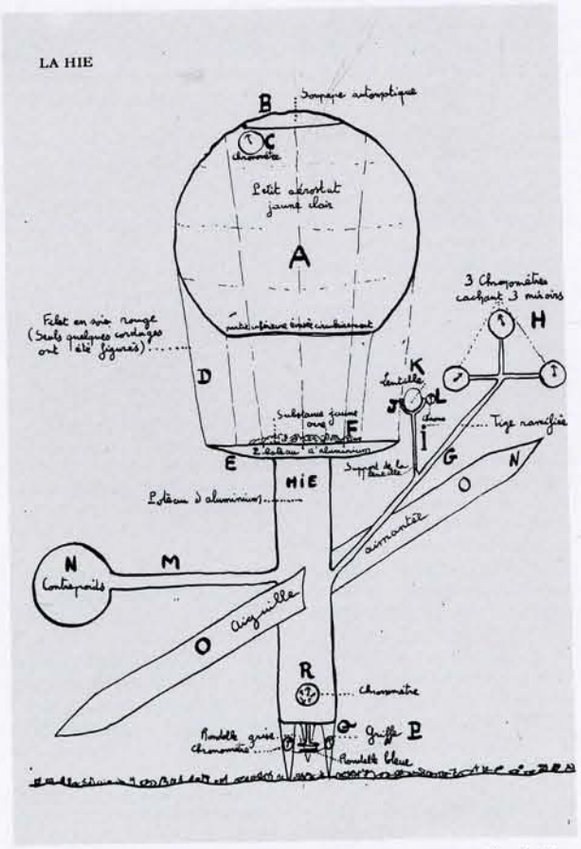
1. Sexual unit.
The male element is clearly the mercenary.
Is the feminine element represented by Christel?
The mercenary had attempted a real abduction, and his master the duke, not counting on being loved

da Christel, aveva premeditato di mascherarsi per usarle violenza in incognito. Tuttavia il progetto era fallito così totalmente che il raitro era stato catturato e condannato a morte. In seguito la pietosa Christel può liberarlo e convertirlo. Respinto su questo piano, il progetto della macchina celibe si trasferisce nel campo plastico.
Una *mazzeranga*, o *ballerina* (in fracese *hie* è sinonimo di *demoiselle*) è una sorta di apparecchio per pavimentazione, usato per livellare gli acciottolati. È il modello iniziale del cilindro verticale che Roussel ha prestigiosamente trasformato aggiungendovi un aerostato, degli artigli e molti altri accessori. Non si tratta di un fatto casuale, ma del prodotto di un gioco di parole di Roussel, che ha trasformato l'espressione *demoiselle à pretendants* (« ragazza dai molti pretendenti rivali ») in *demoiselle à reitre endents* (« mazzeranga a mosaico di denti raffigurante un raitro»).
Qui si coglie sul vivo come il dualismo sessuale possa trasporsi direttamente sul piano meccanico.

2. Insieme meccanico.
In alto, la mazzeranga corrisponde chiaramente al disegnatore di Kafka. Tanto più che essa funziona in maniera interamente automatica, sulla base di prodigiosi calcoli meteorologici dello scienziato Canterel.
Si è osservato che il modo di costruzione e di funzionamento della mazzeranga è molto vicino a quello dell'erpice e anche della *Mariée*.
In basso il raitro è tagliuzzato in effigie, come prodotto meccanico della mazzeranga, sotto forma di mosaico.
La particolarità di questa macchina celibe è la salvezza finale, ottenuta grazie alla donna e alla sublimazione artistica. Il supplizio di morte è stato sostituito dall'estirpamento dei denti.

by Christel, had premeditated disguising himself in order to ravish her incognito. However the plan had been such an utter failure that the mercenary was captured and condemned to death. Later the charitable Christel managed to free him and to convert him. Driven back on to this plan, the bachelor machine project transfers itself into the plastic domain.
An "*hie*" (paving beetle) is, in effect, the synonym for a "*demoiselle*" (which also means a paving beetle in French), to designate a work tool well known to roadworkers. It is the first model of the vertical cylinder which Roussel has dexterously transformed by associating it with an airship, claws and a lot of other accessories. Far from being the fact of any mere fluke of chance, this story is the product of a play on words by Roussel who has transformed the expression "*demoiselle à prétendants*" (a girl surrounded by rival lovers) into "demoiselle à reître en dents" (paving beetle with a mosaic of teeth representing a mercenary).
One discerns here, from life, how the sexual dualism can be directly transposed on to the mechanical plane.

2. Mechanical ensemble.
In the top half, the paviour's beetle (hie) is a remarkable emulator of the drawing-machine, especially as it works in fully automatically on the basis of the scientist Canterel's prodigious meteorological calculations. In passing, one has noticed that the way the paving beetle is constructed and functions relates it very closely to the harrow and even to the Bride.
Below, the mercenary is slashed to pieces in effigy, as a mechanical product of the paving beetle, in the form of a mosaic. The peculiarity of this bachelor machine is the final gesture made by the woman and by the artistic sublimation. The punishment by death has been replaced by the extraction of teeth.



Raymond Roussel, La *hie* ou la *demoiselle*; illustrazione / illustration Jean Ferry (*Locus Solus* Ed. Pauvert, 1965).

La pianta fotografica di Fogar nelle « Impressions d'Afrique » di Raymond Roussel

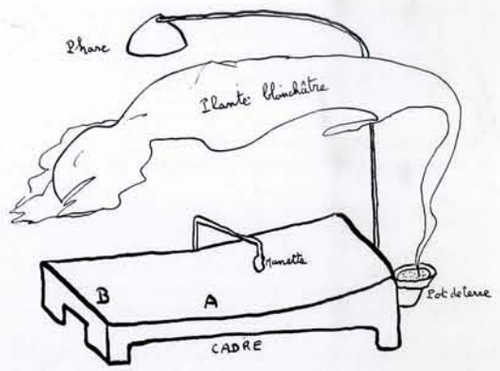
Nello spettacolo di fiera che egli presenta, Fogar, figlio maggiore dell'imperatore Talou, sta coricato su una specie di barella
Al di sopra, un grande baldacchino è formato da una larga pianta bianca e trasparente, illuminata da un faro.

1. Insieme sessuale.
L'elemento maschile è evidentemente Fogar.
L'elemento femminile si rivela nelle magnifiche fotografie a colori che appaiono successivamente sul baldacchino e che rappresentano i tragici amori della bella Neddou.

2. Insieme meccanico.
In basso, Fogar ha la parte di un vero e proprio automa umano. In stato di *sonnambulismo* è andato a cercare in fondo alle acque, senza respirare, la grande pianta bianca. Ed è in uno stato letargico ottenuto con l'autoipnosi che aziona *automaticamente* la leva di comando del faro.
In alto, sul baldacchino, Neddou, la donna maura uscita da un racconto delle *Mille e una notte* è soltanto il prodotto di un « movimento molecolare nelle fibre della pianta luminosa », le cui immagini sfilano automaticamente.
Scendendo dall'alto, i riflessi colorati delle immagini di Neddou e dei suoi amori vanno a proiettarsi sul corpo letargico di Fogar.
Terminata la proiezione, Fogar si rianima e mette in azione una serie di animali e vegetali marini, agitati da movimenti spasmodici.
Crudele per Neddou, che muore in un precipizio, questa nuova macchina celibe è indulgente con Fogar, ancora un adolescente, che conosce un letargo soltanto transitorio e il mini-supplizio dei grumi di sangue che deve estrarsi dalle vene dopo ogni seduta.

Fogar's photographic plant, in Raymond Roussel's "Impressions d'Afrique"

For the travelling fairground show which he presents, Fogar, eldest son of the emperor Talou, reclines on a sort of stretcher. Above him a large *bed sky* is formed by a billowing white and transparent tree, lit by a spot-lamp.



Raymond Roussel, *Fogar;* illustrazione/illustration Jean Ferry (in Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Ed. Pauvert, 1967).

1. Sexual unit.
The masculine element is clearly Fogar.
The feminine element is revealed in the magnificient colour photographs that appear subsequently on the bed sky and which represent the tragic loves of the lovely Neddou.

2. Mechanical unit.
In the lower part, Fogar plays the role of a veritable human automatom. In a state of somnambulism, without breathing, he went to look for the big white plant at the bottom of the waters. And it is in a state of lethargy obtained by self-hypnosis that he *automatically* operates the control-lever of the spotlight. In the top part, on the bed sky, Neddou, the moorish issue of a tale from a *Thousand and One Nights*, is nothing but a "molecular movement in the fibres of the luminous plant" whose images file past automatically.
Coming downwards, coloured reflections of the images of Neddou and her loves are projected onto Fogar's lethargic body. When the projection is over, Fogar comes to life again and puts into action a series of marine vegetables and animals, shaken by spasmodic movements. Though cruel to Neddou who dies in a precipice, this new bachelor machine is kinder to Fogar, still an adolescent, who experiences only a transitory lethargy and the mini-ordeal of the blood clots which he has to extract from his veins after each session.

Il grande diamante acquario di Faustina in « Locus Solus », di Raymond Roussel

L'acquario, tagliato come un grande diamante alto due metri e largo tre, è pieno di *aqua micans*, acqua superossigenata, elettrizzante e respirabile. Dentro, vi si vede, interamente immersa, la danzatrice Faustine, in calzamaglia color carne, dei ludioni, degli ippocampi, una bottiglia di vino di Sauternes, e, appesa per un filo, la *testa di Danton*, ridotta al sistema cerebrale e neuromuscolare.

1. Insieme sessuale.
L'elemento femminile e quello maschile sono evidentemente Faustine e Danton.
A differenza di quel che avviene in tutte le altre macchine celibi precedenti, questi due elementi non si sovrappongono, ma si tengono verticalmente uno a fianco dell'altro: la qual cosa d'altra parte non sembra produrre alcun mutamento essenziale.

2. Insieme meccanico.
Faustine è fortemente elettrizzata, i capelli le stanno ritti sulla testa e, mentre la danzatrice fa ondulare leggermente la testa, producono strani suoni musicali. Faustine si comporta come uno strumento musicale elettrico.
Bisogna sottolineare che, in compenso, non sembra occuparsi di Danton e lascia questa cura al gatto siamese introdotto da Cantarel. L'animale, interamente tosato, « roseo e bizzarro » è disceso fino in fondo all'acquario per infilare la testa dentro un cornetto metallico munito di fori. Protetto da questa maschera, rimonta in direzione della mostruosa testa immersa.
Tutte le volte che la punta del cornetto, fortemente elettrizzata, tocca la *facies* di Danton,

Faustine's Large Diamond Aquarium, in Raymond Roussel's "Locus Solus"

The aquarium cut like a big diamond two metres high by three metres wide is filled with *aqua-micans;* super-oxygenized, electricizing and breathable water.
In it one sees Faustine the dancer, entirely immersed, dressed in a flesh-coloured costume; cartesian divers, hippocampuses, a bottle of Sauternes wine and, hanging from the end of a thread, *Danton's head*, reduced to the brain and neuro-muscular system.

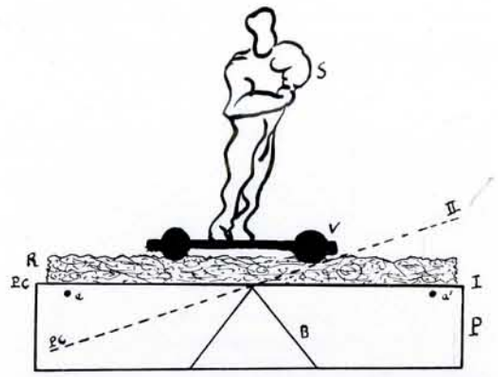
questa riceve una potente scarica elettrica, in modo che i muscoli della sua bocca si agitano automaticamente, mimando frammenti incoerenti dei discorsi del celebre tribuno.
Il problema che allora si pone è di sapere se la macchina elettrica Faustine è completamente indipendente dal meccanismo elettrico che comprende il gatto e Danton. Ora, Faustine e il gatto hanno lo stesso aspetto denudato; sono ugualmente elettrizzati; Cantarel li ha fatti entrare allo stesso modo nell'acquario, tenendo Faustine per la nuca e il gatto per la pelle del collo. Si osserverà, d'altra parte, che, fra Faustine e Danton, il gatto siamese ha lo stesso ruolo intermedio dell'erpice fra il disegnatore e il condannato, della mazzeranga fra l'aerostato e il raitro del mosaico, dell'impiccato femmina fra la *Mariée* e i celibi, del manicotto fra la signora in pelliccia e Gregorio trasformato in insetto.
Roussel, sempre calcolato nelle sue parole, precisa che questo gatto ha un nome siamese che significa *giocattolo*. Si può riassumere il tutto dicendo che la danzatrice gioca con la testa di Danton.
È ancora per un gioco di parole di Roussel sul rosario (*chapelet*) che Faustine tiene in mano in un'altra storia, che troviamo un gatto scuoiato (*chat pelé*). È perciò del tutto logico che, alla fine del racconto, il gatto salti sulla spalla della danzatrice. Il gatto « giocattolo » è una frazione di Faustine.
Quanto alla funzione di morte, è inutile insistere sul supplizio di Danton. Ma questa volta esso è integrato in una ripetizione che può essere indefinita, per un numero di danza.

1. Sexual unit.
The two feminine and male elements are clearly Faustine and Danton.
In contrast with all the previous bachelor machines, these two elements are not superimposed. They stand vertically next to one another, which moreover seems to alter nothing essential.

2. Mechanical unit.
Faustine is heavily electric. Her hair stands up vertically. The dancer balances the head lightly, in such a way that the hair waves about and produces strange musical sounds. Faustine behaves like an electrical musical instrument.
On the other hand it must be emphasized that she does not take much interest in Danton and abandons this care for the Siamese cat that has just been introduced by Canterel. This entirely round animal, "pink and weird", has gone right down to the bottom of the aquarium to poke its head into a long metal horn with holes punched in it. Armed with this mask, the cat comes up again towards the monstrous immersed head.
— Each time the tip of the heavily electricized horn touches *Danton's facies*, the latter receives a powerful electric discharge, so that the mouth muscles start moving automatically, miming incoherent snatches of ancient speeches from the celebrated tribune.
The question that now arises is whether or not Faustine the electric machine is completely independent from the electrical machinery that groups the cat and Danton. Now in fact, Faustine and the cat have the same stripped appearance; they are likewise electricized; Canterel has introduced them into the aquarium in the same manner, holding Faustine by the scruff of her neck and the cat by the skin of its neck. One will observe moreover that between Faustine and Danton, the Siamese cat performs the same intermediary role as the harrow does between the drawing-machine and the condemned man, as the paviour's beetle between the airship and the mercenary in the mosaic, as the hanged female form between the Bride and her

S. Calien, *Helman Tournée*, guazzo/gouache, ca. 1910.
Il motivo iconografico risale a Faust/Mefistofele. La donna è in una gabbia di vetro (acquario) come in *Locus Solus* o in levitazione. Roussel amava molto questa atmosfera di spettacolo e di festa popolare / The iconographical motif may be traced to Faust/Mephisto. The woman is in a glass cage (aquarium) as in *Locus Solus*, or in levitation. Roussel loved this atmosphere of spectacle and fairground.

I manichini meccanici di Montalescot nelle « Impressions d'Afrique » di Raymond Roussel



Raymond Roussel, *L'ilota, il manichino in stecche di balena da busto, che corre su rotaie di polmone di vitello. / Helot in whale bones running along a rail of calf lungs;* illustrazione/illustration Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, 1967.

Per non smarrirsi nelle complicazioni anteriori del racconto (gli amori di Louise Montalescot, i suoi preparativi per una macchina per dipingere, l'aiuto secondario di suo fratello Norbert), bisogna tenersi rigorosamente alla scena in cui Louise, sola, presenta all'imperatore Talou un gruppo di « statue » o di manichini meccanici.
1. Insieme sessuale.
Louise è il solo elemento femminile, mentre l'elemento maschile come si vedrà, si sdoppia in due campioni, l'ilota e Kant.
2. Insieme meccanico.
Salita su una piccola scala che non si vede dall'esterno, Louise emerge col torso dallo spioncino del tetto di una loggetta che le serve da camera oscura. Ella indossa un dolman da ufficiale, le cui cordicelle nascondono gli aghi chirurgici cavi che penetrano nel suo polmone destro producendo ad ogni atto respiratorio, una strana *musica automatica*. È una macchina musicale come Faustine.
Il primo rappresentante meccanico dell'elemento maschile è l'ilota, schiavo spartano, colpevole di aver recitato male la sua lezione di greco. È trasformato in statua nel momento in cui il maestro, infuriato, gli trafigge il cuore con un colpo di stiletto.
La statua dell'ilota è la più celebre delle invenzioni di Roussel, perché è il famoso *manichino fabbricato con stecche di balena da busto*, innalzato su un rudimentale carro che deve correre *su rotaie di polmone di vitello*.
Il secondo rappresentante meccanico dell'elemento maschile è un busto di Kant posato su uno zoccolo.
Soltanto quando Louise manda la sua gazza addomesticata, i *movimenti alternati* del volatile mettono in azione (con il becco o con le zampe) le molle nascoste dei manichini. L'uccello di Louise produce così i *movimenti di va e vieni* dell'ilota sui binari e le *illuminazioni intermittenti* della calotta cranica di Kant, dovute alle lampadine elettriche nascoste all'interno.
Fra le molte corrispondenze evidenti, si nota che la gazza ha lo stesso ruolo del gatto di Faustine e che il cranio vuoto di Kant equivale al cervello disossato di Danton. Quanto alla sorte tragica dell'ilota, esso è un richiamo della funzione di morte.

bachelors and as the sleeve between the lady all dressed in fur and Gregory changed into a vermin. Roussel, who always calculates his words, explains that this cat bears a Siamese name which means *toy*. The whole thing can be nicely summed up by saying that the girl dancer makes a plaything out of Danton's head.
Finally, it is because of a play on words by Roussel about the *chapelet* (rosary) which Faustine keeps in another story, that we are told of a *chat pelé* (peeled cat). It is therefore quite logical to find that at the end of the tale the cat jumps onto the dancer's shoulder. The cat "*Joujou*" is a fraction of Faustine.
As for the function of death, one need hardly insist unduly on Danton's ordeal. But this time it is combined with a repetition that may be indefinite, for a dancer's number.

The Montalescots' Mechanical Mannikins, in Raymond Roussel's "Impressions d'Afrique"

To avoid getting bogged down in the earlier complications of the story (Louise Montalescot's royal loves, her preparations for a painting machine, the secondary aid of her brother Norbert), one must stick rigorously to the scene which takes place as Louise, alone, introduces the emperor Talou to a group of "statues", or mechanical mannikins.
1. Sexual unit.
Louise is the only female element. The masculine element however is divided into two specimens, the Helot and Kant, as we shall be seeing.
2. Mechanical unit.
Mounted on a small ladder that cannot be seen from the outside, Louise emerges half-length through the judas-trap in the roof of the box which serves as her darkroom. She wears an officer's pelisse the gold shoulder-knots of which dissimulate the hollow surgical needles that penetrate her right lung and give rise to a peculiar kind of *automatic music* upon each effort she makes to breathe. It is a musical machine like Faustine.
The first mechanical representative of the masculine element is the helot, the Spartan slave guilty of having stumbled through his Greek lesson. He is turned into a statue by his furious master, just as his heart has been stabbed by a stiletto.
The statue of the helot is the most famous of Roussel's inventions, for it is the celebrated *dummy made witn walebone corset stiffeners* standing upright on a clumsy-looking chariot designed to run *on calf's-lung rails*.
The second mechanical representation of the masculine element is a bust of Kant placed on a plinth. It is only when Louise sends her tame magpie that this winged creature's *alternative movements* set (by its beak or its feet) the dummies' hidden springs in action. Louise's bird thus causes the *coming and going movements* of the helot on his rails and the intermittent lights of Kant's skull-cap, thanks to the electric bulbs concealed within.
Among many remarkable corresponding features, one sees that the magpie plays the same role as Faustine's cat and that Kant's empty skull is a counterpoint to Danton's boneless brain. As for the helot's tragic fate, it is a sufficient reminder of death's function.

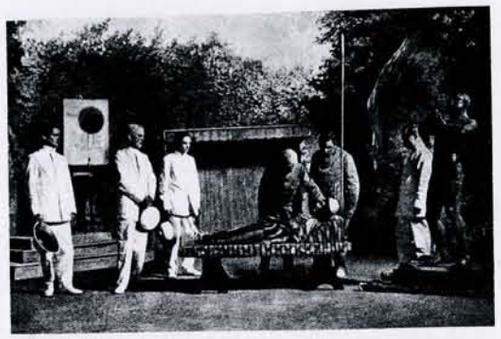
Il letto parafulmine di Djizmé nelle « Impressions d'Afrique » di Raymond Roussel

Djizmé, affascinante ragazza negra, è coricata su un letto di riposo. La sua testa è coperta di una calotta di ferro, collegata mediante un filo metallico all'alta punta verticale di un parafulmine. I suoi piedi sono chiusi in calzari metallici collegati alla terra.
Vagamente compromessa nell'adulterio dell'imperatrice, Djizmé è condannata ad essere fulminata dal temporale.
Djizmé non è soltanto una donna; è integrata come « fusibile » al parafulmine.
Il parafulmine, d'altra parte, non è un semplice strumento meccanico capace di attirare e scaricare il fulmine. Esso incarna la potenza dell'imperatore, rafforzata dall'elettricità automatica di qualche dio africano del temporale.
Si tratta senz'altro di una macchina celibe. Ma, per la prima volta, è una donna che ha il posto del condannato a morte.

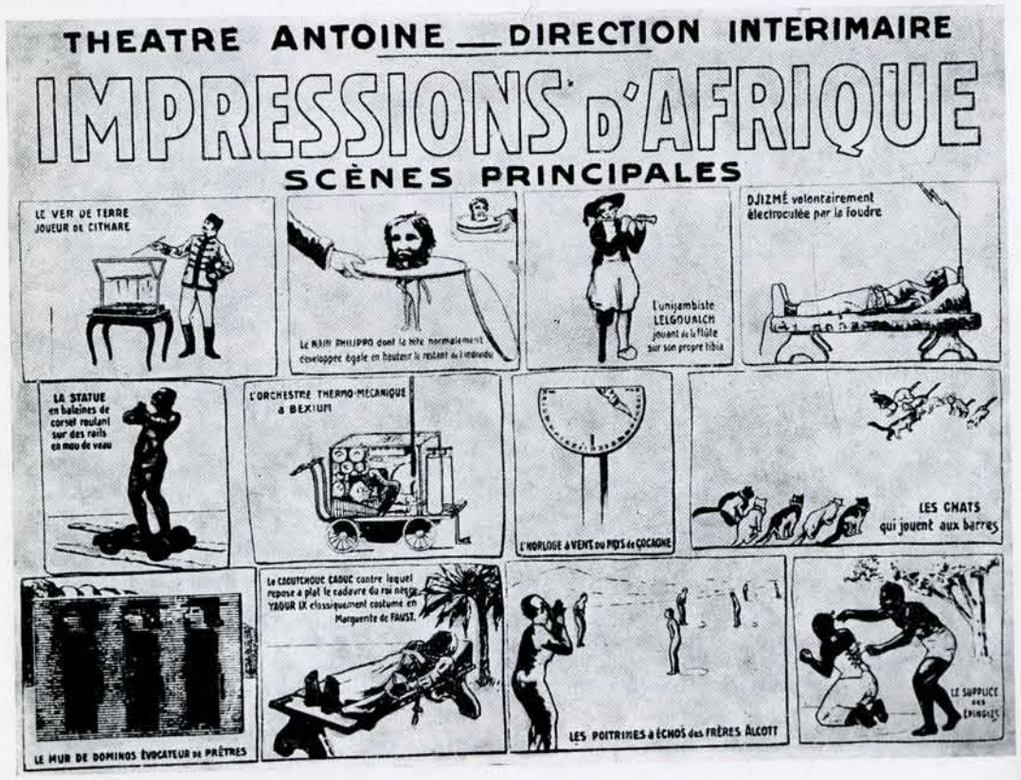
Djizmé's lightning-conductor bed, in Raymond Roussel's "Impressions d'Afrique"

Djizmé, a charming young black girl, is stretched out upon a resting-bed. Her head is dressed in an iron cap connected by a metal wire to the tall vertical rod of a lightning-conductor. Her feet are trapped in earthed metal shoes.
Vaguely implicated in the empress's adultery, Djizmé is condemned to be struck to death by lightning. Djizmé is not only a woman; she is integrated as a "fuse" to the lightning-conductor. Conversely, this lightning-conductor is not just a plain metal instrument for putting the lightning in movement. It embodies the emperor's power strengthened by the automatic electricity of some African storm-god. There is no doubt that it is a bachelor machine. But, for the first time, a woman takes the place of the condemned man.

La morte di Djizmé / Death of Djizmé.



Manifesto pubblicitario della ripresa di *Impressions d'Afrique*, maggio, 1912 / Poster for the resumption of *Impressions d'Afrique*, May, 1912.



La corsa delle Diecimila miglia nel « Supermaschio » di Alfred Jarry

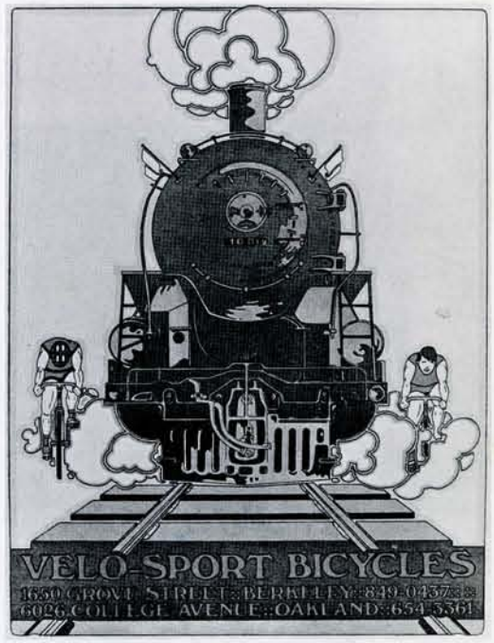
Chaval, *La corsa / The Race* (*Surmâle*, V).

Ecco ora l'amore (o piuttosto quello che ne resta) trasformato in grandiosa competizione sportiva. I due protagonisti principali sono André Marcueil, soprannominato il Supermaschio, e Ellen Elson.
Superando di molte lunghezze il « tour de France » ciclistico, questa corsa gigantesca è intermeccanica (treno, automobile, bicicletta, macchina volante) e internazionale per i partecipanti (un Francese contro otto Americani) e per il percorso, che va da Parigi fino in Siberia.
Sulla strada ferrata, il treno a vapore va alla massima velocità. Arthur Gough, ingegnere e meccanico, sta sulla piattaforma della locomotiva. Nel primo vagone appare la barba bianca di M. William Elson, industriale americano. Il viso solitario di sua figlia Ellen appare al finestrino della prima portiera del secondo vagone.
A un livello più basso, sull'autostrada, si succedono una automobile allenatrice, senza pilota e a forma di proiettile, poi una quintupletta, montata da Bill Gilbey (il pilota), il negro Sammy White, George Webb, Jewey Jacobs e Ted Oxborrow. Questi celibi maschi non sono di membrana. Stanno distesi orizzontalmente sul ventre, con la testa più in basso della sella e il volto chiuso in una maschera che li protegge dal vento e dalla polvere. Le dieci gambe sono collegate da stantuffi d'alluminio, che le trasformano in leve rigide delle loro macchine. I quintuplettisti sono potentemente drogati con il *Perpetual Motion Food*

Chaval, *Le pédard / The Scorcher* (*Surmâle*, V).

The ten thousand mile race in Alfred Jarry's "Supermâle"

Here we now have love (or rather what is left of it) metamorphosed into a grand sports competition. The two chief competitors are André Marceuil, nicknamed the 'supermale', and Ellen Elson.
By far outstripping the "cycling tour de France", this gigantic Race is intermechanical (train, car, cycle, flying machine) and internationl (one Frenchman versus eight Americans) and because of its course which runs from Paris as far as Siberia.
On the railway, the train runs on steam and at full speed. Arthur Gough, an engineer and mechanician, stands on the foot-plate of this locomotive. The white beard of Mr. William Elson, an American industrialist, can be seen in the next coach. The solitary face of his daughter Ellen shows itself at the window of the first door in the second coach.
At a lower level, on the motorway, a pacesetting car, with no driver and shaped like a torpedo, is followed at a distance by a 5-seater bicycle ridden by Bill Gilbey the driver; Sammy White, a black; George Webb, Jewey Jacobs and Ted Oxborrow. These male bachelors are not dressed in goldbeaters' skins. They lie horizontally on their tummies, their heads lower than the saddle, and their faces wrapped in masks which protect them from the wind and dust. Their ten legs are joined together by aluminium rods which make stiff levers of them for their engines. The 5-seater cyclists are formidably doped by means of Perpetual Motion Food, manufactured by Ellen's father. This nourishment is deposited above the speedometer, in the form of little cubes, at the bade of the pacesetting car.
Behind the 5-seater bicycle, a small trailer is occupied by the dwarf Rob Rumble, who cries to the others: "there's something following us". This, in effect, is when things really start to go wrong. A *funnel*, or fluing trumpet, flies along just above the ground, turning as though it was screwing itself in the air, and in a flash overtakes the train and the bicycle even though these are doing 250km.p.h. (On the train side the passing of the funnel is followed by a sudden springing-up of red mushrooms or of red roses which veil Ellen's window). The



David Lance Goines, *Velo-Sport Bicycles*, Berkeley, 1970 (in Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*).

(alimento del moto perpetuo), prodotto dal padre di Ellen. Questa sostanza, in forma di piccoli cubi, è depositata sopra l'indicatore di velocità, sulla tavoletta sistemata dietro la macchina tagliavento. Dietro la quintupletta, un piccolo rimorchio è occupato dal nano Bob Rumble, che grida agli altri: « C'è qualcosa che ci segue ».
È a quel momento che incominciano le grandi peripezie.
Un *imbuto*, o tromba volante, vola raso terra, avvitandosi su se stesso nell'aria, e in un attimo sorpassa il treno e la quintupletta, che corrono a ben 250 Km l'ora.
(Dalla parte del treno il passaggio dell'imbuto è seguito da un improvviso sbocciare di funghi rossi o di rose rosse, che nascondono il finestrino di Ellen).
I pedalatori raddoppiano i loro sforzi. Jewey Jacobs muore al suo posto e continua a pedalare automaticamente. La quintupletta arriva a superare il treno di Ellen.
A questa vista, gli occupanti del treno demoliscono i vagoni e bruciano il legno nella caldaia. Ellen e suo padre raggiungono il meccanico sulla piattaforma della locomotiva.
L'indicatore di velocità è bloccato, perché la velocità è salita vertiginosamente. La quintupletta e il treno si inoltrano in una babelica torre ruotante alta cento metri, dentro la quale essi *corrono sul soffitto*, come le mosche o come Gregorio Samsa.
All'uscita, il cacciapietre delle locomotiva butta fuori una botte che dondola come una « culla da bambini ».
Finalmente, nottetempo, dietro a tutti arriva il *Pédard*, cioè il ciclista supermaschio André Marcueil, che pedala tranquillamente, seduto ben dritto sulla sua bicicletta, con i cappelli al vento. Sorpassa senza sforzo il treno e la quintupletta, e arriva molto prima di tutti al traguardo, ornato di rose rosse.
Ellen in treno e André in bicicletta sono rimasti due macchine parallele, dall'una e dall'altra parte di un vetro ermetico. La macchina celibe ha avuto la sua vittima nella persona meccanica di Jewey Jacobs.

pedallers redouble their efforts. Jewey Jacobs dies on the spot and carries on pedalling automatically. The 5-seater succeeds in overtaking Ellen's train. Upon seeing this the occupants of the train demolish the coaches and burn the wood in the fire-box. Ellen and her father have rejoined the engine-driver on the foot-plate. The speedometer is stuck because the speed becomes fantastic. The bicycle and the train rush into a Babel-like *tour-virage* one hundred metres high, inside which they *drive along the ceiling* like flies, or like Gregory Samsa. As they come out again, the stone-catcher on the locomotive ejects a wine-barrel which balances itself in the manner of "a child's cot".
Finally, by night, and last of all, Pédard arrives: that's to say the supermale cyclist André Marcueil who is pedalling calmly, sitting up nice and straight on his bike, his hair blowing in the wind. He effortlessly overtakes the train and the 5-seater bicycle and comes in well ahead of them at the winning post decorated with red roses.
Ellen in the train and André on his bike have remained parallel machines on either side of a hermetic glass window. The bachelor machine has had its death in the mechanical person of Jewey Jacobs.

La Quintupletta dei Fratelli Opel / *The Opel Brothers' 5-Seater Bicycle*, ca. 1897.

Nel suo castello di Lurance, dopo la corsa, il supermaschio ha battuto con Ellen tutti i record erotici senza mai arrivare all'amore. Il Dr. Bathybius ha un bel concludere che il supermaschio è soltanto una macchina, Ellen protesta che ne è innamorata.
Richiesto dal padre di Ellen, Arthur Gough, l'ingegnere meccanico, si incarica di costruire una « *macchina magneto-elettrica capace di ispirare l'amore* ».
Perché no? « Se quest'uomo (il supermaschio) divenisse un meccanismo, bisognerebbe, per un necessario ritorno all'equilibrio del mondo, che un altro meccanismo fabbricasse ...anima ».
Ispirandosi a un esperimento di Faraday sull'elettrocalamita e alla struttura della sedia elettrica in uso per i condannati a morte, il meccanico costruisce una *poltrona elettrica* collegata a un magnete.
Il supermaschio addormentato viene seduto sulla sedia e legato con cinghie. Sul suo cranio viene posata una specie di corona di platino munita di un paio di elettrodi e di orecchiette, il tutto completato da una cerchia di denti diretti verso il basso.
Elettrizzato da una corrente a 11.000 volt, il supermaschio addormentato comprende immediatamente ciò che vuole da lui il magnete e risponde in sogno, ad alta voce: « ti adoro ».
Improvvisamente, fra lo stupore degli scienziati presenti, la corrente si inverte, e la macchina si innamora del supermaschio. La corona di platino passa al rosso. Il supermaschio ha generato una potenza elettrica maggiore di quella del magnete. Mentre la macchina va in rovina, la corona incandescente si torce e morde la testa del supermaschio, che salta in aria, rompendo tutto, e va a proiettarsi contro la cancellata del parco.
Questa macchina celibe è anteriore di più di dieci anni a quella della *Colonia penale* e di otto anni a quella di Djizmé nelle *Impressions d'Afrique*.

In his castle at Lurance, after the Race, the supermale has beaten all the erotic records with Ellen without ever having arrived at *love*. Although Dr Bathybius concludes that the supermale is only a machine, Ellen protests that she loves him.
On the request of Ellen's father, Arthur Gough the engineer-mechanician undertakes to build a "*magneto-electric machine suitable for inspiring love*". Why not? "If this man (the supermale) were to become a piece of machinery it would be necessary, in order to achieve a necessary return to a balanced world, for another mechanical system to manufacture... the soul".
Getting inspiration from an experiment by Faraday on electromagnetics, and from the structure of the electric chair in use for persons condemned to death, the mechanical engineer constructs an *electric armchair* connected to a magneto. The sleeping supermale was seated in this seat and tied to it with straps. On his scalp was placed a sort of platinum crown fitted with a pair of electrodes and ear-flaps, the whole thing completed by a ring of teeth pointing downwards.
Electrified by an 11,000-volt current, the sleeping supermale immediately understands what the magneto wanted from him and answers him as if in a dream, but in a loud voice: "I adore you". Suddenly, to the great surpise of the scientists present, the current is reversed, the machine falls in love with the supermale, and the platinum crown turns red. The supermale had boosted the magneto... While the machine breaks down brutally, the incandescent crown twists and bites the head of the supermale who leaps up, smashing everything and rushes off to fling himself against the park railings.
This bachelor machine comes more than ten years earlier than that of the The *Penal Colony* and eight earlier than that of Djizmé in *Impressions d'Afrique*.

La sedia elettrica / The electric chair, 1890, incisione su legno / woodcut, Poyet.
Un'altra invenzione impiegata da Jarry / Another discovery used by Jarry.

Il ritratto della Stilla nel « Castello sui Carpazi » di Jules Verne

L. Benett, *L'apparizione di La Stilla / The apparition of La Stilla*, incisione su legno per / woodcut for Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Hetzel, Paris, 1891/92.

Le macchine celibi non mancano certamente nell'opera di Jules Verne; anzi, ci sarebbe troppo da dire su questo argomento, particolarmente a proposito del *Maître Zacharius* e del *Castello sui Carpazi*.
La grande cantante Stilla, mentre canta al teatro dell'opera di Napoli, muore improvvisamente, quando scorge in un palco lo sguardo fisso e ossessivo del barone di Gortz.
Il barone rientra nel suo vecchio castello sui Carpazi, che si dice abitato dagli spiriti.
Attirato da questa voce, il conte Franz de Télek, innamorato inconsolabile della Stilla, crede che ella sia prigioniera del barone e penetra clandestinamente nel castello per liberarla.
Quando sente nella torre la voce della Stilla cantare la stessa aria del giorno del dramma, si precipita in una grande sala, in cui vede, in piedi su un podio, la sua amata che canta tendendogli le braccia. Egli lascia cadere il coltello di cui era armato. Il suo rivale lo raccoglie e corre verso la Stilla come per ucciderla. Al colpo inferto, Franz sente soltanto un gran rumore di vetro rotto, mentre il barone cerca di fuggire portando via una scatola nera.
La riapparizione meravigliosa della Stilla era soltanto un abile montaggio, ottenuto con un ritratto intero, un gioco di specchi illuminati potentemente con l'elettricità, e un fonografo.
Il barone di Gortz, qualche istante più tardi, salta in aria insieme con la *macchina infernale* da lui stesso fatta costruire.
Se questa storia non ha praticamente niente a che vedere con un'anticipazione del cinematografo, ci presenta in compenso una curiosa macchina celibe della stessa famiglia di quelle di Fogar e di Neddou, dell'*Eva Futura* di Villiers de l'Isle-Adam, di *Isabella d'Egitto*, di Achim von Arnim o dell'*Invenzione di Morel* di Bioy Casares.

The portrait of the Stille in Jules Verne's "Château des Carpathes"

There is certainly no lack of bachelor machines in Jules Verne: indeed there would be too much to say on this subject, notably about *Maître Zacharius* and the *Château des Carpathes*. The great singer Stilla died unexpectedly while singing on the stage of the Naples Opera House, upon perceiving in a box the fixed and obsessive gaze of baron du Gortz. The latter has returned to his old Karpathes castle, which is said to be haunted.
Attracted by this rumour, count Franz de Télek, Stilla's inconsolable lover, believes she is a prisoner of the baron and secretly gets into the castle to free her. When he hears Stilla's voice in the dungeon singing the same aria as she sang on the day of the drama, he rushes into a big hall where he sees his beloved, standing on a dais, singing and stretching out her arms towards him. He drops the knife he was armed with. His rival picks up the knife and leaps towards him as though to cut his throat. As the blow strikes, Franz hears only a great din of breaking glass, whilst the baron tries to escape, taking with him a black box.
The amazing reapparition of Stilla was nothing but a clever fit of stage trickery, helped by a full-length portrait, a play of mirrors heavily lit by electricity, as well as by a phonograph. As for the baron de Gortz, he blew up a few seconds later with the *infernal machine* that he himself had had constructed.
Although this story may have virtually nothing to do with an anticipation of the cinema, it does on the other hand bring us a curious bachelor machine in the same line of descendants as those of Fogar and Neddou, of *Eve future* by Villiers de l'Isle-Adam, of *Isabella von Agypten* by Achim von Arnim, or of the *Invention de Morel* by Bioy Casares.

Il parapioggia e la macchina da cucire nei « Canti di Maldoror » di Lautréamont

Sono suonate le otto e mezza all'orologio della Borsa. I negozi hanno spento le loro luci. Alla luce dei lampioni, si vede la figura di Mervyn, giovane inglese di sedici anni, che percorre la rue Colbert, lungo la Biblioteca imperiale (siamo a Parigi nel 1869), e volta all'angolo di rue Vivienne, in direzione del boulevard Montmartre. Egli non sa che Maldoror, il mostruoso ciclope parigino, lo segue da presso, spiandolo come una preda.
È a quel punto che, descrivendo Mervyn, il poeta grida: « Egli è bello... come l'incontro fortuito, su un tavolo di dissezione, di una macchina da cucire e di un parapioggia ».
Questa formula celebre non è buttata a caso, come una stella filante nella poesia di Lautréamont. Il promonome « egli » si riferisce personalmente a Mervyn. L'« incontro fortuito » è innanzi tutto quello di Mervyn e di Maldoror. Il « parapioggia », simbolo maschile, non può riferirsi che a Maldoror; la « macchina da cucire » femminizza l'immagine di Mervyn. I nomi stessi sono carichi di doppi sensi. Maldoror è innanzi tutto il maschio. Mervyn è anagramma di *vermine* (insetto, parassita) e la prima sillaba evoca la madre (mère); il « tavolo di dissezione » annuncia il supplizio di Mervyn ad opera di Maldoror.
Questo è il primo episodio del canto VI, che prefigura l'esplosione finale.

La colonna Vendôme e la cupola del Pantheon

Qualche sera dopo, Maldoror sta in piedi sulla piattaforma superiore della colonna Vendôme, a 50 metri di altezza. Appoggiandosi alla balaustra, lancia una fune munita di un nodo scorsoio, che scende fino al suolo. Là, il suo complice, Aghone, un pazzo con un vaso da notte in testa, definito « corona d'alabastro », stringe il nodo scorsoio attorno ai piedi di Mervyn.
A questo punto, un rinoceronte, che Lautréamont presenta come il Creatore, si precipita per rue Castiglioni per salvare Mervyn. Nello stesso momento, i suoi genitori, il commodoro e la « figlia di neve » (cioè Albione, la madre, dominatrice dei mari contro Napoleone) appaiono improvvisamente in Place Vendôme e avanzano per « proteggere il rinoceronte ». Fatica inutile. Dall'alto della Colonna Vendome, Maldoror tira un colpo di pistola sul « pachiderma », che si ritira, colpito ma invulnerabile. Nello stesso momento i genitori spariscono.
Riprendendo la sua prima operazione, Maldoror fa salire la fune. Mervyn cerca di aggrapparsi a una ghirlanda di semprevivi di bronzo che orna il piedistallo e che gli resta in mano. Il suo corpo sale, a testa in giù, fino a metà altezza della colonna. Fermando la salita dell'*impiccato*, Maldoror lo fa oscillare come un *pendolo*, sempre più forte, fino al momento in cui, con la forza di un gigante, il ciclope fa *volteggiare* Mervyn in fondo ai 25 metri del cavo, prima verticalmente, poi obliquamente e infine orizzontalmente sopra la colonna Vendôme.
A questo punto, « l'uomo della colonna » non è più Napoleone, totalmente scomparso, ma Maldoror. La colonna è divenuta il manico colossale di una forma di parapioggia fantastico, la cui apertura è formata dai volteggiamenti dell'impiccato.
Improvvisamente, di colpo, Maldoror abbandona il cavo. Il corpo di Mervyn, seguito dal cavo e dalla ghirlanda di semprevivi, traversa come una cometa, con rigore matematico, il cielo di Parigi, sopra la Senna in direzione della cupola del Pantheon.
Al parapioggia e alla macchina da cucire si sono sostituiti la colonna e la cupola, mentre Parigi diventa il tavolo di dissezione per Mervyn.

The umbrella and the sewing-machine in Lautréamont's "Chants de Maldoror"

The Bourse clock has just struck half past eight. The shops have turned out their lights. By the dim glow of the street-lamps one can make out the silhouette of Mervyn, a young Englishman aged sixteen, as he walks along rue Colbert, past the Bibliothèque Impériale (the story is set in Paris in 1869), and turns the corner of rue Vivienne, in the direction of boulevard Montmartre. He does not know that Maldoror, the monstrous Parisian cyclops is following close behind him, watching him like a prey.
This was when the poet, in portaying Mervyn, cries: "he is beautiful... like the chance meeting of a sewing-machine and an umbrella on a dissecting-table". This celebrated formula is not therefore just tossed out anywhere, like a shooting star in Lautréamont's poetry. The pronoun "he" refers to Mervyn personally. The "chance meeting" is first of all that of Mervyn and Maldoror. The "umbrella", a male symbol, cannot but be related to Maldoror; while the "sewing-machine" feminizes Mervyn's image. Even the names are charged with double meanings. Maldoror is firstly the male.Mervyn is an anagram of vermin and his first syllable evokes the mother (*la mère*). The "dissecting-table" announces the preparation of Mervyn's death by Maldoror. Such is the first episode of Chant VI, which prefigures the final explosion.

The Vendôme column and the Pantheon dome

A few evenings later, Maldoror is standing on the upper platform of the Vendôme column at a height of 50 metres. Leaning on the balustrade he throws a cable fitted with a running knot, which runs down to the ground. There his accomplice, Aghone, a madman wearing a chamber pot on his head described as an "alabaster crown", tightens the running knot around Mervyn's feet.
At this moment a rhinoceros, which Lautréamont presents as the Creator, charges down the rue de Castiglione to save Mervyn. At the same moment Mervyn's parents, the commodore and the "daughter of snow" (i.e. Albion, the mother who ruled the sea against Napoleon), appear suddenly in Place Vendôme and advance to "protect the rhinoceros". But their efforts were wasted... From the top of the Vendôme column Maldoror fires a pistol-shot at the "pachyderm" which withdraws, hit but invulnerable. At the same time the parents disappear.
Resuming the previous operation, Maldoror hauls up the cable. Mervyn tries to cling on to a garland of bronze immortals adorning the pedestal and which remains in his hands. His body comes up feet first until it is halfway up the column. Checking the *hanged* man's ascent, Maldoror makes him swing like a *pendulum*, faster and faster, until, summoning the strength of a giant, the cyclops *whirls* Mervyn round at the end of the 25-metre cable, at first vertically, then obliquely and finally horizontally over the top of the Vendôme column.
At this moment "the man on the column" is no longer Napoleon who has totally disappeared, but Maldoror. The column has become the colossal strick of a fantastic umbrella shape unfolded by the hanged man's rotating movement. Suddenly, with one flick of his wrist, Maldoror slackens the cable. Mervyn's body, followed by the cable and the garland of immortals, crosses the Parisian sky like a comet, with a mathematical rigour, over the Seine in the direction of the dome of the Pantheon. The umbrella and the sewing-machine have been succeeded by the column and the dome, whilst Paris became the dissecting-table for Mervyn.

Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920/1972.

Il pozzo e il pendolo nei « Nuovi Racconti Straordinari » di Edgar Allan Poe

Fra questa storia dell'Inquisizione e la *Colonia Penale* le differenze sono spettacolari. Il racconto di Poe si sviluppa nella penombra, nella solitudine, nel segreto di un carcere dell'Inquisizione, mentre quello di Kafka è ambientato in pieno sole e accompagnato da una profusione di spiegazioni che l'ufficiale dà al viaggiatore. Ecc...
Tuttavia, nei due casi, si tratta dello stesso schema fondamentale: *una condanna a morte eseguita mediante una macchina automatica.*
In realtà, contrariamente a quel che suggeriscono molte illustrazioni, il condannato dell'Inquisizione non è soltanto minacciato dalla macchina del pendolo. La sua cella non è una normale cella di pietra o di mattoni, ma è *un grande cassone metallico deformabile, le cui pareti sono formate da grandi piastre mobili messe in movimento da meccanismi nascosti nelle coulisses.* Il pendolo micidiale è perciò uno degli strumenti meccanici della macchina di morte in cui il condannato è chiuso.
Questa grande macchina si divide in due parti. In alto, un qualche potente meccanismo nascosto sotto il soffitto aziona il lungo pendolo armato di una falce d'acciaio affilata come un rasoio, che scende e oscilla in direzione del condannato. Riconosciamo qui il ruolo del disegnatore e dell'erpice nella *Colonia penale.*
In basso la piattaforma su cui si trova il letto del condannato è perforata al centro da un pozzo circolare (replica del pendolo), che, senza protezione alcuna, si sprofonda verticalmente verso il basso. La parte inferiore della grande macchina sembra perciò immobile, al contrario di quel che avviene per il letto meccanico della *Colonia penale.*
Tutto cambia quando il condannato dell'Inquisizione riesce a scappare dal letto. Egli si accorge che il carcere metallico ha cambiato forma. A mano a mano che le pareti si modificano, la piattaforma, che era quadrata, prende l'aspetto di una losanga, i cui lati si appiattiscono progressivamente per spingere irresistibilmente il condannato verso il centro. Se riesce a sottrarsi alla falce del pendolo, non riuscirà a sfuggire al pozzo circolare, come il condannato della *Colonia*, che deve essere gettato nella fossa dal letto meccanico.
L'analogia fra le due macchine è così sorprendente, che sembra logico concludere che l'elemento meccanico superiore rappresenta l'elemento femminile, agressivo tanto in Poe quanto in Kafka.
Si potrebbero rilevare molte altre analogie, per esempio il fatto che il condannato è consegnato alla macchina da un ufficiale francese o che parla francese. Inoltre, le « fessure » attraverso le quali guardano gli inquisitori e il rumore della « ruota di mulino » ricordano i temi del « testimonio oculista » e del « mulino a acqua », messi in luce da Duchamp. Si sa anche come Poe associasse frequentemente le immagini della donna e della morte.
Altrettanto certo è che Poe sottolinea questo particolare: su uno dei pannelli del soffitto della cella, « una figura delle più singolari attirò tutta la mia attenzione. Era l'*immagine dipinta del Tempo, come lo si raffigura di solito; soltanto che, al posto della falce, teneva* » in mano un pendolo, che a tutta prima pareva simile a quello degli « orologi antichi », ma che in seguito si rivela un oggetto reale, armato della roncola omicida.
Sembra che in questo racconto la macchina dell'Inquisizione sia un mostruoso orologio di morte, posto sotto l'egida non della donna, ma dell'immagine classica del vecchio barbuto, il Tempo, che falcia automaticamente le vite al suo passaggio.

The pit and the pendulum in Edgar Allan Poe's "Tales of the grotesque and arabesque"

The differences between this story of the Inquisition and *In a Penal Colony* are spectacular. Poe's tale unfolds in the darkness, the solitude and the secrecy of an Inquisition gaol, whereas Kafka's is set in broad daylight and is accompanied by a profusion of explanations which the officer gives to the traveller. Etc.
In both cases however, the basic pattern is the same: *a capital punishment executed by an automatic machine.* In effect, contrary to what many illustrations suggest, the condemned man in the Inquisition is not threatened only by the pendulum machine. His cell is not an ordinary cell in stone or brick: it is a *large, deformable metal case the walls of which are formed by large mobile plates moved by mechanisms hidden in grooves.* The pendulum murderer is therefore simply one of the mechanical instruments of the death machine in which the condemned man is imprisoned.
This big machine is divided into two parts. At the top, some powerful device hidden underneath the ceiling works the long pendulum armed with a razor-sharp bill-hook which descends and swings in the direction of the condemned man. One recognizes here the role of the drawing-machine and of the harrow in the *Penal Colony.*
Below, the platform with the condemned man's bed on it is pierced in the centre by a circular well (replica of the pendulum), which is devoid of protection and plunges vertically into the depths. The lower part of the big machine thus appears to be immobile, unlike the mechanical bed in the *Penal Colony.*
Everything changes when the man condemned by the Inquisition succeeds in escaping from the bed. He realizes that the metal gaol has changed shape. As the walls change form, the platform which had been square takes on the shape of a losenge whose sides steadily grow flatter, irresistibly driving the convict towards the middle. If he escapes the bill-hook attached to the pendulum, he will not escape the round well, like the condemned man in the *Penal Colony* who has to be cast back into the grave by the mechanical bed.
The analogy between the two machines is so striking that one might logically conclude that the upper mechanical element represents the aggressive feminine element in Poe, as in Kafka. One might furthermore add plenty of other analogies, notably the fact that the condemned man is freed by a French officer or an officer speaking French. What is more, the "cracks" through which the inquisitors look, and the noise of the "mill-wheel" successively remind one of the "eye-witness" and the "water-mill' themes highlighted by Duchamp. Finally, it is well known that Poe frequently associated images of woman and death.
It is equally certain that Poe underlined this:
In one of the cell's ceiling panels, "a most singular figure caught my complete attention. It was *a painted figure of Time, as he is ordinarily represented, save that instead of a scythe he was holding*" a pendulum which at first seems to be painted and to resemble that of "antique clocks", but which subsequently turns out to be a real object, armed with a murderous bill-hook.
So it seems that in this tale the inquisition machine is but a monstrous clock of death, set under the care not of woman but of the classic image of the bearded old man, of Time who automatically cuts down the lives in his path.

II. COME INQUADRARE LE MACCHINE CELIBI

Eros e Malthus

Nel *Supermaschio*, il Dottor Bathybius (emulo del Dottor Faustroll) spiega molto chiaramente il significato delle macchine, che non chiama ancora celibi.
Secondo la sua teoria, il vero Dio creatore dell'uomo è microscopico, immortale e nascosto dentro la specie umana. Egli si sdoppia in due metà: un dio, lo spermatozoo, e la dea, l'ovulo.
« Quando il dio e la dea vogliono unirsi, essi trascinano l'uno verso l'altro, ciascuno dalla sua parte, il mondo in cui abitano. L'uomo e la donna credono di scegliersi... come se la terra avesse la pretesa di girare di sua volontà!
« È questa passività come di pietra che cade che l'uomo e la donna chiamano amore » (Cap. VIII).
L'amore è dunque soltanto una meccanica che serve a fabbricare altre meccaniche simili, nella meccanica universale.
Bathybius prosegue: « Ancora qualche tempo, e sarà creato un altro mondo, un piccolo Buddha di corallo pallido... ».
Per evitare questo pericolo, la tecnica del Supermaschio e di Ellen è semplice: « Essi si respinsero nel momento preciso in cui altri si allacciano più strettamente, perché entrambi si preoccupavano di essere soli, e non volevano preparare altre vite » (Cap. IX).
È ciò che Bathybius traduce in termini mitico-filosofici quando proclama che l'uomo e la donna « danno la scalata al cielo e annientano la marmaglia divina ». Questi dei sono evidentemente l'ovulo e lo spermatozoo.
« Quel giorno, l'uomo si chiama Titano o Malthus » (Cap. VIII).
In altri termini, la macchina celibe è la forma erotica del malthusianesimo, o la forma malthusiana dell'erotismo.
E così è del tutto logico (a cose fatte) che il gioco di parole « *stoppage étalon* » compaia all'inizio dell'idea della creazione del *Grand Verre* (Cf. *Marchand du Sel*, p. 30).
Nell'opera grafica di Duchamp, uno *stoppage étalon* è rappresentato dalla forma variabile che prende su una superficie piana un filo lungo un metro. Diversi esperimenti di questa « fisica divertente » hanno fornito l'immagine di una specie di trama a ragnatela. Duchamp se n'è servito per comporre una tela, *Réseau de stoppage* (1914), nella quale gli *stoppages étalon* impongono la loro rete malthusiana tanto a una riproduzione dei due nudi, « Jeune homme et jeune femme dans le printemps », quanto a uno schema del *Grand Verre* tracciato nel 1913. Il procedimento della rete di *stoppages (étalon)* sarà utilizzato anche per rivestire le « *moules mâlics* » o « matrici di Eros », come si vede in basso a sinistra del *Grand Verre.* (Non bisogna confonderla con i solchi di incrinatura del vetro. Vedere le riproduzioni e le precisazioni particolareggiate in Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Parigi ed. Trianon).
Ancora più chiaramente, si può dire, Duchamp, precisa che la *Mariée*, « ben lungi dall'essere un pezzo di ghiaccio senza sensualità, rifiuta caldamente (non castamente) l'offerta impetuosa dei celibi (*Marchand du Sel*, p. 53).
D'altra parte, a proposito della mia interpretazione del *Grand Verre*, Duchamp ha confermato che la « negazione della donna » si applica qui soprattutto « alla donna nel senso sociale della parola, cioè alla donna-sposa, la madre, i bambini, ecc. » (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Parigi, ed. Belfond, p. 143).
Nelle opere di Roussel, nonostante la mancanza di dichiarazioni esplicite, si osservano numerosi

II. HOW TO PLACE THE BACHELOR MACHINES

Eros and Malthus

In *The Supermâle*, Dr Bathybius (emulator of Dr Faustroll) explains very clearly the meaning of the machines which are not yet called bachelor machines. According to this theory the true God and creator of man is microscopic, imperishable and hidden within the human species. He is split into two halves: a god—the spermatozoon, and a goddess—the ovule.
"When the god and the goddess wish to join company, they each draw towards the other the respective worlds they inhabit. The man and the woman believe they choose one another... as if the Earth could suppose it was going round on purpose!
"It is this passiveness of a falling stone which men and women call love" (Ch. VIII).
Love is thus but a machine which serves to manufacture other similar mechanical devices, in the universal mechanical system. Bathybius goes on to say: "Just a little bit longer and another world will be created, a little Buddha of pallid coral... "
To avoid this danger, the technique of the Supermale and Ellen is simple: "They drove themselves back to the precise moment in which others entwine more closely, for they could both look after themselves; they didn't want to prepare other lives" (Ch. IX).
This is what Bathybius translates into mythico-philosophical terms when he proclaims that man and woman "scale the sky and crush these vermin, the gods". These gods are clearly the ovule and the spermatozoon. "On that day man is called Titan or Malthus" (Ch. VIII).
In other words, the bachelor machine is the erotic form of malthusianism, or the malthusian form of eroticism. It is also perfectly logical (after the event) that the play on words "*stoppage étalon*" should crop up right at the start of the idea of fabricating the Large Glass (cf. Marchand du Sel, p. 30).
In Duchamp's graphic work, a "*standard stoppage*" ("*stoppage étalon*") is represented by the variable form assumed by a piece of thread one metre long, as it falls from a height of one metre on to a flat surface. Several experiments in this "amusing physics" have supplied the image of a sort of net like a spider's web. Duchamp made use of one to compose first of all a canvas, *Réseau de stoppage* (1914) in which the standard stoppages impose their malthusian grille at the same time upon a reproduction of the two nudes in "Young man and young woman in the spring" and upon a sketch-diagram for the Large Glass drawn in 1913. The stoppages process (standard) was to be utilized again to dress the heads of the "*moules mâlic*" or "matrices of Eros", as can be seen in the bottom left hand corner of the Large Glass. (Not to be confused with the lines formed by the broken glass. See the reproductions and detailed explanations given by Robert Lebel in *Sur Marcel Duchamp*, published by Trianon).
Still more clearly, if one may say so, Duchamp explains that the "Bride", "far from being an unsensual block of ice, warmly (and not chastely) refuses the surprise offer made by the bachelors" (*Marchand du Sel*, p. 53).
Duchamp moreover confirmed, apropos my interpretation of the Large Glass, that the "negation of woman" is applied here mainly "to woman in the social sense of the word, that's to say to the woman-wife, the mother, children, etc." (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, published by Belfond, p. 143).
With Roussel, for want of explicit statements, one notices any amount of no less clear signs in his work... So in *Impressions d'Afrique*, we have the

indizi non meno chiari. Così, nelle *Impressions d'Afrique*, la storia del Sergente Balbet che distrugge a fucilate l'albume di un uovo, senza toccarne il tuorlo, o quella del chimico Bex, che lancia dieci cilindri calamitati contro dieci bottoni metallici, collocati in un puzzle, gli uni e gli altri muniti di caratteristici sistemi di protezione.
Nelle *Mammelle di Teresia*, dramma « surrealista » rappresentato nel 1917, Apollinaire afferma, al contrario, di fare l'apologia di un ripopolamento forsennato. La donna, Thérèse, avendo proclamato: « Voglio fare la guerra e non i bambini », si mascolinizza in Tiresia, mentre suo marito mette al mondo 40.049 bambini in un solo giorno. Sotto la farsa ubuesca, si ritrova il problema di Malthus e di Eros, legato attraverso Tiresia, a un'allusione edipica.
In Kafka l'atmosfera è molto diversa. Da una parte, paragona il matrimonio a un martirio e il celibato a un suicidio, come per allusione alla *Colonia*. Dall'altra, nella *lettera al Padre* scrive: « Sposarsi, mettere su famiglia, accettare tutti i figli che vengono, provvedere a loro in questo mondo insicuro, guidarli anche un poco, è, secondo la mia convinzione, la meta più alta che un uomo possa proporsi » (*Epistolario*, I, trad. E. Pocar e A. Rho, Milano, Mondadori, p. 625).
Attraverso la varietà di questi dati, si constata come le macchine celibi abbiano in comune un fondamentale significato sessuale.
Ma in che cosa consiste allora il problema posto dalla macchina di Edgar Allan Poe?

story of sergeant Balbet who destroys the white of an egg by firing a rifle at it, without touching the yoke, or that of the chemist Bex who flings ten magnetic cylinders against ten metal buttons placed in a button-stick, both equipped with characteristic protection systems.
In *Mamelles de Tirésias*, a "surrealist" drama performed in 1917, Apollinaire sets out conversely to make an apology of frantic repopulation. The woman, Thérèse, after proclaiming "I want to make war and not children", masculinizes herself in Tiresias, whilst her husband gives birth to 40,049 babies in a single day. Underneath the Ubu-esque farce lies the old problem of Malthus and Eros tied to an allusion to Oedipus by the spokesmanship of Tiresias.
The atmosphere is very different in Kafka. On the one hand, he manages to compare marriage to martyrdom and celibacy to suicide, as though by an allusion to *In a Penal Colony*. On the other he writes in *Letter to my Father:* "To marry, start a family, accept all the children that are born, keep them living in this uncertain world, and even guide them a little if possible, is, I am sure, the highest degree to which a man may attain".
Through the variety of these facts, one realises that the bachelor machines do thus have in common a fundamental sexual signification. But what then becomes of the problem posed by Edgar Allan Poe's machine?

L'orologio di Chronos

Per identificare le macchine celibi, abbiamo dovuto isolare mentalmente i due insiemi (meccanico e sessuale) di cui esse si compongono. Ma queste macchine fanno anche parte integrante e indissociabile del raggruppamento degli altri insiemi che appartengono allo stesso *paesaggio mentale*. In poche parole, si possono ripartire questi altri insiemi in due direzioni facili da riconoscere.
Una è quella dello spazio cosmico con le stratificazioni naturali dei suoi elementi: terra, acqua, aria, fuoco, o anche polvere, sangue, gas, elettricità, e inoltre il cielo.
L'altra dimensione comprende una rete molto complessa di stratificazioni sociali, con le gerarchie delle generazioni e dei poteri. Vi troviamo l'imperatore Talou, lo scienziato Canterel, l'industriale William Elson, padre di Ellen, il vecchio comandante e l'ufficiale meccanico, i « Padri » giudici dell'Inquisizione, o il padre di Gregorio Samsa e le figure in uniforme e in livrea raggruppate nel cimitero del *Grand Verre*.
Quale che sia la diversità dei loro titoli, tutti questi personaggi rappresentano, personalmente o indirettamente, solennemente o caricaturalmente, i *padroni della macchina*, cioè il *potere sovrano* di costruire la macchina o di deciderne l'impiego. Questa gerarchia sociologica, genealogica e cronologica non si limita all'ordine umano. Con la massima logicità Edgar Poe ci fa risalire dall'immagine sociale immediata dei « Padri », maestri dell'Inquisizione, all'origine primordiale dei Tempi, rappresentati dal portatore della falce, il Vecchio Chronos, signore del tempo e degli orologi.
Ciascuna macchina celibe può e deve essere vista, nello stesso tempo, nella prospettiva immediata come immagine sessuale, e nella prospettiva anteriore come figurazione del Tempo.
Lungi dall'essere incompatibili, le due prospettive non sono che facce della stessa prospettiva globale, quella della *genealogia*, che comprende il sesso e la morte nel tempo.
Da dove viene, in effetti, l'immagine del Vecchio portatore della falce?

Chronos's clock

To identify the bachelor machines we have had to isolate in our minds the two main units (mechanical and sexual) of which they are composed. That does not make these machines any less an integrating and undissociable part of the grouping of other aggregates belonging to the same *mental landscape*.
Very briefly, these other units may be divided into two easily recognizable directions. One is that of cosmic space, with the natural stratifications of the elements: earth, water, air, fire, or even dust, blood, gas, electricity and the sky, too.
The other dimension encompasses a highly complex network of social stratifications, with the hierarchies of generations and powers. In it one recognizes the emperor Talou, the scientist Canterel, the industrialist William Elson, Ellen's father; the former captain and the engineer officer; the "Fathers", Inquisition judges, and even Gregory's father and the wearers of uniforms and liveries grouped in the Large Glass's cemetery.
However different their titles may be, all these characters represent either personally or indirectly, solemnly or as caricatures, the *masters of the machine:* in short, the *sovereign power* to construct machines or to decide on their use.
A sociological, genealogical and chronological hierarchy of this kind is not limited to the human order. In quite the most logical way you could possible imagine, Edgar Allan Poe takes us back from the immediate social image of "Fathers", the masters of the Inquisition, to the primeval origins of Ancient Times represented by the man carrying a scythe, the Old Man Chronos, grand master of Time and of clocks.
All bachelor machines can and must be observed simultaneously in their immediate perspective, as a sexual figuration, and in their previous perspective, as the figuration of Time.
Far from being incompatible, the two perspectives are but facets of a single all-embracing perspective: that of *genealcgy*, which embodies sex and death in Time. Where, in effect, does the image of the Old Man bearing a scythe come from? It is known that in Greek mythology Hesiod and other writers

« *Kindlifresserbrunnen* », Bern (Saturno-per-far-paura-ai-bambini / Saturn as bugbear).

Si sa che, nella mitologia greca, Esiodo ed altri autori pongono all'inizio della prima genealogia degli dei: Ouranos (Urano), Kronos (Saturno), e Zeus (Giove). Rivoltandosi contro suo padre, Kronos castra Ouranos con una falce (o forse con una roncola o con un falcetto). Divenuto a sua volta tiranno, Kronos divora i suoi figli, finché è a sua volta detronizzato da Zeus, il più giovane di loro.
Kronos era già considerato come un dio dell'agricoltura, i cui strumenti da taglio (falce, roncola, falcetto) servivano a falciare il raccolto, a tagliare la vite, e a castrare il bestiame. Ferecide ed altri filosofi greci videro nella storia di Kronos un significato molto più vasto, e lo identificarono con Chronos, il tempo che falcia le vite umane e le fonti della vita. Così il Vecchio armato di falce sintetizzò l'immagine di Chronos (il Tempo) e quella di Kronos che aveva castrato suo padre e divorato i suoi figli. Una simile figura, rimasta tradizionale nelle arti, era perciò notevolmente predeterminata a presiedere all'origine e al funzionamento della macchina dell'Inquisizione in particolare, e, in seguito, alle macchine celibi in generale.
Fra Chronos-Kronos e Malthus il legame è altrettanto stretto quanto fra Malthus e l'Eros celibe. Dopo Esiodo e Ferecide, Edgar Allan Poe segna una nuova tappa nello sviluppo del processo mitico, al centro della storia dell'immaginazione e della storia in generale.
Il Vecchio portatore della falce è soltanto un'immagine dipinta. È sostituito dai « Padri » dell'Inquisizione, che sono celibi e distruttori dei loro figli.
La vecchia falce è scomparsa, sostituita dalla formidabile roncola d'acciaio, il cui movimento pendolare riproduce quello di un'immensa falce manovrata da un gigante. Ma la nuova razza di giganti è quella della macchina.
Allo stesso modo come Chronos il Tempo e Kronos il Titano si erano un tempo fusi, così a questo punto l'orologio e la falce costituiscono una sola macchina mostruosa.

place certain gods at the beginning of the earliest genealogy: Ouranos (Uranus), Kronos (Saturn), and Zeus (Jupiter). Having revolted against his father, Kronos castrates Ouranos with a scythe (unless it was done with a hook or a sickle). After becoming a tyrant himself, Kronos devours his own children, until he is in turn dethroned by Zeus, the youngest of his children.
Kronos was already looked upon as a god of agriculture, whose sharp-edged tools (scythe, bill-hook or sickle) could be used for cutting crops, pruning the vine, or castrating cattle. Pherecydes and other ancient Greek philosophers discovered in the story of Kronos a much broader meaning. They identified it with Chronos, Time who cuts away human lives and the sources of life. Thus the Old Man armed with his scythe sums up the image of Chronos Time and that of Kronos who had castrated his father and devoured his children. Such a figure having remained traditional in the arts was therefore remarkably likely to take his place and to preside over the origin and workings of the Inquisition machine in particular, and later, of the bachelor machines in general.
The link between Chronos-Kronos and Malthus is as close as the one between Malthus and the bachelor Eros. After Hesiod, and Pherecydes later, Edgar Allan Poe marks a new stage in the development of the mythical process, in the centre of the history of imagination, and of history in general. The Old Man bearing his scythe is nothing more than a painted image. He is replaced by the Inquisition "Fathers" who are bachelors and destroyers of their "sons".
The original scythe has disappeared and been replaced by the formidable steel crescent bill-hook whose swinging movement reproduces that of an

Goya (1748-1828), *Saturno che divora suo figlio / Saturn devouring his son*, Madrid, Prado.

Le diabolique Pittonaccio (« Chronos ») in Jules Verne, *Maître Zacharius*, Paris, Hetzel, s.d. (1874).

Il *mana* mitico è passato dagli antichi regni della natura (umano, animale, vegetale, minerale) al *regno meccanico*.

Il regno delle macchine

La comparsa delle macchine celibi come macchine non può staccarsi dalla storia generale delle macchine e dalla concezione dell'essere umano come macchina.
È in questa dimensione storica che dobbiamo ora collocarle. Ricordiamo le principali date di nascita delle macchine celibi:
1843. *Il pozzo e il pendolo.*
1869. *I canti di Maldoror.*
1892. *Il castello sui Carpazi.*
1902. *Il Supermaschio.*
1910. *Impressions d'Afrique.*
1911-1915-1923. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.*
1914. *Locus Solus.*
1916. *La Metamorfosi.*
1919. *La Colonia Penale.*
Si sa che innumerevoli scoperte, come le lenti ottiche di Galileo, il pendolo di Huyghens, l'anatomia di Andrea Vesalio, la macchina a vapore di Papin, la rana di Galvani, le concezioni di Leonardo da Vinci e la teoria di La Mettrie sull'*uomo-macchina* hanno contribuito all'immenso sviluppo delle concezioni e delle applicazioni meccaniche nel XIX secolo. Le ritroviamo all'origine delle macchine celibi dello stesso periodo.
La moltiplicazione e la complicazione crescente delle macchine celibi intorno al 1900 segnano una nuova fase della loro storia, in corrispondenza con un nuovo periodo nel quale il meccanismo « volgare » è sostituito da un meccanismo sempre più dialettico.
Per cogliere immediatamente l'importanza capitale di questo periodo, bisogna mettere l'una accanto all'altra queste due date fondamentali:
Luglio 1909, l'aereo di Blériot decolla da Calais e atterra a Dover.
Luglio 1969, il razzo di Armstrong parte dalla terra e scende sulla Luna.
In soli sessant'anni, la potenza dell'uomo di fronte al cosmo ha fatto progressi maggiori che in tutti i millenni precedenti.
Molto prima della colossale spinta energetica del razzo, è stata necessaria, al principio del secolo, una spinta sociale, scientifica e tecnica ancora più forte.
Gli anni fra il 1890 e il 1914 sono l'epoca della Torre Eiffel, dell'Esposizione Universale, delle prime corse ciclistiche e automobilistiche, delle prime centrali telefoniche e delle prime comunicazioni telegrafiche transatlantiche.
È anche l'epoca della scoperta della radioattività per merito dei Curie, dei quanta di Planck, dello spazio-tempo a quattro dimensioni di Minkowski, della relatività di Einstein, del modello dell'atomo di Rutherford e Niels Bohr, degli spazi astratti di Fréchet, mentre in Russia Tsiolkowski concepiva le prime ricerche tecniche sugli spazi interplanetari.
Lo stesso fenomeno si verifica sul piano umano, dove si accumulano le scoperte riguardanti l'automatismo psicologico di Janet, la scienza dei sogni di Freud, i riflessi condizionati di Pavlov, gli automatismi medianici di Flournoy.
Su tutti i piani della realtà incomincia il regno delle macchine.
Così, nello stesso periodo, le anticipazioni di Jules Verne sono superate dalla prima grande ondata di fantascienza, con opere così straordinarie come l'*Uomo invisibile* e *La guerra dei mondi* di H.G. Wells, il *Pericolo azzurro* di Maurice Renard, *Il prigioniero del pianeta Marte* di Gustave Le Rouge, *Il conquistatore del Pianeta Marte* di Burroughs e molti altri, fra cui il *Viaggio al paese della quarta dimensione* di Pawlowski, che anticipa di molto Van Vogt e Huxley.
Nella fantascienza, il panorama dei mondi possibili si profila al di sopra delle officine e dei laboratori.

Anticipazioni e patafisica

Come inventori di *macchine* immaginarie, Edgar Allan Poe, Jarry, Roussel, Kafka, o anche Duchamp, rientrano nella fantascienza, nel senso più generale del termine, a fianco di Wells, Maurice Renard, Le Rouge, e naturalmente anche Jules Verne.
D'altra parte, sembra ammetterlo lo stesso Jarry quando presenta la *patafisica* come scienza delle soluzioni immaginarie. Tuttavia la patafisica non è affatto una fantascienza fondata sulla scienza fisica ordinaria. È una scienza concorrente, specificamente basata sulle *eccezioni*, in poche parole è nello stesso tempo una « patascienza » e una « pata-fantascienza », che descrivono universi paralleli partendo da eccezioni singolari.
Così, in *Faustroll*, Jarry presenta il sole come un globo solido e freddo. Di conseguenza, non sorprende che il veicolo di Faustroll sia costituito da un letto-barca-setaccio insommergibile, che naviga soltanto sui grandi boulevard.
Tuttavia i mondi immaginari son vasi comunicanti, e può succedere che la fantascienza ordinaria o anche quella dei precursori si mescoli con la patafisica nelle stesse opere.
È il caso di Jules Verne, quando descrive il favoloso viaggio al centro della terra con passeggiata in zattera nel cratere di un vulcano, o quando trasferisce la tomba di San Luigi sulla cometa Gallia. Così quando John Carter, secondo Burroughs, viaggia fra la Terra e Marte, per levitazione letargica, il fenomeno non è meno patafisico del colpo

immense scythe wielded by a giant. But the new breed of giants is the machine.
Just as Chronos Time and Kronos the Titan merged in ancient times, so here the clock and the scythe no longer form more than one monstrous machine. The mythical *mana* has passed down from the ancient kingdoms of nature (human, animal, vegetable, mineral) to the *mechanical kingdom*.

The kingdom of machines

The appearance of bachelor machines as machines cannot be detached from the general history of machines and of the conception of human beings as machines. It is in this historical dimension that we must now place them.
Let us recall the principal dates of birth of bachelor machines:
1843. *The Pit and the Pendulum*
1869. *Les chants de Maldoror*
1892. *The Castle of the Carpathes*
1902. *The Supermâle*
1910. *Les Impressions d'Afrique*
1911–1915–1923. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*
1914. *Locus Solus*
1916. *The Metamorphosis*
1919. *In a Penal Colony*
It is known how much the innumerable discoveries, such as Galileo's optical glasses, Huyghens's pendulum, Vesale's anatomy, Papin's steam machine, Galvani's frog, Leonardo da Vinci's conceptions and La Mettrie's theory on the *man-machine* contributed to the huge development of mechanical concepts and applications in the 19th century. We find them at the origin of the bachelor machines of the same period.
The multiplication and crossed complication of bachelor machines around the year 1900 marked a new phase in their history which corresponded to a new period in which the "vulgar" mechanism was replaced by an ever more dialectic mechanism. In order to grasp the capital importance of this period immediately it is worthwhile bringing these two prime dates together: July 1909, when Blériot's aeroplane takes off from Calais and lands at Dover; July 1969, when Armstrong's space rocket is launched from Earth and lands on the Moon.
In just sixty years man's power over the cosmos had made more progress than in all the thousands of years that had already gone by. Long before the colossal energy thrust of the rocket, a still more powerful social, scientific and technical thrust had been required at the turn of the century. Between 1890 and 1914 was the epoch witnessed by the Eiffel Tower, the *Exposition Universelle*, the first bicycle and motor-car races, the first telephone exchanges and the first transatlantic communications via radio.
It was likewise the epoch of the discovery of radioactivity by the Curies, of the quantum theory by Planck, of the four-dimension space-time continuum by Minkowsky, of relativity by Einstein, of the atomic model by Rutherford and Nils Bohr, and of abstract spaces by Fréchet, while in Russia Tsiolkowsky was busy envisaging the first technical research work on interplanetary rockets.
The same advances were being made on the human plane, where discoveries were being accumulated concerning psychological automatism, by Janet; the science of dreams, by Freud; conditioned reflexes, by Pavlov, and mediumistic automatisms, by Flournoy.
The reign of machines begins on all the planes of reality. It was also during the same period that Jules Verne's foreglimpses of the future were overtaken by the first big wave of science fiction, with such extraordinary works as *The Invisible Man* and *The War of the Worlds* by H.G. Wells; *Le Péril bleu* by Maurice Renard, *Le Prisonnier de la Planète Mars* by Gustave Le Rouge, *Le Conquérant de la Planète Mars* by Burroughs, along with many others, notably Pawloski's *Journey to the Land of the Fourth Dimension*, which was very much ahead of Van Vogt and Huxley.
In science fiction the panorama of virtual worlds is outlined beyond the factories and the laboratories.

Foresight and pataphysics

Strictly speaking, as inventors of imaginary *machines*, Edgar Poe, Jarry, Roussel, Kafka or even Duchamp, joined the field of science fiction in the more general sense of the term, next to Wells, Maurice Renard, Le Rouge and, of course, Jules Verne himself.
This, moreover, is what Jarry seems to admit when he presents *pataphysics* as a science of imaginary solutions. However, pataphysics is by no means a science fiction founded on ordinary physical science. It is an alternative science specifically based on *exceptions*. In short, it is both a patascience and a patascience fiction, which describe parallel universes that stem from special exceptions.
Thus, in *Faustroll*, Jarry depicts the sun as a solid, cold globe. It is therefore no more surprising that Faustroll's vehicle should be made of an unsinkable bed-boat-sieve, for it only sails on broad boulevards. Yet the imaginary worlds are communicating vases and ordinary science fiction and even anticipation can sometimes interfere with pataphysics in the same works.
Such is the case with Jules Verne when he describes the fabulous journey to the centre of the Earth, complete with a ride on a raft in the mouth of a volcano, or when he removes the tomb of Saint Louis on the comet Gallia. Similarly, when John Carter, according to Burroughs, travels between Earth and Mars by lethargic levitation, the process is no less pataphysical than the movement of the wrist with which Maldoror dispatches Mervyn from

TIM, TIME (Tempo), pagina di copertina / cover page, 9.12. 1974.

di polso di Maldoror che lancia Mervyn dalla Colonna Vendôme alla cupola del Pantheon. L'orologio-bicicletta di Wells nella *Macchina del Tempo* è una macchina patafisica allo stesso modo del letto-barca-setaccio di Faustroll.
Per contro, il *Perpetual Motion Food* (nutrimento per il moto perpetuo) di Jarry contiene una tragica anticipazione sulle conseguenze del *doping* nelle grandi corse ciclistiche.
Tuttavia la descrizione della corsa delle Diecimila Miglia e la storia della dinamo innamorata fanno del *Supermaschio* un'opera essenzialmente patafisica. La logica permette di generalizzare questa nozione molto al di là dell'opera di Jarry. Anche l'universo parallelo in cui si produce la singolare avventura di Gregorio Samsa è tipicamente patafisico.
La macchina della *Colonia Penale* e quella di Roussel, come la mazzeranga, il grande diamante o i manichini mobili di Louise Montalescot, sono espressioni di una scienza totalmente differente dalla nostra. Esse impiegano una straordinaria dovizia di mezzi complicati, che paiono contrastare con l'efficacia pratica e l'utilità, per produrre *effetti di meraviglia* raffinati e orribili. Non sono macchine di officina, di laboratorio, né di uso corrente, ma *macchine di spettacolo*, come alla fiera, al music-hall e all'Opera. Non importa che il loro funzionamento sia reale o illusorio, o anche aleatorio come quello del letto-parafulmine di Djizmé. Ancora più incompiute e incapaci di funzionare realmente sono la macchina celibe di Lautréamont e quella di Duchamp. Non per questo sono meno perfette nel loro genere.
Si possono ancora chiamare macchine?
Una macchina è un apparecchio destinato a produrre, comunicare o trasformare il movimento. Che le macchine in questione siano materialmente realizzabili o no, questo non cambia niente alla loro natura essenziale. Sono innanzi tutto delle *macchine mentali*, il cui funzionamento immaginario serve a produrre un movimento reale dello spirito. Esse appartengono perciò a una tendenza diametralmente opposta a quella dell'anticipazione. Ogni macchina celibe è innanzi tutto una macchina patafisica, o una patamacchina. Ma le macchine celibi sono soltanto un sottogruppo, all'interno del gruppo generale delle macchine patafisiche.

the Vendôme column on to the Dome of the Pantheon. Well's bicycle-clock, in *The Time Machine*, is a no less pataphysical machine than Faustroll's bed-boat-sieve.
Conversely, Jarry's Perpetual Food Motion contains a tragic prophesy of the consequences of doping in big cycling races. Nevertheless the description of the Ten Thousand Mile race as a whole and the story of the dynamo in love make the *Supermâle* essentially a pataphysical work. With logic it is possible to generalise on this notion well beyond Jarry's work. The parallel universe in which the peculiar adventures of Gregory Samsa take place is likewise typically pataphysical.
Similarly, the machine in the *Penal Colony* and in Roussel, like the paviour's beetle, the large diamond or the moving mannikins in Louise Montalescot, all display a science that is quite different from ours. They rely upon an extraordinary extravagance of complicated means, contrary to practical and useful effectiveness, to produce exquisite and horrid *effects of amazement*. These are not machines for factories, workshops or laboratories, nor even for current use. Rather, they are *showground machines* such as you might see at a travelling fair, the music-hall or the Opera. It does not matter very much whether their workings are real or illusory, or even as aleatory as that of Djizmé's bed-lightning-conductor.
With all the more reason Lautréamont's bachelor machine or that of Duchamp are unfinished, unfinishable and incapable of operating really. They are none the less perfect in their kind for that. Can they still be called machines? A machine is an apparatus designed to produce, to communicate or to transform movement. Whether or not the machines in question happen to be materially feasible makes no difference to their essential nature. They are first and foremost *mental machines* the imaginary working of which suffices to produce a real movement of the mind. They belong therefore to a trend that is diametrically opposed to that of anticipation. Every bachelor machine is first of all a pataphysical machine, or a patamachine. But the bachelor machines are only a sub-group under the general heading of pataphysical machines.

La pleiade dei Patafisici

Come si è formata l'unità fondamentale di struttura delle macchine celibi?
Esiste una genealogia di influenze, che parte da Edgar Allan Poe, passa per Jules Verne e Wells, e continua con Jarry e Roussel. Ma questa genealogia non riguarda che i costruttori di macchine immaginarie in generale, nelle forme più disparate.
Anche intorno al 1900, i creatori di macchine celibi non formano un gruppo letterario o artistico con una sua denominazione. Apollinaire incontrava Jarry, Duchamp incontrerà in seguito Apollinaire, ma vide Roussel una sola volta. Quanto a Duchamp e Kafka, si ignoravano completamente l'un l'altro.
Può essere che in certi casi ci sia stata un'influenza diretta delle opere. In particolare, non è impossibile che *Il pozzo e il pendolo* abbia esercitato una certa azione sulla genesi della *Colonia penale*. Ma su che piano e che tipo di azione? L'effetto delle *Impressions d'Afrique* su Duchamp, che le vide a teatro nel 1911, è stato certo formidabile. Ma la *Mariée* del *Grand Verre* è tutt'altro che un'imitazione o una variante delle *Impressions d'Afrique*.
Per contro, le corrispondenze morfologiche che interessano la *Mariée* del *Gran Verre*, l'erpice di vetro della *Colonia*, la mazzeranga, il « gran vetro », che è il diamante-acquario di Faustine e di Danton

The pleiad of pataphysicists

How has the basic structural unity of bachelor machines managed to come into being? There is a family tree of influences which starts from Edgar Allan Poe, passes through Jules Verne and Wells, and continues with Jarry and Roussel. But this genealogy only concerns the makers of imaginary machines in general, in the most widely assorted forms. Even around the year 1900 the creators of bachelor machines did not form any specifically designated literary or artistic group. Apollinaire met Jarry, Duchamp was to meet Apollinaire later, but he only once glimpsed Roussel. As for Duchamp and Kafka, they knew nothing whatever about each other.
In certain instances the direct influence of works did make itself felt. Notably, it is not impossible that *The Pit and the Pendulum* may have exerted some influence upon the genesis of *In a Penal Colony*. But on what plane and how? On the other hand, the effect of *Impressions d'Afrique*, in 1911, in the theatre, on Duchamp, was certain and formidable. But the *Bride* in the Large Glass is certainly no imitation or variant of *Impressions d'Afrique*.
The morphological correspondences concerning the *Bride* in the Large Glass, the glass harrow in the *Penal Colony*, the paviour's beetle (*hie*) and the "large glass" which is Faustine's and Danton's diamond-aquarium (not to mention the immense

(senza parlare dell'immensa gabbia di vetro dei morti riattivati meccanicamente) in *Locus Solus*, riguardano tre opere contemporanee, concepite in modo totalmente indipendente l'una dall'altra. I costruttori di queste macchine hanno agito perciò in stato di *non-gruppo*, come una vera costellazione oggettiva. Essa può essere identificata soltanto retrospettivamente, grazie alle indicazioni di Jarry sulla patafisica e di Duchamp sulle macchine celibi. Quali saranno dunque le forze obiettive che hanno concorso a formare questa unità?
Al livello delle macchine, Jarry e Roussel non ammiravano soltanto quelle di Jules Verne, ma anche quelle reali. Jarry era appassionato della sua bicicletta, e del suo canotto, che chiamava l'*as*. I due oggetti sono prodigiosamente esaltati nel *Supermaschio* e in *Faustroll*. Molto più ricco di Jarry, Roussel si era fatto costruire su misura una automobile-roulotte per turismo di gran lusso. Kafka, infine, raccontava con quanto entusiasmo avesse fatto il viaggio a Brescia nel 1909, per vedere Blériot e il suo piccolo aeroplano giallo. Quanto a Duchamp, il suo viaggio in automobile Giura-Parigi in compagnia di Apollinaire, Picabia e Gabrielle Buffet, nel 1912, ha prodotto un testo smagliante nei lavori preparatori del *Grand Verre* (*Marchand du Sel*, p. 35).
Sul piano *patafisico*, non è per un caso soggettivo che Breton poté raggruppare la maggior parte dei patafisici nella più estrema regione dell'umorismo. Umorismo nero, umorismo oggettivo, perché si applica non a persone o a parole, ma a oggetti. Fra i patafisici c'è altrettanto umorismo quanto amore per le macchine.
È questo umorismo che permette a Jarry di concedere la vittoria patafisica alla bicicletta del *Supermaschio*. E l'umorismo di Duchamp doveva trasformare una ruota di bicicletta in un oggetto d'arte (1913); Apollinaire contrapponeva la ruota a una gamba, per farne l'emblema dell'invenzione « surrealista » (*Le mammelle di Tiresia*).
L'intervento della corrente *celibe* nella società di quest'epoca è attestata nel modo più preciso nello stesso dramma di Apollinaire, come pure nel *Viaggio* di Pawlowski, perfetta ed esplosiva mescolanza di anticipazione, di patafisica e di spirito « celibe ».
Il problema resta in fondo inesauribile. Come ha scritto Duchamp: « Secondo tutte le apparenze, l'artista agisce nel modo di un essere medianico che, nel labirinto al di là del tempo e dello spazio, cerca una via verso una radura » (*Marchand du Sel*, p. 169).
La nascita delle macchine celibi appare come il prodotto di iniziative creatrici individuali, né concertate né calcolate, ma ispirate da una stessa congiunzione fra lo sviluppo del regno delle macchine e quello delle forze mentali subcoscienti.
Nello stesso momento in cui Durkheim, Frazer, Lévy-Bruhl relegavano i miti nel mondo « primitivo », si poteva osservare, nell'Occidente moderno, il modo in cui i miti nascono.

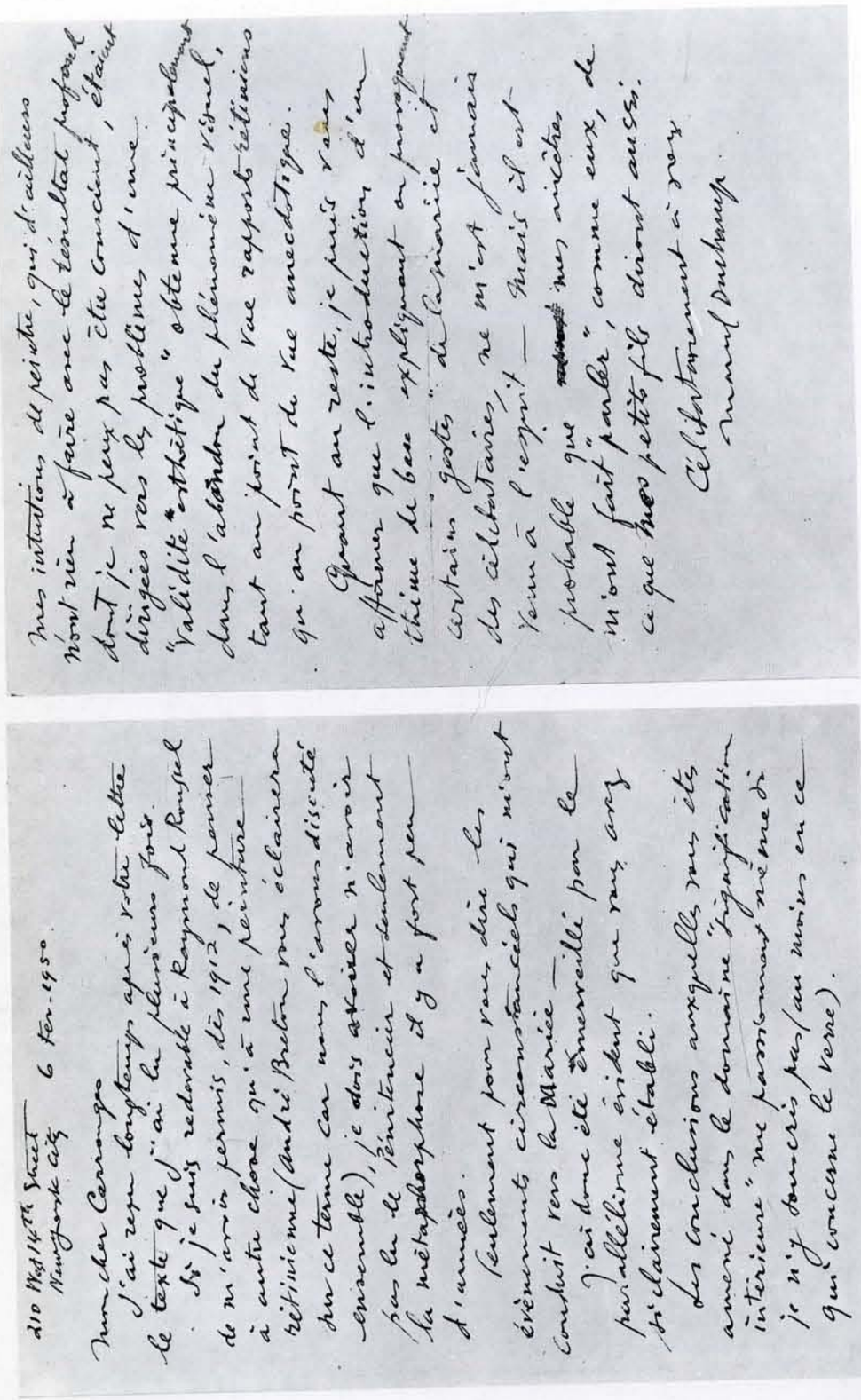
glass cage full of mechanically reactivated dead people) in *Locus Solus*, concern, on the other hand, three contemporary works each conceived in absolute independence from the others.
The constructors of these machines thus acted as a *non-group*, like a veritable objective constellation, which can only be identified retroactively, thanks to Jarry's indications on pataphysics and to Duchamp's on the bachelor machine. What, then, are the objective forces that had to combine to form this unity?
As far as machines are concerned, Jarry and Roussel did not only admire those created by Jules Verne but real ones too. Jarry was extremely fond of his bicycle and of his dinghy, called *as*, both of which are prodigiously exalted in the *Supermâle* and *Faustroll*. Very much richer, Roussel had a de luxe tourism motor-car-caravan custom-built for himself. As for Kafka, he has told us in his books with what enthusiasm he travelled to Brescia in Italy, to see Blériot and his little yellow aeroplane in 1909.
Turning to Duchamp, his road tour from Jura to Paris in the company of Apollinaire, Picabia and Gabrielle Buffet, in 1912, has left its mark in a dazzling text in the preparatory work he did for the Large Glass (*Marchand du Sel*, p. 35).
On the pataphysical side, it is by no subjective chance that Breton managed to group most of the pataphysicists in the furthermost regions of humour. It is black humour by colouring, and objective humour too, for it is applied not to persons or words but to objects. Among pataphysicists there is as much humour as there is love where machines are concerned.
It is this humour which allows Jarry to concede a pataphysical victory to the Supermâle's bicycle. Whilst it was the privilege of Duchamp's own brand of humour to turn a bicycle wheel into an art object (1913) and of Apollinaire's to contrast the wheel with legs, making it the emblem of "surrealist" invention (*Les Mamelles de Tirésias*).
The action performed by the *bachelor* movement in the society of that epoch is most precisely witnessed in the same piece by Apollinaire, as also in Pawlowski's *Voyage*, a perfect explosive mixture of foresight, pataphysics and bachelor spirit. The bottom of the problem is moreover still inexhaustible. As Duchamp wrote: "According to all appearances, the artist acts after the fashion of a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks a way towards a clearing.." (*Marchand du Sel*, p. 169). The birth of bachelor machines appears to be the product of individual, creative enterprises that are neither concerted nor calculated, but inspired by one and the same conjunction between the development of the reign of machines and that of the subconscious mental powers.
In the days when Durkheim, Frazer and Lévy-Bruhl had relegated myths to the "primitives", it was possible at the same time, in the modern Western world, to observe how myths are born.

La formazione del mito nella coscienza sotto forma di rappresentazioni mentali non è che una tappa del suo sviluppo generale sotto forma di avvenimenti esterni, in particolare di rappresentazioni oggettive (opere d'arte) e collettive (teatro e altri spettacoli).
Il mito moderno delle macchine celibi non si sottrae a questa tendenza naturale.
I loro creatori, di per se stessi, hanno avuto una forte inclinazione in questo senso. Lo si è visto con *Ubu Roi* e gli altri drammi di Jarry, con le *Mammelle di Tiresia* di Apollinaire, *Poussière de Soleil* e l'*Etoile au front* di Roussel, o *Il custode della cripta* di Kafka.
Si coglie allora il significato delle scenografie spettacolari che appaiono negli episodi che Kafka ambienta in una sala di udienza parallela o in una cattedrale (*Il Processo*) o nel grande circo di Oklahoma (*America*), o negli spettacoli del *Digiunatore* e altrove.
Meglio ancora, nel *Pozzo e il pendolo*, e nella *Colonia penale*, la messa in scena giudiziaria e penale è centrata attorno a queste macchine di morte, nelle quali abbiamo già riconosciuto essenzialmente delle macchine di teatro.
C'è la stessa preparazione teatrale in Roussel, nelle *Impressions d'Afrique* e in *Locus Solus*, questi due Luna Park, Esposizioni di Arti e Mestieri patafisici e celibi, arricchiti di danze, teatro, opere e perfino di una sagra pataliturgica, con esecuzioni fantastiche e numeri di mimi postumi.
Qualcosa di simile si ha nella scena dell'Opera di Napoli e in quelle del castello sui Carpazi, dove Jules Verne si ricorda delle sue esperienze di *vaudevilliste* e di segretario del teatro lirico. Non meno teatrale è lo spettacolo offerto da Maldoror nel suo gran circo di Piazza Vendôme.
Si potrebbe pensare che il navigatore Faustroll e il Supermaschio, corridore ciclista, non partecipino di queste teatralità. Invece, in Faustroll non c'è vera navigazione, ma soltanto dei cambiamenti di scena. Quanto alla corsa Parigi-Parigi attraverso Irkoutsk, essa non ha paesaggi e si svolge nello stesso posto, come la scena nella grande sala teatrale del castello di Lurance.
In queste condizioni, è evidente che l'immagine degli onnipresenti *testimoni oculisti* richiama direttamente l'idea degli sguardi convergenti degli spettatori e dei visitatori.
Per un'altra coincidenza sintomatica, la progressione dei miti verso il mondo esterno si manifesta in una forma ancora più evidente.
Nel 1910, a Firenze, de Chirico dipinge i suoi primi « paesaggi metafisici » (Apollinaire), nei quali le uniche figure sono delle statue, poi (nel 1915) dei *manichini giganti* su immense piazze deserte (salvo qualche figura lillipuziana e il fumo del treno), davanti a monumentali facciate dipinte come scene di teatro. Messe in scena grandiose, che preannunciano le grandi intuizioni di Artaud, per una tragedia muta e provvisoriamente incomprensibile.
Nello stesso anno 1910 furono pubblicate le *Impressions d'Afrique*, rappresentate al teatro nell'autunno del 1911. È lo spettacolo a cui assistette Duchamp: « *È stato formidabile*, racconterà più tardi. Sulla scena c'erano un *manichino* e un *serpente* che si muoveva (o si muovevano?) appena. *Era assolutamente la follia dell'insolito* » (*Entretiens*, p. 56).
Se è certo che con Eschilo, Sofocle, Euripide, la tragedia greca si è prodotta in un momento preciso della storia greca, allo stesso modo le opere di Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka, de Chirico... arrivano a un momento preciso della nostra storia moderna. Manichini, macchine, automi, calcolatori, si presentano sulla scena, come le nuove maschere delle potenze nuove, che tendono ad asservire, più che a servire, gli uomini.

The formation of myths in the conscious, in the form of mental representations, is but a stage of its general growth in the form of exterior events, notably through objective representations (works of art) and collective ones (the theatre and other forms of entertainment). The modern myth of bachelor machines is not lacking in this natural tendency. Their creators themselves showed a strong inclination in this sense. One saw it with *Ubu Roi* and in Jarry's other plays; in Apollinaire's *Les Mamelles de Tirésias*, *Poussière de Soleil* and in *L'Etoile au Front* by Roussel, and indeed in Kafka's *The Guardian of the Grave* too.
One can therefore grasp the significance of the spectacular *mises en scène* which cut through the episodes situated by Kafka in a parallel court-room or a cathedral (*Trial*), or in the grand circus of Oklahoma (*America*) and in the spectacles contained in *Champion of Fasting* or elsewhere. Better still, in *The Pit and the Pendulum*, as in *The Colony*, the legal and the penal setting is centred around these machines of death where we have already recognized what are essentially theatrical machines.
The same kind of theatre-like presentation is found in Roussel's work, in his *Impressions d'Afrique* and *Locus Solus*, those amusement-parks, those pataphysical and bachelor Exhibitions of Arts and Crafts, trimmed with dance, theatre, opera and even with a holy pataliturgy, with fantastic executions and posthumous mime numbers.
The same goes for the scene at the Naples Opera and for those in the Carpathes castle, where Jules Verne remembers that he had been a music-hall actor and secretary to the Théâtre Lyrique. No less theatrical, moreover, is the spectacle afforded by Maldoror in his great circus act in Place Vendôme.
One might suppose that Faustroll the navigator and the Supermale racing cyclist escape these views. And yet, there is no real navigation in Faustroll but only changes of décor. As for the Paris-Paris race undertaken via Irkoutsk, it has no landscape; it all happens on the spot, as in the main theatre hall of the castle of Lurance.
It would appear to be in these conditions that the image of the ubiquitous *eye-witnesses* directly betrays the converging gazes of spectators and visitors.
Through a new symptomatic coincidence the progression of myths towards the outside world becomes apparent in a still more marked manner.
In 1910, at Florence, De Chirico painted his first "metaphysical landscapes" (Apollinaire), where the only protagonists are *statues*, followed (in 1915) by *giant mannikins* in vast empty squares (save for the occasional lilliputian and the smoke of a train) facing monumental facades painted like stage sets. These were grandiose stage settings, which heralded Artaud's great intuitions, for a dumb and provisionally incomprehensible tragedy.
In the same year 1910 the *Impressions d'Afrique* was published. In the autumn of 1911, the impressions were performed in the theatre. Duchamp saw one such performance: "It was magnificent", he was to recall later. "On the stage there was a *dummy* and a *snake* which moved (or both moved?) a little bit. *It was the absolute madness of the unusual*" (*Entretiens*, p. 56).
Whilst it is certain that with Eschyles, Sophocles and Euripides, Greek tragedy came at a precise moment of Greek history, in the same way the works of Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka and De Chirico... came at a precise moment in our own modern history. Mannikins, machines, automatons and computers force their way through towards the stage, like the new masks of new powers which tend to enslave men rather than to act as slaves to them.

Il *manichino* di Roussel è quello fabbricato con stecche di balena da busto da Louise Montalescot per farlo correre su rotaie di polmone di vitello. Dopo questa immagine, Duchamp, dalla fine del 1911, supera bruscamente una soglia sconosciuta. Che senso ha attardarsi a riprodurre la realtà già vista, sia pure con varianti cubiste? Ciò che soprattutto importa è di produrre una realtà mai vista, per raggiungere la *follia dell'insolito*. Di qui l'idea di un'arte extra-retinica.
La prima via che si apre è quella dei *cronogrammi*. Qui troviamo una macchina reale, quella del Dott. Marey, fisiologo e cineasta che filmava al rallentatore il meccanismo del movimento animale e umano (fra il 1888 e il 1904), mostrando ciò che la retina non arriva a percepire, cioè la visione simultanea dei movimenti successivi. Nelle tre tele intitolate *Nu descendant un escalier* (1911-1912) Duchamp ha realizzato degli autentici cronogrammi, rivaleggiando con quelli del cinematografo.
La seconda via è quella degli *oggetti*, per cui Duchamp trasforma la ruota di bicicletta (1913) e lo scolabottiglie (1914) in oggetti d'arte. L'operazione può sembrare fittizia. In realtà, Duchamp compie la stessa operazione di quelli che avevano trasformato gli utensili indigeni, comuni e di nessun conto, e anche le maschere, in oggetti d'arte negra. Si trattava di un'operazione di ottica mentale spontanea. L'audacia di Duchamp consiste nell'aver prodotto la stessa metamorfosi in oggetti prefabbricati (*ready-made*), senza valore, prodotti in Europa dall'industria meccanica indigena, presentando il già visto (visto male), come « mai visto » (visto meglio). L'amore-umorismo di Duchamp tratta il prefabbricato come oggetto antico o esotico. E anticipa sull'oggi.
La terza via è quella delle *costruzioni d'oggetti*, per cui Duchamp si ispira ancor più all'arte negra e alla macchina, ma in modo del tutto inatteso.
Per inquadrare esattamente questa nuova ricerca, bisogna ricordare che, nella stessa epoca, anche Picasso fa delle « costruzioni ». Le prime, di legno, rappresentano chitarre e mandolini (1913-1914). Più tardi, verso il 1929-1930, fabbrica le « grandi teste » di ferro battuto, che evocano, con arte squisita, le maschere negre. Si sa anche quale capolavoro produce lo stesso Picasso rappresentando una « testa di toro » con due *ready-made:* un manubrio e una sella di bicicletta (1949).
Anche questa volta, Duchamp ha fatto il contrario. Quando nella *Boîte Verte* (1911-1915) o nel *Grand Verre* (1915-1923) riproduceva dei *ready-made* e degli oggetti presi a caso, li rappresentava così com'erano, senza alcun effetto pittorico, come oggetti reali qualsiasi, eterocliti, banali, irriconoscibili, insignificanti. Ma, visti nell'insieme, invece di riprodurre un'immagine conosciuta, questi oggetti producono per la prima volta l'immagine sconosciuta, *jamais vue*, che è la macchina del *Grand Verre*, questa nuova follia dell'insolito.
Si sa che la parola *totem* definisce l'idea della parentela. All'entrata di certi musei di etnografia, in particolare a Parigi e a Londra, si vedono certi grandi *pali totemici*, specie di alberi genealogici che rappresentano l'ascendenza reale e mitica di una famiglia.
Per il significato « celibe » delle sue macchine, il *Grand Verre* manifesta l'assenza di discendenza. Con gli oggetti prefabbricati e gli altri meccanismi di cui è composto, il *Grand Verre* sostituisce la parentela umana mediante la parentela totemica con la macchina.
Esposto in mezzo alla sala di un museo, il *Grand Verre* è nello stesso tempo un'opera d'arte straordinaria e una cosa assolutamente diversa. È il *Menhir di vetro* del mondo moderno. È portatore di un crittogramma dai sensi multipli. Ha la funzione di una sfinge, o più precisamente di un guardiano della soglia, come le statue giganti che

Roussel's mannikin is the one which Louise Montelescot made with corset stiffeners to run on calf-lung rails. After this sight, Duchamp began, from the end of 1911, to cross abruptly over an unknown threshold. What was the use of lagging behind and reproducing reality seen already, even if it did have cubist variants? What mattered most of all was to produce a reality never seen before, to attain to the *madness of the unusual*. Hence the idea of an extra-retinal art.
The first way ahead was that of the *chronogrammes*. There we come across a real machine: that of Dr. Marey, a physiologist and film-maker who filmed the mechanism of animal and human movement in slow motion (between 1888 and 1904). He thus showed what the retina never perceives, namely the simultaneous vision of successive movements. By painting his three canvases under the title of *Nude descending a staircase* (1911–1912), Duchamp produced authentic chronogrammes and rivalled those of the cinema.
The second way was through *objects*, when Duchamp turned a bicycle wheel (1913) and a bottle-rack (called *porte-bouteilles*) (1914) into art objects. This operation may sound fictitious. In fact Duchamp was not proceeding differently from those who had been converting native, ordinary and despised utensils, and even masks, into Negro art objects. It was a spontaneous optical operation of the mind. Duchamp's daring consisted in his having applied the same metamorphosis to prefabricated and scorned (ready-made) objects produced by the indigenous mechanical engineering industry in Europe. He enabled people to see things already seen (badly seen) as though they had never been seen before (better seen). Duchamp's love-humour treated ready-mades as ancient or exotic objects. He had forecast the present times.
The third way was through the *construction of objects*, where Duchamp drew his inspiration still more from Negro art and from the machine, but in an absolutely unexpected way.
To place this new line of research exactly, it must be remembered that during this same period Picasso was also engaged in constructions. The earliest of these, in wood, represented guitars or mandolins (1913–1914). Later, around 1929-1930, he made his "large heads" in wrought iron which, with exquisite art, evoked Negro masks. We know, too, what a masterpiece Picasso succeeded in producing by representing a "bull's head" with two ready-made items: a bicycle handle-bar and saddle (1949).
Once again Duchamp did the opposite. When he reproduced in the Green Box (1911–1915) or on the Large Glass (1915–1923) ready-mades or chance objects, he represented them just as they were, with no pictorial effects whatever, as just any old real, heteroclite, commonplace, barely recognizable, plain objects. But on *an over-all scale*, instead of reproducing a known image, these objects produced for the first time what was the unknown, *never seen* image, of the Large Glass, this new madness of the unusual.
It is known that the word *totem* signifies the idea of kinship. At the entrances to certain Museums of Ethnography, notably in Paris and London, one can see a few large *totem poles*, which are a sort of genealogical tree showing a family's real and mythical line of descent. Through the bachelor signification of its machinery, the Large Glass displays an absence of descent. Through the ready-mades and other devices of which it is composed, the Large Glass replaces human kith and kin with a totemic relationship with machines.
Standing in the middle of a Museum room, the Large Glass is at once an outstanding work of art and something quite different. It is the *Glass Menhir* of the modern world. It is the bearer of a cryptogramme with endless meanings. It performs the



Lettera di Duchamp / Duchamp's letter.

montano la guardia all'entrata di Erewhon, la celebre utopia australiana di Butler.
Il *Grand Verre* sorge in effetti sul limite che separa EREWHON, il mondo antimeccanico, dal mondo crescente del LEVIATANO della meccanizzazione universale prèdetta da Robida e da Pawlowski.
[*12-3-1975*]
La prima edizione delle mie « Machines célibataires », pubblicata nel 1954 (Arcanes), è da tempo esaurita. Sta per essere pubblicata una nuova edizione riveduta e aumentata per l'Ed. du Chêne, Parigi.

function of a sphynx, or, more exactly, of the guardian of a threshold, like the giant statues that stand guard outside the entrance to the Erewhon, Butler's celebrated Australian utopia.
The Large Glass is situated, in fact, on the frontier that separates EREWHON, the anti-mechanical world, from the growing world of the LEVIATHAN of universal mechanization predicted by Robida and Pawlowski. [*12-3-1975*]
The first edition of our « Machines Célibataires », published in 1954 (by Arcanes), has now long been out of print. A new revised and enlarged edition is at present being prepared for publication by Editions du Chêne, Paris.

---

210 West 14th Street
New York City 6 febbraio 1950

Caro Carrouges,
Molto tempo dopo la Sua lettera, ho ricevuto il testo, che ho letto molte volte.
Se sono debitore verso Roussel del fatto di aver potuto, dopo il 1912, pensare a qualcosa di diverso da una pittura « retinica » (André Breton Le spiegherà questo termine, che abbiamo discusso insieme), devo confessare di non aver mai letto la *Colonia Penale*, e di aver letto soltanto la *Metamorfosi*, qualche anno fa.
Questo per dirLe le circostanze che mi hanno condotto alla « Sposa ».
Mi ha perciò molto meravigliato l'evidente parallelismo che Lei ha stabilito così chiaramente.
Trovo appassionanti le conclusioni che Lei ha tratto nel campo della « significazione interiore », anche se non le sottoscrivo (almeno per quel che riguarda il vetro).
Le mie intenzioni di pittore, che d'altra parte non hanno niente a che fare con il risultato profondo di cui non posso essere cosciente, erano dirette verso una « validità estetica » ottenuta principalmente con l'abbandono del fenomeno visuale, tanto dal punto di vista dei rapporti retinici che dal punto di vista aneddotico.
Quanto al resto, posso affermare che l'introduzione di un tema di base che spieghi o provochi certi « gesti » della *Mariée* e dei Celibi non mi è mai venuto in mente, ma è probabile che i miei antenati mi abbiano fatto « parlare » come loro, di ciò che anche i miei nipoti diranno.
Celibemente suo Marcel Duchamp

Questa lettera di Marcel Duchamp, datata 6 febbraio 1950, riguarda l'articolo che avevo scritto nel febbraio 1946 sulla macchina celibe, partendo da una visione parallela della *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, di Duchamp, della *Metamorfosi* e della *Colonia penale* di Kafka.
Per consiglio di André Breton, a cui avevo fatto leggere questo testo al principio del novembre 1949, lo mandai a Marcel Duchamp.
È lo stesso testo che fu riprodotto nel *Mercure de France* del 1 gennaio 1952 grazie a M.S. de Sacy, e poi nel primo capitolo delle *Machines célibataires* (Ed. Arcanes, 1954). Sarà ripubblicato con qualche correzione e un supplemento di note nella nuova edizione, pubblicata dalle Editions du Chêne.
Dopo venticinque anni, rimane ugualmente viva e profonda la mia riconoscenza verso Marcel Duchamp per la sua estrema benevolenza, che mi ha incoraggiato a continuare le mie ricerche.
Desidero esprimere tutta la mia riconoscenza anche a Madame Alexina Duchamp, che mi ha concesso di riprodurre la mia corrispondenza con Duchamp in occasione della riedizione del mio libro.
Aggiungo infine che concordo pienamente con la distinzione capitale che Duchamp sottolinea nella sua lettera fra il parallelismo delle strutture e le divergenze d'opinione sempre possibili nel variare dei significati.
Parigi, 5 maggio 1975

Michel Carrouges

210 West 14th Street,
New York City 6 Feb. 1950

My dear Carrouges,
Long after your letter I received the text, which I've read over several times.
It is true I am indebted to Raymond Roussel for having enabled me, from 1912 on, to think of something else instead of retinal painting (André Breton will enlighten you as to this term, because we have discussed it together), but I must declare that I have not read *In a Penal Colony*, and only read the *Metamorphosis* a number of years ago.
Just to let you know the circumstantial events which led me to the Mariée.
So I was astonished at the parallelism which you have so clearly established.
The conclusions you have come to in the sphere of "inner significance" interest me deeply even though I do not subscribe to them (except as far as the glass is concerned).
My intentions as a painter, which have nothing to do with the deep result, of which I cannot be conscious, were aimed at the problems of "aesthetic validity" obtained principally through the abandonment of visual phenomena, both from the retinal and the anecdotal point of view.
As for the rest, I can tell you that the introduction of a ground theme explaining or provoking certain "acts" of the *Mariée* and the bachelors, never came into my mind—but it is likely that my ancestors made me "speak", like them, of what my grandchildren will also say. Celibately yours,

Marcel Duchamp

This letter from Marcel Duchamp, dated 6th February 1950, concerns the article which I had written in February 1946 on the bachelor machine, taking as its starting point a parallel drawn between the *Mariée* ... by Duchamp, and *Metamorphosis* and *In a Penal Colony* by Kafka.
On the advice of André Breton, to whom I had sent this text at the beginning of November 1949, I forwarded it to Marcel Duchamp.
It was this same text that was to be reproduced in the *Mercure de France* of 1st January 1952, thanks to M.S. de Sacy, and then in the first chapter of *Machines célibataires* (Arcanes, 1954). It was reproduced, with some corrections and a supplement of commentaries in the new edition of *Machines célibataires* in the Editions du Chêne.
After twenty-five years my gratitude is still as deep towards Marcel Duchamp for his great kindness towards me, and also because he gave me the greatest encouragement to push on with my research. I must also acknowledge all my gratitude towards Madame Alexina Duchamp, who readily allowed me to reproduce the correspondence between Marcel Duchamp and myself on the occasion of the re-edition of my book.
I shall add, finally, that I am in full agreement with the fundamental distinction which Duchamp stresses in his letter between the parallelism of the structures and the divergences of opinion on variable significances still possible.
Paris, 5th May, 1975

Michel Carrouges

GÜNTER METKEN

DALL'UOMO-MACCHINA ALLA MACCHINA-UOMO

ANTROPOMORFISMO DELLA MACCHINA NEL XIX SECOLO

Dove fu il martello? e il suo rintronare?
Dove il forno per il tuo cervello?
Quale terribile incudine
Dovette, orrore, creare te?
William Blake, *Tiger* (1794)

A cominciare dal barocco, come la creazione veniva paragonata a un orologio[1], così l'uomo e l'animale venivano paragonati alla macchina. La Mettrie ha formulato questa analogia per le generazioni dell'Illuminismo nel suo libro *L'homme-machine* (1747/48). Malattia e morte erano soltanto infortuni sul lavoro in un sistema funzionante alla perfezione, sistema la cui condizione ideale era formata dal perpetuum mobile. Il XIX secolo, nella misura in cui era orientato scientificamente, riempì poi questa astrazione per mezzo delle sue conoscenze fisiologiche: il funzionamento del corpo corrispondeva a quello della macchina[2], sezioni anatomiche o vascolari assomigliavano perfettamente agli schemi dei congegni meccanici. Il sistema nervoso venne paragonato ai fili e ai trasmettitori morse del telegrafo elettrico (dal 1837) e l'effetto degli impulsi volitivi fu spiegato nel modo seguente: « Possiamo dunque immaginarci i terminali centrali delle fibre nervose motorie come una tastiera nel cervello; la battuta è, a parte l'intensità, sempre la stessa, variano soltanto i tasti percossi »[3]. In una conferenza sulla legge della conservazione dell'energia Hermann Helmholtz, nel 1854, definiva l'organismo nient'altro che un motore che trasforma materia in energia di lavoro[4].
L'*Enciclopedia* di Diderot (pubblicata a partire dal 1751) aveva inventariato un'ultima volta, alla vigilia della rivoluzione industriale, i mezzi meccanici a disposizione dell'uomo. Le incisioni che rappresentano questi apparecchi sono di una semplicità funzionale, essendo l'applicazione di leggi evidenti. Al contrario, le prime macchine volevano migliorare sostanzialmente l'imperfetta meccanica dell'uomo. Esse furono concepite come prolungamenti delle membra che potevano lavorare molto più flessibilmente e funzionalmente[5]. Ancora il *Telaio* di Nuenen dipinto da Van Gogh è, come organismo, più vitale dell'uomo che lo manovra. Nell'aprile del 1884 Vincent scrive a Van Rappard[6]: « Quando ho mostrato il tessitore come un semplice profilo, l'ho fatto per poter dire: vedete come questa massa nera di sporco legno di quercia si stacca con tutti i suoi gambi dalla grisaille che lo circonda; e abbiate chiaro che dentro c'è una scimmia nera, uno gnomo oppure un fantasma che fa battere questi gambi da mattina a sera... dopo che ebbi terminato accuratamente il disegno, mi parve una cosa così insopportabile non sentir battere i gambi che vi inserii il fantasma. Bene, lo ammetto, è il disegno di una macchina. Ma prendetevi la briga di porre il mio disegno accanto a uno schema di telaio. Esso apparirà allora piuttosto come un disegno invasato... L'opera di legno dovrebbe di tempo in tempo emettere una specie di sospiro o lamento »[7].
Appena la meccanica umana dovette razionalizzare la divisione del lavoro, cioè dalla seconda metà del XVIII secolo, quando in Inghilterra e in Francia vi erano già grandi fabbriche, la sua inadeguatezza fu evidente. La macchina si presentò come vampiro che si appropriava della carne

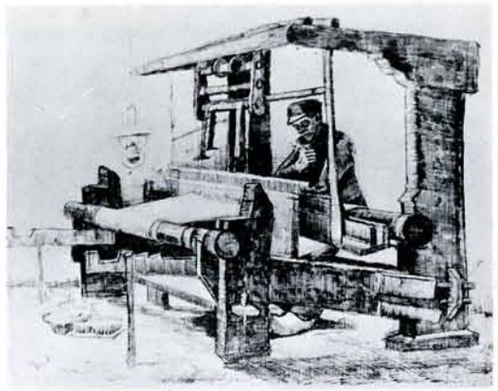
GÜNTER METKEN

FROM MAN/MACHINE TO MACHINE/MAN

MACHINE ANTHROPOMORPHISM IN THE NINETEENTH CENTURY

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare its deadly terror clasp?
William Blake: *Tiger* (1794)

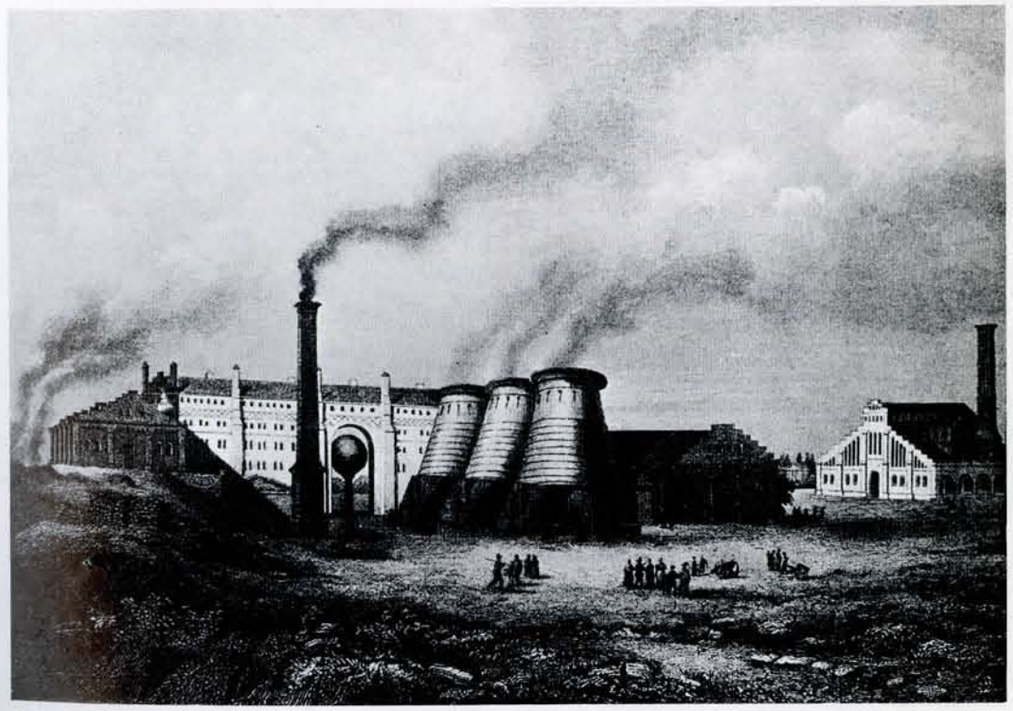
Just as, ever since the Baroque period, creation was emblematically regarded as a clockwork[1], man and beast were likened to machines. In his book *L'homme-machine*, written in 1747/48, La Mettrie expressed this analogy for the generation of the Enlightenment. Sickness and death were merely industrial accidents in a perfectly working system whose ideal state of existence was the *perpetuum mobile*. Inasfar as it was scientifically oriented, the nineteenth century complemented this abstraction by adding its physiological findings; the functioning of the body corresponded to that of the machine[2], anatomical or vascular sections being exactly identical with design drawings of machine units. The nervous system was compared to the wires and Morse keys of electrical telegraphy (i.e. since 1837), and the effect of impulses of will explained thus: "Therefore, we may imagine the central endings of motoric nerve fibres as, so to speak, a keyboard in the brain; except for the degree of force, the touch is always the same, it is only the keys which are struck that vary"[3]. In a lecture on the law of the conservation of energy, Hermann Helmholtz, in 1854, referred to the organism simply as a power machine which transformed matter into work energy[4].
On the eve of the industrial revolution, Diderot's Encyclopaedia (from 1751) had yet again taken stock of man's mechanical aids. The engravings illustrating these devices were of a functional simplicity: applications of obvious laws. On the other hand, the first machines at once set themselves to give to that imperfect mechanism called man a thorough overhaul. They were conceived as extensions of limbs, which now worked far more nimbly and economically[5]. Even Van Gogh's Nuenen *Loom* is more alive as an organism than the man working it. In April 1884 Vincent wrote to Rappard[6]: "If I have shown the weaver as a silhouette, it was simply in order to say: look how this black mass of dirty oakwood with all its shafts stands out from the surrounding *grisaille* (tint drawing), and get it clear in your mind that inside there sits a black monkey, a gnome, or a ghost, which makes these shafts rattle from morning till night... After I had carefully finished the drawing, I found it so intolerable not to be able to hear the shafts rattle that I put in the ghost. Very well, I admit it is the drawing of a machine. However, do but take the trouble of holding my drawing side by side with the plan of a loom. Then it will more readily look like a drawing possessed... From time to time the woodwork ought to heave some kind of sigh or lament"[7].
As soon as the human mechanism had to do rationally planned work—in other words, from the second half of the eighteenth century, when there were already large factories in England and France—its lack of adaptability became obvious. The machine became a vampire, helping itself to the flesh and blood of its servants. For that reason it became immediately invested with a personality. That mechanical spinning contraption with which the rationalisation of the English cotton industry began was



Vincent van Gogh, *Il tessitore* / *The Loom*, 1884, Amsterdam, Rijksmuseum, Vincent van Gogh.

e del sangue di coloro che se ne servivano. Perciò essa fu subito personificata. Quella macchina tessile, con la quale incominciò la razionalizzazione dell'industria cotoniera inglese, si chiamò con il nome della figlia del suo inventore: *Jenny*: « poiché fin dal primo momento la prima invenzione, la Jenny, manovrata da un solo operaio, produceva almeno il sestuplo di ciò che la ruota dell'arcolaio poteva produrre, accadeva che per ogni nuova Jenny rimanevano senza pane cinque filatori. La *Throstle* che a sua volta produceva notevolmente più della Jenny e che ugualmente abbisognava di un unico operaio, toglieva il pane ad ancor più gente. La *Mule*, che esigeva a sua volta meno operai in rapporto al prodotto, aveva lo stesso effetto... »[8].
Per questa disoccupazione e la miseria che ne nasceva, si ritenevano responsabili le macchine come nemici personali. In Inghilterra durante agitazioni sociali esse vennero distrutte più volte;

called *Jenny* after the daughter of its inventor: "Since the very first invention, the Jenny, worked by *one* labourer, produced at least six times as much as the spinning wheel could manage to produce in the same time, each new Jenny putting five spinners out of work. The *Throstle* which, in turn, produced considerably more than the Jenny, but similarly required only one labourer, put yet more people out of work. The *Mule*, which required still fewer workers in relationship to its output, had the same effect..."[8].
For this unemployment and for the misery resulting from it the machines were held responsible as if they were personal enemies. During the course of social unrest in England they were destroyed on several occasions; similar incidents occurred during the rising of Silesian weavers in 1844, an event which has been the subject of a contemporary poem by Heinrich Heine, a picture painted in the same year by the Dusseldorf painter Karl Hubner, and of Gerhart Hauptmann's drama *Die Weber* (The Weavers), (1892). In Ernst Toller's expressionist play *Die Maschinenstürmer* (The Machine-Wreckers), (1920/21) the spinning machine which the rioting Luddites go to smash up in Nottingham in 1815 is represented as a bloodsucking, souldestroying monster (V, 2): "I, however, tell you the machine is not dead / It is alive! It is alive! Reaching out its claws / Clasping men... clawing its jagged fingers / Into their bleeding hearts / Toward the peaceful hamlets roll pounding armies / Gardens wither away, poisoned by sulphurous breath / And there grow up stony deserts, child-murdering / And a cruel clockwork leads men / In desolate rhythm / Tick-tock in the morning, tick-tock at mid-day... tick-tock in the evening / This one is arm, the other one leg, that one is brain / But the soul, the soul... is dead"[9].
In this era of turbulent industrialisation the men-machine equation became almost a commonplace. In 1829 Thomas Carlyle published his essay *Signs of the Times* in the Edinburgh Review: he was the first to voice doubts in the machine which were later to be echoed by Ruskin and William Morris.



C. Reiss, *Altiforni in Slesia* / *Blast Furnaces in Silesia*, incisione in acciaio/steel engraving, Hildburghausen, 1842.

la stessa cosa avvenne durante l'insurrezione dei tessitori del 1844, che è oggetto di una poesia di Heinrich Heine, nonché di un dipinto del pittore di Düsseldorf, Karl Hübner, ed infine del noto dramma di Gerhart Hauptmann, *I tessitori* (1892). Nel dramma espressionista di Ernst Toller *I macchinoclasti* (1920/21) il filatoio che i ludditi in rivolta a Nottingham, nel 1815, fanno a pezzi, viene demonizzato in un mostro vampiresco, che uccide l'anima (V, 2): « Io però vi dico: la macchina non è morta / Essa vive! Allunga le branche / Avvinghiando uomini... conficcando le dita dentate / Nel cuore che sanguina / Contro paesi recintati si volgono eserciti scalpitanti / Disseccati i giardini, appestati dalla nube sulfurea, / E crescono i deserti di pietra, assassini di bambini, / E la vita degli uomini è ritmata da un crudele orologio, / In una cadenza malinconica, / Tic-tac al mattino, tic-tac al mezzogiorno... tic-tac alla sera, / Uno è braccio, uno è gamba, uno è cervello, / E l'anima, l'anima è... morta »[9].

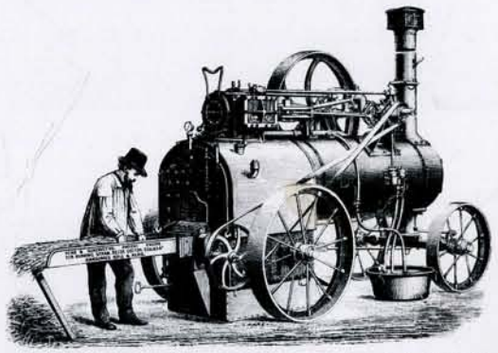
In quest'epoca di frenetica industrializzazione l'equazione uomo-macchina divenne quasi luogo comune. Nel 1829 Thomas Carlyle pubblicò nella « Edinburgh Review » il suo saggio *Signs of the Times*, con il quale s'incominciarono a nutrire dubbi nei riguardi della macchina, dubbi più tardi ripresi e sintetizzati da Ruskin e William Morris. La critica di Carlyle era di natura morale: « non soltanto l'esteriorità e il fisico vengono ora dominati dalla macchina bensì anche l'interiorità e lo spirito... una stessa abitudine regola il nostro modo di agire come il nostro modo di pensare e di sentire. Gli uomini sono divenuti meccanici nei loro cuori e nelle loro teste come nelle loro mani... Tutti i loro sforzi, le loro attitudini e opinioni girano intorno alla meccanica e posseggono un carattere meccanico »[10].

Inizialmente, nella sua lotta contro gli « intellettuali della macchina a vapore », Carlyle sosteneva una posizione difficile. Persino Robert Owens, che dirigeva la prima fabbrica strutturata in modo umano a New Lamark, motivava l'ottima formazione e l'ottimo trattamento cui là godevano i suoi operai in modo ancora completamente « meccanico »: « Se grazie alla manutenzione delle vostre macchine inanimate si possono ottenere risultati così soddisfacenti, che cosa non ci si può aspettare dalle vostre macchine animate, una volta che dedichiate loro la stessa attenzione, dal momento che sono costruite in modo di gran lunga più mirabile?... Il meccanismo vitale più fine e più complesso verrebbe analogamente perfezionato attraverso un attivo training... inoltre sarebbe davvero economico tenerlo pulito e lindo, trattarlo in modo amichevole, affinché i suoi movimenti spirituali non debbano sopportare attriti troppo irritanti »[11].

Carlyle's criticisms were based on moral grounds: "It is not only external and physical matters which are now ruled by the machine, but also the internal, the spiritual... One and the same habit regulates our conduct, our thinking and our feeling. In their hearts and in their heads men have become as mechanical as with their hands... All their efforts, inclinations and opinions revolve round mechanics and possess a mechanical character"[10].

At the outset Carlyle had a tough job in his fight against the "steam engine intellectuals". Even Robert Owen, who directed the first humanely organised factory in New Lamark, still justified the excellent training and treatment enjoyed by his workers wholly from a mechanical point of view: "What, if it is possible to achieve such beneficial results thanks to the care taken of your inanimate machines, may one not expect from your living machines, if only you will devote to them the same attention, seeing that they are far more admirably constructed?... This much more delicate and complex living mechanism would, as it were, be improved by vigorous and active training... Furthermore it would be truly economical to keep this mechanism clean and pure, treating it with kindness so that its spiritual movements are spared the experience of all too irritating frictions"[11].

Up till then it was from the viewpoint of the workers that the specialised machine which carried out definite processes was described, with the result that it appeared as a superior competitor with subliminal vampire connotations. It either displaced the worker or caused a division of labour. It must be admitted, though, as Ruskin realised in volume two of *The Stones of Venice* (1835), that what was dismembered was less labour but rather man carrying it out.



Macchina agricola / *Agricultural machine*, Ipswich GB, 1878.

Finora la macchina è stata descritta dal punto di vista dei lavoratori: macchina che esegue determinate fasi di lavoro specializzato, che si è presentata come concorrente superiore con connotazione vampiresca subliminare. Essa ha cacciato l'operaio o lo ha condotto alla suddivisione del lavoro. Con ciò tuttavia si è frazionato meno il lavoro che non l'uomo che esegue, come riconobbe Ruskin nel secondo volume delle sue *Pietre di Venezia* (1853). L'equazione uomo-macchina fu piuttosto una costruzione astratta.

Empatia fisica, addirittura identificazione nel vero senso della parola, è provocata soltanto dalla macchina a vapore con i suoi stantuffi motori — anche in senso fallico — e le sue flange, con le sue valvole trasudanti, con la sua trasformazione di energia in movimento, in cui si poteva riconoscere uno sforzo fisiologico, sì da poter suggerire il paragone con rumori umani o animaleschi[12]. L'accoppiamento di « naturale » e « artificiale » divenne qui allegoria, quando si parlava del tempestoso matrimonio tra la « macchina donna » e il « vapore uomo ». Questo essere che assorbiva

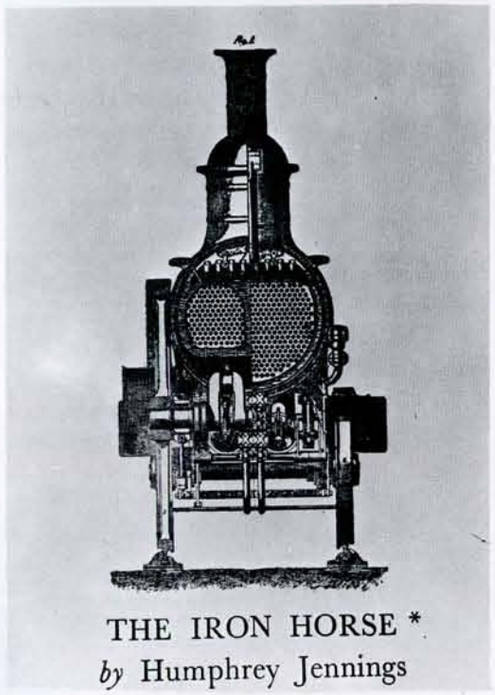
On this level the equation of man and machine was rather abstract and artificial.

A feeling of physical affinity, indeed of physical identification in the strict sense of the word, was provoked only by the steam engine with its thrusting pistons (and their obvious phallic connotations) and flanges, its sweating valves, and with the whole process of converting power into motion, which can be identified as physiological effort and is accompanied by human and animal noises[12]. The copulation of 'natural' and 'artificial' shifted into allegory when reference would be made to the tempestuous marriage between the "engine wife" and her "steam husband". This being, devouring solid and liquid food—coal and water—displaying a temper and seeming to proclaim passions by letting off steam, struck its contemporaries as an organism enhanced to superhuman proportions, "equipped with an almost ghostly life, hot breath and unlimited power", as engineer/writer Max Maria von Weber (a relative of the composer) expressed himself in 1880 in a tribute to James Watt. "No country has been more successful than England in subduing and taming

alimento solido e liquido — carbone e acqua — che mostrava un temperamento e, emanando vapore, sembrava render note delle passioni, apparve ai contemporanei come un organismo potenziato in senso sovrumano, « dotato di vita quasi spettrale, alito ardente e illimitata forza », come si esprime lo scrittore-ingegnere Max Maria von Weber, un parente del compositore, nel 1880, in occasione di una celebrazione di James Watt. « Nessun paese ha superato l'Inghilterra nel domare e nel render domestici questi animali artificiali che, foraggiati con fuoco e acqua, vengono addestrati a ogni possibile lavoro »[13].

Là le locomotive furono immediatamente considerate complessi del moto autonomo con qualità organiche, come dimostrano le perifrasi di « fire horse » oppure « cavallo a vapore » e l'unità di misura « cavallo »[14].

Le si attribuirono anche le proprietà del volo — il « vapore rapido come l'aquila » — e si assunse la ruota alata, ad esempio, come emblema delle ferrovie del regno tedesco. Poiché la locomotiva si sostituì al cavallo ne mutò le caratteristiche. Nulla è più eloquente, in tal senso, che la lettera nella quale Fanny Kemble, intorno al 1835, scrive al costruttore di locomotive Robert Stephenson le impressioni del suo primo viaggio: « fummo condotti alla piccola macchina che doveva tirarci sui binari. Essa — si considerano tutti al femminile questi piccoli, strani cavalli di fuoco — era costituita da una caldaia, una fornace, una piccola piattaforma, un banco, e dietro al banco una botte con acqua sufficiente perché non fosse



THE IRON HORSE *
by Humphrey Jennings

Humphrey Jennings, *The Iron Horse*, 1871.

assetata per quindici miglia. Il tutto non è più grande delle solite macchine a vapore. Essa corre su dieci ruote, i suoi piedi, che vengono mossi da gambe splendenti chiamate aste di stantuffo... Queste sono a loro volta mosse dal vapore e quanto più vapore viene incanalato sulla parte superiore delle aste (le articolazioni, penso io) tanto più rapidamente si muovono le ruote... Briglia e redini di questo mirabile animale sono

these artificial beasts which, fed with fire and water, are trained to perform every conceivable task"[13]. Of course, in that country, locomotives, as independent running contraptions, were immediately invested with desirable organic qualities, as illustrated by epithets like "fire horse" or "steam horse", and the "horse-power" unit of measure[14]. Attributes of flight—"eagle-swift steam flying past"—and the fly-wheel adopted as the emblem of the German Railways.

As it was the horse which had been displaced by the locomotive, the latter was endowed with equine characteristics, nowhere more eloquently than in Fanny Kemble's letter, written in about 1835, in which she gave an account of her first trip with Robert Stephenson: "We were conducted towards the little engine which was to pull us along the rails. She—for these strange little fire horses are all given the female gender— consisted of a boiler, a furnace, a small platform, a bench, and behind the bench a barrel with enough water to stop her from getting thirsty for fifteen miles. The whole is not bigger than one of the usual steam engines. She runs on ten wheels, her feet, which are moved by shiny legs called piston rods... These are steam-driven, and the more steam is released onto the upper parts of the rods (her hip-joints, I think) the faster the wheels will move... Bridle and rein of this wonderful animal consist of a little steel handle with which steam is given to or taken away from the piston rods, or legs, so that a child could manage it...".

However, for travellers endowed with imagination, "this snorting little animal which I should dearly have liked to pat", might grow into a wild beast or worse which emitted furious noises on a stretch between Liverpool and Manchester where the track was on an incline: "During the climb they grow more and more panting until, with the terrible effort of climbing to the highest point, the automaton labours like an animal gasping for breath... With the slow movement of the powerful, moving engine her breaths grow more laboured, her growling louder, until at last the animal seems exhausted, groaning like a tiger when a buffalo has vanquished it in battle."

All English locomotives were individuals bearing names[16]. The first generation had been called after ancient gods: Aeolus, Apollo, Bacchus, Neptune, Vulcan; the second after stars; the third after romantic heroes from Walter Scott's novels. It was not until 1850 that more impersonal designations were used[17].

The animation of the loco, which was regarded as a riding steed to which one became conjoined centaur-fashion unless one took it as one's substitute mistress, still comes through in Zola's novel *La bête humaine* (1890), but above all in Jean Renoir's film adaptation (1938), as well as in Buster Keaton's film *The General* (1927). Alfred Hitchcock has frequently used a train entering a tunnel as a sexual metaphor.

Where an attitude of conservative rejection of progress prevailed[18], locomotives were regarded as enemies against whom one entered the lists, as, for instance, in Erckmann-Chatrian's story *Maître Daniel Rock* (1861), and in R. Ballantine's *The Iron Horse* (1871). Like a vampire, the locomotive consumes its attendants as emerges from the following self-composed epitaph of an American railway worker killed in an accident, a paradigm for man's self-alienation through the machine[19]: "Now my machine is still and cold, / No water does the boiler hold, / My valves are all distended, / None from my flanges slides, / Although once so strong, now my valve shutter / Refused to serve me when I must be busy. / No more do I feel the driving wind / Steam and smoke have grown cold in death, / Gone the living track, gone any halt, In the end death holds me by force."

Like the great cats, the steam engine had attributed to it the dialectic of being good-natured or vicious. Rabid locomotives dragged their riders half to

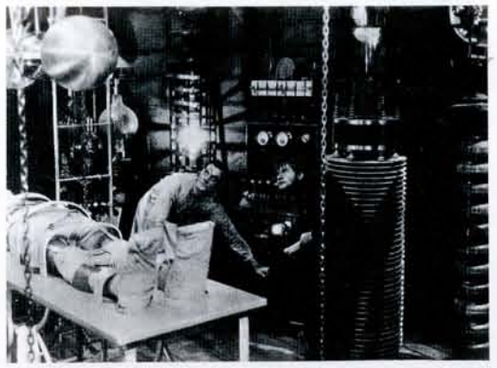
costituite da una piccola maniglia di acciaio, con la quale si dà e si toglie alle aste di stantuffo, ovvero gambe, il vapore, in modo che un bambino sarebbe capace di condurlo... ».
« Questo piccolo sbuffante animale, che avrei più volentieri accarezzato » poteva divenire nella rappresentazione di viaggiatori dotati di fantasia fiera feroce o peggio[15], che, ad esempio, sul tratto tra Liverpool e Manchester emette grida furiose: « Durante la salita esse divengono sempre più pietose, finché la macchina per lo sforzo terribile, per conquistare la vetta, lavora come un animale a cui manca il fiato... con il movimento lento della potente macchina in movimento i suoi respiri divengono più faticosi, i brontolii più distinti, finché l'animale appare infine esausto e geme come la tigre quando è vinta dal bufalo nella lotta »[16].
Tutte le locomotive inglesi erano considerate come individui e portavano nomi. La prima generazione fu denominata secondo antichi dei: Eolo, Apollo, Bacco, Nettuno, Vulcano; la seconda secondo le stelle; la terza secondo gli eroi di Walter Scott. Soltanto dopo il 1850 s'imposero definizioni più scarne, oggettive[17]. La locomotiva animata, considerata animale da sella con il quale si concresceva in modo centauresco, quando non diventava la propria amante, compare ancora nel romanzo di Zola *La bête humaine* (1890), nonché nel film di Jean Renoir (1938) e nel film di Buster Keaton *The General* (1927). Alfred Hitchcock ha usato spesso il treno che entra in un tunnel come metafora sessuale.
Ove ci si opponeva al progresso[18], le locomotive furono concepite come nemici che si sfidavano a duello, ad esempio nel racconto *Maître Daniel Rock* (1861) di Erckmann-Chatrian e in *The Iron Horse* di R.M. Ballantine (1871). Vampirescamente la locomotiva divora il suo personale, come si rileva da questo epitaffio scritto da un ferroviere americano morto sul lavoro, epitaffio che è un paradigma dell'auto-alienazione a causa della macchina[19]: « Ora la mia macchina sta silenziosa e fredda, / Non più acqua bolle in caldaia, / Le mie valvole sono tutte allargate, / Delle mie flange nessuna più scivola; / Per quanto un tempo così forte, il bloccaggio / Mi rifiuta il servizio del dovere operoso. / Mai più posso sentire il vento spirare, / Vapore e fumo sono raffreddati nella morte, / Passato il binario della vita, passata ogni fermata, / La morte infine mi trattiene con violenza ».
Come era accaduto per gli animali, anche le macchine a vapore furono classificate secondo la dialettica bene/male. Locomotive divenute furiose trascinarono quasi alla morte il loro cavaliere, come Mazeppa. Le loro forze scatenate potevano, analogamente alle forze della natura, condurre alla catastrofe. Furono quindi paragonate al demone, per esempio da John Martin, che nelle incisioni illustrative di Milton rappresentò il fondo dell'inferno secondo il modello di una miniera di ferro, oppure da William Howitt, che vide nei camini delle fabbriche spiriti ansanti, eruttanti fumo e fuoco[20]. Critici del macchinismo videro nel Satana di Milton il simbolo dell'epoca tecnologica. Nella lotta per il cielo aveva dimostrato intelligenza e spirito inventivo: contemporaneamente era però anche personificazione di autodistruzione e caduta umana:
« O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts / And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day and night? / Get to thy Labours at the Mills and leave me to my wrath. / Thy work is Eternal Death with Mills and Ovens and Cauldrons ».
William Blake, *Milton* (1804-8).
Mary Shelley già nel 1816 diede un volto alla paura col suo *Frankenstein*, alla paura che la macchina creata dall'uomo, novello Prometeo, si sarebbe infine rivoltata contro di lui distruggendolo[21]. Il caricaturista George Cruikshank ha visualizzato quest'immagine di orrore. Dapprima il suo demone delle ferrovie distribuisce bolle di sapone come opere di bene; ma un'esplosione della caldaia fa tutto a pezzi.

death, like Mazeppa. Their forces unleashed could, like the forces of nature, lead to catastrophes. Then they were equated with demons, as did for instance John Martin in his illustrations of Milton's works where he used an iron mine as a model for his engraving of the pit of hell; or William Howitt who visualised factory chimneys as moaning, fire and smoke belching ghosts[20]. Critics of machinism saw Milton's Satan as the symbol of the technical era. In his struggle for heaven he had proved himself possessed of intelligence and a spirit of invention. But at the same time he was the embodiment of human self-destruction and of the Fall: "O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts / And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day and night? / Get to thy Labours at the Mills and leave me to my wrath / Thy work is Eternal Death with Mills and Ovens and Cauldrons."
William Blake: *Milton* (1804–08).

Illustrazione per/illustration for *Maître Daniel Rock*, di/by Erckmann-Chatrian, 1861.

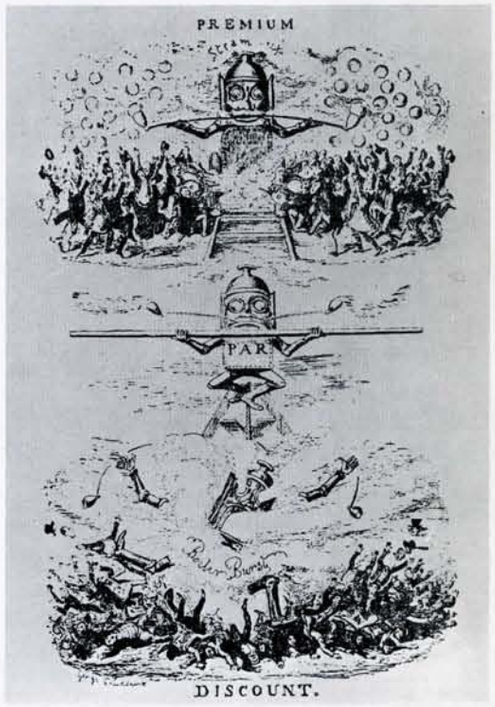
As early as 1816 in *Frankenstein* Mary Shelley gave expression to the fear that the machine, created by man, the new Prometheus, would eventually turn against and destroy him[21]. The caricaturist George Cruikshank has visualised this terrible vision. At first his railway demon distributes soap bubbles as if they were charity; then an explosion in its boiler blows everything up.

Dalla metà del XIX secolo in poi le mostre mondiali divennero esposizioni della macchina. Ammirata da molti e divulgata dai mass-media, essa diventa eroina dell'era tecnologica, mentre il suo personale viene degradato a gigantesco giocattolo: si preannuncia *Metropolis* di Fritz Lang. La macchina si presenta assumendo una posa, conformemente all'auto-rappresentazione operettistica dell'epoca. Il catalogo della Crystal Palace Exhibition del 1851 a Londra porta la riproduzione di una sola macchina, che per di più fu scelta a causa della « riuscita » del suo rivestimento esteriore[22]. Ma ben presto cade la maschera. Sotto divengono visibili spiriti domestici, che nelle successive manifestazioni si spingono rapidamente in primo piano e presto assurgono a ruolo di protagonisti. Già l'esposizione mondiale di Parigi del 1855 passa sotto il nome di « Louvre industriel ». Le viene annesso un padiglione meccanico lungo 1,2 km, che da quel momento ne rimane parte integrante e nel 1889, l'anno della torre Eiffel, porta alla costruzione della famosa Galerie des machines da parte di Dutert e Contamin; un padiglione di vetro lungo 420 m, largo 115 m, che fu costruito senza piloni d'appoggio con arcate di acciaio. In queste esposizioni tutto era in movimento. Si vedevano ascensori sospesi andare su e giù e si sentiva il rumore dei pistoni a vapore. Le macchine possedevano maggiore vitalità degli uomini. Tutto viene potenziato in senso eroico e mozzafiato. Riproduzioni preparano l'evento dell'esposizione mondiale per le masse; si ama l'immagine « vivente », che salta all'occhio. L'incisione in legno favorisce questo animismo per mezzo di toni fortemente melodrammatici. Essa mostra la macchina come creatura autonoma. In un primo tempo ancora familiare, quando nel 1851 il bollitore a vuoto per una fabbrica di zucchero di C. Heckmann viene presentato a Berlino come un simpatico pancione montato su delle gambe e con un lungo collo. Più pericolose appaiono le macchine da cucire e gli attrezzi che accentuano l'antropomorfismo anche nel « pensiero ». Essi formano una « testa » vera e propria, nella quale sono inseriti i meccanismi di comando[23]. Mentre macchine a vapore, usate nell'agricoltura, scimmiottano grossi animali da stalla, frese e filatoi hanno un effetto « stinfalide » e hanno membra ed artigli di ferro[24]. E la piallatrice è per Marx « un falegname di ferro, che lavora il ferro con gli stessi attrezzi con i quali il falegname lavora il legno »[25].
Con la grande industria subentra una nuova generazione di giganti. Nel 1876 a Filadelfia la macchina da quel momento ne rimane parte integrante e nel 1889, l'anno della torre Eiffel, porta alla costruzione della famosa Galerie des machines da parte di Dutert e Contamin; un padiglione di vetro lungo 420 m, largo 115 m, che fu costruito senza piloni d'appoggio con arcate di acciaio. In queste esposizioni tutto era in movimento. Si vedevano ascensori sospesi andare su e giù e si sentiva il rumore dei pistoni a vapore. Le macchine possedevano maggiore vitalità degli uomini. Tutto viene potenziato in senso eroico e mozzafiato. Riproduzioni preparano l'evento dell'esposizione mondiale per le masse; si ama l'immagine « vivente », che salta all'occhio. L'incisione in legno favorisce questo animismo per mezzo di toni fortemente melodrammatici. Essa mostra la macchina come creatura autonoma. In un primo tempo ancora familiare, quando nel 1851 il bollitore a vuoto per una fabbrica di zucchero di C. Heckmann viene presentato a Berlino come un simpatico pancione montato su delle gambe e con un lungo collo. Più pericolose appaiono le macchine da cucire e gli attrezzi che accentuano l'antropomorfismo anche nel « pensiero ». Essi formano una « testa » vera e propria, nella quale sono inseriti i meccanismi di comando[23]. Mentre macchine a vapore, usate nell'agricoltura, scimmiottano grossi animali da stalla, frese e filatoi hanno un effetto « stinfalide » e hanno membra ed artigli di ferro[24]. E la piallatrice è per Marx « un falegname di ferro, che lavora il ferro con gli stessi attrezzi con i quali il falegname lavora il legno »[25].
Con la grande industria subentra una nuova generazione di giganti. Nel 1876 a Filadelfia la macchina da quel momento ne rimane parte integrante e nel 1889, l'anno della torre Eiffel, porta alla costruzione della famosa Galerie des machines da parte di Dutert e Contamin; un padiglione di vetro lungo 420 m, largo 115 m, che fu costruito senza piloni d'appoggio con arcate di acciaio. In queste esposizioni tutto era in movimento. Si vedevano ascensori sospesi andare su e giù e si sentiva il rumore dei pistoni a vapore. Le macchine possedevano maggiore vitalità degli uomini. Tutto viene potenziato in senso eroico e mozzafiato. Riproduzioni preparano l'evento dell'esposizione mondiale per le masse; si ama l'immagine « vivente », che salta all'occhio. L'incisione in legno favorisce questo animismo per mezzo di toni fortemente melodrammatici. Essa mostra la macchina come creatura autonoma. In un primo tempo ancora familiare, quando nel 1851 il bollitore a vuoto per una fabbrica di zucchero di C. Heckmann viene presentato a Berlino come un simpatico pancione montato su delle gambe e con un lungo collo. Più pericolose appaiono le macchine da cucire e gli attrezzi che accentuano l'antropomorfismo anche nel « pensiero ». Essi formano una « testa » vera e propria, nella quale sono inseriti i meccanismi di comando[23]. Mentre macchine a vapore, usate nell'agricoltura, scimmiottano grossi animali da stalla, frese e filatoi hanno un effetto « stinfalide » e hanno membra ed artigli di ferro[24]. E la piallatrice è per Marx « un falegname di ferro, che lavora il ferro con gli stessi attrezzi con i quali il falegname lavora il legno »[25].
Con la grande industria subentra una nuova generazione di giganti. Nel 1876 a Filadelfia la mac-



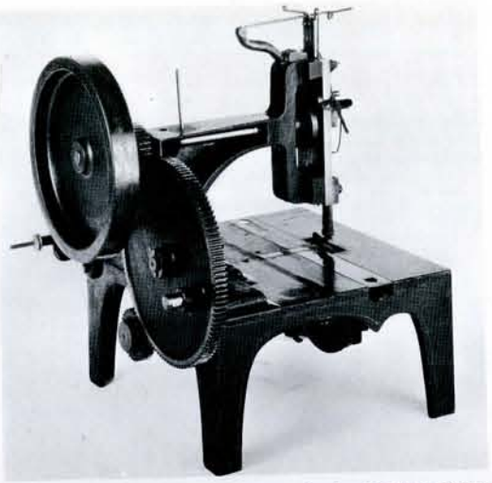
Frankenstein, 1931.
Scena del film dal romanzo di Mary Shelley / Scene from the film taken from the novel by Mary Shelley.

tained the rank of masters. The Paris World Exhibition of 1855 was already regarded as "Louvre industriel". Then a 1.2 kilometres long engine track was connected to it which, from then on, remained a fixture and which, in the year of the Eiffel Tower, 1889, would lead to the construction by Dutert and Contamin of the famous Galerie des machines, a 420 metres long exhibition hall made of glass whose 115 metres width was spanned by steel trusses without supports.
In these galleries everything was in motion: lifts moved up and down while the stamping of steam power units resounded. There was more life in the machines than in the human beings. The experience of World Exhibitions was conveyed to the masses by means of reproductions, the eloquent "living" picture, which took events close to the spectator's eye proving most popular. Wood engravings favoured this animism through a build-up of melodrama, depicting the machine as an autonomous living being. Cosily at first, when in 1851 a pressure cooker for C. Heckmann's Berlin sugar factory appeared as a jolly pot-bellied man with legs and a long neck-piece. More dangerous were sewing machines and machine tools, underlining as they did the anthropomorphic aspect through their ability to "think". They boasted a proper "head" inside which the control mechanisms were accommodated[23]. Agricultural steam engines imitated large dairy animals, while rotary hoes and spinning machines had a "stymphalic" effect with their claw-like iron limbs[24]. And for Marx the planing machine was "an iron carpenter who works iron using the same tools as the carpenter uses for wood"[25].
The development of heavy industry meant a new generation of giants. In Philadelphia in 1876 Corliss' steam engine supplied energy to an entire hall: "Like toys belonging to a race of giants the colossus rests on a brown platform, and while its huge arms flail the air and the powerful wheel rushes past us with hardly a sound, we, standing close to the edge of its base, perceive scarcely any movement of life"[26]. In consequence this equivocal creature was represented on contemporary wood engravings as resembling one of the colossi of Memnon in Thebes.



George Cruikshank, *Premium Discount.*

china a vapore di Corliss provvede di energia tutto un padiglione: « Come il giocattolo di una stirpe di titani il colosso giace sulla piattaforma scura e mentre le sue braccia gigantesche si muovono attraverso l'aria e la ruota poderosa sfreccia quasi senza rumore davanti a noi, al bordo del supporto non si avverte quasi la vita »[26]. Corrispondentemente la doppia creatura nelle incisioni lignee viene paragonata ai colossi di Memnone. Dal 1840 ca. anche martelli a vapore, piazzati a gambe larghe, fanno piombare a terra berte simili a colpi di tuono. Sono contemporanei dei giganti Fafner e Fasolt, nell'opera *L'oro del Reno* (1854) di Richard Wagner, che hanno costruito il Walhalla per gli dei. La loro comparsa viene accompagnata nell'orchestra da cupi colpi di martello. Nelle riproduzioni le « macchine ciclopiche » (Marx) vengono mostrate spesso dal basso per potenziare la loro presa minacciosa. Per la loro imponente posizione eretta il culto dei monumenti si sposta in parte su di loro!. È del tutto ovvio che la macchina viene « servita » dall'uomo. Nel circo dell'industria al domatore, associato alla macchina, compete solamente la funzione subalterna di foraggiamento. Egli « diventa un puro e semplice accessorio della macchina », scrive Marx nel *Manifesto del partito comunista* (1848). In *Erewhon* (1872)[27], l'utopia negativa di Samuel Butler ispirata al sarcasmo swiftiano, questa idea porta infine alla distruzione di tutte le macchine. La macchina raggiungerà rapidamente la conoscenza di sé e degraderà l'uomo a parassita[28]: « Persino l'anima dell'uomo è fatta come una macchina. Egli pensa e sente conformemente all'azione che hanno esercitato su di lui le macchine; la loro esistenza è altrettanto condizione di sopravvivenza per lui quanto la sua per loro. Quanti uomini vivono già oggi nella totale dipendenza delle macchine? Quanti passano tutta la loro vita, dalla culla alla bara, ad accudirle giorno e notte? Non è chiaro forse che esse guadagnano terreno nei nostri confronti, se pensiamo al numero crescente di coloro che le servono come



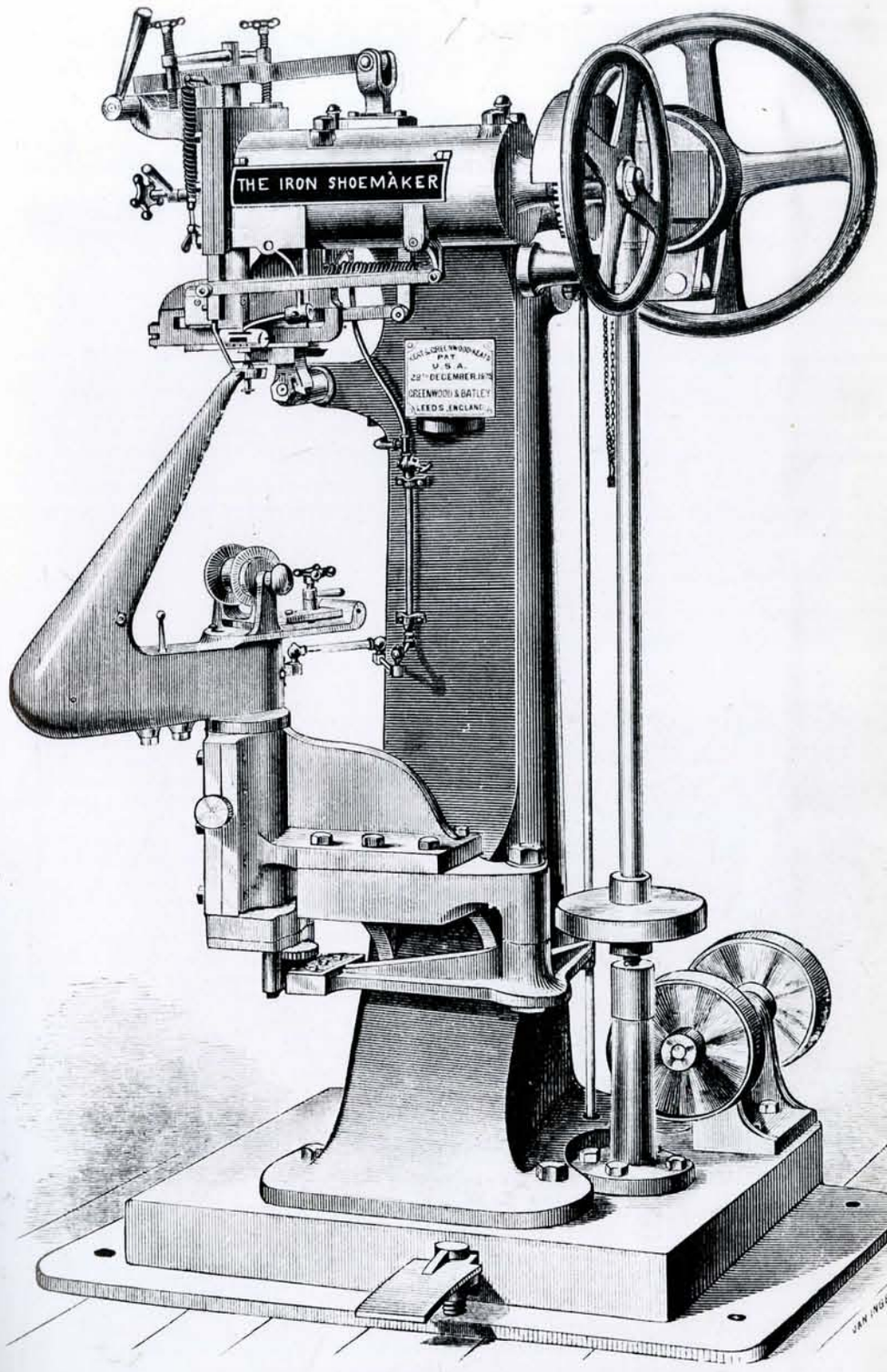
Macchina da cucire Singer / Singer Sewing-Machine, ferro/iron, U.S.A., ca. 1855, München, Deutsches Museum.

In addition, since about 1840 there were steam-hammers, standing with their legs wide apart and with their rams crashing down like thunderbolts. They were contemporaneous with the giants Fafnir and Fasolt in Richard Wagner's opera *Das Rheingold* (1854) who built Valhalla for the gods. On reproductions these "cyclopic machines" (Marx) were frequently shown from below in order to enhance their menacing presence.
It went without saying that the machine was "served" by man. In the industrial circus the animal trainer's job is menial, confined to feeding the brutes. "He becomes a mere accessory of the machine", wrote Marx in the *Manifesto of the Communist Party* (1848). In *Erewhon*[27] (1872), Samuel Butler's negative Utopia, which was strongly influen-

Maglio a vapore / Steam power-hammer, Exposition Universelle, Paris, 1878, Le Creusot.

Gulliver als Koloß. 93 × 79

J.J. Grandville, illustrazione per/illustration for Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*.



Macchina per cucire le scarpe / Shoe-stitching machine, Leeds GB, 1876.

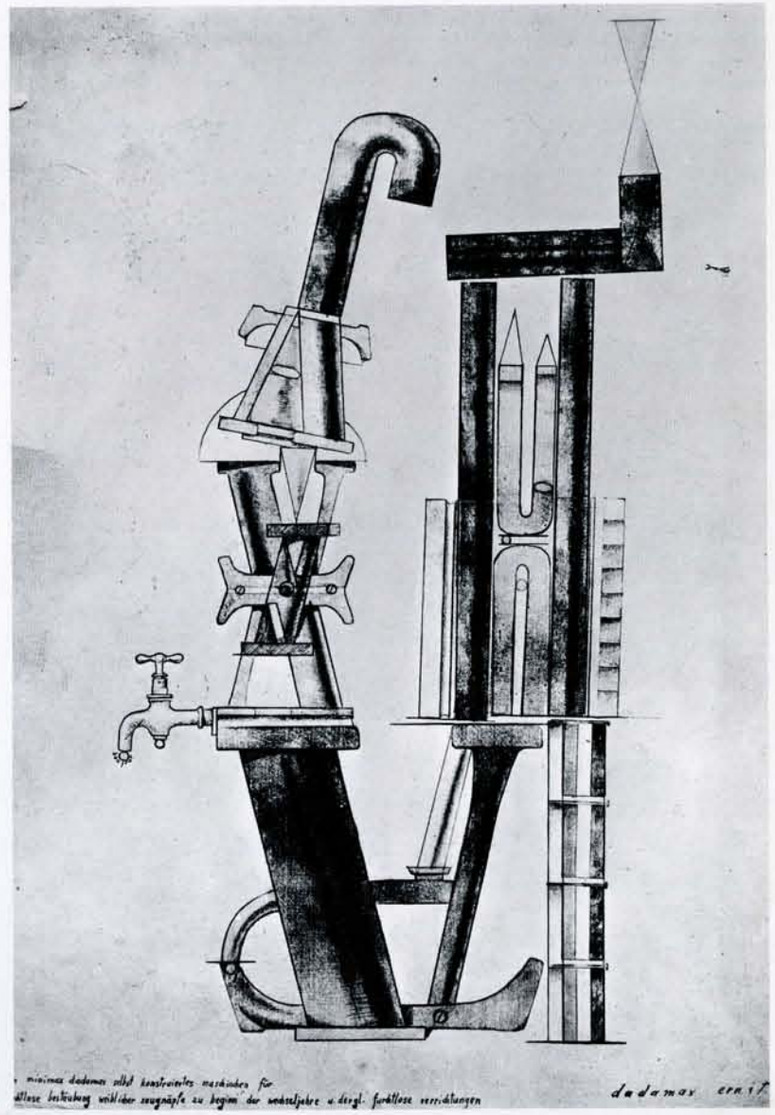
schiavi, e di coloro che consacrano la loro anima al progresso del regno della meccanica? Si deve provvedere alla macchina a vapore con nutrimento e quest'ultimo deve essere consumato dal fuoco come l'uomo. Essa trattiene la combustione, come l'uomo. Essa ha un polso e una circolazione sanguigna come l'uomo. Certamente, ancora egli è il più abile dei due, ma è anche il più vecchio. Date alla macchina a vapore soltanto la metà del tempo che l'uomo ha avuto; che cosa non saprà ottenere entro breve tempo, se il nostro attuale accecamento perdura?... Macchine possono produrre entro certi limiti macchine di ogni tipo. Un po' per volta verremo spodestati dalle nostre stesse creature... Ci governeranno con ruota d'acciaio, ma non ci ingoieranno... Esse non solo avranno bisogno di noi e dei nostri servigi per la procreazione e l'allevamento della loro progenie, bensì anche come personale adibito alla loro cura — e molti uomini malediranno il loro destino di non essere nati macchine a vapore ».
Nel modo più evidente si materializzano i pensieri e i desideri dell'epoca della macchina nelle sue invenzioni[29]. Al di là dell'esecuzione pratica uomo e macchina si legano in unioni ermafrodite. La vecchia aspirazione a essere metà pesce o uccello, si realizza sulla base della ruota a pedale. Con il movimento dei pedali si può far la doccia, guidare una boa di salvataggio attraverso l'oceano, immergersi, nuotare sott'acqua come un sottomarino, persino volare. La mascolinità e la meccanica formano un'unità autarchica per mezzo della bicicletta. La loro relazione eroticamente riuscita rende superflui ulteriori contatti. Le riviste di divulgazione scientifica come *La Nature*, *Scientific American*, *Le Magasin pittoresque* ridondano di tali sogni celibi. Nel periodo aureo della famiglia borghese si manifesta l'autosufficienza degli inventori come noi li troviamo personificati in modo ingenuo nei viaggi e nelle esplorazioni di Giulio Verne e in modo umoristico nei film di George Méliès.
Il Max Ernst dada fa la parodia delle macchine erotiche in una serie di lavori del 1919. Clichés

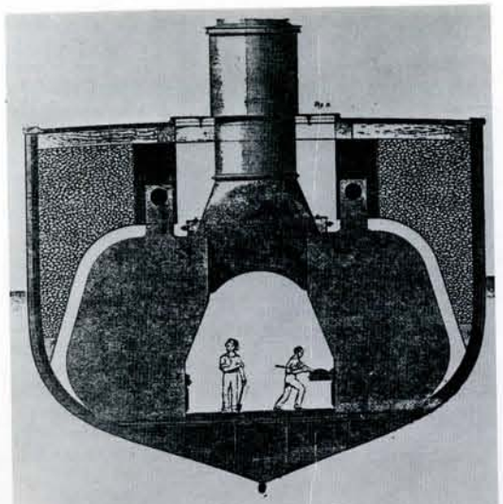
Velociclo-doccia / *Velocycle shower*, GB, 1897.

La macchina ideale di salvataggio / *The ideal Life-saving device*, Inv. François Barathon, Paris, 1895.

vengono pressati sul foglio o sfregati con la matita. Titolo e testi parlano da sé: *erectio sine qua non*, « Macchina costruita dal minimax dadamax stesso per l'impavida impollinazione di ventose femminili all'inizio del climaterio e altrettali impavide esecuzioni », infine *la grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*, anche formalmente una valida rappresentazione dell'erotismo delle macchine e del suo annullamento attraverso l'ironia. Per il XX secolo questo problema è superato. Il Surrealismo si ritirerà completamente dal mondo tecnico, poiché, sulla scia di Freud, vorrà sostituire la rivoluzione industriale con la ricerca antropologica della vita interiore.

ced by Swiftian irony, the realization of this situation leads eventually to the destruction of all machines. The machine, swiftly gaining consciousness, would degrade man to a parasite[28]: "Man's very soul is due to the machines; it is a machine-made thing: he thinks as he thinks, and feels as he feels, through the work that machines have wrought upon him, and their existence is quite as much as *sine qua non* for his, as his for theirs. ...How many men at this hour are living in a state of bondage to the machines? How many spend their whole lives, from the cradle to the grave, in tending them by night and day? Is it not plain that the machines are gaining ground upon us, when we reflect on the increasing number of those who are bound down to them as slaves, and of those who devote their whole souls to the advancement of the mechanical kingdom?
The vapour-engine must be fed with food and consume it by fire even as man consumes it; it supports its combustion by air as man supports it; it has a pulse and circulation as man has. It may be granted that man's body is as yet the more versatile of the two, but then man's body is an older thing; give the vapour-engine but half the time that man has had, give it also a continuance of our present infatuation, and what may it not ere long attain to? ...Machines can within certain limits beget machines of any class. ...we must choose between.. undergoing much present suffering, or seeing ourselves gradually superseded by our own creatures... they will rule us with a rod of iron, but they will not eat us; they will not only require our services in the reproduction and education of their young, but also in waiting upon them as servants... here and there some ardent soul may look upon himself and curse his fate that he was not born a vapour engine."
The wishful thinking of the machine age is most clearly realised in its inventions[29]. Man and machine enter into hermaphrodite unions which are beyond all practical feasibility. The ancient longing to be half fish or bird is realised in the pedal cycle. By working the pedals one may take a shower, navigate a life-buoy across the ocean, dive, swim under water like a submarine, and even fly. Masculinity and mechanics form a self-sufficient unit through the bicycle. Their erotically fulfilled relationship with one another obviates any outside contacts. Popular scientific magazines like *La Nature*, *Scientific American*, or *Le Magasin pittoresque* are full of such Bachelor dreams. It is during the peak era of the bourgeois family that we find this manifestation of self-sufficiency among inventors, embodied naively in the explorers of Jules Verne, and humorously in the films of Georges Méliès.
In 1919 Dada's Max Ernst parodied the erotic machines in a number of works. Printing blocks were pressed onto the sheet or rubbed through with a pencil. Titles and texts are self-explanatory: *erectio sine qua non*, "By minimax dadamax, a small machine which he constructed in person for fearless pollination of female suction cups at the onset of the climacteric and similar fearless feats", and finally, *la grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure*, a valid representation, equally from a formal aspect, of machine eroticism and its nullification through irony. For the twentieth century this problem has become obsolete. Surrealism was to withdraw completely from the technical world because, in the wake of Freud, it sought to replace the industrial revolution by the anthropological exploration of man's inner life.


Max Ernst, *von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen...* (piccole macchine per la fecondazione inoffensiva / little machines for inoffensive fecundation, 1920).



POEM

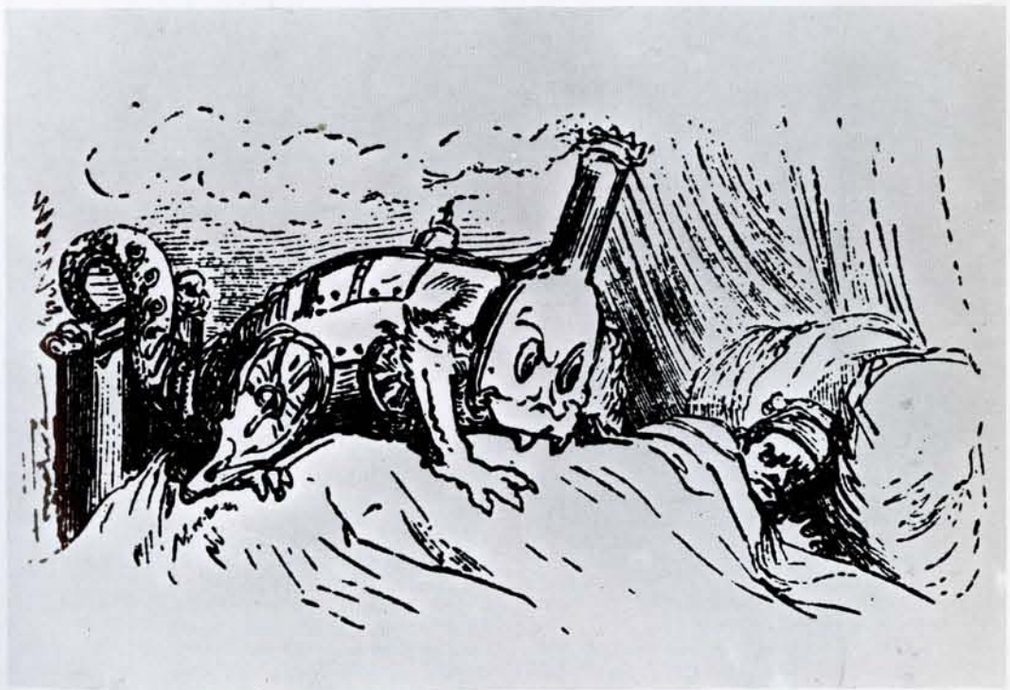
by CHARLES MADGE

1. Dio era considerato il primo macchinista, l'universo come meccanismo perfettamente funzionante, dal quale si deduce l'arte della macchina. Si legga, ad esempio, il dialogo fra un ingegnere e un « Mechanicus » contenuto nel trattato, pubblicato nel 1661, di Andreas Jungnickel dal titolo *Schlüssen zur Mechanica. Das ist: Gründliche Beschreibung der Vier Haupt Instrumente der Machination* (Chiavi per la meccanica. Ovvero Descrizione particolareggiata dei quattro strumenti della meccanica): « Ing.: Vorrei soprattutto avere notizie dell'origine dell'arte della meccanica e chi siano stati gli inventori e i sostenitori.
Mech.: Per ciò che concerne questo argomento, dipendono ambedue, come tutte le altre arti, dal creatore degli esseri viventi. Per provar ciò si legga il primo libro di Mosè, primo capitolo; si troverà che egli ha creato la grande macchina del cielo e della terra prima dell'uomo e che gli uomini soltanto in seguito hanno preso dalla stessa le invenzioni; questo è dimostrato nel primo capitolo del decimo libro di Vitruvio, dove sta scritto: Tali artificiali armamentari e macchinazioni hanno trovato la loro prima origine in tutto l'armamentario della sfera celeste, per cui essa viene chiamata dagli studiosi una splendida macchina... ».
2. Nel libro *Die Seele im technischen Zeitalter* (L'anima nell'era tecnologica), Reinbek 1964, Arnold Gehlen capovolge l'impostazione del problema e tenta un'interpretazione antropologica: spinto dalla enigmaticità della sua esistenza e del suo stesso essere, il destino dell'uomo è per antonomasia quello di ricercare il suo proprio significato al di là di un non-io... l'uomo è tuttavia in ambiti centralissimi della sua natura automatismo... Così lo affascinano gli analoghi processi del mondo esteriore in virtù di una « risonanza »... e quando noi oggi parliamo del « corso » delle stelle e del « corso » della macchina, questi non sono paragoni superficiali, bensì concezioni obbiettive, originate dalla risonanza, di precisi tratti essenziali dell'uomo, che interpreta il mondo secondo la sua immagine e viceversa... La spiegazione dello sviluppo della tecnica in base a un'aspirazione di potenza tipica dell'uomo, per quanto popolare e giusta essa sia, non è sufficiente. Con la stessa energia cieca, che spinge in avanti il suo spirito, l'uomo tenta di oggettivare se stesso: egli trova nel mondo esteriore i modelli e le immagini del suo proprio enigmatico essere e con la stessa capacità dell'« autoalienazione » attribuisce il proprio agire al mondo esteriore, lo trasferisce su di esso facendolo portare avanti » (pp. 16 ss, 23).
3. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten* (Filosofia dell'inconscio), Berlin 1969, p. 63.
4. Cit. da Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Amburgo 1955[3], p. 44.
5. « Osservate un uomo che scava con una vanga; il suo avambraccio destro è allungato artificialmente e la sua mano è diventata un passo di vite. Il manico della vanga è come il pomo del gomito, il gambo un osso supplementare e il foglio di ferro rettangolare è la nuova forma della mano, che rende possibile al suo possessore scavare la terra in un modo di cui la sua immagine originaria era incapace ». — Samuel Butler, *Erewhon* (1872), cap. 25, *The Book of the Machines*.
6. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris 1960, Lettera R 44, aprile 1884.
7. Il quadro di Max Liebermann *Der Weber* (Il tessitore), (1890c. Francoforte, Städelsches Kunstinstitut), che fu preceduto nel 1883 da un'acquaforte, mostra una situazione simile.
8. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, dtv-text-bibliothek, München 1973, pp. 21/22.
9. Questa concezione risale al *Capitale* di Marx. Nel brano « Macchine e grande industria » (I, IV, 13) si evoca analogamente un « mostro meccanico »: « Un sistema articolato di macchine operatrici che ricevono il movimento da un meccanismo automatico centrale soltanto mediante un macchinario di trasmissione, costituisce la forma più sviluppata della produzione a macchina. Quivi alla singola macchina subentra un mostro meccanico, che riempie del suo corpo interi edifici di fabbriche, e la cui forza demoniaca, dapprima nascosta dal movimento quasi solennemente misurato delle sue membra gigantesche, esplode poi nella folle e febbrile danza turbinosa dei suoi innumerevoli organi di lavoro in senso proprio ». Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 424.
10. Cit. da Raymond Williams, *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte*, München 1972, p. 102.
11. R. Williams, op. cit., p. 52.
12. Cfr. la descrizione del macchinista Etienne

1. God was regarded as the first machinist, the universe as a mechanism in perfect running order, whence derived the art of the machine. This may be learned from a didactic dialogue between an engineer and a mechanic which forms part of a tract, written by one Andreas Jungnickel, entitled: *A Key to Mechanics, or: A Thorough Description of the Four Main Instruments of Machine-Making* (1661): "*Eng.:* Above all things I would fain have news of the origin of the art of machine making, and who was its inventor and originator? *Mech.:* As far as this is concerned, like all other arts, both these originate from the maker of all creatures. To prove this, let everybody read the first chapter of the first book of Moses, and then he will discover that He created the great machine of heaven and of earth before He created man, and that men took the (various) inventions from that very machine, this is proved from the first chapter of book ten of Vitruvius who says: such artificial implements and machinations have taken their first origin from the whole equipment of the heavenly sphere which the scholars call a splendid machina..."
2. In his book *Die Seele im technischen Zeitalter* (The soul in the age of technology), Reinbek, 1964, Arnold Gehlen reverses the positing of the problem and attempts an anthropological interpretation: "Hard pressed by the enigma of his existence and of his own being, man simply has no choice but to extrapolate his self-interpretation by way of a Non-Ego. However, in actual fact, man, in quite central areas of his nature, *is* an automatism... So that analogous events in the outside world fascinate him by dint of a 'resonance'... and if today we still speak of the 'course' of the stars, or of the 'running' of the machine, these are not superficial comparisons, but self-conceptions of certain intrinsic characteristics,—objectivised out of this resonance,—of man, who interprets the world according to his picture of himself and, conversely, himself according to his picture of the world... The explanation of technology as an intrinsically human struggle for power, however popular and perhaps also correct, will not, however, suffice. With the same blind energy which is ever urging his spirit on, man seeks to objectivise himself; in the outside world he finds models and pictures of his own enigmatic being, and with the same ability of 'self-alienation' he knocks down his own capability of action to the outside world, allowing it to take over and carry on" (p. 16 f., 23).

Frank Kupka, *Civilisation*, ca. 1901.

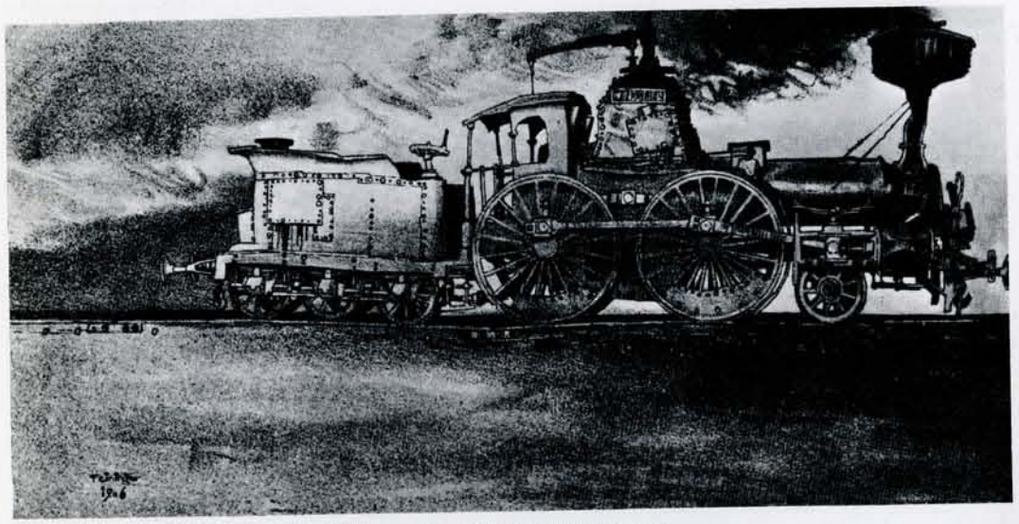
3. Eduard von Hartmann: *Philosophie des Unbewussten* (Philosophy of the Unconscious), Berlin, 1969, p. 63.
4. Quoted after Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (A panorama or views of the 19th century), Hamburg, 1955[3], p. 44.
5. "Observe a man digging with a spade; his right fore-arm has become artificially lengthened, and his hand has become a joint. The handle of the spade is like the knob at the end of the humerus; the shaft is the additional bone, and the oblong iron plate is the new form of the hand which enables its possessor to disturb the earth in a way to which his original hand was unequal". Samuel Butler: *Erewhon* (1872), chap. 25, *The Book of the Machines*.
6. *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, 1960, lettre R44, avril 1884.
7. A similar situation is shown in Max Liebermann's painting *Der Weber* (The Weaver), (about 1890, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) which was preceded by an etching.
8. Frederick Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (The position of the working classes in England), dtv Text-Bibliothek, Munich, 1973, pp. 21/22.
9. This vision goes back to *Das Kapital* (Capital) by Karl Marx. In the section entitled *Maschinerie und grosse Industrie* (Machinery and heavy industry) (I, IV, 13) he, too, evokes a "mechanical monster": "As an organised system of working machines which receive their movement only by means of the transmission machinery from a central automatic machine, the machine shop possesses its most strongly developed form. The place of the individual machine is taken here by a mechanical monster whose body fills whole factory buildings and whose demonic strength, hidden, to begin with, by the almost solemnly measured gait of its giant limbs, breaks out into a mad feverishly whirling dance of his numberless essential organs of work." (p. 402).
10. Quoted after Raymond Williams: *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte* (Social theory as history of ideas), Munich, 1972, p. 102.
11. R. Williams: op. cit., p. 52.
12. Cf. the description of the machinist Etienne Lantier in Emile Zola's mining novel *Germinal*



Gustave Doré, illustrazione per/illustration for *Le chemin des écoliers*, Saintine, 1861.

Lantier nel romanzo della miniera *Germinal* (1885): « Ora egli si spiegava ogni cosa, persino l'esalazione di vapore della pompa, questo respiro forte, lungo, incessante, che era per così dire il respiro asmatico del mostro ».
13. Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung aller Völker*, (Schizzi della storia della civiltà dell'esposizione industriale di tutti i popoli), London, 1851, pubblicati nel catalogo dell'esposizione « Die verborgene Vernunft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert », Monaco, die Neue Sammlung 1971, pp. 52/53.
14. Marx ricorda « una locomotiva che si tentò di realizzare prima delle attuali locomotive, che in realtà aveva due piedi, che alternativamente sollevava come un cavallo » (*Il Capitale*, I, IV, 13).
15. Addirittura sconvolta in senso metafisico la sente il poeta romantico svevo Justinus Kerner nella poesia *Alla stazione:*
« Sentite il fischio, selvaggio, stridulo? / L'animale si prepara ansimando, / Di ferro, verso il treno, rapido, / Rumoreggia come un fulmineo tuono ».
« Nel suo ventre alimenta un fuoco, / Che spinge al cielo nera caligine; / Sembra una figura del demonio, / Di cui scrive la Rivelazione ».
16. Stuart Legg, *A Note on Locomotive Names*, in « London Bulletin », 4-5 luglio 1938, pp. 20ss.
17. Dei treni e delle navi a vapore della sua fanciullezza si ricorda per tutta la sua vita Lyonel Feininger, che nacque nel 1871 a New York. La litografia *Alte Lokomotive*, Berlino 1906, riflette questa nostalgia: essa mostra un animale domestico, invecchiato, familiare. Anche le barche di Feininger hanno qualcosa dei fedeli accompagnatori, ad es. *Odin* (Leviathan), 1917. Illustrazioni e testi di ambedue si trovano nel catalogo della mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* di K.G. Pontus Hultén, New York, The Museum of Modern Art, 1968, pp. 47-50 e 73.
18. Nel romanzo *L'éducation sentimentale*, Flaubert fa sviluppare al pittore Pellerin l'idea di un quadro che sottolinea il suo pessimismo nei confronti del progresso: « Cela représentait la Republique, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge ».
19. *London Bulletin* 1938, p. 10.
20. Cfr. Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Chatham 1968, pp. 122-27.
21. Con lo stesso spirito Jacob Epstein ancora nel 1913/14 concepì il plastico *The Rock Drill*. Nel-

(1885): "Now he could account for everything, even for the steaming of the pump, that loud, long, incessant respiration which was, as it were, the monster's phlegm-choked breath".
13. Lothar Bucher: *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung aller Völker* (Historical sketches from the industrial exhibition catalogue "Die verborgene Vernunft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert", (Hidden reason, functional design in the 19th century), Munich, Die Neue Sammlung (New Collection), 1971, pp. 52/53.
14. Marx recalls "a locomotive tried out before today's locomotives which did, in fact, have two feet which it lifted alternately like a horse". (*Das Kapital*, I, IV, 13, p. 404).
15. The Swabian Romantic poet Justinus Kerner experienced it with almost metaphysical alarm in his poem *Im Eisenbahnhofe* (At the Railway Station): "Can you hear the wild shrill whistle? / It snorts, the animal is getting ready, / Made of iron, into a swift train, / It rushes along like a thunderstorm. / In its belly a fire is at work / Driving black smoke up to the sky; / A picture it seems of the monster / of which is written in Revelation."
16. Stuart Legg: *A note on locomotive names*, "London Bulletin", Nos. 4–5, July 1938, p. 20 ff.
17. All his life Lyonel Feininger, who was born in New York in 1871, recalled the trains and steamships of his childhood. The lithograph *Alte Lokomotive (Windspiel)*, created in Berlin in 1906, reflects this nostalgia: it shows a familiar domestic animal grown old. Feininger ships, too, have something of the faithful companion, as, for instance, *Odin I (Leviathan)*, 1917. Reproductions and text referring to both pictures in the exhibition catalogue "The machine as seen at the end of the mechanical age", by KG. Pontus Hultén, New York, The Museum of Modern Art, 1968, pp. 47–50, and 73.
18. In his novel *L'éducation sentimentale* Flaubert lets the painter Pellerin develop an idea for a picture which underlines his pessimism vis-à-vis progress: "Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge".
19. London Bulletin, 1938, p. 10.
20. Cf. Francis D. Klingender: *Art and the Industrial Revolution*, Chatham, 1968, pp. 122-127.
21. It was from a similar spirit that in 1913/14 Jacob Epstein conceived his sculpture *The Rock Drill*. In his autobiography he wrote, with hindsight: "In the pre-war days of 1913, when we were eager to

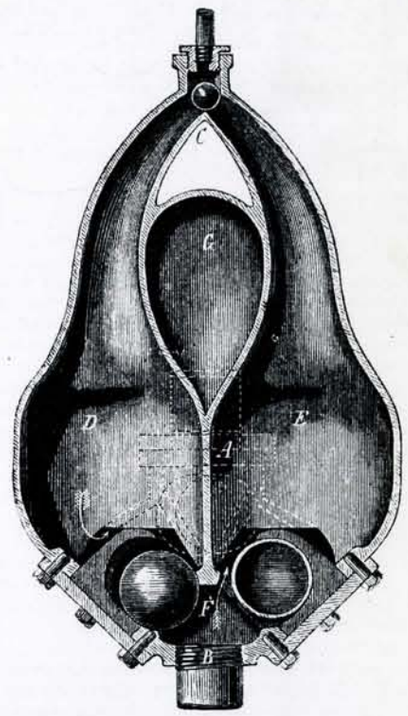


Lyonel Feininger, *Vecchia locomotiva* / *Old locomotive*, litografia/lithograph, 1906.

Jacob Epstein, *The Rock Drill*, 1913, New York, The Museum of Modern Art.

l'autobiografia scrive con distacco: « Nei giorni del 1913, pieni di voglia di sperimentare, prima della guerra, provai l'ispirazione a costruire il *Rock Drill* (martello pneumatico). Il mio zelo (di breve vita) per le macchine si spinse fino all'acquisto di un martello pneumatico usato. Su di questo montai un minaccioso robot con visiera, a mo' di macchina, che porta con sé in riposto nascondiglio la sua covata. Questa è la figura cupa, corazzata, di oggi e domani. Niente di umano, soltanto il mostro alla Frankenstein che abbiamo fatto di noi stessi ».
Originariamente Epstein voleva annettere al plastico aria compressa per metterlo in movimento. Poi però perse l'interesse nelle macchine e fece fondere nel bronzo soltanto la parte superiore. V. l'illustrazione di tutta la figura e la citazione nel catalogo *The Machine*, New York, 1968, p. 65.
22. Nikolaus Pevsner enumera, nel suo saggio *Artigianato del periodo vittoriano*, macchine in veste classicistica, egizia e gotica: N. Pevsner, *Architettura e Design*, München 1971, p. 262.
23. È comprensibile che i surrealisti, da Cornell a Dalì, abbiano concepito un incontro casuale di un ombrello con una macchina da cucire su un tavolo anatomico nell'opera di Lautréamont come copula di esseri animati.
24. Dolf Sternberger ha dimostrato in *Panorama* (p. 33) come l'aggettivo « ferreo » ricorre per la caratterizzazione di uomini attivi e saldi.
25. *Il Capitale*, I, IV, 13.
26. Catalogo dell'*Esposizioni universali del XIX secolo*, München, Die Neue Sammlung 1973, p. 95.
27. Erewhon = anagramma di Nowhere. William Morris riprende il titolo nella sua utopia-riforma *News from Nowhere*, dalla quale la macchina è esclusa.
28. Cit. da S. Butler, *Erewhon or Over the Range*, Jonathan Cape, Londra 1970, pp. 198, 200, 204, 214. Il *Libro delle macchine*, germe dell'opera, nacque già nel 1859 come reazione all'*Origine della specie* di Darwin.
29. Esempi in Leonard de Vries, *Victorian Inventions*, London 1971.

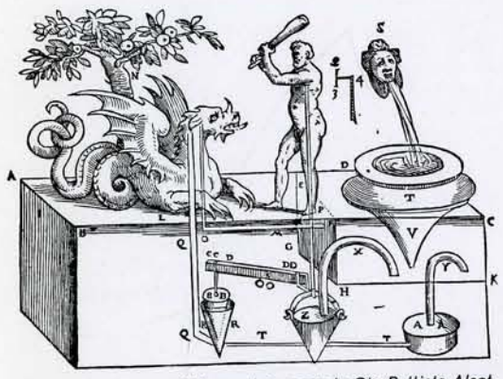
experiment, I felt impelled to sculpt *Rock Drill*. My (short-lived) enthusiasm for machines went as far as the purchase of a used pneumatic drill. Onto it I mounted a menacing robot with visor which carries its brood around in a protective hiding-place. This is the sinister armoured figure of today and tomorrow. Nothing human, only the terrible Frankenstein monster, into which we have transformed ourselves."
Originally Epstein wanted to connect the sculpture to compressed air in order to set it in motion. Then he lost interest in machines and only had the upper part cast in bronze. Photographs of the whole figure and quotation in the catalogue *The Machine*, New York, 1968, p. 65.
22. In his essay *Hochviktorianisches Kunstgewerbe* (High Victorian Industrial Art), Nikolaus Pevsner has listed machines in classicist, Egypticised and Gothic guise. N. Pevsner: *Architektur und Design*, Munich, 1971, p. 262.
23. It is conceivable that surrealists, from Cornell to Dalì, regarded Lautréamont's accidental encounter between an umbrella and a sewing machine on a dissecting table as the erotic copulation of living beings.
24. In his *Panorama* (p. 33), Dolf Sternberger has shown how, in those days, the adjective "iron" came to be used to characterise active and determined men.
25. *Capital*, I, IV, 13, p. 406.
26. Catalogue of *World Exhibitions in the 19th Century*, Munich, Die Neue Sammlung, 1973, p. 95.
27. Erewhon — *Nowhere* read backwards. William Morris took up the title in 1890 in his Utopianbook about reform, *News from Nowhere*, where the machine had been banished.
28. Quoted after S. Butler: *Erewhon or Over the Range*, Jonathan Cape, London, 1970, pp. 198, 200, 204, 214. *The Book of the Machines*, embryonic form of the work, was written as early as 1859 as a reaction to Darwin's *Origin of the Species*.
29. Examples in Leonard de Vries: *Victorian Inventions*, London, 1971.



Henry Hall, *Pulsometro* / *Pulsometer*, 1872.

È STATO PRIMA DELL'ESPOSIZIONE (UNIVERSALE)

La costruzione di macchine (a prescindere dagli utensili e dagli strumenti), l'idea fondamentale della macchina e la teoria delle macchine, sono imprese classiche, prodotte, intorno al XVII secolo, da un'eredità inestricabilmente lunga, araba, ellenica, medioevale, rinascimentale. Le *Mille e una notte* descrivono apparecchi idraulici parlanti, attendibili e sofisticati; le *Regole* cartesiane fanno menzione della colomba di Archita. Nasce la moda degli automi, delle statue animate nei giardini del Re, dei Tantali di pietra e dei carillons. Huyghens rende possibile l'orologio; Leibniz, seguendo Pascal, costruisce una macchina calcolatrice. Continuando il lavoro dei meccanici greci, l'età classica sviluppa la teoria delle macchine semplici. In tutti i casi di figure e di movimenti, anche i più complessi, gli apparecchi costruiti sono estensioni o combinazioni di elementi proposti da questa teoria: leve, pulegge o argani, corde e contrappesi. Aggiungiamoci pure molle, elicoidi, spirali, equilibri di liquidi, scappamento ad ancora: le cose non cambiano gran che, e le macchine semplici esauriscono praticamente la questione.



Teorema I di Erone d'Alessandria secondo Gio-Battista Aleotti d'Argenta / Theorem I of Hero of Alexandria according to Gio-Battista Aleotti d'Argenta, 1589.

Tutte le variazioni o le evoluzioni si distribuiscono in un sistema abbastanza ben definito che si proietta sulla meccanica del tempo. Teoria che qualifica (come l'aggettivo il sostantivo) quegli artefatti che i lavoratori, gli artigiani, e già i primi ingegneri sanno costruire con le loro mani: le macchine. Aggettivo e sostantivo esprimono il movimento. Ma né la cosa, né il teorema lo realizzano. Il teorema lo descrive, la cosa lo trasmette; nessuno dei due lo produce. Ed è quasi enfatico chiamare questi artefatti macchina o meccanica. Ad essi il movimento è, in un certo senso, estraneo, come aggiunto. La teoria è innanzitutto una statica, e l'oggetto è una statua. Mobile o immobile, funziona mediante o verso il riposo, la stabilità, l'equilibrio: è uno statore. Perciò la dinamica, salvo eccezioni, non è che una foronomia, una cinematica.
Questo resta vero per gli argani e per gli orologi, come per gli edifici, i portici, i templi, gli automi e le macchine calcolatrici, gli strumenti musicali e gli uccelli parlanti. Essi trasmettono il movimento lo propagano, lo invertono, lo duplicano, lo espongono, lo trasformano, lo *annullano*. Quale che sia la complessità del progetto, essi sono un passaggio dal movimento al riposo. Insieme sempre scompo-

IT WAS BEFORE THE (WORLD-) EXHIBITION

Reaching beyond the making of tools or implements, the construction of machines, the basic idea of the machine and the theory of machines are classical 'performances' produced around the seventeenth century, in the wake of an inextricable and distant, Arab, Hellenic, medieval and Renaissance heritage. The Thousand and One Nights describe certain hydraulic, talking, reliable and sophisticated pieces of equipment; and Descartes' *Règles* virtually mention Archytas's dove. This was the fashion for automatons and animated statues in the gardens of Kings, for stone Tantales and musical boxes. Huyghens made clocks possible; and Leibniz, after Pascal, constructed a calculating machine. Beyond the works of the Greek mechanical engineers, the classical age developed its theory of simple machines. In all cases the forms and the movements, even the most complex, and the apparatuses constructed, were extensions or combinations of elements displaying this theory, viz: levers, pulleys or winches, ropes and counterweights. Whether to these may be added springs, helicoids, spirals and liquid balancers, even anchor exhaust, makes little difference, for simple machines contain and virtually resolve all the problems.
All the variations or developments are spread over a clearly defined block which is projected on to the mechanics of time. A theory which is the adjective of these artifacts, which workers, craftsmen and, even then, engineers, could construct with their own hands: machines. The adjective and the noun describe the movement. But neither the thing nor the theorem do so. The latter describes it while the former transmits it, but neither of them produce it. And it is almost an emphasis to name them machines or mechanical. In a sense, movement is foreign to them, as though it were a surplus. The theory is first and foremost a static and the object is but a statue. Mobile or immobile, it works by or towards rest, stability, equilibrium and established position; it is a stator. Since then dynamics have been nothing but a phoronomy, or cinematics—with some exceptions.
This remains true in the case of windlasses and clocks, and also of buildings, porticoes, temples, together with automatons and calculators, musical instruments and talking birds. They transmit movement, propagate it, invert it, duplicate it, transpose it, transform it and *obliterate it*. They are paths of movement towards repose, no matter how complex the map may be. It is always a decomposable network by virtue of these simple, elementary machines. And it is from these that Lagrange starts off, once again, when he completes and perfects the classical age with his *Mécanique Analytique*, which brings us close to the industrial revolution. It may be quickly said that from all that at least one proposition may be drawn, albeit still in a hypothetical state and undoubtedly destined to stay in that state for a long time, but nevertheless already fecund. It is this: to consider cultural formations regarded as remote, but perhaps close, and which are in any case differentiated by us. I mean by our prejudices, of this constructible and constructed compound, and reproduced, on plan, by calculations and diagrams, by theorems and graphs: arts, in the sense of fine arts, texts, narrative, speech, literature, of institutions or of philosophy, or whatever. A good many theories, representations and statements are, in these same times, static machines, or statues. Or at any rate, modelised or modelisable states by what I have just called a stator. Here the word model has a clearly distinct meaning. It exists and it is constructed. States

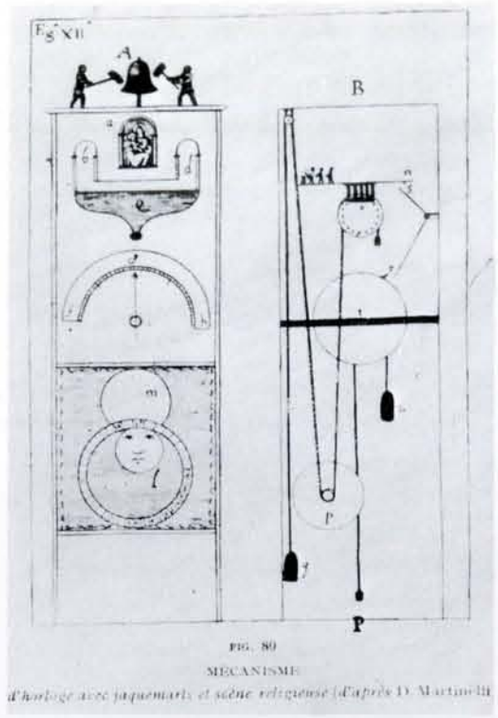
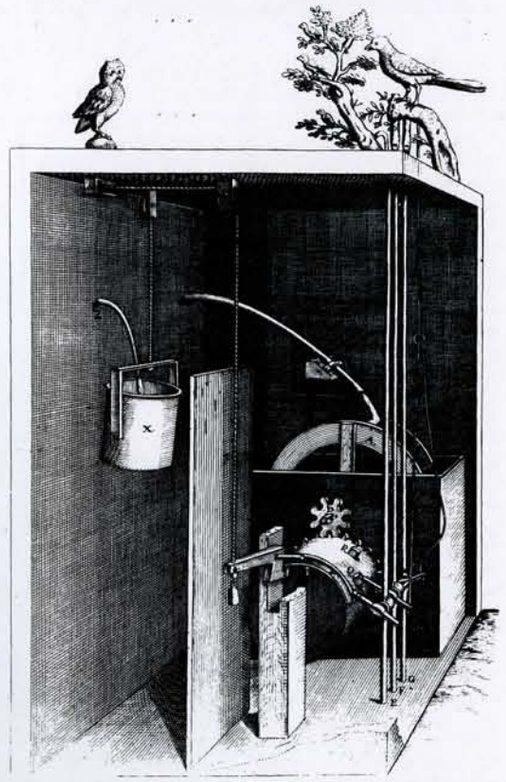


FIG. 80
MÉCANISME
d'horloge avec jaquemarts et scène religieuse (d'après D. Martinelli)

Meccanismo di orologio con automi e scena religiosa / Clock mechanism with striking jacks and religious scene.



« Macchina per far cinguettare gli uccelli » / « Machine for making birds twitter », (in Salomon de Caus, *Descrizione di alcune macchine utili e divertenti / Description of a few useful and amusing machines*, Frankfurt, 1615).

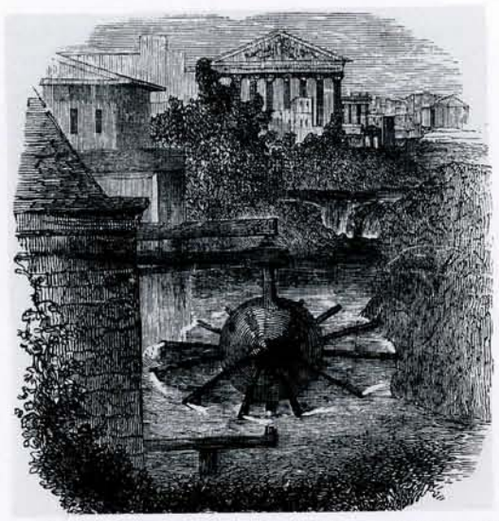
where movement is given by a temporary gap in the equilibrium, then cancelled by its reduction; where paths are traced never to leave rest. How many stories have been programmed in this way? These things are generally and very expressly described by the term: system. A compound of any premisses still and fixed in their global stability, forming an established order and directing all movement towards repose. Spinoza is systematic in sticking to the idea of the rock that rolls to the bottom of the mountain and Leibniz is systematic too, in linking the divine creation to the shortest path of heavy matter. As if philosophy had displayed the model which other discourses tend to hide. A statue carrying another statue in its arms, the unit and its sub-unit, canonic, "affiché" and generic. The pregnant *Woman weighing gold* is exposed or represented by Vermeer in a space several times Cartesian, namely, that of the punctual landmark where all roads converge towards zero and that of the lever where the vectors are knotted at the point of application. Hence the general reference of the fixed point. Pascal's science and his *Apologie*, the immense variation practicable around this pole[1]. Similarly, up till and including Laplace, the world is a system, and the vision of that world is systematic, because its model is the clock, that of Huyghens, Malebranche and Voltaire, or that of God, in Newton. We never really get away from static machines, even when musical harmony or melody describe their paths all around a stable point, detaching themselves from the balance, from the time of existing. I am not very sure that deductive or optical models add very much to this state of affairs. The former are often directed to chains and research into their foundation, whereas, is not the first, concrete sense of deduction, correctly, to descend? And the latter are reducible to a geometry of similitude, where the invariant is the fixed point. It is certainly impossible to go through all the examples and to arrive at the exhaustive. Hence my proportion: it remains at the open state of conjecture, but, for this reason, it is effective, operative and methodical. It does not attain the truth without exception; it explores an inexhaustible area. Now, the indications gathered up till the present time generally come to the agreed conclusion that the products of the classical age are programmed on machines.

With the advent of the Industrial Revolution everything changes. Contrarily to ordinary language, the machine, beginning with Sadi Carnot, passes into second place. Insofar as it transmits, transforms and, in short, cancels a movement whose source or production are foreign to it, one can, strictly speaking, say that it disappears. Or rather, that if it remains and even proliferates in the world or the compound of our artifacts, it does so only as a suite or as a supplement, that which is dragged along or is passive. The chain of machines, indeed the production chain, shows what is left of the classical age. Neither from close-up nor from afar, are they modern inventions. What moves into the front rank, by now, is the generator of movement, the producer of forces—the *motor*. It is the piston which truly makes the machine work. In a chain production, the one is an old inheritance, and only the other one is a new invention.
From the Greek mechanical experts to Lagrange or Monge, the motor is not constructible. It is outside the machine, goes beyond mechanics, evades mastery and control, and remains very much beyond physics. Aristotle was right to place it in his book of *Metaphysics*. And the classical theoreticians were not wrong in placing efficiency or power in God, either together, with original creation, or in the length of historical time. What produces movement and gives it to machines is man's strength, or the strength of horses or the wind, when it is a question of pulleys, pumps, or of the extravagant stator which is a vessel under sail. But who can generate

nibile nelle macchine semplici elementari. Ed è ancora da queste che parte Lagrange quando compie e porta alla perfezione l'età classica nella *Meccanica analitica*, a pochi anni dalla rivoluzione industriale.
Da tutto ciò, detto troppo in fretta, si può trarre almeno una conclusione. Ancora allo stato di ipotesi e senza dubbio destinata a restarlo a lungo, ma già feconda. Si considerino alcune formazioni culturali, ritenute lontane, ma forse vicine, in ogni caso sentite come diverse da noi, a causa dei nostri pregiudizi, e la parte di questo insieme costruito e riprodotto, in piano, per mezzo di calcoli e schemi, di teoremi e grafici: arti (nel senso di belle arti), testi, racconti, discorsi, di letterature, di istituzioni, di filosofia, o che so io. Molte teorie, rappresentazioni, sequenze di enunciati (tutti?) sono, in quell'epoca, macchine statiche, statue. O, per lo meno, immagini modellizzate o modellizzabili da ciò che ho chiamato uno statore. In questo caso « modello » ha un senso chiaro e distinto, esiste ed è costruito. In esso il movimento è dato da un temporaneo scarto dall'equilibrio, e poi annullato dalla sua riduzione; i percorsi sono tracciati per non lasciare mai il riposo. Quanti racconti sono programmati in questo modo? Queste cose sono espresse, in generale e molto chiaramente, con il termine « sistema ». Insiemi di istituzioni qualsiasi, ferme e fisse nella loro stabilità globale, in condizioni di equilibrio e tendenti a dirigere ogni movimento verso il riposo. Spinoza è sistematico nel suo discorso del sasso che cade dalla montagna, e anche Leibniz lo è nel connettere la creazione divina alla caduta più breve dei gravi. Quasi che la filosofia indicasse chiaramente il modello che gli altri discorsi tendono a nascondere. Una statua che regge fra le braccia un'altra statua, l'insieme e il suo sottoinsieme, canonico, proclamato, generico. La *Pesatrice d'oro*, incinta, è esposta o rappresentata da Vermeer in uno spazio in molti sensi cartesiano: quello del riferimento puntuale in cui ogni cammino converge verso lo zero e quello della leva in cui i vettori si legano al fulcro. Donde il richiamo generale del punto fisso, la scienza di Pascal e la sua Apologia, l'immensa variazione possibile attorno a questo polo[1]. Così, e fino a Laplace compreso, il mondo è un sistema e la visione del mondo è sistematica (perché il suo modello è l'orologio di Huyghens), quella di Malebranche, di Voltaire, o quella di Dio, in Newton. Non lasciamo mai veramente le macchine statiche, anche quando l'armonia o la melodia musicale segnano il loro tracciato attorno a un punto stabile, allontanandosi dall'equilibrio, il tempo di esistere. Non sono molto sicuro che i modelli deduttivi o ottici aggiungano gran che a questo stato di cose. I primi sono spesso riconducibili a delle catene, e ricercano la loro origine; il significato primitivo, concreto, di « deduzione », non è forse, appunto, « discendere »? I secondi sono riducibili a una geometria della similitudine, in cui l'invariabile è il punto fisso. Certamente, è impossibile dar fondo a tutti gli esempi e arrivare all'esauriente. Di qui la mia proposta: essa resta allo stato di ipotesi aperta, ma appunto per questo è efficace, operativa e metodica. Non raggiunge la verità ineccepibile, ma esplora un'area inesauribile. Ora, le indicazioni raccolte fino a questo momento concorrono generalmente a questa conclusione: le produzioni dell'età classica sono programmate su macchine.

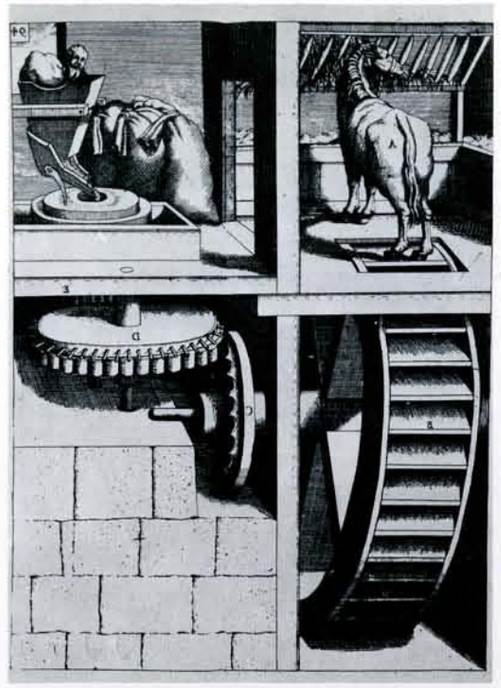
Con la Rivoluzione Industriale tutto cambia. Nonostante quel che generalmente si dice, a partire da Sadi Carnot, la macchina passa in secondo piano. In quanto essa trasmette, trasforma e finalmente annulla un movimento la cui origine o la cui produzione le sono estranee, si può, a rigore, dire che essa scompare. O piuttosto, se resta e se perfino prolifera nel mondo o nell'insieme dei nostri artefatti, è soltanto come coadiuvante e come conseguenza, cioè passiva e oggetto

this force if the body is machine-like and the world a clock? Who, other than the complement of this passive and drawn ensemble of things, the reserve stock outside the world? A place situated beyond mechanics, and therefore outside the bounds of physics. The mastery of motor power conquered with the Industrial Revolution marks the end of metaphysics or its abrupt passing into the area dominated by the rules of physics itself. And this mastery was born on that day and not before; it was no longer to be reduced to a mechanical system; it began absolutely when Fourier published his *Analytical Theory of Heat (Théorie analytique de la chaleur)*.



Argano a vapore di Erone d'Alessandria / Heron of Alexander's whirligig, ca. 150 a.C./B.C.

Movement was known to lead from movement to productive forces. Now one can continue from these forces to energy and to power. To heat. It was this that caused the death of positivism, no sooner than it was born. It was the last *stator*, the last classical system, the last static machine. The first motor, poorly named the heat machine, produced movement because it was built to produce forces. The old machines drew only their ratios and the motor put the ratios of their production into operation, that's to say their sources. This is the complete play of three fundamental operations that can be constructed in three parts. The difference, the reservoir and the circulation. The first discovery by Sadi Carnot can be summed up in a word: wherever a difference of temperature exists, motor power can be produced. It is the two sources: hot and cold. There is no reason, or cause, or preliminary instance, denominated like this or like this or like that; no, there are two powers, and everything hinges upon their difference. This difference separates two heights, two levels, two temperatures, two potentials; a pair of things to be chosen in a very precise whole. Sadi Carnot's second discovery can be stated in one word: reservoir. From this immense reservoir we draw the motor force necessary for our requirements. Nature offers us fuel from all sides. Earth and volcanoes, air and wind, water, clouds and rains, but behind them, fire and heat. And the third discovery is circulation, the famous Carnot cycle and principles. From then on the following generalisation can virtually be made: all engines, whatever they may be for, work and move by difference, reservoir and circulation. These



Mulino-argano a tamburo con ruota / Drum-windlass treadmill.

di un impulso. La catena di macchine, o la catena di produzione, rappresentano ciò che resta dell'età classica. Esse non sono, in nessun modo, invenzioni moderne. Ciò che passa in primo piano, ormai, è il produttore di movimento, il produttore di forze, il *motore*. È il pistone che mette in moto la macchina. In una produzione a catena, questa ultima è una vecchia eredità, il primo è un'invenzione nuova.
Dai meccanici greci a Lagrange o a Monge, il motore non è costruibile, è fuori della macchina, oltre la meccanica, sfugge al dominio e al controllo, e rimane molto al di là della fisica. Aristotele ha ragione a collocarlo nella sua *Metafisica*. E i teorici classici non hanno torto a situare l'efficacia o la potenza in Dio, sia in blocco al *fiat* originario, sia nel corso del tempo storico. Ciò che produce il movimento e lo trasmette alla macchina è la forza dell'uomo, del cavallo o del vento, nel caso di paranchi, di norie o di quello statore stravagante che è una nave a vela. Ma chi può produrre la forza se l'organismo è una macchina e il mondo un orologio? Chi se non il complemento di questo insieme passivo e azionato, la riserva che è fuori del mondo? Luogo che è fuori della meccanica, perciò al di là della fisica. La forza motrice conquistata con la Rivoluzione Industriale segna la fine della metafisica o il suo brusco passaggio nell'area dominata dalla fisica stessa. E la fisica nasce in quel giorno e non prima; essa non si riduce a una meccanica; e comincia in senso assoluto quando Fourier pubblica la *Teoria analitica del calore*.
Dal movimento, si sapeva già risalire alle forze produttrici. Da queste si può ora risalire all'energia, alla potenza. Al calore. È da quest'atto che è morto il positivismo, appena nato: esso era l'ultimo statore, l'ultimo sistema classico, l'ultima macchina statica. Il primo motore, impropriamente chiamato « macchina a fuoco », produce movimento perché è costruito per produrre delle forze. La vecchia macchina indicava soltanto i loro rapporti, ma il motore mette in funzione i rapporti della loro produzione, cioè le fonti. È il gioco completo di tre operazioni fondamentali, ottenibili con tre elementi. La differenza, il ser-

things are necessary and they are enough. And they were new at the time of the Industrial Revolution. At least one proposition can be drawn, from everything that developed, only too quickly. It is still in a state of hypothesis, and certainly likely to stay that way for a long time to come, but it is nevertheless already fecund. Namely: to consider cultural formations differentiated by our prejudices from this block of artifacts and theorems, principles and constructed objects: arts, in the sense of fine arts, texts, narrative, affirmations, or anything else. Numerous theories, representations and sets of enunciations are, from this time onwards, engines. They are either modelled or can be modelled on this constructible basis, and function like engines. You will fire a battery of questions at these cultural formations, as a barrage of tests. Where is the reservoir and what is inside it? Where is the difference and on what does it rest? What is the drawing plan of the circulation and what are the mobile things on this graph? And does the diagram close the circuit, or does it arrive at disorder, chaos and the dust of waste? What is its complete or local form, and does it show singular points where the circulation is transformed, comes to a halt, starts again, accelerates or falls? I have been subjecting quite a number of formations to this test for a while now. And things come quite naturally to a coincidence. Turner's canvases expose or faithfully represent this new world: no longer the space of statues, but the working (of engines). But it also shows what is called by the worst of words: systems. Neither Lamark, nor Darwin, nor Hegel nor Marx, nor Freud nor even Nietzsche exactly wrote, constructed or undid (if their aim was criticism) a system in the obvious, that is to say, classical, sense of the word. They all assembled engines. In the workings of which it is easy to spot the difference, the twin pole and its difference, chosen in an aggregate that is easy to draw—the reservoir, which is ever present, as a large population, capital, unconscious, and so on, and the circulation, slow or rapid, vibrant or equipped with a sense, cyclical or monodromous, seldom continuous, often leading to catastrophes. Very few sciences move far away from this over-all pattern and many of them come back to it. Natural history in the nineteenth century is a vast circulation of catastrophes. Few philoso-

Jaquet-Droz, *L'écrivain*, automa/automaton, 1770, Neuchâtel, Musée d'Histoire.

batoio e la circolazione. La prima scoperta di Sadi Carnot si esprime in poche parole: dove esiste una differenza di temperatura, può esserci produzione di forza motrice. Sono le due fonti, calda e fredda. Non c'è una ragione, o una causa, o una sollecitazione preliminare: ci sono due forze; è questione della loro differenza. Essa distingue due altezze, due livelli, due temperature, due potenziali, una coppia di cose da scegliere in un insieme molto preciso. La seconda scoperta di Sadi Carnot si esprime in una sola parola: il serbatoio. È da questo immenso serbatoio che possiamo attingere la forza motrice necessaria ai nostri bisogni: la natura ci offre, dappertutto, il combustibile. Terre e vulcani, aria e vento, acqua, nubi e piogge, ma, dietro ad essi, il fuoco e il calore. La terza scoperta è la circolazione, il famoso *ciclo* e i suoi principi. Di qui deriva la generalizzazione: qualsiasi motore funziona e si muove per differenza, serbatoio e circolazione. Questo è necessario e sufficiente. E appare, nuovo, con la Rivoluzione Industriale.

Da tutto questo, detto molto rapidamente, si può trarre almeno una proposta. Ancora allo stato di ipotesi, probabilmente destinata a rimanerlo a lungo, ma già feconda. Si considerino certe formazioni culturali, differenziate dai nostri pregiudizi dall'insieme di artefatti e di teoremi, di principi e di oggetti costruiti: arti (nel senso di belle arti), testi, racconti, discorsi, o che so io. Molte teorie, rappresentazioni, sequenze di enunciati, sono a partire da questo momento, motori. Modellizzati o modellizzabili a partire da questo, costruttibile, che funziona come un motore. A queste formazioni culturali, presentiamo una serie di domande, come un complesso di test. Dov'è il serbatoio e che cosa contiene? Dov'è la differenza e a che cosa si riferisce? Qual è il disegno della circolazione e quali sono le cose mobili in questo tracciato? Lo schema si chiude o finisce nel disordine, nel caos, nella polvere dei residui? Qual è la sua forma globale, locale; presenta punti singolari dove la circolazione si trasforma, si ferma, riprende, si accellera e perde velocità? Da qualche tempo sottopongo a questo esame numerose formazioni. E le risposte si dispongono abbastanza naturalmente in un insieme coerente. I quadri di Turner espongono o rappresentano fedelmente questo nuovo mondo: non più lo spazio delle statue, ma il motore funzionante. Lo stesso vale per ciò che si definisce col peggiore dei termini: i sistemi. Né Lamarck, né Darwin, né Hegel, né Marx, né Freud, e neppure Nietzsche, a parlare propriamente, hanno scritto, costruito, o — se si proponevano un intento critico — disfatto un sistema, nel senso ovvio, cioè classico del termine. Tutti hanno montato un motore. Nel cui funzionamento è facile individuare la differenza, i due poli e il loro scarto, scelti in un insieme facile da disegnare; il serbatoio, sempre presente, sotto forma di grande popolazione, capitale, inconscio, e così di seguito; e la circolazione, lenta o rapida, vibrante o fornita di una direzione, ciclica o monodroma, raramente continua, spesso catastrofica. Poche scienze si allontanano da questo schema globale e molte vi corrispondono. La storia naturale del XIX secolo è un'immensa circolazione di catastrofi. Poche filosofie se ne allontanano e molte vi corripondono. Fino a Bergson e alle sue due fonti, le sue metafore liquide, la sua doppia frenesia e le sue condizioni di chiusura. Questo vale ancora fino ai nostri giorni, in cui le nozioni di uno spazio chiuso, della differenza e della dispersione di elementi suddivisi, rispecchiano la lunga riflessione — lunga nel senso del ritardo — dei pensatori sul funzionamento dei motori creati nel secolo industriale. E poiché ormai è questione soltanto di testo o di lingua, di istituzioni o di desiderio, il motore trasformazionale dei nostri padri è passato semplicemente allo stato informazionale. Come la ter-

Otto Spamer, *James Watt osserva il vapore che esce dal bollitore del tè / James Watt observing steam escaping from the tea-kettle*, ca. 1746.

phies depart from it and many lead back to it. Up till the time of Bergson and his two sources, his metaphorical liquid, his double frenzy and his conditions of enclosure. Up till our own time in which concepts of a closed space, of difference and of the dispersion of cut elements, reflect the long reflexiveness—long in the sense of lateness—of thinkers on the functioning of engines installed in the industrial century. And as it is only a question of text or of language, of institutions or of wishes, the transformational engine of our fathers' days has simply moved on into the informational state. Just as thermodynamics had passed on to the theory of information. Whose operating conditions are still enclosure, difference and circulation, and the end-purpose of which, foreseen by the second principle, is chaos, dissolution and disorder. Without realising the fact, modernity is re-writing Lalande, no longer on the subject of nature, but on that of the text, of pulsion, or of socio-political formations.
It became interesting to ascertain results on those writings known as literary. Example: the natu-

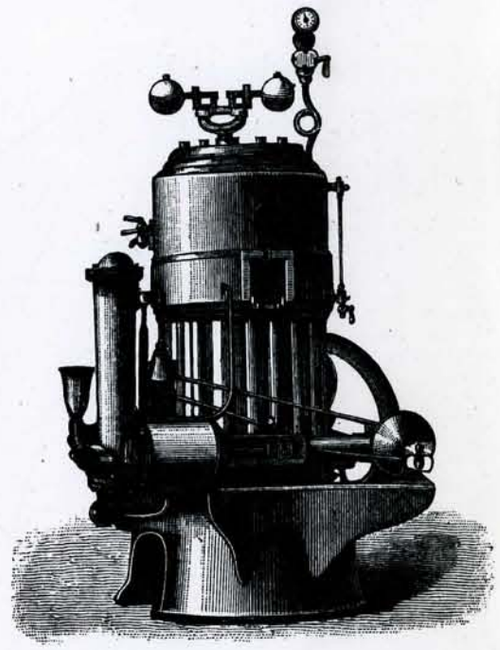
L'accensione dello spirito di vino mediante la scintilla elettrica / Ignition of spirit of wine by means of an electric spark.

modinamica era passata alla teoria dell'informazione. Le cui condizioni di funzionamento restano la chiusura, la differenza e la circolazione, e la cui fine, prevista dal secondo principio, è il caos, la dissoluzione, il disordine. Senza accorgersene, il mondo moderno riscrive Lalande, non più nel corso della natura, ma in quello del testo, della pulsione, o delle formazioni socio-politiche.

Era perciò interessante verificare il test su scritti cosiddetti letterari. Esempio: storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero. Nei *Rougon-Macquart* non manca nulla all'insieme delle risposte. Nulla, compresa la parte del caso. Nel suo insieme, il racconto è un'immensa circolazione di catastrofi, teorizzata, nel *Dottor Pascal*, da un testo motore. Essa mostra — se mostra qualcosa — che è vano spiegare questo testo (o un testo del tempo?) mediante uno qualsiasi dei motori generali che ci servono comunemente come organi esplicativi. Vano, inutile, e forse sciocco. Per la semplice ragione che questi sistemi sono motori allo stesso modo dell'organo esplicativo. A rigore possono applicarsi ad esso. Ma attraverso il processo di applicazione diviene chiaro che i *Rougon-Macquart* potrebbero ugualmente bene spiegare, come si dice, gli organi di riferimento. Sono tutti isomorfi.
Nell'espressione « circolazione di catastrofi » bisogna leggere una formulazione estremamente generale. Su uno schema qualsiasi, variante dal semplice al molto complesso, e dal chiuso all'aperto, dal ciclico perfetto alla possibile dispersione, è in movimento un flusso variabile. Questo flusso trasporta sangue, o liquidi in generale, acqua, linfa, vino, alcool o vetriolo; fluidi, ma anche oro, argento o merci, oggetti in abbondanza, virus — le prime cellule viventi —, una folla di uomini, una classe sociale, e così di seguito. La catastrofe è un'interruzione del circuito, un arresto totale della circolazione, perdita o fuga di flusso; ma può esserci anche un cambiamento di fase. Allora il fluido si trasforma: il vino in vetriolo, il sangue in putredine o in sanie, l'oro in biglietti o la merce in oro, e così di seguito. Metamorfosi, transustanziazioni, cambiamenti di stato. Flusso della variazione con cambiamento di fase.
A questa condizione di generalità, l'espressione risolve la sua contraddizione apparente. Si diceva volentieri che i naturalisti, per esempio, hanno come tesi la circolazione *o* la catastrofe. O Darwin o Cuvier. Questo per i filosofi o i teorici della storia. Ora, c'è sempre un tempo irreversibile che sopravvive al Diluvio, e Weissmann ha dovuto introdurre la mutazione perché l'evoluzione sopravviva. Il testo è « diluviano » *e* darwiniano.

La gioia di vivere, dello stesso Zola, mette in azione un certo Lazare. Medico, chimico, ingegnere, scrittore e compositore. Buono a tutto, ma incapace di qualsiasi cosa. Abita sulla riva del mare. Con le alte maree, il mare divora il villaggio. Lazare costruisce una diga. Ecco una macchina, uno statore nel senso di cui abbiamo parlato. Essa è costruita su un modello ridotto che Lazare ha ereditato da un avo, e che troneggia, dopo di allora, sul camino del salotto. Un superbo ponte di legno: complicato, sofisticato, costoso. Diga o ponte, macchine statiche. La Manica, con una marea particolarmente alta, porta via gli sbarramenti come fiammiferi. Ciò vuol dire: lo statore è morto o, meglio ancora, il sistema. Lazare, ora, progetta un'impresa industriale. Raccogliere, dal serbatoio immenso del mare, un'enorme quantità di alghe, scaldarle, bruciarle, far circolare i loro residui o le loro ceneri in un apparecchio molto complesso disegnato a Parigi, da un noto scienziato. Ed ecco il motore, termico e chimico. Il suo rendimento è estremamente scarso: l'ingegnere fallisce, ma il suo socio fa fortuna. Ciò significa: il motore funziona, ma non è sicuro, è soggetto

ral and social history of a family under the Second Empire. Nothing is missing, in the *Rougon-Macquart*, in the battery of answers. Nothing, chance included. As a whole, the narrative is an immense circulation of catastrophes, theorised in *Le docteur Pascal*, a test functioning like a motor. It shows, if it does show something, that it is a waste of time to explain this text (or a text of that time?) by means of any one of the general engines commonly used as explanatory organs. In vain, pointless and perhaps silly. For the simple reason that these systems, as they are called, are engines just as much as the text itself is. They might even be applied to it. But through the process of application, it becomes clear that the *Rougon-Macquart*, and why not?, might just as well explain, as they say, the instruments of reference. So they are all in fact isomorphic.



Motore Simplex, macchina a vapore / Simplex motor, steam machine, ca. 1890.

In the expression 'catastrophe circulation', an extremely general formulation must be read. On any diagram, varying from simple to very complex, and from closed to open, from perfect cyclical to possible dispersal, a variational flow is mobile. This flow brings with it blood, or liquids in general, water, sap, wine, alcohol or vitriol, fluids, but also gold, silver or merchandise, numerous objects, viruses, primitive living cells, a crowd of men, a social class, and so forth. The catastrophe is therefore a cutting of the circuit, a total stopping of circulation, a loss or escape of the flow, but perhaps also a change of phase. The fluid is then transformed, the wine into vitriol, the blood itself into rot or into pus, the gold into tickets or the merchandise into gold, and so on. Metamorphoses, transubstantiations, changes of state. A variational flow with changing phases.
On this condition of generality, the expression resolves its apparent contradiction. It was said willingly that the naturalists, for example, have circulation *or* catastrophe for a thesis. Either Darwin or Cuvier. And so either philosophers or theoreticians of history. Now there is always an irreversible time which survives the Flood, and Weissmann had to

a condizioni di controllo, di regolazione, di prudenza. Il motore può condurre a delle catastrofi, perché diventa rapidamente un moltiplicatore. Naturalmente, lavora alla crescita, ma di qualsiasi cosa. Anche il debito cresce, il rischio aumenta. Si può immaginare una macchina superiore? Ma se l'avere che è prodotto può essere enorme, anche il debito può diventarlo. La fortuna di Octave o la miseria di Gervaise. È possibile regolare il motore?
Ed ecco il mare. Serbatoio immenso, grandi circolazioni, sotto la differenza raramente cancellata nei giorni di sizigia. Il mare cresce formidabilmente, e distrugge tutto al suo passaggio, è la piena, lo sfacelo, la preda uccisa, il galoppo della bestia; poi si abbassa e si ritira, concentrato, dietro gli scogli coperti di alghe. Il suo funzionamento obbedisce come a una specie di reostato, e in uno spazio calcolabile, un intervallo previdibile. Ed ecco Pauline. Il suo sangue circola, Pauline è la vita. Il calore e la riserva di denaro. Passa dalla gelosia alla condotta più generosa. Anch'ella è, in qualche modo, un motore. La sua vicenda propria è la mestruazione. Il sangue circola nel suo corpo da catastrofe a catastrofe, da rovina a rovina, da luna a luna, da alta marea ad alta marea; dalle perdite ai ricambi, dalla caduta al rilancio, dagli sperperi alle promesse. Circuito ciclico, ma spezzato, continuamente interrotto, morente e sempre risorto. Non più stabile nel sistema chiuso della circolazione interiore, dell'ambiente interno, ma stabile per le sue aperture. Invariabilità nuova di una fluttuazione con perdite. Mare di sangue, la Manica Pauline. La macchina naturale, costruita o data in partenza, inerte o organica, e il testo che la descrive non sono più statori, spazzati dal mare; sono dei motori in prima versione, ma a condizioni da prescrivere. Condizioni, per esempio, di autoregolamento. La donna nella mestruazione e la marea, distruttrici, feconde, sono motori perfetti, che superano la diga e l'industria. Esse hanno acclimatato la morte, la catastrofe finale, o il diluvio, sfacelo massimo. Continuano il loro cammino al di là della perdita o perpetuano il loro movimento oltre l'esaurimento dell'energia. In una parola, sono *omeoretiche*. Nulla smette di circolare, ma i flussi rimangono stabili, per il fatto stesso di circolare, e per i limiti estremi della loro crescita e della loro decrescenza, l'ultima piena, la secca. Di qui la tesi definitiva, in materia sociale, l'assegnazione di una macchina socio-politica funzionante su questo modello naturale, trovata in terra e sul mare, nella organizzazione vivente, nel punto di tangenza dell'ontogenesi e della discendenza filogenetica. La storia umana è omeoretica allo stesso modo della storia naturale. E la nazione francese continuerà oltre il Diluvio. La guerra e la Comune, sfacelo di morti, di brume e di fuoco, sono isomorfi al Diluvio biblico o a quelli di Cuvier.

Questa soluzione è originale. Ed è per questo che è fuorviante. Nel ciclo dei *Rougon-Macquart* si è potuto leggere tanto una professione di fede socialista quanto un'ideologia puritana e conservatrice. L'una e l'altra sono false e vere, dimostrabilmente, testo alla mano. Pascal è medico degli insorti, Bakunin e Marx sono trattati come sognatori. L'Impero è condannato, ma per ragioni morali. E tuttavia la tesi non è insolubile. A forza di denigrare la scienza naturalistica veniva meno la chiarezza sul valore della posta scientifica. Il testo, espressamente, vi attinge o tenta di attingervi un terzo tema. Il modello statico esiste, conservato pietosamente dall'avo nel marmo: non è che una reliquia; è trascinato via dal mare non appena lo si ricostruisce, sia pure con variazioni, non appena lo si riproduce. Lo statore lavora per la caduta, la storia non si ripete, se non nel sogno dei fantasmi, e il conservatorismo è morto. Il motore, invece, lavora all'accrescimento, ma anche all'esaurimento. All'uccisione e al progresso. Mol-

introduce mutation so that evolutionism could survive. The text is diluvial *and* darwinian.

The *Joie de vivre* of Zola himself brings a certain Lazare into action. Doctor, chemist, engineer, writer and composer. Good for everything, good for nothing. He lived by the seaside. At high tides, the sea devoured the village. Lazare built a protection dike. It was a machine, a *stator* in the highest sense of the word. It was erected on the plan or the idea, the reduced model, inherited, in fact, from a forbear and sitting in state from then on on the drawing room chimney-piece. A superb timber bridge: complicated, sophisticated and luxurious. Dam or bridge, static machines. The Channel, in a few vigorous syzygies, carries away the *posts* like matchsticks. Understand: the *stator* is dead, or rather, the system. So then Lazare projects an industry. To collect, in the immense reservoir of the sea, an enormous quantity of seaweed, heat it, burn it, and circulate the debris or ashes in a highly complex piece of equipment, designed in Paris by a well-known scientist. And out comes the engine—both thermal and chemical. Its capacity is laughable, the engineer goes bankrupt, but his associate makes a fortune. Understand: the engine works but it is not reliable; it is liable to the conditions of control, of regulation and prudence. The engine can lead to catastrophes, because it rapidly becomes a multiplier. It works, to be sure, for growth, but for the growth of anything. The debt grows too, the risk goes up. Can one imagine a better machine? But though the assets produced may be enormous, the liability can likewise become huge. Octave's fortune or Gervaise's downfall. Can the engine be regulated?
So this is where the sea comes in. An immense reservoir, great circulations, with the difference seldom effaced on Syzygy days. It grows at a remarkable rate and destroys everything in its path; it is a flood in spate, a *débâcle*, the *curée*, an animal galloping; it subsides after the high tide and withdraws to concentrate behind the seaweed-coated rocks. Its functioning obeys a foreseeable interval like a rheostat and in a calculable window. And here then, is Pauline. Her blood circulates, she is alive. The heat and the stock of money. She goes from jealousy to the most generous of behaviour. She, too, is somehow an engine. Now her own peculiar business is her menstruation. The blood circulates in her body from catastrophe to catastrophe, from *débâcle* to *débâcle*, from moon to moon, from high tide to high tide; from *pertes en relais*, *de chutes en relances*, or from waste matter squandered in promises. A cyclical but broken-down circuit, broken but continued, dying but rising again. Stable no more in the closed system of interior circulation, of the internal milieu, but stable through its openings. The new invariance of a fluctuation which loses. Sea of blood, the Channel Pauline. The natural machine, built or given, inert or organic, and the text that describes it, are no longer stators, swept by the sea; they are engines in their first version, but on conditions to be prescribed. Conditions of self-regulation, for example. The red woman (in menstruation) and the high tide, destroyers, fecund; they are perfect engines that leave the dam and the factory far behind. They have acclimatized death, the terminal catastrophe, or the flood, the worst possible débacle. They continue their path beyond destruction or perpetuate their movement beyond the exhaustion of energy. In a word, they are homeorrhetic. Nothing ceases to circulate, but the flows remain stable, inasmuch as they do in fact circulate, and by the extreme limits of their growth and decrescence, the final flood, the final drying-up. Hence the definitive social thesis. The assignation of a socio-political machine operating on the natural model, found on land and at sea, in the living organisation, in the place of tangency, of ontogenesis and of the phylogenetic line of ascendancy. Human history is homeor-

L. Benett, *Il mare* / *The sea*, illustrazione per/illustration for Jules Verne, *Keraban le têtu*.

tiplica le sue produzioni e distrugge la riserva. Moltiplica le sue produzioni e distrugge la riserva. La locomotiva è lanciata, a tutto vapore, alla carneficina. La macchina a fuoco è bivalente. Rovina Lazare, cioè Pauline; arricchisce il socio, che la regola con prudenza. Fa un re di Octave, e precipita Gervaise e i bevitori di gocce d'oro nella miseria e nella morte. Porta abbondanza e sfruttamento. Copre di ricchezza e riduce in miseria. E fa passare Saccard dalla gloria alla decadenza o dalla abbiezione alla potenza. E oscilla fortemente dal benessere allo sfacelo, dall'annientamento alla piena, dal minimo al massimo di azione. È questo il suo funzionamento, il suo ansimare furioso fra due istanze contraddittorie, da una circolazione che diventa lotta e guerra, da un serbatorio saturo a un serbatoio vuoto.

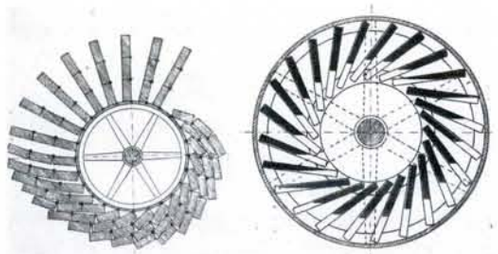
Allora il testo cambia senso, intenzione, prospettiva. Non funziona più in stretta connessione col motore, ma si sforza di coprire tutto lo spazio dalle condizioni ai risultati. Non si tratta più di passare da trasformazioni a metamorfosi, o da catastrofi a resurrezioni, ma di costruire un bilancio globale. Non più di tuffarsi nel corso o negli sbalzi delle sue rivoluzioni, ma di registrare gli utili. Non più di essere integrati ai mutamenti di fase, alla produzione efficace, effettiva del movimento, ma di dare una definizione del processo. Di qui la generalizzazione teorica, la nuova macchina. Innanzitutto, e a *minimo*, il motore perfetto, progettato dal Dottor Pascal in un sistema chiuso. Uguaglianza totale dai flussi all'emissione e dai flussi alla recezione. Idealismo del motore ideale, proposto come paradigma ottimo: macchina « isoretica », impossibile da costruire, perché presuppone l'Eterno Ritorno, e l'immortalità. Ora, la difficoltà sta nel fatto che la specie non conosce la morte. Che l'albero genetico è emblema vivente di una sorta di eternità. Deve esistere la continuità da qualche parte. Ma la storia vissuta dice il contrario, o pressappoco. Lungi dal produrre l'uguaglianza dei flussi, esse produce, *a caso*, la loro disparità folle. I rendimenti concreti sono derisori. Così l'alta marea raggiunge altezze pericolose, con la disfatta al segnale di guardia, per gli eccessi del Secondo Impero; e la bassa marea raggiunge il minimo; esaurimento del sangue per lo pseudo-re Charles, spargimento delle ceneri dello zio Macquart, condanna a morte senza apello dei dannati della terra. L'insieme del ciclo, funzionante, luogo per luogo, come un insieme di motori, finisce col definire una finestra, l'intervallo estremo da non superare. Il più grande margine tollerabile, al di là del quale non può più esserci storia, società politica, semplicemente perché non c'è più vita. L'alta e la bassa marea nei giorni di sizigia equinoziale totale. Come se la storia naturale fosse l'attrezzatura meccanica regolatrice in ultima istanza dei motori storici. La macchina è doppiamente modello: di funzionamento e di regolazione. Il mare distrugge la diga, certo, ma può estinguere l'industria, dal momento in cui non le fornisce più alghe.

La piccola finestra, l'intervallo minimo dell'« isoresi », sono teorici e ideali. La felicità utopica. L'apertura dallo sfacelo all'esaurimento, dal Diluvio al nulla, è la finestra alle condizioni limite. La storia non è possibile che come movimento generale e le rivoluzioni non sono efficaci, come completi capovolgimenti di fase, che all'interno di un intervallo compreso fra la finestra più alta e quella più bassa. Quindi, ogni sistema è omeoretico. Tanto i grandi insiemi naturali, terra e mare, quanto gli organismi viventi, Pauline la regolare e l'Albero insopprimibile e i gruppi sociopolitici. Il gesto di Lazare e di Pauline, quello di Sandoz e di Pascal, consistono nel progettare una macchina autoregolantesi. Per cui l'imballatura dei motori e l'esaurimento delle risorse non siano più fatalmente incontrollabili. Una locomotiva capace di arrestarsi prima della carneficina. Ora, ecco: questa macchina esiste. È la vita. Interamente buona e

rhetic in the same way as natural history is. And the French nation will get through the Flood. The war and the Commune, disasters of dead, of fog and fire, are isomomorphs to the biblical Floods or to those of Cuvier.

This is an original solution, which is why it confuses people. We have been able to read just as much about the cycle of the *Rougon-Macquart* as a profession of socialist faith and a puritan, conservative ideology. Both of them are false and true at the same time, as may be demonstrated with text in hand. Pascal is the insurgents' doctor, Bakounine and Marx are treated as dreamers. The Empire is condemned, but for moral reasons. And yet the thesis is not undecidable. Due to brooding over naturalist science, there was a failure to be clear about the scientific stakes involved. The text expressly draws, or tries to draw, a third message from it. The static model is there, piously preserved from the ancestor, on the marble; it is but a relic: it is carried away by the sea as soon as it is reconstruc-ed, even with variations, as soon as it is repeated. The *stator* works by falling; history does not repeat itself, save in the dream of ghosts, and conservativism is dead. As for the engine, it works for growth, but also for exhaustion. For murder and for progress. It multiplies its products and destroys its reserves. The locomotive is launched, at full steam, towards the slaughter. The fire machine has two values. It ruins Lazare, that is, Pauline; enriches the partner, who cautiously regulates it. It promotes Octave king, and casts Gervaise and the drinkers of gold drops into dire poverty and death. It expands and exploits. It rots and impoverishes. And it brings Saccard down from glory to disgrace or from the gutter to power. And it vibrates intensely from the the spoils to the débacle, from annihilation to the full spate, from the minimum to the maximum of performance. This is the way it operates, in its furious gasping for breath between two contradictory instances, between one circulation that becomes struggle and war, and a reservoir or stock which is saturated or emptied. So the text changes its sense, its intention and purpose. It no longer functions more or less as an engine, but tries to cover the total space from conditions to results. It is no longer a matter of going from transformations into metamorphoses, or from catastrophes into resurrections, but of evaluating a comprehensive balance-sheet.

No longer of plunging into the ups and downs of its revolutions, but of counting the yield. No longer of being integrated to changes of phase, to efficient, actual production, of movement, but of defining the process distinctly. Hence the theoretic generalisation, the new machine. Hence first of all, and *a minimo*, the perfect engine, designed by docteur Pascal in a closed system. Total equality from the flows to the emission and from the flows to reception. Idealism of the ideal engine, proposed as an optimal paradigm—an isorrhetic machine, impossible to make, since it entails the Eternal Return, and immortality. Now, the difficulty lies in this, that the species ignores death. That the genetic tree is the living emblem of a sort of eternity. An issorrhesis must exist somewhere. But history lived states the contrary, or just about. Far from playing a strict equality of flows, it plays, *by chance*, with their mad disparity. The concrete returns are laughable. So the wave of growth attains dangerous heights, and the débacle comes from the excesses of the Second Empire; and the ebbtide reaches the lowest possible water-level: the exhaustion of blood for the pseudo-king Charles, dissemination of uncle Macquart's ashes, death sentence with no appeal for the earth's damned. Functioning place by place, the cycle's whole ends up by defining a window, the extreme interval beyond which no one must pass. The widest margin beyond which there can no longer be any history, society or politics, quite simply because



Perpetuum mobile, XVI secolo / 16th century.

buona essa sola, per questa ragione. La cosa suona come un panteismo, è strutturata come una « omeoresi ». Detto ciò, il programma concreto di una politica resta da scrivere, è soltanto un modello di speranza. Non è che una filosofia globale della storia.

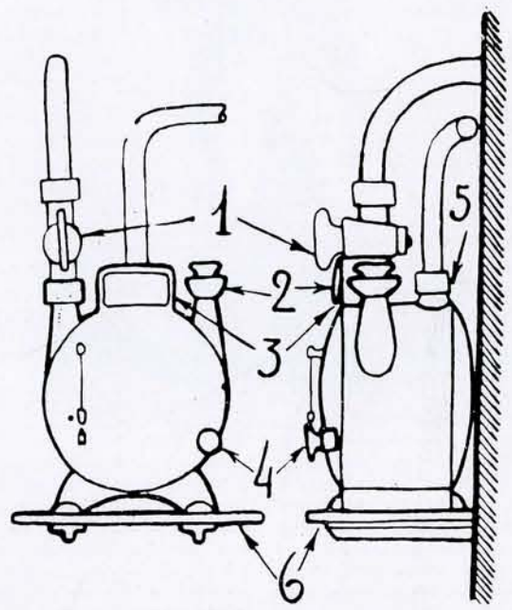
Il testo che precede potrebbe ingannare chi lo legge, se suscitasse in lui l'impressione di una qualsiasi legge dei tre stati. Prima i propilei con le staute, poi la camera dei motori, infine la piscina « omeoretica ». Un bello spettacolo davvero. Una grossa villa di nuovi ricchi, in riva al mare. Questo non sarebbe possibile che a condizione di fermarsi a uno dei tre stati. Tutte le leggi degli stati sono valide soltanto nella statica: legge di stato, *status*, legge di sistema, nel senso originario. E ogni legge « stadiale » è vera per uno stadio soltanto o per un sottoinsieme di stadi, per il funzionamento di un motore. Ogni regolazione globale è valida soltanto per l'instaurazione di una omeostasi. Quindi, in generale, ogni legge è valida, enunciabile, inscrivibile soltanto in un sistema generale, e già costruito. Ciascuna frase della legge è programmata per la macchina.

Non esiste legge. Si tratta sempre di un'ipotesi aperta. Nell'infinità del reale e nella distribuzione del rischio.

there is no more life. The high and the low tide on the day of total equinoxial syzygy. Just as if natural history were the regulating machine-equipment in the final instance of historical movement. The machine is twice a model; of both operation and regulation. The sea destroys the dam, to be sure, but it can extinguish industry from the moment it ceases to supply it with seaweed.

The little window, the minimal interval of the isorrhesis, are theoretical and ideal. Utopian happiness. The opening from the disaster to exhaustion, from the Flood to nothingness, is the window of limited conditions. History is not possible as a general movement and revolutions are not effective, as complete phase reversals, except within an interval cut out between the highest and the lowest window. Thenceforth all systems are homeorrhetic. The big natural aggregates, land and sea, as much as living bodies, Pauline the regular and the irrepressible Tree, and the socio-political groups. The gesture made by Lazare and Pauline together, that of Sandoz and of Pascal, consist of designing a self-regulating machine. By which the packaging of the engines and the using-up of resources will no longer be fatally uncontrollable. A locomotive that stops when it approaches slaughter. Now here we have this machine, which exists. It is life. All good and only good, for that very same reason. That sounds like a pantheism; it is structured like a homeorrhesis. This said, the concrete plan for a policy remains to be written; it is but a modelled hope. It is still only a comprehensive philosophy of history.

The foregoing text would be deceptive if the reader were to get the idea or impression of some sort of law of three states. First the propylaea with the statues, followed by the room with its engines, and finally the swimming pool with the homeorrhesis. A fine sight, indeed. A grand seaside villa belonging to a parvenu. This would only be possible on condition that one of the two states remained. All laws of states are valid only in the static, i.e. law of state, *status*, law of system, in the first sense. And any law of stages is only true in respect to one stage or to a sub-unit of stages, for the operating



Contatore a volante / Wheel watercounter.

Tutto questo accadeva prima delle macchine celibi, ai tempi quasi dimenticati in cui le pesatrici erano incinte e in cui le vecchie zitelle, sterili e senza marito, erano perfettamente regolate.

1. Vedere *Faire de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1974, t. 2, pp. 205-209 e *Systèmes*, di prossima pubblicazione. Anche *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, pp. 647-712, e *Hermes III*, *La Traduction*, pp. 189-212.

of an engine or motor. All over-all regulation only for the installation of a homeostasis. And so, in general, no law is valid, statable or capable of being written down except in a system taken in general, and already constructed. All legal phrases are programmed by machines.
There is no law. There is never anything but open hypothesis. In the innumerability of reality and the distribution of chance.

All that was prior to bachelor machines, to the almost forgotten times when weighing-women were pregnant and when stubbornly and husbandless old maids, were perfectly regulated.

1. See: *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, tome 2, pp. 205–209 and *Systèmes*, a work due to for publication. See also: *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, pp. 647–712, and *Hermes III*, *La Traduction*, pp. 189–212.

Parapioggia-parafulmine / *Umbrella-lightning-conductor*, ca. 1800.

IMMACOLATA CONCEZIONE E MACCHINA CELIBE

Della divinizzazione dell'uomo e dell'umanizzazione di Dio

È altamente degno di nota che per secoli nelle nostre culture superiori mediterraneo-europee la problematica dell'immacolata concezione ha avuto un ruolo centrale, almeno nella storia della religione, senza che il suo parallelo, cioè la creazione celibe (la macchina celibe), abbia mai potuto destare un qualche interesse.
Eppure il concetto di creazione subisce trasformazioni dal medioevo in poi, dalla creazione per analogiam naturae alla creatio ex nihilo; si avvicina espressamente all'atto divino della creazione, di cui parla la storia della religione, così ampiamente che ogni imprenditore « creativo » e ogni artista « creativo » poté considerarsi personalmente come una edizione in piccolo del dio creatore; e il concetto della creatività è ancor oggi centrale per ogni società industriale.
Ciò significa: si aveva a che fare essenzialmente con il concetto di creazione come « imitazione dei processi evolutivi naturali », o meglio con il concetto della « creazione universale dal nulla », come quella paragidmatica del Dio biblico; « dal nulla » è però un po' esagerato, poiché Dio parte dalle proprie rappresentazioni. « Mamma, su che cosa stava in piedi il buon Dio quando creò il mondo dal nulla? ». « Creazione divina » significa piuttosto realizzazione di rappresentazioni senza strumenti preordinati. L'atto creativo vero e proprio consiste nel trovare strumenti per la realizzazione; proprio questa però è l'idea della creatività artistica nella misura in cui essa, nei passati cinquecento anni, veniva considerata in relazione al fatto che l'artista attraverso il suo lavoro riusciva ad ampliare o a mettere per la prima volta a disposizione i mezzi della rappresentazione artistica.
Per quanto le cose stiano così, il nucleo delle dottrine della creazione (della macchina celibe) non fu mai determinato in modo così univoco e contemporaneamente multilaterale dalla riflessione teologica e filosofica come la problematica dell'immacolata concezione.
Per « creazione celibe » intendiamo ogni produzione che non segue il modello dell'evoluzione naturale, cioè il modello dell'unione di « sperma e uovo », « ape e fiore » etc. « Immacolata concezione » al contrario segue il modello, anche se vi è in primo piano il mistero di una virgo intacta partoriente. Per quanto, anche nelle culture superiori mediterraneo-europee, siano ricche di varianti le singole rappresentazioni dell'atto e del decorso di una creazione vergine, in tutte si tratta della motivazione di un'origine non umana, perlopiù divina, di un uomo. Si ha bisogno dell'idea della creazione non umana, vale a dire insieme non naturale, di un uomo, per spiegare come mai egli abbia determinate capacità « soprannaturali » e rivendichi determinati diritti « disumani », diritti di cui normalmente rispondono solo gli dei. Nell'immacolata concezione si tratta del problema dell'umanizzazione di dei, non essendo la creatura procreatrice assolutamente verginale, poiché, con intenzione chiara, essa è stata prima visitata da un dio. In considerazione della funzione di tali idee riguardanti l'immacolata concezione, non ha importanza se il dio cade nel grembo della vergine sotto forma di una pioggia d'oro oppure se immateriali raggi aurei rappresentanti lo spirito santo compiono l'annunciazione. In molti casi il dio per l'atto dell'unione con la vergine assume la figura degli animali divini (serpe, cigno, toro) che di per sé gli sono consueti.

PARTHENOGENESIS AND BACHELOR MACHINE

Of the deification of man and the humanisation of God

It is most remarkable that for thousands of years in our very advanced Mediterranean-centered European civilisations the question of virgin birth should have played so central a role—at least in the history of religion—without its counterpart, that is to say Bachelor creation (or: the Bachelor Machine) ever having elicited very great interest at all. And yet, ever since the Middle Ages, the concept of creation has changed from creation *per analogiam naturae* to *creation ex nihilo;* it explicitly converges towards the act of divine creation proved by religious dogma—to such an extent that any "creative" entrepreneur as well as any "creative" artist could regard himself as a mini-edition of the creative God in person; and today the concept of the creative is still central to any industrial society.
In other words: essentially it was a question of creation as "imitation of the natural process of evolution", or "creation of a world out of nothing", following the example provided by the God of the Bible; "out of nothing" being, possibly, somewhat exaggerated since God, after all, did have his conceptions. "Mummy, what did God stand on when He created the world out of nothing?" "Divine creation", then, means the realisation of conceptions without visible means. The essential creative act consists in finding means of realisation; precisely that, however, is also the conception of artistic creativity insofar as, during the past five hundred years or so, it has been principally evaluated on the basis of the degree to which, through his work, an artist has either extended the means for the realisation of artistic conceptions or furnished them for the first time.
Nevertheless, though this may be so, neither theological nor philosophical thought has ever determined the core of the various dogmas of creation (or: of the Bachelor Machine) in as unequivocal and, on the other hand, as many-layered a fashion as it did the vexed question of virgin birth.
By "Bachelor creation" we understand any bringing forth which does not follow the model of a union of "sperm and egg", "bee and flower", etc. "Virgin birth", however, does follow this model, even if the spotlight is on the creative mystery of a parturient *virgo intacta*.
However rich in variants individual ideas concerning the technical details of virgin birth in the very advanced Mediterranean-centered European civilisations might be, in all of them it is a question of the non-human, usually divine, origin of a human being. What is required is the concept of the non-human,—meaning, at the same time, non-natural,—creation of a human being, in order to explain why hew as possessed of certain "super-natural" capabilities and made certain "inhuman" claims, normally at the disposal only of gods. In virgin birth the question at issue is the process of gods being made human, and in this process, be it noted, the birth-giving human female is by no means virginal, since she had been previously honoured by a visitation from a god for a wholly unequivocal purpose.
In considering the function of such ideas regarding parthogenesis, it is immaterial whether the god drops into the virgin's lap in the shape of golden rain or whether the annunciation is carried out by golden rays representing the form of the Holy Spirit. In many cases the god will assume—for the act of copulating with a virgin—the shape of one of his divine beasts, be it serpent, swan or bull.
It is invariably children in whom such ideas evoke

Una chiarissima, anche se ingenua reazione a tali rappresentazioni la mostrano regolarmente i bambini che fanno fatica a conciliare la pretesa onnipotenza divina con questo comportamento da comparsa carnevalesca: « Perché ha bisogno di travestirsi e trasformarsi? ». Evidentemente tali artifici della metamorfosi, queste transustanziazioni sono necessarie per rendere pronto alla cooperazione il partner umano.

Le « vergini » sembrano infatti essersi talmente preparate alla divinità degli dei che un semplice accoppiamento apparirebbe loro come sacrilego. A questo problema, a questa domanda infantile, che nel medioevo cristiano era divenuta rilevante questione filosofica e teologica, la teologia medioevale risponde con una delle costruzioni intellettuali più memorabili: con la dottrina cattolica dell'immacolata concezione, che ebbe la sua prima formulazione popolare nella leggenda aurea del XIII secolo. Non Maria, la madre di Gesù, concepisce verginalmente, bensì Maria, madre terrena e corporea del Cristo, è stata concepita verginalmente. Quale significato assumesse questo nuovo modello di pensiero risulta fra l'altro dal fatto che Giotto, nella descrizione della storia sacra degli affreschi dell'Arena di Padova, accolse espressamente l'allusione a Gioacchino e Anna, i genitori di Maria. Il significato sta nell'intenzione a continuare a conferire alla « donna », perché trasmettitrice del peccato originale, un basso valore sociale, escludendo però Maria da questa condanna.

Per una teologia moderna questa costruzione intellettuale è di nuovo attuale in un senso diverso che per quella medioevale; allora si trattava di una eccezione al peccato originale tramandantesi attraverso ogni nuova nascita, cioè ogni uomo poteva appellarsi per le sue azioni fin troppo umane al fatto di essere nato uomo e con ciò di essere sempre giustificato in partenza; poiché essere uomini significa essere abbandonati a precise inevitabili determinazioni naturali, nei confronti delle quali la più decisa santità dell'anima e la più estrema formazione della volontà non bastano al bene. (Appellandoci nelle nostre azioni a questa limitazione del nostro essere umano, commettiamo, in effetti, sempre di nuovo il peccato originale).

Oggi l'immacolata concezione, come è stata canonizzata dalla dottrina cattolica della metà del XVI secolo, è di nuovo attuale, soprattutto per i protestanti radicali, poiché un Cristo crocifisso senza un'origine esclusivamente umana non è una figura degna di rilievo. Soffrire la morte in croce così umanamente come Gesù sarebbe per un semidio appena qualcosa di più di una messa in scena.

L'immacolata concezione rende possibile una riproduzione sessuale degli dei ovvero per mezzo dell'atto sessuale con uomini una trasformazione qualitativa di dei. Gli uomini rendono possibile agli dei per così dire una trasmissione non identica ovvero una mutazione. Nel caso estremo ciò significa che il mondo, prodotto una volta per tutte e concluso come creazione e che quindi non permette quasi più al creatore, essendo sua opera, interventi modificatori, acquista la possibilità di continuare a svilupparsi per mezzo della trasmissione non identica del potenziale creativo sugli uomini. (Parallelo a questo è il rapporto fra l'artista e l'opera conclusa da lui prodotta che, una volta riuscita, non permette più cambiamenti decisivi. Soltanto gli interpreti, dirigenti, attori, critici provvedono alla trasformazione non identica di ciò che è concluso definitivamente).

Attraverso la figura dominante del padre di dei superiori o di Dio l'immacolata concezione in alcune religioni diviene l'unico strumento della trasformazione del mondo. Un uomo infatti non può partorire. La sua forza creativa abbisogna di un medium per poter divenire produttiva. La conoscenza della procreazione naturale delle creature per mezzo del compimento dell'atto sessuale an absolutely unequivocal if naive reaction: they find it difficult to reconcile the supposed omnipotence of a god with the intrigues of one about to attend a masked ball: "Why should he need to disguise or transform himself?" Quite obviously these tricks of transformation, these acts of transsubstantiation, have to be undertaken in order to enlist the human partner's willing cooperation. For it would appear that human beings of the female gender have so accommodated themselves to the divinity of the gods that they would have regarded straightforward copulation with one of them as blasphemy.

Medieval theology has answered this problem, this children's question—which, in the Christian Middle Ages had become the crucial question for both philosophers and theologians— by one of the most noteworthy intellectual constructions: by the Catholic doctrine of the immaculate conception, the first popular formulation of which was found in the *Legenda Aurea* of the 13th century. It is not Mary, mother of Jesus, who conceives while remaining a virgin, but Mary, the earthly and corporeal mother of Christ, who was herself so conceived. The significance of this new brainwave emerges from the fact that, in his depiction of the Life of Christ in the Arena frescoes in Padua, Giotto deliberately incorporated a reference to Joachim and Anna, Mary's parents. The significance lies in the intention to continue keeping "woman", as the instrument of passing on original sin, in her humble social station, while excluding Mary from this stigma. For modern theology this construction has become topical once more albeit in a sense different from that of medieval concepts; then it was a question of breaking through the idea of original sin, passed on with every human birth: with regard to many of his all too human actions any man could plead that he was born as a man and was thereby invariably excused; for to be a man implies being exposed to certain unalterable natural determinations against which not even the most determined piety of the soul nor the most extreme development of the will might contend. (By appealing to these limitations in our human nature in connection with our actions, we do, in fact, commit original sin over and over again).

Today the idea of virgin conception, as canonised by Catholic dogma since the middle of the 16th century, has again become topical in particular for radical Protestants, because a crucified Christ without exclusively human origin is not a remarkable figure. To suffer death on the cross as humanly as Christ did would scarcely be more than a spectacle for a demi-god.

Parthogenesis makes possible the sexual reproduction of the gods, or the qualitative transformation of gods through sexual intercourse with human beings. Men, as it were, make possible for gods a process of non-identical transfer, or mutation. Taken to its extreme this means: brought forth once and for all and completed as a creation, the world—which, since it is his own work, scarcely allows its creator modificatory intervention—becomes capable of further development through the non-identical transfer of the creative potential to men. (A parallel is furnished by the relationship of the artist to the work created and completed by him which, if it is to be successful, no longer permits any decisive change either. Only those who interpret it, conductors, actors, critics, will provide the non-identical transformation of what has been completed once and for all.

In some religions parthogenesis through the dominating father figure of higher gods, or God, becomes the sole instrument of world change. The man simply cannot give birth: his power of procreation requires a medium in order to become productive. Knowledge of the natural process of reproducing creatures through the sex act between man and woman, or male and female animal, was a model obviously not to be ignored. It is interesting to note

Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione* / *Allegory of the Immaculate Conception*, 1544, Lucca, Pinacoteca.

fra uomo e donna, animale maschile e femminile, era un modello evidentemente inevitabile. È interessante notare come i Greci, che, come è noto, non conoscevano alcun dio creatore, svilupparono l'analogia dell'immacolata concezione e della creazione celibe. Nel mito omerico-esiodeo si compie fra i semidei un processo sociale evolutivo, nel quale i figli di volta in volta si ribellano ai loro padri e li uccidono. Per paura di un tale destino nella terza generazione del processo evolutivo. Zeus, detto freudianamente, divora il suo proprio seme. Evoluzione e intenzione divina producono un risultato sorprendente: a Zeus vengono insopportabili dolori di testa per cui Efesto gliela apre con il suo scalpello. Dall'apertura del cranio Zeus partorisce Pallade Atena in completa armatura, cioè adulta, prodotto finito. Ciò è significativo, perché anche i prodotti delle macchine non vengono costruiti con una forma che abbisogna ancora della crescita e della trasformazione, come è il caso degli esseri viventi procreati. Pallade Atena (parthenos) è il prodotto di una delle prime macchine celibi di cui riferisce il mito mediterraneo-europeo.

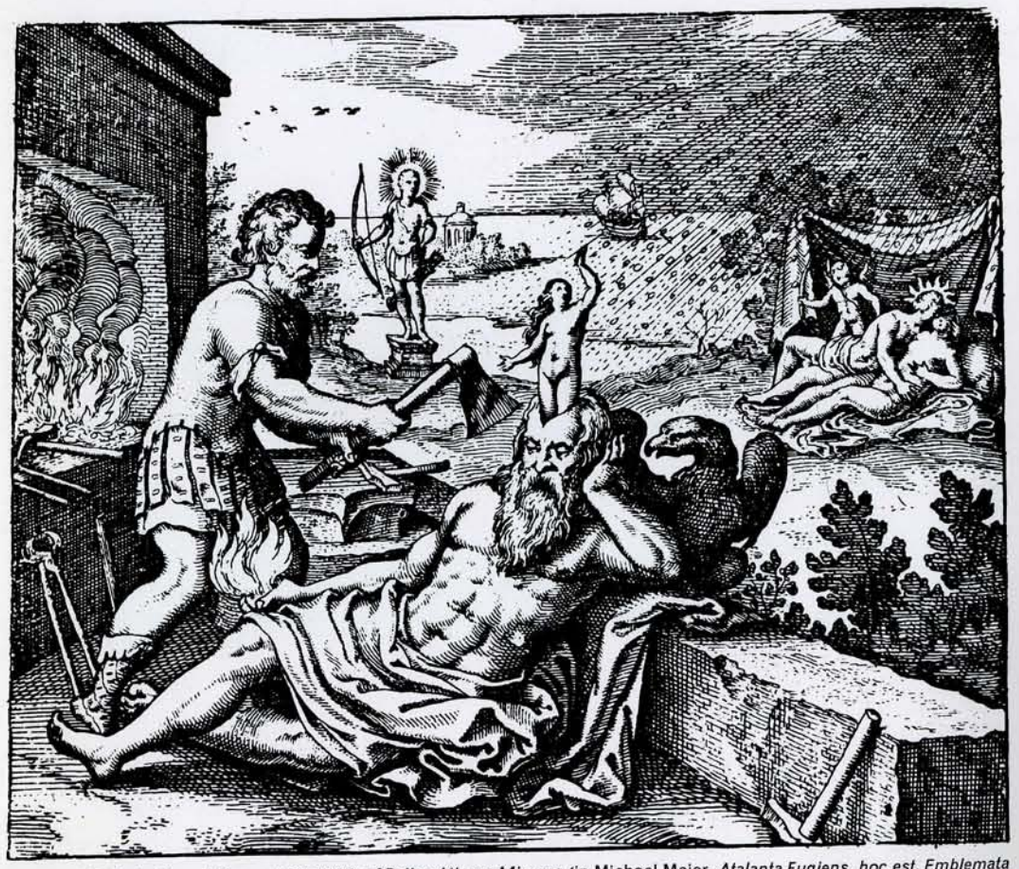
Il Dio del Vecchio Testamento che, simile a un artista campione (« senza sudore sul viso ») crea senza fatica il mondo ex nihilo, produce da celibe; tuttavia egli, castigatore, caccia la sua « controimmagine » dal « suo mondo » nel mondo terreno dell'evoluzione naturale, nella forma animalesca della produzione, cioè nel dover procreare posteri e dover combattere per il nutrimento. A Pallade Atena viene risparmiato tale destino. Essa rimane opera d'arte.

È strano che proprio Platone, le cui concezioni dello stato ideale — fondato sulle premesse di una

how the Greeks who, after all, did not have a creator-god, developed an analogy of parthogenesis and male creation. In the myths of Homer and Hesiod a process of social evolution takes place among the superhuman beings during which the sons rebel against their fathers and kill them. In the third generation of this evolution, afraid that he might have to suffer a similar fate, Zeus, in Freudian terms, devours his own seed. Evolution and divine intention produce a surprising result: Zeus suffers an intolerable headache, whereupon Hephaistos trepans Zeus' head with his blacksmith's tool. From the opening in his skull Zeus gives birth to Pallas Athena in full armour, that is to say, as an adult, as a finished product. This is significant, for, after all, neither are machine products produced in a shape still requiring growth and change, as is the case with procreated living beings. Pallas Athena (Parthenos) is the product of one of the first Bachelor Machines of which Europe's Mediterranean myth reports.

Creating a world *ex nihilo* like a star performer and quite effortlessly ("without the sweat of his brow"), the god of the Old Testament produces as a Bachelor; admittedly he expels his image as a punishment from "his world" into the terrestrial world of natural evolution, into the animal world of production, or, in other words, into having to procreate offspring and fight for food. Pallas Athena is spared such a fate. She remains a "work of art".

It is strange that it was, of all people, Plato,—whose conception of the ideal state, presupposing as it does a society of slave-owners and the socio-cultural dominance of male pair-formation is nothing else but the gigantic construction of a Bachelor Machine—who should have argued against the



Nascita di Pallade-Atena-Minerva / *The birth of Pallas Athena-Minerva* (in Michael Meier, *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae*, Oppenheim, 1618).

società in cui si mantiene la schiavitù e della dominanza socio-culturale delle relazioni omosessuali — non sono nient'altro che una gigantesca costruzione di una macchina celibe, abbia polemizzato contro il parto maschile omerico-esiodeo di Zeus.

Può sembrare che Platone abbia considerato la società guerriera spartana come un compimento perfetto della macchina celibe. Egli doveva preferire l'aristocratica società spartana a quella omerica, poiché quella omerica posava ancora su una base puramente agricola e contadina, mentre quella spartana poteva avvalersi già dello schiavo-macchina. In essa la funzione della riproduzione, considerata cosa volgare, veniva lasciata agli schiavi e alle donne, che stavano sullo stesso piano osciale, mentre agli uomini si riservava la forma incruenta, diretta, priva di premesse, della riproduzione. Spesso questa creazione aristocratica consisteva nella distruzione, nello scioglimento di ciò che preesisteva. Qui lo hanno seguito, fin nel recente passato delle SS e delle camicie nere, molti aristocratici creatori di macchine celibi. Il mito del « Männerbund », la comunità degli eroi, appartiene direttamente alle concezioni, estremizzate nel secolo scorso, dell'artista e dell'imprenditore creatori.

È quindi logico che artisti come Beardsley e Wilde si richiamino a forme di vita aristocratiche e che entro l'aristocrazia si sia spregiudicatamente discusso e si sia realizzato il rifiuto della procreazione per mezzo dei rapporti eterosessuali. Thomas Mann ritenne ancora necessario ammantare la concezione, anzi il rifiuto, della procreazione con l'inaridirsi delle forze naturali riproduttive da parte di aristocratici rampolli. La *fin de siècle* divenne un prevedibile stadio di evoluzione naturale del cervello; la sparizione dell'aristocrazia fu nobilitata come processo naturale, meno come risultato di trasformazioni sociali. Oggi larghi strati della società borghese assumono un'analoga posizione di rifiuto. Anch'essa viene motivata sostanzialmente in base ad eventi naturali (cioè che il mondo è comunque già sovrappopolato) anziché venir compresa come riflesso delle trasformazioni sociali, della minaccia della lotta di classe e dell'eliminazione delle posizioni sociali particolari dell'artista-imprenditore creatore.

Ancora oggi, lo stato celibe viene valutato, per determinate professioni, (non solo quella dell'artista, ma anche del ricercatore, dello sportivo, del militare e dell'uomo d'affari) come qualificazione notevole: durezza contro eventuali pretese di parenti, indipendenza da forme di vita prestabilite, capacità di trasformazione sulla base di un'identità non fissata dal di fuori.

Stranamente nel dibattito borghese sull'emancipazione si tratta proprio dell'acquisizione di questo tipo di qualificazione, sia per gli uomini che per le donne. Logicamente i tentativi per ottenere la qualificazione vengono introdotti tentando di distruggere le strutture familiari tradizionali. Creazione diviene in questo senso trasformazione regressiva del borghese in un celibe; in essa si vede il primo passo verso l'emancipazione dell'uomo dalla sua miseria sociale; la sua realizzazione tende esattamente verso quelle tradizioni storico-religiose, che sono definibili con il concetto di « divinizzazione » dell'uomo. A questi modelli tendenziali appartiene l'isolamento del singolo, l'evasione dai rapporti di lavoro e di dipendenza, il passo avventuroso in un'esistenza priva di condizionamenti, cosa che soprattutto significa l'avventurosa fiducia nella propria forza e una posizione estremistica del tutto-o-niente, che considera insopportabile ogni pensiero di un cambiamento graduale e lento e che pretende di sostituire quest'ultimo con l'acquisizione violenta di una salto qualitativo. Soltanto oggi si adempie l'autorappresentazione, finora commiserata e derisa, del borghese come Dio-Padre, per cui l'analogia consiste in sostanza nel portare la barba e nell'atteggia-

Homer/Hesiod report of Zeus' male birth-giving. It seems as if Plato regarded the Spartan warrior society as the perfect realisation of the Bachelor Machine. He was bound to prefer Sparta's aristocratic to Homeric society, because the latter was still based on a purely peasant society, whereas the former already exploited the productive powers of the slave machine: the lower level of reproducing life was left to slaves and to their equivalents, women, while the prerogative of men was the bloodless, direct, unconditional from of creation. Quite often this aristocratic process of creation consisted in the destruction of what they found. In this respect many aristocratic Bachelor Machinists have followed suit down to the latter-day actions of the SS and leather-jacketed youths. The myths of male associations and the fraternities of heroes are closely linked to conceptions of the creator-artist and -entrepreneur, that were taken to the extreme in the last century. It is consistent that artists like Beardsley and Wilde should have taken their stand on aristocratic forms of life, and that, for the first time, the idea of refusing to reproduce life through bi-sexual intercourse was quite ruthlessly discussed and realised. Thomas Mann still considered it necessary to cloak the cessation or even the refusal of reproducing life by maintaining that this was caused by the exhausted natural reproductive powers of over-bred aristocrats. In this context the *fin de siècle* became a predictable turning point in the natural evolution of the brain; the disappearance of the aristocracy was ennobled as a natural process rather than conceived as the result of social change. Today wide sections of bourgeois society have been seized by a similar attitude of refusal. This attitude is essentially justified by natural events (i.e. that the world is, in any case, overcrowded), rather than conceived as a reflex action to social changes, to the threat of the class struggle and the abolition of the privileged position of the creative artist/entrepreneur.

Even today in certain professions (not only that of the artist, but also of the explorer, sportsman, male nurse, soldier and commercial traveller) the Bachelor status is valued as a special qualification: this is because it includes socially accepted attitudes,

Robert Assmus, *Luigi II nella grotta di Venere*, particolare / *Louis II in the Venus Grotto*, detail, 1886.

mento autoritario e dispotico. Un wagneriano crepuscolo degli dei si svolge oggi quotidianamente nelle famiglie, come lotta concorrenziale dei soggetti emancipati con le immagini-modello (vagamente esistenti nella mente e perciò deposte senza ritegno) dell'ex-cielo divino delle idee. Che figure come Marx, Engel, Freud da un lato si presentino in qualità di dei in modo completamente aproblematico, d'altra parte però contemporaneamente vengano esautorati con superficialità giovanile da una concorrenza vittoriosa e siano cacciati dal cielo, corrisponde alla situazione creatasi nei soggiorni-camera da letto delle nostre confortevoli abitazioni. Il rifiuto del coito fecondo, cioè il rifiuto della riproduzione naturale è tuttavia una specie di emancipazione verso l'uomo-dio completamente diversa da quella che, ad esempio, avevano in mente i greci. Il borghese come soggetto divino insiste nel sottolineare l'originalità e l'unicità (la personalità eccezionale dell'artista con una potenzialità creativa appartenente a lei sola e non sostituibile con nessun'altra), mentre presso i greci era possibile divenire eroi mettendosi totalmente al servizio della collettività. Innumerevoli monumenti di guerrieri greci testimoniano che anche la più grande impresa individuale significava qualcosa soltanto quando veniva compiuta in nome della comunità.

Nelle correnti principali della loro filosofia i greci hanno preferito coerentemente il pensiero della divinizzazione dell'uomo a quello dell'umanizzazione degli dei.

L'umanizzazione degli dei era, per così dire, appunto una premessa ovvia, poiché l'antropomorfizzazione del divino, cioè la veste umana conferita agli dei, per loro non era soltanto conforme a una situazione ingenua dello spirito, bensì rappresentava anche il risultato di tutta la speculazione filosofica: ove parlano uomini, parlano, anche se si riferiscono agli dei, sempre soltanto di se stessi. Di conseguenza anche ciò che è più astratto, anche concezioni e idee, possono apparire soltanto in figure che sono umane, poiché soltanto dall'azione e reazione di uomini si può riconoscere l'effetto reale dell'astrazione.

Nella storia mediterraneo-europea vi sono diverse versioni della « funzione » relativamente costante dell'immacolata concezione; la stessa cosa avviene per il suo parallelo: la macchina celibe. Delineare brevemente questa funzione significa affermare che si giustifica la formazione dell'individuo autonomo come divinizzazione dell'uomo fino a quel punto nel quale tali individui subentrano come « homo creator », come imprenditore-artista al posto degli dei, ovvero di Dio. Lo stato del mondo non viene più inteso come uno stato evolutivo, bensì come una situazione creata e costruita come se si avesse a che fare con una macchina. Le macchine non crescono. Esse vengono costruite. Le macchine e i loro prodotti sono definitivamente conclusi una volta fabbricati. Questa concezione raggiunse un primo acme con le costruzioni di Leonardo da un lato e quelle di certi creatori di macchine al servizio dei re dall'altro.

Nel XVI secolo l'assolutismo si era annunciato con tale evidenza che vi furono re e principi che si comprarono intere collezioni di orologi, per poter assumere nei confronti della macchina la stessa posizione che Dio aveva nei confronti del mondo e che essi nel XVII secolo pretendevano infine nei confronti della macchina della società.

Comprendere questo mondo della macchina celibe significa cedere a un deciso bisogno umano, cioè
primo: permettere di essere debitori di tutte le situazioni storiche al creatore-imprenditore
secondo: poter uscire a volontà da processi evolutivi a lunga scadenza non riconoscendo il corso autonomo di questi processi, la loro relativa immodificabilità, bensì dichiarandoli pure finzioni del pensiero.

Praticare il mondo delle macchine celibi significa considerare il mondo come lo vediamo, come lo

such as a lack of consideration for the demands of friends and relations, freedom from having to conform to firmly established ways of life, and flexibility because one's identity has not been fixed by outside influences.

What is at stake in the bourgeois debate on emancipation is, strange to say, precisely how to acquire these qualifications—and that goes for men as well as for women. Attempts at getting these qualifications are, quite logically, initiated by trying to break up traditional family structures. Creation in this sense becomes a process of changing the bourgeois back into a Bachelor, this being the first step towards man's emancipation from his social wretchedness. Its realisation takes a course which is modelled on forms rooted in religion over the centuries, and which, as a concept, may be called the Deification of Man. Among examples for this course are the isolation of the individual subject; the withdrawal from relationships involving service or other forms of dependence; and the adventurous step into unconditionality of existence, which means, above all, adventurous self-confidence in one's own strength, and an all-or-nothing attitude which rejects as intolerable any idea of gradual, step-by-step change, wanting to replace it by the forcing of a qualitative leap. It is only today, then, that we see the realisation of the, up to now derided, self-representation of the bourgeois as God the Father, the analogy in the main being confined to wearing a beard and an authoritarian and autocratic demeanour. Day after day a Wagnerian *Götterdämmerung* takes place in families everywhere in the form of a competitive struggle by emancipated men and women with what were the lodestars of a formerly divine heaven of conceptions. Now, however, these lodestars exist only vaguely in the imagination and are, for that reason, dismissed as untenable. The fact that figures like Marx, Engels, and Freud can, in this context, appear quite unproblematically as gods on the one hand, while on the other hand they are, with youthful insouciance, deprived of power and thrust out of heaven by victorious rivals, corresponds to the situation in the bedsittingrooms of our mod. cons. residences. Admittedly, the rejection of intercourse which might have consequences, i.e. the rejection of natural bodily reproduction, is an emancipation leading to a godman quite different from that imagined by the Greeks. The bourgeois as a divine subject insists on emphasising the exceptional and the unique (the unique artistic personality with a creative power uniquely its own and no longer replaceable by anyone else), while in Greece it was possible to become a hero only by the social subject placing himself completely at the service of the collective. Innumerable Greek war memorials bear witness to the fact that even the most outstanding individual achievement was significant only when it was accomplished in the name of the community.

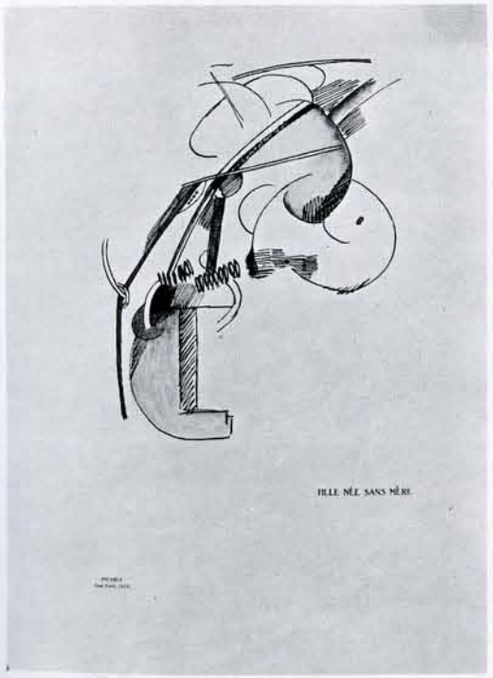
The main trends in Greek philosophy have consistently preferred the idea of deification of man to that of humanisation of the gods. The humanisation of the gods, one might say, was an obvious postulate, since for them the anthropomorphisation of the divine—that is to say investing the gods with human form—was not only commensurate with a naive frame of mind, but also the result of all philosophical speculation: when human beings speak, they talk, even if they mean the gods, only of themselves. Consequently, even the most abstract conceptions and ideas can find realisation only in forms which are human; because only in the action and reaction of human beings is it possible to perceive the real effect of the abstraction.

Just as in Mediterranean-centered European history there exist different developments in the conception of virgin birth, with a relatively constant function of these conceptions, there are different developments with a relatively constant function equally for its counterpart, the Bachelor Machine. To outline this function concisely one would have

comprendiamo o meglio come lo costruiamo a nostro piacimento.

In questo si esterna un bisogno di durata; bisogno di un mondo statico, immutabile, nel quale logicamente una riproduzione fisica naturale non è più necessaria. Considerare il mondo come macchina celibe significa trasmettere finalmente l'esigenza di eternità dell'esistenza divina all'esistenza dell'uomo, significa abolire la morte, o meglio poter almeno secondo la propria volontà mettere in moto o arrestare le macchine universali.

L'interruttore è la parte essenziale di ogni macchina; decisioni di assolutismo divino riguardo alla messa in moto o all'arresto, siano essi della macchina cuore-polmone o della catena di montaggio, di un televisore o di un missile atomico; sono i veri e propri atti creativi dell'individuo autonomo, allorché sviluppa furiose fantasie di piacere e cioè sviluppa concezioni di onnipotenza. Le dobbiamo temere come un tempo gli dei onnipotenti e gli spiriti. Al posto dell'onnipotenza di individui autonomi, che attivano le macchine celibi, dobbiamo porre la potenza di tutti coloro che si sentono membri di una comunità. Non si dovrebbe confidare nel fatto che le rappresentazioni della costruzione e dell'azionamento della macchina celibe divengano insensate, come un tempo le potenti rappresentazioni dell'immacolata concezione. Poiché l'immacolata concezione era legata all'esistenza degli dei, la macchina celibe è invece il segno dell'esistenza dell'imprenditore-artista cratore, che sarà consegnato alla rovina soltanto quando il vecchio sogno delle macchine che si autoriproducono si compirà; soltanto nelle macchine autorigenerantis: l'immacolata concezione e la creazione celibe sono unificate in un nuovo mito; ove esse sono state finora soltanto fenomeni paralleli, si identificheranno. Con ciò verrebbe anche spezzata l'egemonia della civiltà industriale mediterraneo-europea. Su questa via si trovavano creatori di macchine celibi del tipo di Jarry o Duchamp. Considerando le cose da un punto di vista tecnico-naturalistico, essi continuano la tradizione di sforzi secolari per ottenere il perpetuum mobile. Le loro macchine celibi stanno alle creazioni celibi quoti-



Francis Picabia, *Fille née sans mère*, copertina/cover, « 291 », 4, giugno/june 1915.

to say that the development of the autonomous individual is justified as deification of man to a point where such an individual takes the place of the gods, or of God, as *homo creator*, as entrepreneur/artist. The nature of the world is no longer understood as having become evolutionary, but as a state that has been made and constructed, exactly as though it were the question of a machine. Machines do not grow: they are designed and built. Machines and their products are definitive and complete as soon as they have been manufactured. This conception reaches a first climax which Leonardo's constructions on the one hand and with certain royal personages serving as machinists on the other.

In the 16th century absolutism as a concept had already been so far-reachingly proclaimed that there were kings and princes who acquired vast collections of watches in order to take up a position of machinist vis-à-vis the machine, identical to that of God vis-à-vis the course of the world, and to that to which, ultimately, in the 17th century, kings were to lay claim vis-à-vis the machinery of society.

Understanding this world of the Bachelor Machine means giving way to definite human needs, namely: *firstly* to allow oneself to be indebted to the human creator/entrepreneur for the condition of the world, and *secondly* to be able to opt out at will of evolutionary long-term processes by refusing to acknowledge the independent course, the relative immutability of these processes, but declaring them instead to be mere speculative assumptions.

To operate the world of Bachelor Machines means taking the world only as we perceive it, or as what we set it up to be quite arbitrarily.

In this is manifested a wish for duration; a wish for a static unchangeable world in which, logically, natural bodily reproduction is no longer necessary either. To regard the world as a Bachelor Machine means finally to transfer the claim to eternity on the part of divine existence to the existence of man; it means to abolish death or, at least, to be able to switch on the machines of the world according to one's own will.

With every machine the switch is the crucial part; godlike decisions concerning the switching on or switching off, whether of a heart-lung-machine, a conveyor belt, a television camera, or a nuclear rocket silo, are the autonomous individual's intrinsic acts of creation, whenever he may develop wild fantasies of wanting to be omnipotent. These we must fear, as long ago we used to fear omnipotent gods and ghosts. In place of the omnipotence of autonomous individuals who control the Bachelor Machine, we must set the power of all who think of themselves as members of a community. One ought not to rely on conceptions of the construction and operation of the Bachelor Machine fading into insignificance in the same way as have the once powerful conceptions of parthogenesis. For parthogenesis was bound up with the existence of the gods, whereas the Bachelor Machine is a sign of the existence of the creative entrepreneur/artist who will perish only when the old dream of the self-procreating machines comes true; only in such self-regenerating machines are parthogenesis and Bachelor creation joined in a new myth; where up to now they have been no more than counterparts, they will then be identical. With that the predominance of industrial society's civilisation in Mediterranean Europe would be broken. On the way there were Bachelor Machines of the Jarry or Duchamp type. From the point of view of natural history technology, they carry on the tradition of centuries of efforts to produce the *perpetuum mobile*. Their Bachelor Machines are to every-day Bachelor creations by artists/entrepreneurs as the *perpetuum mobile* is to a normal energy transformation machine. It may be worth mentioning, though, that in a world as a *perpetuum mobile* there would no longer be a place for the creative entrepreneur/

diane dell'artista-imprenditore come il perpetuum mobile a un normale trasformatore di energia. Degno di nota tuttavia rimane il fatto che in un mondo divenuto perpetuum mobile non vi sarebbe più posto per l'imprenditore-artista. Ma in realtà i costruttori del perpetuum mobile, sia tecnici che artisti, hanno nei confronti delle loro costruzioni una riserva decisiva: essi pongono se stessi nel ruolo di colui che per primo mette in moto. La stasi del mondo nella ripetizione perenne del sempre uguale è la garanzia dell'immortalità di coloro che per primi iniziarono la messa in moto. Ciò diviene un prezzo per l'immortalità altrettanto alto di quello accettato da ingenui conquistatori con la distruzione di ciò che essi volevano conquistare.
(Cfr. anche Bazon Brock, « Unisex... » in « Maskulin-Feminin », ed. Fr. Böckelmann, Rogner & Bernhard Verlag, München 1971).

artist. In fact, the designers of the *perpetuum mobile*, whether they are natural science technologists or artists, make one crucial reservation: they put themselves in the role of the prime mover. The world standing still in the continual repetition of the ever-same is a guarantee of the immortality of those prime movers. It will be as high a price to pay for immortality as that which up to now naive world conquerors were prepared to accept when they destroyed what they intended to conquer.
Compare also: Bazon Brock: "Unisex..." in: *Maskulin-Feminin*, ed. F. Bockelmann, published by Rogner & Bernhard, Munich, 1971.

La Madonna di Loreto.

MICHEL DE CERTEAU

L'ARTE DI MORIRE
SEPARAZIONI ANTIMISTICHE

« *Sur ces confins de fable déchirée* ».
Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, 1975.

Todesarten: finzioni teoriche

Nel 1966, Ingeborg Bachmann annunciava *Malina* come un « ciclo » sui « differenti modi di morire ». *Todesarten*. Ritorno alla letteratura (« popolare ») sull'*Arte di morire*? Ma ormai il cerchio del testo si chiude. Ciò che è imprigionato nella lingua diviene lo strumento di un *Grenzübertritt* (un passaggio di frontiera) che non è mai altro che un gioco di scacchi — invenzioni di prigionieri e invenzioni di uscite, finestra dipinta, vetro-specchio —, in cui opera l'evidenza di ciò che non può essere detto né « trovato ». Non ci sono squarci né strappi se non scritti. Commedie di spoliazioni, meccanismi di torture, racconti « automatici » privi di senso, visi scomposti in ingranaggi. Con le « macchine celibi », si è messo in moto un fantastico senza precedenti (tranne per il rapporto fra l'antefatto e la morte). Dal mito esso deriva non soltanto la rottura instauratrice che lo caratterizza all'inizio del secolo, ma anche il non-luogo dell'avvenimento–avvento che vi si figura « in modi differenti » — entrata e/o uscita.
Nella *Traumdeutung*, Freud costruisce (*bauen*) una delle macchine celibi che Michel Carrouges non ha elencato nella sua collezione, ma che, per la data e per le caratteristiche, rientra a buon diritto nella serie[1]: « apparecchio » (*Apparat*) fabbricato intorno a una differenza interiore e fatto di « sistemi » (*Systeme*) connessi l'uno all'altro, grazie al quale qualcosa si inscrive e si accumula all'interno (le tracce mnesiche), circola — va avanti di giorno e indietro di notte, (per un *rückläufigen Weg* o *regredientes Rückschreiten*) e trasforma l'energia (*Die Energieumsetzungen im Innern des Apparats)*. Meticolosa, questa « meccanica » di fantasmi spiega ciò che del rimosso ritorna « sulla scena del sogno » (*Der Schauplatz der Traüme*). E, dice Freud, una « immaginazione teorica » *theoretische Fiktion*[2]. Definizione appropriata, se è vero che l'immaginazione si scrive nella lingua di una terra rifiutata e del corpo spossessato[3], con tutto il repertorio di un esilio fatale o di un esodo impossibile. È una macchina solitaria messa in moto dall'Eros del morto. Commedia del lutto nella tomba dell'assente. Debito indissociabile dal rifiuto. Ma il « supplizio » resta letterario. Offensivo, torturante, massacrante per il corpo, all'interno della pagina velata-violata, esso spezza soltanto testualmente il limite del testo. Celibato della scrittura, organizzato dal suo « altro » immaginario. La stessa defezione dei personaggi smontati, ruote e molle, dipinti sul vetro dove si mescolano agli oggetti che stanno dietro il vetro-finestra e all'immagine dello spettatore davanti al vetro-specchio[4], traccia ancora per iscritto *il limite della scrittura* e la separazione che dissemina il soggetto nonostante la fusione derisoria che questa trasparenza gli promette.
Certo, solo l'erotismo è capace di mettere in moto l'apparecchio (*den Apparat in Bewegung zu bringen*), ma tende a qualcosa d'altro che non *ci* sarà mai (o che è respinto da questo spazio da una sfida determinata dallo spossessamento) e che lo sguardo (narcisistico) del *voyeur* preso dal suo Doppio che si muove fra le cose offerte-rifiutate nel vetro-specchio rende ossessivo.
Ciò che è dipinto sul *Verre* di Duchamp è la descrizione dell'illusione che trasforma in immagine-

MICHEL DE CERTEAU

ARTS OF DYING
ANTI-MYSTICAL WRITING

"*On these borders of torn fable*".
Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, 1975.

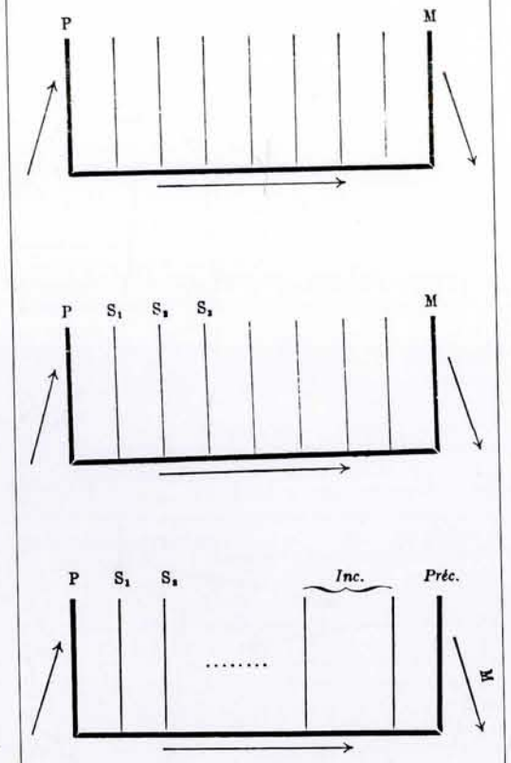
Todesarten: theoretic fiction

In 1966 Ingeborg Bachmann announced *Malina* as a "cycle" on "the different' ways of dying". *Todesarten*. A return to ("popular") literature on the *Art of dying?* But by now the circle of this text is closing. What is imprisoned in language becomes the operator of a *Grenzübertritt* (a frontier passage) which is never anything but a game of chess—inventions of prisons and exits, a painted window, a window-pane-mirror—where the evidence of what cannot be said or "found" does its work. No gaps or rents other than written ones. Comedies of strippings-bare, torture machines, "automatic" accounts stripped of sense, faces broken down into gear-wheels. With the "bachelor machines" a fantastic, unprecedented being (save for this connection between the artifact and death) began to develop. It retains not only the establishing break of the myth, which it records at the turn of the century, but the non-place of the event-advent which is featured there in "different ways"—way in and/or way out.
In his *Interpretation of Dreams*, Freud constructs (*bauen*) one of the bachelor machines which Michel Carrouges has not included in his collection but which, by date and characteristics, fits very well into the series[1]: "apparatus" (*apparat*) built around an inner difference and made of connected "systems" (*Systeme*), thanks to which it registers and accumulates within it (the mnesic traces), it circulates—moves forwards in the daytime and backwards at night (through *einen rückläufigen Weg* or *regredientes Rückschreiten*), and transforms energy (*die Energieumsetzungen im Innern des Apparats*). Meticulous, these phantom "mechanics" explain what comes back from the eliminated to "the dream stage" (*der Schauplatz der Träume*). It is, says Freud, a "theoretic fiction", a *theoretische Fiktion*[2].
The name fits the series, if it is true that fiction comes under the language of a rejected land and of the dispossessed body[3], with all the repertoire of a fatal exile or impossible exodus. It is a solitary machine worked by the Eros of Death. A comedy of mourning in the absent man (or woman's) grave. The inseparable debt of refusal. But the "ordeal" remains literature. Wounding, torturing and killing the body within the veiled-violated page' it only textually breaks the text's enclosure. Script-like celibacy, organised by its imaginary other self. The very *dé-fection* of the characters set in pieces, wheels and springs, painted on the glass pane, where they mingle with the objects behind the window-glass and with the spectator's image in front of the mirror-glass[4], again like a script outlines *the limit of writing* and the split which disseminates the subject despite the ridiculous merging promised to it by this transparencey.
To be sure, only erotics can get the apparatus to work (*den Apparat in Bewegung zu bringen*), but it alludes to (something) else that will never be *there* (or is driven off this space by a challenge brought about by the dispossession) and which makes the looker's (narcissistic) gaze obsessive, seized by his Double moving in the midst of the offered-refused things in the mirror-glass. The graph painted on Duchamp's glass is the legend of illusion which changes into a sex-image the point in the transparent wall where the bachelor (or bachelor

sesso il punto del muro trasparente in cui si trova il (o la) celibe[5].
Anti-mistica, certamente. Anche anti-« realismo ». È finito il tempo in cui il « reale » pareva mostrarsi nel testo e la scrittura fare all'amore con la violenza sociale. Il verismo era somiglianza, teatro del verosimile. Dopo Zola, vengono Jarry, Roussel, Duchamp, Kafka: fantasie teoriche, dell'« altro » impossibile e della scrittura affidata ai suoi movimenti circolari, alle sue erezioni-costruzioni solitarie. Marcia indietro — *Regression* — verso il « luogo » (*Lokalität*), interno alla macchina, in cui si imprime (*Aufdruck*) e si traccia (*Spur*) una legge inaccessibile, che il testo mima fingendo la propria morte. A questa scrittura, cadavere squisito, non tocca più alcun rispetto: essa non è che l'illusorio sacramento del reale, spazio del riso e/o della bestemmia che non sono più tali. In essa si manifesta soltanto il lavoro ironico e meticoloso del lutto, che disegna entrate e uscite sul muro traslucido. *Todesarten*.
Da quattro secoli, in Occidente la scrittura si è sostituita a tutti i miti: da *Robinson Crusoe* a *Mosé e il monoteismo*, essa è soggetto di romanzi che fanno la parte dei miti. Ma è una pratica. Fino al XX secolo, essa ha avuto il triplo privilegio di costituire un campo « esclusivo », ritagliato in un mondo stregato — *la pagina bianca* —; di costruirvi per mezzo di traiettorie cumulative (scritte), un sapere articolato sulla tradizione o sulla natura, da cui si distingueva come dal non-sapere — il testo —; e di poter fare la storia a partire dallo spazio dove un volere immagazzinava un'esperienza e disegnava un « modello »-scrittura *capitalistica e produttiva*. Mito-azione di una società capace di costituirsi in pagina bianca, in cui possa essa stessa scrivere la sua genesi in un certo rapporto con ciò da cui si distingue (come *sapere*) senza perderlo (poiché lo *utilizza*). Macchina per eccellenza, a volta a volta pedagogica, mercantile, urbanistica, scientifica o rivoluzionaria.
Ora, ecco che questa pagina « bianca » si ingombra di immagini sconvenienti e oscene (divenuta vetro o invenzione, la pagina scritta è alterata da ciò che essa stessa esclude); il testo, chiuso in se stesso, perde il referente a cui si appoggiava e diventa soltanto *der Schauplatz der Träume;* e l'utilità si inverte e diviene « sterilità gratuita », ripetendo il *coitus interruptus* del Don Giovanni celibe o la produzione solitaria del « vedovo » della sposa, senza altri che sé, senza riproduzione se non simbolica, senza terra straniera, senza donna e senza natura. La scrittura prolifera attorno alla frattura che vibra nel nulla dell'opera. Essa è « isola-iscrizione », *Locus Solus*, « colonia penale », sogno occupato dall'illeggibile a cui o di cui crede di « parlare ». E per questa messa a nudo del mito della scrittura che la macchina celibe diventa, per derisione, blasfema. Essa attacca il postulato di un'ambizione occidentale. Con le sue trappole e le sue macchinazioni, essa ruba quella *parvenza* di essere che era il segreto sacro (ormai svelato) di questa Bibbia, trasformata da quattro secoli di scrittura borghese nel vangelo di un potere della lettera e della cifra sulle cose.
Non più nascosta dietro il quadro, ma inscritta nel centro, una ferita spezza il testo in due frammenti tenuti insieme da spilli di sicurezza[6]. Favola suarciata. Equivalente della barra che divide in due settori la *Mariée*, o della stessa lastra di vetro. L'invenzione teorica indica il luogo della scrittura. Da cui la questione di Marcel Duchamp: « Condizione di un linguaggio ».

I TRE SCHEMI DELL'APPARATO PSICHICO SECONDO FREUD

THE THREE SCHEMAS OF THE PSYCHIC APARATUS ACCORDING TO FREUD (1)



P = percezione/perception
M = motilità/motility
S = traccia mnesica/memory traces
Inc. = inconscio/unconsciousness
Préc. = preconscio/preconsciousness

(1) da/after *Die Traumdeutung*.

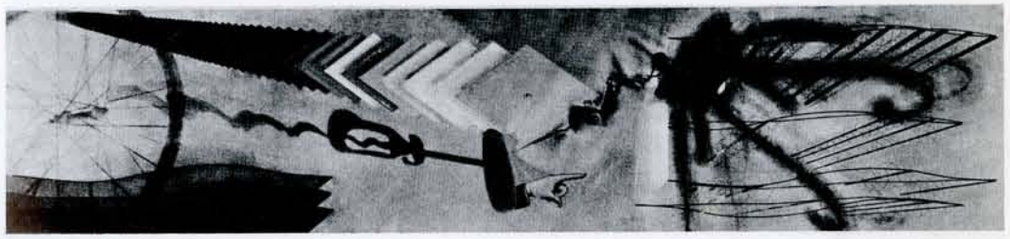
La macchina per scrivere

Questo linguaggio ha un preambolo « anti-mistico ». Una simile approssimazione connota per prima cosa un funzionamento delle macchine nell'ambiente da cui esse si staccano all'inizio del secolo e che riportava la mistica nella letteratura.

girl) has betaken himself (herself)[5].
Assuredly anti-mystical. And anti-"realism" too. Gone are the times when "reality" seemed to come into the text and into the writing, to make love with social violence. Realism was a semblance, a theatre of the probable. After Zola came Jarry, Roussel, Duchamp and Kafka: theoretic inventions of the impossible (l'autre) other and of writing left to its circular movements, to its solitary erection-constructions. Reverse movement—*Regression*—towards the "place" (*Lokalität*), within the machine, where an inaccessible law is imprinted (*Aufdruck*) and traced out (*Spur*), which the text mimes by acting its own death. No respect is attached any longer to this writing, this exquisite corpse: it is but the illusory sacrament of reality, a space for laughter and/or blasphemy that is no longer blasphemy. Only the ironic and meticulous work of mourning unfolds there, drawing entries and exits on the translucent wall. *Todesarten*.
For four centures writing in the West has substituted all myths and, from *Robinson Crusoe* to *Moses and monotheism*, it has been the subject of "novels" which perform its role. But it is a practice. Until the 20th century it had the triple privilege of founding a field of its "own", cut off in a bewitched world—*la page blanche;* of constructing, by cumulative (written) paths, a knowledge divided up among tradition or nature from which it stood out as though from *nonknowledge—the text*—; and of making his-

Ma è anche vero che le invenzioni celibi ripassano per i termini del linguaggio mistico. Un « bricolage » da orologiaio isola questi pezzi preziosi, li dissemina in un altro spazio, li « fa funzionare » all'inverso (*Regressione* del sogno) e ne capovolge l'uso. Così il *Mane, Thecel, Phares* biblico[7] in Roussel diventa, per associazione, *manette aisselle phare*, costellazione verbale su cui si costruiscono le attività di Fogar[8].
Non è un procedimento assolutamente nuovo. Anzi, appartiene a una retorica specificamente mistica. Già i *termini* garantiti da una tradizione mistica servono ad Angelus Silesius come *luogo* in cui un lavoro sull'oggetto semantico ricevuto gli permette di comporre scene di dialoghi con Dio[9]. In un ambiente più vicino alle macchine, le *parole* bibliche funzionano in Bloy come nuclei-immagini generatori di storie e gli forniscono un dizionario a partire dal quale il racconto diventa l'arte di circostanziare la citazione[10]. Qui, il lessico mistico o biblico è un materiale verbale offerto a derivazioni *fonetiche:* i procedimenti che ne mutano l'impiego semantico ma non la sostanza sonora e che trasformano il senso all'interno della stessa materia fonetica producono la possibilità di *effetti* iconici o narrativi fantastici.
Perciò, un repertorio mistico vi è ancora riconoscibile anche dopo che questo materiale è passato per tutta una serie di operazioni linguistiche e di trasferimenti immaginari: l'isola, il castello, la grotta, il muro, la folgore, la freccia, o l'ago, il pesce, il mare, il paese immaginario (*Wonderland*): ma anche la spogliazione, la flagellazione, la corona di spine, l'impiccagione, la crocifissione, la tomba, ecc. Tuttavia, più di queste reviviscenze, importa la *pratica* letteraria che produce il loro

tory from the space in which a will stocked up an acquisition and designed a "model"—*capitalist and productive* writing. Action-myth of a society capable of setting itself up as a blank page where that society itself can write down its genesis in a relationship with what it was distinguished from (as *knowing*) without losing it (since it *utilizes* it). A machine *par excellence*, alternately pedagogic, merchant, urban planner, scientist or revolutionary.
Now this "blank" place is suddenly cluttered up with dirty and ob-scene images (having become glass or fiction, the written page is altered by what it excludes); and the text, enclosed within itself, loses the landmark on which it relied for its authority, so as to be no longer anything but *der Schauplatz der Träume;* while the utility of the white place is reversed into "barren gratuitousness', repeating the bachelor Don Juan's *coitus interruptus* or the solitary production of the bride's "widower", with nothing but himself, with no reproduction other than a symbolizing one, with no foreign land, no woman and no nature. The writing proliferates around the gash that vibrates in the nothingness of the work. It is an "Ile-inscription, *Locus solus*, penal colony", a dream occupied by the unreadable to those or by those whom it believes it is "speaking". It is through this stripping bare of the written myth that the bachelor machine, through derision, becomes blasphemous. It clings to the postulate of a western ambition. By its snares and machinations, it veils the *semblance* of being that was the sacred-secret (by now unveiled) of this Bible transformed by four centuries of bourgeois writing into the gospel of a power of letters and figures over things.
No longer hidden behind the painting, but inscribed



Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918.

reimpiego, perché essa si trova nella stessa linea che organizza la formazione delle « frasi mistiche »[11] e che, secondo i teorici del XVII secolo, ne è la definizione stessa: per questi, il principio produttore è una « maniera di (mal)trattare » il linguaggio ricevuto. Il discorso mistico è un *modus loquendi*. Risulta da un insieme di operazioni sopra e dentro il testo sociale comune. È un *artefatto* (una produzione) dovuto a un lavoro di « messa a morte » del linguaggio.

Questa operazione di « ferire » era relativa a certe organizzazioni *semantiche*. Si insinuava in un ordine del discorso. Giocava sui *sensi*, spezzandone l'equilibrio con la pratica sistematica dell'*ossimoro* e della catacresi, praticando dappertutto « l'incisione e l'anatomia mistica » con un « coltello tagliente », prendendosi la « licenza » di usare « termini, imperfetti, impropri e dissimili », « viziosi per eccesso » e quella di scendere a « similitudini indecenti », « gettandosi in un santo eccesso come di follia e di sregolatezza », e finalmente, « con impudicizia », mirando non a un soprappiù di senso, ma al contrario a una « defezione » del senso stesso, allo scopo di portare il linguaggio fuori scena (all'« osceno ») e di portarlo al punto di dileguamento[12]. Anamorfosi, ma torturanti. Anche la doppia tematica della *spogliazione* (che

in the middle, a wound tears the text into two fragments which together retain English pins[6]. A torn fable. Equivalent of the beam that separates *The Bride* into two sectors, or of the sheet of glass itself. The theoretic fiction indicates the site of the writing. Hence Marcel Duchamp's question: "Condition of a language".

The writing machine

This language has an "anti-mystical" preliminary. This kind of approximation connotes first of all a functioning of machines in the environment from which they detach themselves at the beginning of the century and which brought mysticism into literature. But it is also true that bachelor fiction passes through the graphs of mystic language. An odd-job clockmaker isolates these precious pieces, scatters them in a different space, "makes them work" backwards (*Regression* of dreams) and turns their use around. Thus the biblical[7] *Mané, Thécel and Pharès* become by association, in Roussel's work, *manette aisselle phare* (handle, armpit lighthouse), a verbal constellation on which the activities of Fogar[8] are constructed.
This process is not absolutely new. It belongs even to a specifically mystical rhetoric. The *terms* gua-

non è più la « rivelazione » greca di una verità, ma una svestizione e una demistificazione dell'ordine semantico) e del *supplizio* è essenziale a questo lavoro. Certo, essa appare dapprima al livello della manifestazione, a titolo dell'« esperienza » che si racconta nel discorso manifestato (così la ferita amorosa di Teresa di Avila). Ma indica anche nella narrazione (l'« invenzione »), l'operazione che la costruisce. La « defogliazione » del senso e la tortura non sono soltanto il contenuto di questo discorso. Esse definiscono il modo della sua produzione. Un *modus loquendi:* una macchina per parlare.

Questa retorica è possibile a certe condizioni. Da una parte, l'erosione che vi si effettua suppone un *universo semantizzato*. Dall'altra, un *luogo accreditato*, raggiunto attraverso l'« estasi » (un « esilio ») permette all'enunciazione (mistica) di sostituirsi all'enunciato (teologico), accreditando la propria presenza attraverso una disappropriazione di sé, nel luogo stesso dove parla lo Spirito (insensato). Infine un *vocabolario referenziale*, certamente esso stesso oggetto di trasferimenti metaforici, ne resta pur tuttavia lo strumento, ricevuto da una tradizione religiosa che autorizza l'operazione torturante. Tutte queste condizioni tengono legati il supplizio e il referente a una verità che senza dubbio *non è* mai identica a ciò che è detto, ma è postulata da un lavoro del negativo, e che può mirare, nello spazio fra il corpo e il linguaggio, all'inafferrabile articolazione delle « impressioni » che feriscono il corpo e dei paradossi che feriscono i discorsi.

Nel XX secolo, questi postulati della conoscenza religiosa del XVII secolo sono scomparsi. Pur abbandonando l'ipotesi di una semantica data in partenza (c'è un senso dappertutto) e di una legittimazione spirituale (un luogo da cui parlare), cioè disancorandosi da un'istituzione che nella sua opacità conterrebbe una verità (la mistica si riferiva a una religione), le macchine celibi non cessano per questo di continuare la spogliazione e il supplizio. Ma il loro lavoro è *linguistico* e non più semantico. Per esso non è più possibile il ricorso a quella « verità », di cui nel XVII secolo diveniva incerto il luogo, ma non l'esistenza. Questo lavoro gioca soltanto sulle parole, attraverso un sistema di spostamenti fonetici — la « cabala fonetica » di Roussel[13] — che permettono la produzione del racconto o del quadro. Non esistono « autorità » se non verbali. Il supplizio si esercita quindi nel sottile spessore del linguaggio, vetro e muro, senza supporre il concorso di una realtà non localizzabile. Il testo è solo. Solo « corpo » referenziale. Surrogato (*Ersatz*) tenuto a distanza (*Locus Solus*) dal soggetto parlante come dal corpo materno: uno è l'autore assente (che non autorizza nulla); l'altro è « calpestato » dalla scrittura che ne è separata[14]. La macchina celibe non è più un *modus loquendi*, ma un *modus scribendi*. Una macchina per scrivere.

Parimenti, poiché la spogliazione riguarda un impossibile incesto, il dileguarsi di una « terra » che garantisca il linguaggio prende forma nello stesso tempo di bestemmie contro la donna-madre e di sogni di mare. Mentre, con Hadewijch di Anversa, Caterina da Siena e Caterina da Genova, Teresa di Avila, Maria dell'Incarnazione, Madame Guyon, Antoinette Bourignon, ecc., la *madre* domina il linguaggio mistico « nato dalla donna », dotato di una genealogia matrilineare, abitato dalla « misterica » di Luce Irigaray[15] ed esso ha per esegeta il chierico (sostenitore maschio del discorso che aspetta dall'alterazione femminile non il suo potere, in effetti immutato, ma la possibilità di produrre e di « parlare »), nella macchina il racconto è del *celibe*, in un rapporto con la madre (*mère/mer*) impossibile, con l'impiccato femmina, con la *mariée* spogliata. Una cesura irreparabile è qui il principio dell'artefatto.

La spogliazione e il supplizio non avvengono più, come un tempo, *prima* della perdita, ancora su

ranteed by a mystic tradition were already used by Angelus Silesius as *places* where work carried out on the semantic object received enabled him to compose dialogue scenes with God[9]. In the closer neighbourhood of machines the biblical *words* function with Bloy as image-cell generators of stories and supply him with a dictionary starting from which the tale becomes an art of circumstancing the quotation[10]. Here, the mystic or biblical lexicon is a verbal material offered to *phonetic* derivations: to processes that alter its semantic use but not its sound substance, and which cause the different senses to swing around within the same phonetic subject, thereby generating possible iconic or fantastic narrative *effects*.

A mystic repertoire is thus still recognizable there even after this material has been through a whole series of linguistic operations and imaginary removals: the island, the castle, the cave, the wall, the lightning, the arrow or the needle, the fish, the sea or the other country (*Wonderland*), but also the stripping bare, the flagellation, the crown of thorns, death by hanging, crucifixion, the tomb, etc.

Yet what matters more than these resurgences is the literary *practice* that engenders these reuses, for it stands in the straight line of that which organises the formation of "mystic phrases"[11] and which is their very definition, according to the 17th century theorists: for them, the producing principle is a "manner of (mal)treating" the language received. The mystic statement is a *modus loquendi*. It ensues from a compound of operations on and in the common social text. It is an *artifact* (a production) due to a preparation of language for *death*.

This task of "wounding" was related to *semantic* organisations. It crept into a certain kind of speech. It played on the *senses*, breaking up their balances by the systematic practice of the oxymoron and catachresis, practising everywhere "mystic incision and anatomy" with a "sharp knife", taking the licence to use "imperfect, improper and dissimilar terms" that were "over-vicious", and that of "descending to indecent similitudes", "throwing oneself into a downright excess as though of madness and profligacy", in short, with "immodesty", alluding not to an enhanced meaning but on the contrary to a *dé-fection* of meanings with a view to getting the language to acknowledge an *hors-scène* (*ob-scène*) and of creating a vanishing point everywhere in it[12]. Anamorphoses but torturing. Thus the double theme of the *stripping bare* (which is no longer the Greek "unveiling" of a truth, but an undressing and a demystification of the semantic order) and of the *ordeal* is also essential to this work. True, it appears at first on a level of manifestation, under the title of "experience", which is described in the speech manifested (as in the case of the loving-wounding of Thérèse d'Avila). But it also shows in the story (the "fiction") the operation which constructs it. The defoliation of the sense and the torture are not only what this message says. They define the way it is produced. A *modus loquendi:* saying machine. This rhetoric has certain conditions of possibility. On the one hand, a *semanticized universe* is assumed by the erosion which is carried out there. On the other, *an accredited place*, set up for "ecstasy" (an "exile") allows the (mystical) enunciation to replace the (theological) terms of a problem by crediting itself with being, through a disappropriation of itself, in the actual place where the Spirit (*in-sensé*) speaks. In short, a *reference vocabulary*, though itself liable to metaphorical transfers, is not for that reason any less the instrument, received by a tradition, a religious one, which authorizes the torturing operation. All these conditions uphold ordeal by torture and ascribe it to a truth which without doubt *is not*, is never, identical to what it purports to be, but which a work of the negative postulates and can address inside the *entre-deux* of the body and of language, to the unattainable articulation of

Gian Lorenzo Bernini, *L'Estasi di S. Teresa*, particolare / *The Ecstasy of Saint Theresa*, detail, 1645-52, Roma, Santa Maria della Vittoria.

una terra da cui era possibile trarre effetti negativi in favore della verità, ma *dopo*, nella solitudine del discorso con se stesso. Sebbene rimangano le molle produttrici del racconto, la derisione e la tortura non contano più sulla possibilità di innestarsi su un « indicibile ». Non c'è più altro vagabondaggio che dentro di sé, attraverso i derivati omofonici, le metafore oscene, le strampalerie che traversano i sensi stratificati sullo stesso suono, i lapsus; insomma, attraverso gli scherzi proibiti circoscritti dal linguaggio. « Bons mots », giuochi di parole, con « tutte le parole astratte, cioè con tutte quelle che non hanno riferimento concreto » (Duchamp).

La denudazione e il supplizio

Fra il funzionamento antico e quello nuovo di questi due procedimenti (del denudare e del torturare), lo scarto è perciò considerevole, sebbene essi presentino continue analogie.
Un tempo, la denudazione veniva dopo che si era stati vestiti da e per il teatro del mondo. Ciò che essa deprezzava della storia, lo sceglieva essa stessa, attraverso un lavoro *nell'*« illusione », che combatteva per uscirne soltanto con la morte. « Non nudo, né vestito, ma svestito », diceva Angelus Silesius: non l'innocenza data in partenza, primitiva, ma, attraverso una costruzione sociale necessaria, l'operazione della sua « decostruzione » — la serietà che porta alla negazione all'interno della positività e dell'inganno. L'unico modo di fare verità con l'errore. È anche il rigetto dei costumi nel « cimitero delle uniformi e delle livree », l'abbandono al disordine, alla follia, all'osceno. Sarà così fino a Bataille, nella *Méthode de méditation* che segue la *Nouvelle théologie mystique:* « Penso a come una ragazza si toglie il vestito. All'estremo del suo movimento, il pensiero è l'impudicizia, addirittura l'oscenità »[16]. La mistica fa anche ritorno al corpo, commosso e toccato, paradiso tenebroso di una realtà che non si localizza più nel linguaggio e che gli occhi non vedono più.
Infine, poiché le esperienze oculari non sono mai sicure (sono quelle che il XVII secolo sospetta e controlla di più), la svestizione istituisce un rapporto con dei « testimoni oculisti » — Dio e/o i suoi ministri — nella speranza di *far vedere* a loro ciò che il soggetto non può vedere né designare. Il corpo denudato non sa ciò che il soggetto non può vedere né designare. Il corpo denudato non sa ciò che esprime. Ma suppone un lettore da cui farsi leggere come un geroglifico incomprensibile al corpo stesso. (Sarà poi la posizione del malato o del pazzo davanti all'occhio scientifico). Il testo (auto)biografico del corpo denudato — come quello delle edizioni critiche della stessa epoca, svestite degli abiti del tempo — è offerto alla lettura e all'ermeneutica di un altro, presente o futuro. Attende un'esegesi estranea, probabile ma sconosciuta, poiché in effetti non esiste una *mathesis universalis*.
Ma questa probabilità del testimone « oculista » non è sufficiente. Bisogna che il corpo sia *scritto* dall'altro, inciso, perforato, o più esattamente « passato da parte a parte ». Bisogna che vi sia tracciato il significante illeggibile. La prova dell'iscrizione sarà a misura della ferita, perché non c'è più lettura della sua verità. In effetti, dopo le stigmate francescane, l'iscrizione sul corpo — tatuaggio e tortura — è una prova più che un significato. Essa rimane la scritta non saputa (ma saputa dal suo autore sconosciuto). Solo il dolore garantisce perciò la felicità di essere scritto. E il fatto che la firma impressa dalla piaga sia indecifrabile, è precisamente il tratto che distingue lo Straniero quando egli annette il corpo alla realtà esterna a ogni pensiero. Questa genesi rende ancora il mistico immagine di Dio, in maniera tanto più sicura in quanto meno conosciuta, attraverso

impressions" wouding the body and of paradoxes wounding the statement.
In the 20th century, these postulates of the 17th century religious epistemology have disappeared. Abandoning the hypothesis of given semantics (there is sense everywhere) and of a spiritual legitimation (a place from which to speak), and thus at last let loose from an institution that would contain a truth in its opacity (the mysticism was referred to a religion), the bachelor machines are no less in pursuit of the stripping bare and of the ordeal. But their work is linguistic, not semantic. It no longer has the resource of this "truth", the site, but certainly not the existence of which became uncertain in the 17th century. It plays only on words, through a system of phonetic drifts—Roussel's[13] "phonetic cabbala"—which permit the production of a written work or painting. There are only verbal "authorities". The ordeal by torture is therefore exercised in the scanty thickness of language, glass and wall, without supposing that a non-locatable reality may come there. The text is alone. A referential "body" by itself. A substitute (Ersatz) put at a distance (*Locus solus*) from the talking subject just as much as from the maternal body: one is the absent author (he authorizes nothing); the other is "trampled" upon by the writing which is separated from it[14]. The bachelor machine is not a *modus loquendi* any more, but a *modus scribendi*. A writing machine.
Equivalently, since the stripping bare concerns an impossible incest, the vanishing of an "earth" guaranteeing language is figured both by the blasphemies against the mother-woman and by the dreams of the sea. Whilst, with Hadewijch of Antwerp, the Catherines of Siena and Genoa, Thérèse d'Avila, Maria of the Incarnation, Madame Guyon, Antoinette Bourignon, etc., the *mother* dominates the mystic language "born of woman", endowed with a matrilinear genealogy, inhabited by Luce Irigaray's "mystérique"[15], and has the *clerc* for its exegesis (male champion of a statement that expects from feminine alteration not his power, which is in fact unchanged, but the possibility of producing and of "speaking"), the machine is really the story of the *bachelor*, in an impossible relationship with the mother (*mère, mer*), with the hanged female and with the stripped bride. An irreparable Caesura is the principle behind the artifact here.
The stripping bare and the ordeal by torture no longer take place, as they once did, *before* the loss, still installed in a land out of which it was possible to draw negative effects in truth's favour, but *afterwards*, in the solitude of speech with itself. Although they are still the productive resources of the events related, derision and torture can rely no longer on the belief that they can be geared to an "unutterable". They can err nowhere but within themselves, via homophonic dirfts, obscene metaphors, comicalities crossing through stratified meanings in a single sound, and falling slips; in short, through the forbidden circuits circumscribed by language. "Bons mots" or bad ones, play on words, with "all abstract words, that's to say, all those that have no concrete reference" (Duchamp).

The laying bare and the ordeal

Between the former and the new workings of these two processes (stripping and torturing), there is therefore a considerable gap, even though they show incessant analogies.
Not long since, the stripping bare came after one had been dressed by and for the theatre of the world. Whatever it underrated about history, it did itself, by working *inside* the 'illusion" which it fought in order never to leave it other than through death. "Not naked, nor clothed, but stripped bare", said Angelus Silesius: not primitive, found innocence, but by a necessary social construction, the operation of its deconstruction—the privative seriousness

Oscar Dominguez, *La Machine à coudre électro-sexuelle*, 1935.

la felice ferita di un « glifo » inintelligibile[17].
Al posto della penna e della pagina, scrittura d'acquisto progressivo e di diffusione senza alterazione, il supplizio introduce il ferro e il corpo, scrittura di perdita fino ai confini nei quali la morte è il « felice naufragio » (Surin). Tutto porta verso quest'ultimo punto di inversione, perché la distruzione del pensiero da parte del corpo e la distruzione del corpo da parte della morte segnano le fasi del passaggio al reale. L'inversione presente non è che il lavoro negativo di ciò che viene. Rigettata dalla parte del dolore, sillabata in questo antilinguaggio, la certezza trova il suo esito nella fine. Il mistico si affretta verso questo termine consumando al più presto ciò che possiede di meglio. « Morire di non morire ».

In questo punto sta la differenza cardinale. Per i mistici, la morte è annullamento nella « vera » vita. Essa si prepara in una forma a poco a poco spogliata di ogni splendore, sotto la figura iniziale dell'anonimato nel lavoro quotidiano, — « vita comune », essi dicono, che è la laboriosa avanzata dalla « disappropriazione » ultima. Non succede lo stesso per le macchine celibi. La morte non dà il reale. È caduta. Esaurimento nel nulla. Inoltre, tortura estatica, essa funziona soltanto *letterariamente*, in un giuoco con l'« altro » che la porta a sapere la *vita* dell'autore: vita sensata ma non confessabile, in rapporto al testo in-sensato ma pubblicato. Finché scrive, l'individuo (il soggetto) non muore, anzi, sta bene, ma non è presentabile. Non autorizza nulla. Non accredita alcuna verisimiglianza. Esiste soltanto, come la condizione del suo « altro », il testo. Ciò che muore non è dunque l'autore, ma l'enunciazione convalidante e sostenuta da una promessa di immortalità fatta al soggetto. Perché la certezza di questa fine *senza esito* non dà nulla da preparare, *c'è soltanto il testo*. La *mariée*, che era un tempo la morte, non verrà, *tremenda et fascinenda*, a ristabilire o instaurare un ordine o una verità della vita. Quest'ultimo supplizio manca, e il semplice arresto che lo sostituisce fa rifluire tutte le morti nel linguaggio, che si appoggia (senza esserne sostenuto) su una vita presente destinata alla mineralizzazione. La macchina cessa di evangelizzare una alterità di cui sarebbe testimonio. Non ha più altro fine che in se stessa. È un gioco. Una *favola: senza potere*.
Non c'è nulla di sorprendente nel fatto che, in questo spazio da cui l'enunciazione si assenta, l'orologio organizzi sempre la rappresentazione. Il tempo uccide. La durata è dunque la rimozione delle macchine, come anche il loro soggetto o la loro intuizione. Testo di questa orologeria che si è fermata (« rovinata »), l'iscrizione esplicativa della *Machine à peindre* dice che « la fine del mondo non ferma le sue attività ». Il giuoco del solo non è raggiunto da ciò che uccide. Esso è « morto » (non più « natura morta », ma macchina morta). È fisso. Non si tratta di un *dire* (*speech-act*), ma di un *detto* (*statement*), frase senza referente, e che non ha bisogno di referente.
In effetti, la spogliazione esorcizza la *mariée*, trasformandola in insetto sotto vetro, in via lattea, in illusione nereide nel riflesso di un'isola-acquario. Questa moltitudine iridata dell'altro, donna fantasma, il racconto la nega, come nega la vita dell'autore. L'apparizione femminile al finestrino del treno deve essere vinta dalle ruote dei cinque celibi ciclisti nella corsa delle Diecimila Miglia. Privata della realtà, cioè messa a nudo, essa è pretesto per produrre senza di lei.
Anche il testo si costruisce attraverso supplizi ormai automatici, nello spazio chiuso in cui si effettua (solo) un lavoro su un particolare esorbitante, come nel sogno. Mentre, per esempio, il *sueño* era per Teresa de Avila dalla parte della vita e costituiva gli scarti incessanti delle follie (*desatinos*) che la scrittura doveva « mettere in ordine » mediante la produzione di una follia controllata

within the positiveness of trickery. The sole manner of making truth out of errors. It is likewise the rejection of costumes to the "cemetery of uniforms and liveries", a surrender to disorder, to madness and obscenity. It was to go on up till Bataille, in the *Méthode de méditation* which follows the *Nouvelle théologie mystique:* "I think how a girl takes off her dress. At the end of her movement, the thought is immodesty, even obscenity"[16]. The mystic also goes back to the body, touched with emotion, the mysterious paradise of a reality that is no longer localised in language and which the eyes see no longer.
In a word, because ocular experiences are never reliable (the ones which the 17th century suspected and controlled most), the laying bare sets up a relationship with "eye-witnesses"—God and/or his officers—with the hope of *enabling them to see* what the subject can neither see nor indicate. The body stripped bare does not know what it says. But it imagines a reader by whom it allows itself to be read like a hieroglyph that is undecipherable to itself. (Which was soon to be the position of the sick man or the madman before the sage's eye). The (auto)biographical text of the body stripped bare—like that of the critical editions of the same epoch, stripped of the facings of the time—is offered to the reading and hermeneutic practice of another, present or to come. It awaits a foreign exegesis, which is probable but unknown since in fact no *mathesis universalis* exists.
But this probability of an eye-witness does not suffice. The body must be *written* by the other, etched, pierced, or more exactly, transverberated. The unreadable significance must be outlined in it. The proof of the inscription will be in proportion to the wound, as there is no more reading of its truth. In point of fact, since the Franciscan stigmata, the inscription on the body—tattooing and torture—were more proof than sense. It remains the unknown graph (*graphe in-su*) (but known by its unknown author). It alone, therefore, ensures the happiness of being written. And the fact that the signature imprinted by the scar is undecipherable is precisely what distinguishes the Foreigner when he annexes the body to reality outside all thought. This genesis again makes the mystic image of God, and all the more assuredly in that it is less known, through the blissful wound of an unintelligible glyph[17].
In place of the pen and the page, which are writing by progressive acquisition and diffusion without alteration, the ordeal introduces iron and the body, a writing of loss right into these boundaries where death is the "happy shipwreck" (Surin). Everything leads towards this ultimate point of reversal, for the desertion of thought by the body and death's defection of the body blaze the trail right into reality. The present reversal is simply the negative work of what comes. Rejected by pain, spelt out in this antilanguage, certitude finds its issue in the end. The mystic hastens towards this term by consuming the best he has as fast as he can. "To die of not dying".

The cardinal difference appears in this point. For mystics, death is effacement in "true" life. It gets ready in a form stripped bit by bit of all its lustre, in the preliminary shape of anonymity in daily work—"common life", as they call it, which is the laborious advance of the last disappropriation. The same does not apply in the case of bachelor machines. Death does not give reality. It is a fall. A draining-out into nothingness. Thus it only works, ecstatic torture as it is, *literarily*, in a game with the other sustaining it, to find out about the author's life: a sensible (sensée) but unavowable life, in its relation to the *in-sensé* but published text. However much he may write, the individual (the subject) does not die; in fact he is very well, but not presentable. He authorizes nothing. He accredits no probability. He is only *there*, as the condition of

Maestro dell'Osservanza (?), *S. Francesco d'Assisi in estasi* / *St. Francis of Assisi in ecstasy*, ca. 1400, Paris, Musée du Louvre.

(il *Libro de la Vida*, istituzione che *sposava* una all'altra la ragione e l'immaginazione), la macchina per scrivere funziona all'interno del sogno, o per lo meno nella continuità, sistematicamente ricercata, dei procedimenti onirici che Freud analizza nello stesso tempo; essa adotta e « coltiva » artificialmente i « meccanismi » per cui *ciò si scrive* nel sogno, davanti a « testimoni oculisti » che moltiplicano soltanto la posizione del sognatore. Essa non controlla (in nome di che cosa potrebbe farlo?). Non interpreta (a titolo di quale discorso referenziale lo potrebbe?). Essa non comporta un esterno a cui unirsi. È una pratica autonoma, senza la censura o il regolamento a cui infine potrebbe sposarsi, e sbarazzata di qualsiasi soggetto che pretendesse di capitalizzarla a suo profitto. Supplizio della lingua attraverso il giuoco semovente della sua propria derisione e produzione. Macchina che trasforma il suo pilota di ieri in spettatore di oggi. Amministrazione che funziona senza autore né responsabile. Secondo Duchamp, « tortura morta ».

Ma perché, al centro dei macchinari, il *corpo* dilaniato dall'erpice che scrive la Legge? Nella *Colonia penale* di Kafka, l'Ufficiale spiega all'esploratore la scrittura degli aghi sulla vittima: « Lo ha *visto* Lei stesso, non è facile decifrare lo scritto con gli occhi; ma il nostro uomo lo decifra con le sue *ferite* ». Dopo il vomito del suppliziato, arriva l'istante finale: « Ah, dice l'esploratore, come tutti noi si coglieva l'espressione della trasfigurazione in quel volto martoriato! ». Allora, « per finire, il cadavere conosce il dolce e incomprensibile volo nella fossa »[18]. Tema comune a Duchamp, Roussel o Jarry. Così, dal *Dottor Faustroll:* « Ogni arte e ogni scienza si scrivevano come una partitura nelle curve delle membra dell'efebo ultrasessagenario e profetizzavano il loro perfezionamento all'infinito ». Legge antica: *pete corpus*, « trafiggimi con il ferro »[19].

Ma ormai la tortura trasfigurante non è più richiesta da alcuno e non ha più autore. Essa è in sé. E allo stesso modo è ormai soltanto vista e non subita, al contrario della ferita mistica (provata senza essere letta). Il racconto segna questo capovolgimento: la cosa si scrive sul corpo, ma « nella distanza », in un supplizio che è soltanto *visto* dal testimonio e, per una duplicazione della distanza, soltanto *letto* dai lettori di Kafka. La scrittura non è destinata alla imitazione, né ad articolarsi sul reale, come un potere della parola sul reale stesso. Essa non potrebbe essere il fatto del suo testimonio. Se il testimonio prende il posto della vittima, come il nuovo comandante della *Colonia* di Kafka, gli altri non possono « scoprire in lui alcun segno della liberazione promessa ». Egli muore, punto e basta. Non si può più fare il Cristo. Il crocifisso è soltanto una immagine, giacché la morte reale perde ogni significato. Il testo è il solo corpo suppliziato. Reciprocamente, il corpo scrivibile, una volta scomparsa la pertinenza del soggetto, non può essere che testo.

Il corpo della lettera è anche la lettera rubata al suo antico proprietario. Ciò che si scrive non è più legato a chi lo vede dal dolore cieco che un tempo ne garantiva l'operazione intima. È libero, assoluto, parallelamente a una storia inconfessabile. Il soggetto vivente conserva il *piacere di vedere* i meccanismi. E al di fuori, umorista testimonio del supplizio che non è né « suo », né dell'altro, ma è un eccesso chiuso nello specchio trasparente. Come il telespettatore di Borges (*Esse est percipi*), spettatore di una storia di cui non è l'autore e che si fabbrica nell'immagine, il celibe fa all'amore con il vetro in cui appare il suo corpo alterato.

Ma il vetro brilla, apologo a molte facce: ateo nel porre l'assoluto del limite, anarchico contro il discorso politico del realismo, e denunciatore di una società dello spettacolo.

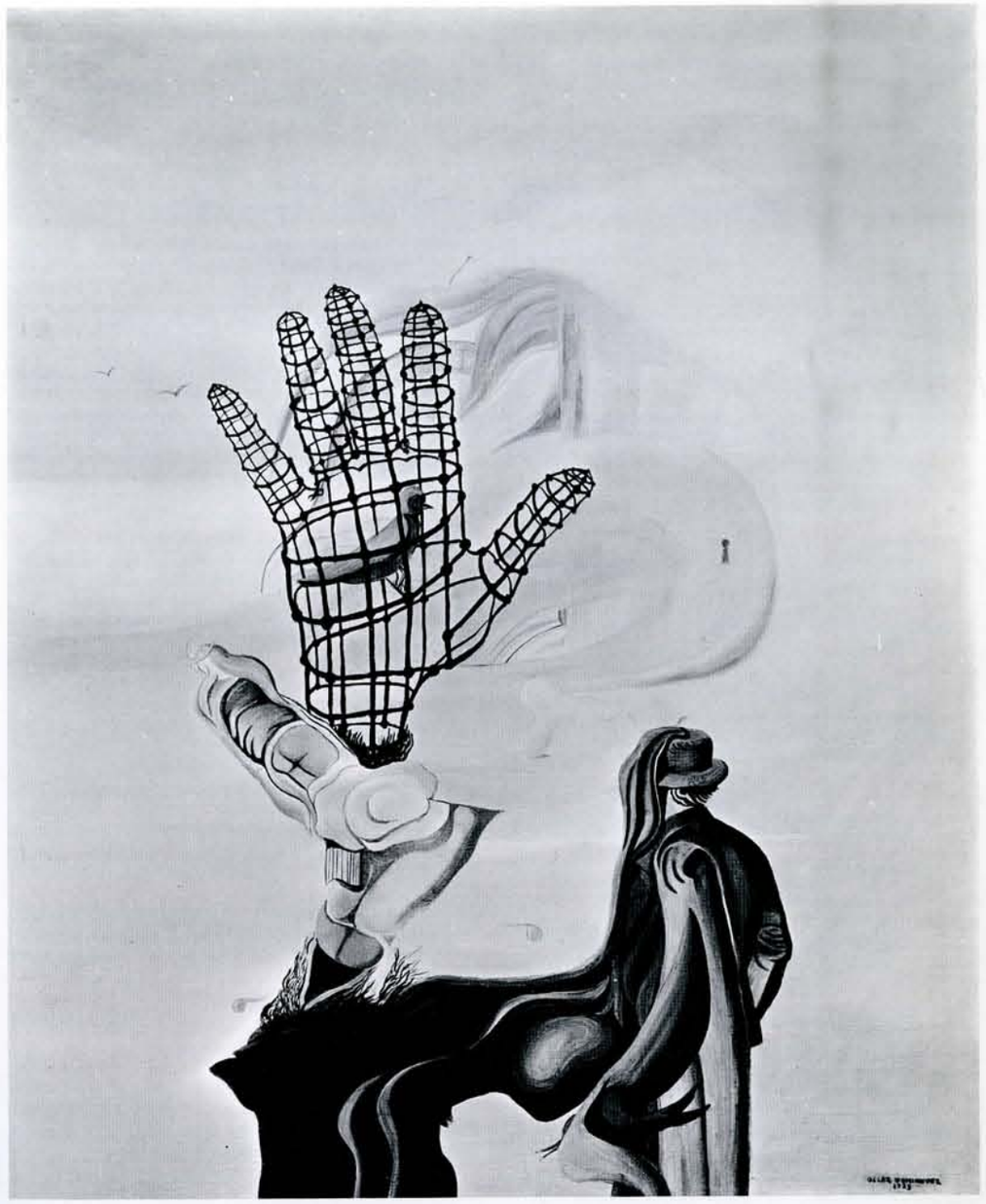
his other self, the text. So what dies is not the author, but the authenticating enunciation sustained by a promise of immortality made to the subject. Since the certitude of this *dead-end* gives nothing to prepare, *the only thing left is the text*. The bride who was once death will not come again, *tremenda et fascinenda*, to re-establish or to establish an order or a truth of life. This final ordeal is missing, and the simple halt which replaces it washes all the dead ones back into the language, which supports (but no longer sustains) a present life pledged to mineralization. The machine ceases to evangelize an alterity whose witness it will be. It has no end other than in itself. It is a game. A *fable: without power*.

There is nothing surprising in the fact that in this space where the enunciation stays away, the clock always organises the representation. Time kills. Duration is therefore the repression of machines, just as much as that of the subject or intuition. On the subject of this stopped clockmaking ("thrown out of gear"), text, the legend of the *Painting machine* says that "the end of the World does not put a stop to its activities". The only man's game is not achieved by what kills. It is "dead" (no longer "*nature morte*", "still-life", but *machine morte*, "still-machine"). It is a fix. Not a *speech-act* but a *statement*, a phrase with no point of reference, and which does not need one.

In effect, the stripping bare exorcizes the bride, who has been turned into an insect under glass, into a milky way and into a sea-nymph in the reflection of an isle-aquarium. This iridescent multitude of the *autre*, a phantom woman, is denied by the narration, as much as the author's life. The female apparition behind the train window must be conquered by the wheels of the five bachelor cyclists in the Ten thousand mile race. De-realised, i.e. stripped bare, she is a pretext for producing without her.

So the text is built up from ordeals that are by now auto-matic, in the closed space where work is carried out (all alone) on an exorbited detail, as in a dream. Whilst, for example, the *sueño* (the dream) was on the side of *life* for Thérèse d'Avila and constituted the incessant divergences between the "madnesses" (*desatinos*) which the *writing* had to "put in order" by producing a controlled madness, the *Libro de la Vida*, an institution *marrying* reason and imagination to one another, the writing machine works within the dream, or at least in the systematically sought continuity of the oneiric procedures which Freud analyses in the same time. It adopts and artificially "cultivates" the "mechanisms" which cause it to be "written" in the dream, in front of "oculist witnesses" who only multiply the position of the dreamer. It does not control (in the name of what would it do so?). It does not interpret (by virtue of what referential statement might it do so?). It has nothing outside it to communicate with. An autonomous *practice*, without the censorship or the regulation which it might at last marry, and freed of any subject that might expect to capitalize on it to its own gain. Ordeal of language by the automobile game of its own derision and production. Machine transforming its driver of yesterday into the spectator of today. Administration which works and where "it circulates" without authors' accounts or people in charge. In the words of Duchamp, "dead torture" ("torture morte").

But why then, in the middle of the machinery, do we find the *body* torn to pieces by the harrow which writes the Law? In Kafka's *In a Penal Colony*, the officer remarks to the witness on the graphic design of the needles on the victim: "You *see*, it is not easy to decipher the text with our *eyes;* our man deciphers it with his *wounds*". After the tortured man has vomited, the last moment arrives: "Ah! says the witness, how we were all *lying in wait* for the transfiguration which illuminated the martyrized face!" Then the "corpse finally knows the



Oscar Dominguez, *Le Chasseur*, 1933.

Fatto paradossale, questa macchina ferma produce. Da una parte, come il sogno di Freud, essa inverte la circolazione che fa passare dal sistema della percezione a quello della motilità: *Regressione*. Essa è sottratta al tempo, al corpo e alla donna. Tolta anche a Dio (« Non toccare; opera d'arte »), è ancora una teologia (il discorso del maschio, dell'unico, dello stesso: una omologia) che esclude la mistica (discorso al femminile, alterato: una eterologia)[20]. Una cifra, sola. E tuttavia, produce degli effetti. Mentre, nonostante le istruzioni per l'uso ironiche e meticolose che l'accompagnano per precisarne il funzionamento, la macchina rappresentata non è fatta per funzionare, per uno strano potere, essa riarticola le pratiche di chi l'ha solamente letta, cambia la nostra maniera di trasformare i testi leggendoli, modifica il campo della cultura in cui avanza, divenendo lo strumento delle nostre analisi. E in esso fa scoprire ora altre macchine celibi, ora altri funzionamenti della macchina celibe. Da dove deriva questa energia « mitica », di cui non mostra la fonte? Quale motore si nasconde nella sua apparente trasparenza?

Che essa produca per un principio sottratto alla vista, che « faccia credere » grazie a ciò che nasconde (non in un'ombra, un offuscamento o uno spessore, ma nella limpidezza del vetro, nella totale visibilità del disegno, nella nettezza del particolare), tutto ciò ci riporta a un vecchio problema. Che cos'è che articola un meccanismo di cavilli sul suo potere di « produrre dei credenti »? Problema dell'istituzione. La censura messa in scena nella minuziosa molteplicità di un codice giuoca sulla sua capacità di « far filare » dei soggetti[21]. Così il diritto canonico del XIII secolo, paragone istituzionale secondo Pierre Legendre, aveva bisogno di nascondere-mostrare la fonte della sua energia. Si organizzava come ostensorio del punto cieco di una filiazione, autorizzazione autorizzante, che gli dava il potere di farsi amare.

Anche il linguaggio è un'istituzione, e così pure la macchina celibe, nella misura in cui si costituisce in lingua chiusa e in cui è praticata (letta, non parlata). Ora, essa non ha bisogno di mostrare qualcosa di nascosto. Rifiutare la designazione di essere « figlio di » è al principio della costruzione in cui figura il Separato, dio celibe e leggibile. Nulla di nascosto, perché al suo posto sta l'*esteriorità*. Il riconoscimento di un « di fuori » assoluto dispensa dall'introdurre *nel* testo il riferimento nascosto-mostrato a un'autorità che lo renda credibile.

La mistica supponeva la percezione interiore da parte dell'io della sua esteriorità[22], vale a dire la citazione dell'altro nel testo. La macchina celibe tiene l'altro fuori di sé. *Fortgeben ohne Rückschau*[23]. La stessa esattezza del particolare (ogni pezzo è « un articolo fatto con cura ») moltiplica la separazione all'interno di sistemi accuratamente delimitati. Non c'è alcuna confusione che obliteri la differenza. L'apparecchio è levigato come una lama. Ha la pulizia di un suicidio che, senza compensazione, *faccia posto* all'alterità del mondo.

Mettendo fine alla *coincidentia oppositorum*, lavata di qualsiasi « consolazione » che superi la differenza, la macchina ha come distinzione essenziale quella di essere maschile. In questo modo resta nel luogo della sua produzione. Essa riconosce o ostenta il suo rapporto rispetto al limite di essere e di essere soltanto maschile. Il suo celibato ritorna in effetti alla forma strutturante e fondamentale della differenza — la sessualità —, e rifiuta un potere maschile di dire la donna. Rifiuto perentorio, nel momento stesso in cui l'impossibilità per questa vita di essere, attraverso il dolore, la scrittura di un altro fa rifluire verso l'erotica le ambizioni ieri investite nella morte.

Ponendo il suo limite, l'apparecchio celibe non accetta di scrivere anche la donna. Non possiede nel racconto maschile il potere di far parlare il femminile. Nonostante tutte le parti che l'alchimia fornisce a questo apparecchio, una figura centrale dell'antica tradizione sembra distrutta dalle nuove macchine[24]: l'androgino, permanente ambizione virile di fare le due parti, non in tempi differenti come nel travestito, ma in un luogo doppio che permette di ridurre allo stesso tutto ciò che eccede il suo limite proprio.

È certamente altrettanto difficile trattare del sesso dei discorsi come del sesso degli angeli: questi due apparecchi di circolazione e/o di deriva del senso, l'uno linguistico, l'altro cosmologico, non cessano di sfuggire attraverso il quiproquo (chi è al posto di chi?) alle determinazioni di luogo. Il racconto o il quadro della macchina celibe si definisce come *sessuato*, e dalla frattura creata dalla sua trasparenza « angelica » o dal suo « colore convenzionale », deriva un soprappiù di effetti per ciò che colloca fuori di sé, corpo-donna-soggetto. Il suo motore è l'« altro » rimosso con tanta precisione — e perciò innanzi tutto il lettore. Un certo numero di tratti, lo si è visto, confermano questo rigetto, che comincia dal rifiuto del potere di ricapitolare (l'uomo e la donna) nella rappresentazione (« umana »). Da ciò deriva un discorso antimagico, a-religioso e non-simbolico: esso non giuoca sul potere che avrebbero le parole di far funzionare le cose; non collega, ma separa; e finalmente si toglie qualsiasi mezzo di colmare il deficit del concetto e di nasconderne le giunture mediante i « simboli » possibili[25]. Attraverso questa pratica della rottura, l'artefatto testuale riceve l'energia da ciò che elimina metodicamente. La separazione maschile costituisce la sua forza — erudizione stessa della scrittura per cui l'erotismo cresce con la perdita di qualsiasi potere (religioso, cosmologico o politico) sull'altro.

sweet and incomprehensible flight into the grave"[18]. A theme common to Duchamp, Roussel or Jarry. and also of *Docteur Faustroll:* "Like a partition, all art and all science are inscribed in the curves of the ultrasexagenarian effeminate young man's limbs and prophesy their perfectionments endlessly". Ancient law: *pete ferro corpus*, "pierce me with iron"[19].

But by now transfiguring torture is no longer demanded by someone and it has no author any more. It is in itself. Thus it is more than seen and not undergone, in the opposite sense to that of the mystic wound (experienced without being read). The narration marks out this reversal: it is inscribed on the body, but "in the distance", in an ordeal that is only *seen* by the witness and by a reduplication of the distance, only *read* by the reader of Kafka. The writing is not destined to be imitated nor to be connected with reality, as a power of words over it. It couldn't be the fact of its witness. If he takes the victim's place, like the new commandant in the *Colony*, the others cannot "discover in him any sign at all of the promised deliverance". He dies and that is all. One can't be Christ any more. The crucifix is but an image, beyond which real death loses all significance. The text is the sole tortured body. Reciprocally, the writable body, once the pertinence of the subject has disappeared, can only be text.

The body of the letter is also the letter stolen from its former owner. What is inscribed is no longer linked to the person who sees it by the blind pain that once guaranteed its intimate operation. It is unbound, *ab-solu*, parallelly to an unavowable story. The living subject retains *the leasure of seeing* the machinery. He is outside, the humourist-witness of the tortured victim who is not "his" and no more that of the other, but an excess imprisoned in the transparent mirror. Like the televiewer in Borgès (*Esse est percipi*), who watches a story of which he is not the author and which is fabricated in the image, the bachelor makes love with the glass where his altered body appears.

But the glass shines like a multi-faced apologue: an Atheist posing the absolute of the limit, an anarchist against the political arguments of realism, and the condemner of a society of entertainment.

The male separation

A paradox in effect, this machine that has stopped does produce. On one side, like Freud's dreams, it reverses the circulation which leads from the sytem of perception to that of motility: *Régression*. It is taken away from time, from the body and from the woman. Taken away from God too ("do not touch, art object"), it is still a theology (the subject of the male, of the unique, of the same: a henology) which excludes the mystic (speech in the feminine, debased: a heterology)[20]. A figure, alone. And yet, it produces effects. Whilst, despite the ironic and meticulous directions for use which accompany it to explain how it works, the machine represented is not made to work, a strange power. It rearticulates the practices of those who have only read it; it changes our manner of transforming texts by reading them; it modifies the field of culture where it moves forward while becoming the instrument of our analyses. It makes us discover there sometimes bachelor machines, sometimes other functionings of the bachelor machine. From where does it get this "mythical" energy, this obsessive shortage, whose source it does not show? What engine is hidden inside its apparent transparency?

The fact that it may produce by a principle screened from sight; that it may "make believe" thanks to what it conceals (not in a shadow, a trouble or a thickness, but in the limpidity of glass, in the total visibility of the drawing, in the sharpness of the detail), brings us back to an old question. What articulates a machinery of pettifoggery over its power to "produce believers"? A matter of institution. The censorship staged in the minutely detailed multiplicity of a code plays on its capacity to "make the subjects work"[21]. Thus canon law in the 13th century, an institutional paragon of Pierre Legendre, had to hide-display the source of its energy. It organised itself as a monstrance of the blind point of a filiation, authorization authorizing, which credited it with the power to be loved.

Language is likewise an institution, and so is the bachelor machine to the extent in which it sets itself up as a closed language and in which it is practised (read, not spoken). Now it does need to show anything hidden. To refuse the titularisation of being the "son of" is at the beginning of the construction featuring the Separated One, the bachelor and readable god. Nothing hidden, because the *exteriorness* stands in its stead. The recognition of an absolute outside is an excuse for not introducing *into* the text the hidden-shown reference to an authority that would make it believable.

The mystic assumed envisaged interior perception through the ego of its outwardness[22], that is to say, through the quotation of the other self in the text. The bachelor machine keeps the other outside itself. *Fortgehen ohne Rückschau*[23]. The very exactitude of the detail (each piece is a "carefully finished article") multiplies the separation inside the carefully cut out systems. No confusion is allowed to make us forget the difference. The apparatus has the gleam of metal sheeting. It has the cleanness of a suicide who, without compensation, *would make room* for the alterity of the world.

Putting an end to the *coincidatio oppositorum*, cleansed of any "consolation" that might surmount the difference, the machine's chief distinction is its being male. It *se tient de la sorte* in the place where it is produced. It avows or it displays (as one prefers) its connection to the limit of being and of only being masculine. Its celibacy in effect returns to the structuring and fundamental form of difference—sexuality—and refuses a masculine power of saying the woman. It is a peremptory refusal, at the very moment when the impossibility for this life of being through pain the writing of another makes the ambitions that hitherto were invested in death flow back towards the erotic.

In posing its limit, the bachelor apparatus does not agree to write the woman as well. It does not retain the power to make the feminine talk in the masculine narrative. Despite all the pieces which alchemy supplies to this apparatus, one central figure of classical tradition seems to be shattered by the new machinery[24]: the hermaphrodite, the permanent virile ambition to play the two parts, no longer in turns like transvestites, but in a double place that makes it possible to reduce to the same thing everything which exceeds "his" limits.

It is certainly just as difficult to deal with the sex of speech of statements as it is to deal with that of angels: these two apparatuses of circulation and/or of drifting senses, the one linguistic and the other cosmological, do not cease to escape determinations of place by the quid pro quo (who is in whose place?). The narration or the painting of the bachelor machine is defined as *sexed*, and through the cut which creates its "angelic" transparency or its "conventional colour", draws an increase of effects from what it places outside itself, as a body-woman-subject. Its motor is the other self repressed with such precision—and hence first of all the reader. A number of traits, as we have seen, confirm this rejection which begins by repulsing the power to recapitulate (the man and the woman) in representation (human). Thereby, this statement is anti-magic, non-religious and non-symbolic. It does not play on the capacity that words would have of making things work. It does not tie up, it cuts. In a word, it takes off every means of making up for the deficit in the concept and of hiding its breakages by the marks of possible "sym-bols"[25].

1. *Die Traumdeutung*, 1900 (in S. Freud, *Gesammelte Werke*, t. II-III, 1942), cap. 7. Per la sua data, lo *psychischer Apparat* freudiano si situa fra *Les jours et les nuits* (1897) e *Le Surmâle* (1902) di Jarry, perciò molto prima della *Mariée* di Duchamp (1911-25) o della *Colonia penale* (1914) di Kafka.
2. L'espressione si riferisce particolarmente a « l'invenzione di un apparecchio psichico primitivo ».
3. Cf. M. de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975, p. 313 sg.: « Scrivere nella lingua dell''altro', cioè la narrativa ».
4. Cfr. per esempio Katherine S. Dreier e Matta Echaurren, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. An analytical reflection* (1944), in « Selected Publications Société Anonyme », vol. III: *Monographs and Brochure*, New York, Arno Press, 1972, sul *painting-glass-mirror*, che è *La Mariée* di Duchamp nella biblioteca della casa di campagna di Miss Dreier.
5. Così l'iscrizione sul muro di vetro che circonda l'isola della nereide, in *Les jours et les nuits* di Alfred Jarry (1897): « Se qualcuno abbraccia appassionatamente il suo doppio attraverso il vetro, questo si anima in un punto e diviene sesso, e l'essere e l'immagine si amano attraverso la parete ».
6. *Tu m'*..., di Marcel Duchamp (1918).
7. Parole ebraiche tracciate da una mano di fuoco sui muri del palazzo di Baldassarre, annunciatrici della rovina di Babilonia. Cf. *Daniele*, 5, 25.
8. Cfr. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* e *Impressions d'Afrique*.
9. Così, riprendendo la parola (mistica) *pastore*, Angelus Silesius vi introduce la pluralizzazione dei pronomi (*io sono*, *tu sei*), con un procedimento per cui si crea uno spazio di dialogo fra i predicati personali del termine ricevuto. Rimane che, per lui, questa costruzione non si allontana dalla presenza, ma la chiama come ciò che *deve* essere (*müssen*). È una forma di utopia mistica.
10. Cfr. la tesi non pubblicata di Bernard Sarrazin sull'interpretazione della Bibbia di Léon Bloy (Parigi, 1973).
11. Nel XVII secolo, una « frase » è una « maniera di espressione », un « modo di parlare », un « *tour* » (Furetière). È una pratica relativa a un luogo, non un enunciato.
12. Cito Diego de Jesus, *Notes et remarques en trois discours pour donner une facile intelligence des phrases mystiques*..., primo discorso, in *Oeuvres du B.P. Jean de la Croix*, Parigi, 1641.
13. Così in Duchamp, la *mariée* è *anche* il nome di un insetto, la nottua; oppure si passa da « *voie lactée* » a « *voile actée* », da « *voilette* » a « *violette* », da « *nue* » a « *nuée* », ecc., attraverso procedimenti analoghi a quelli di Roussel.
14. È Freud che introduce il rapporto fra la scrittura e il camminare, il « calpestare il corpo della terra madre » (cfr. *Inhibitions, symptôme et angoisse*, Parigi, PUF, 1968, p. 4).
15. Cfr. Luce Irigaray, *Speculum*, Parigi, ed. de Minuit, 1974, pp. 238-252.
16. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Parigi, Gallimard, 1954, p. 216.
17. A parlare propriamente, i « glifi » sono anche i marchi (incisioni sull'orecchio, marchiati con il ferro incandescente) dei proprietari sul loro bestiame.
18. Sottolineo.
19. Tibullo (I, IX, 21). Cfr. Jean-Louis Schefer, *L'invention du corps chrétien*, Parigi, ed. Galilée, 1975, p. 146.
20. Cfr. M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Paris, Mame, 1973, pp. 153-180.
21. Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Paris, Seuil, 1973.
22. Ultima parola di Freud nelle *Gesammelte Werke*, vol. XVIII, p. 152 (1938): « 22. VIII. Mystik die dunkle Selbstwahrnehmung des Reiches ausserhalb des Ichs, des Es ».
23. Nelly Sachs, *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, Parigi, Denoël, 1967, pp. 276-277.

From this practice of cutting, the textual artifact receives energy from what it methodically eliminates. The male separation brings its strain—the selfsame erudition of writing whose eroticism increases with the loss of all power (religious, cosmological or political) over the other.

1. *Die Traumdeutung*, 1900 (in S. Freud, *Gesammelte Werke*, t. II-III, 1942), ch. 7. Judging by its date, the Freudian *psychischer Apparat* is situated between Jarry's *Les jours et les nuits* (1897) and *Le Surmâle* (1902), and therefore well before Duchamp's *The Bride* (1911–1925) or Kafka's *The Penal Colony* (1914).
2. The expression refers especially to "the fiction of a primitive psychic apparatus".
3. cf. M. de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire*, Gallimard 1975, p. 313 zq.: "To write in the language of the other, or of fiction".
4. cf. for example, Katherine S. Dreier and Matta Echaurren, "Duchamp's glass: 'La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme'. An analytical reflection" (1944), in *Selected Publications Société Anonyme*, vol III: *Monographs and Brochure*, Arno Press, New York, 1972, on the *painting-glass-mirror* which is Duchamp's *The Bride* in the library of Miss Dreier's country house.
5. So reads the inscription on the glass wall surrounding the isle of the sea-nymph, in *Les jours et les nuits* by Alfred Jarry (1897): "He who passionately embraces his Double through the glass, the glass comes to life in one point and becomes sex, and the being and the image love one another through the wall".
6. *Tu m'*..., by Marcel Duchamp (1918).
7. Hebrew words traced by a hand of fire on the palace walls of Balthasar and announcing the ruin of Babylon. cf. *Daniel* 5, 25.
8. cf. Raymond Russel, *How I wrote some of my books* and *Impressions of Africa*.
9. In this way, by continuing the word (mystic) shepherd, Angelus Silesius introduces the pluralization of pronouns (*I am*, *you are*), a process by which a dialogue space is created among the personal predicates of the term received. The fact remains that for him this construction does not depart from the presence, but calls it as it *must* be (müssen). This is a manner of mystic utopianism.
10. cf. Bernard Sarrazin's unpublished thesis on the interpretation of the Bible by Léon Bloy (Paris, 1973).
11. In the 17th century, a "phrase" was a "manner of expression", a "way of speaking", a "turn" (Furetière). It was a practice relating to a place, and not a statement.
12. I quote Diego de Jesus, *Notes and remarks in three speeches to give an easy comprehension of mystic phrases*..., first speech, in *Oeuvres du B.P. Jean de la Croix*, Paris, 1641.
13. Thus with Duchamp the "bride" is *also* the name of an insect, the owlet-moth; or rather, one passes from "milky way" ("voie lactée") to "voile actée", from "voilette", from "nue" to "nuée", etc., by processes similar to Roussel's.
14. It was Freud who introduced the connection of writing with walking and trampling on mother earth's body" (cf. *Inhibition, symptom and anguish*, PUF, 1968, p. 4).
15. cf. Luce Irigaray, *Speculum*, published by de Minuit, 1974, p. 238–252.
16. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954, p. 216.
17. Properly speaking, "glyphs" are the signatures (cuts in the ear, brand marks) of owners on their cattle.
18. I underline this.
19. Tibulle (I, IX, 21). cf. Jean-Louis Schefer, *L'invention du corps chrétien*, published by Galilée, 1975, p. 146.
20. cf. M. de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Mame, 1973, p. 153–180.
21. Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Seuil, 1973.
22. Freud's last word in the *Gesammelte Werke*, vol. XVIII, p. 152 (1938): "22. VIII. Mystik die dunkle Selbstwahrnehmung des Reiches ausserhalb des Ichs, des Es".
23. Nelly Sachs, *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, Denoel, 1967, p. 267–277.
24. A point on which, not without temerity, I differ from the opinion of Arturo Schwarz.
25. cf. Dan Sperber's thesis, *Le Symbolisme en général*, Hermann, 1974.

24. Punto sul quale, non senza temerarietà, mi allontano dalla opinione di Arturo Schwarz.
25. Cfr. la tesi di Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Parigi, Hermann, 1974.

Marcel Duchamp, *Les Témoins oculistes*, 1920.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

IN CUI SI CONSIDERANO CERTE PARETI COME GLI ELEMENTI POTENZIALMENTE CELIBI DI ALCUNE MACCHINE SEMPLICI

« Arrivederci. In effetti, ci rivedremo.
Una sola condizione: divorziamo ».
Nietzsche (a Strindberg).

1. Macchinazioni

Franz Reuleaux, grande meccanologo, definisce la macchina « una combinazione di corpi esistenti, messi insieme in modo tale che, per loro mezzo e per certi moti determinanti, le forze meccaniche della natura siano obbligate a fare il lavoro ». Si insiste spesso sul meccanismo delle macchine; così Canguilhem: « Montaggio di parti deformabili con restauro periodico degli stessi rapporti fra le parti »; Reuleaux suggerisce un'altra direzione: questo stesso meccanismo è una *trappola* tesa a forze naturali.
La cosa più interessante non è che esso si perpetui attraverso il suo uso, ricostituendo la sua identità da un ciclo produttivo all'altro e determinando così una certa temporalità; ma che sia una trappola, un dispositivo che permette di capovolgere certi rapporti di forza. La macchina non è allora né uno strumento né un'arma, ma un artificio, che è, e nello stesso tempo non è, accoppiato con la natura: lo è perché non funziona senza captare e sfruttare certe forze naturali; non lo è, perché « gioca un tiro » a queste forze: mentre è essa stessa meno forte, realizza un fenomeno straordinario, che il meno forte sia più forte del più forte. Con l'idea delle macchine celibi si manifesta, in piena luce, questa astuzia inconscia che è implicita nell'invenzione dei meccanismi e che il pensiero tecnico moderno e contemporaneo ha fatto tacere a beneficio del progetto di dominio e possesso della natura. La *mechané* dei Greci antichi è innanzitutto la macchinazione, ed è solo quella. Nella meccanica « il più piccolo domina il più grande », dice Aristotele. Ecco qualcosa di *atopon* e di *thaumasion:* cioè senza luogo e sorprendente. Il *capovolgimento* delle forze apre un passaggio attraverso l'*impasse* di un rapporto di forze molto sfavorevole all'uomo e molto favorevole alla natura. Una trappola non può servire due volte. La macchinazione dà luogo a una temporalità capricciosa, fatta di opportunità discontinue, effimere, che i Greci chiamavano *kairos*, il momento buono, l'istante favorevole. La macchina opportunista è necessariamente una macchina inerte.

2. Ritorsioni

La macchinazione consiste nel capovolgere la direzione, e perciò l'impatto, delle forze. Aristotele dà il movimento del cerchio come esempio, anzi, come principio di qualsiasi *mechané*. L'estremo A del diametro di un cerchio in movimento si muove in direzione contraria all'altro estremo B: il primo va verso il basso quando il secondo va verso l'alto. Il punto A' di un cerchio tangente al primo in B sarà condotto nella stessa direzione di B, cioè nella direzione inversa di A. Questo cerchio trasmette il movimento che lo anima, ma invertendone il senso. Il punto di tangenza è un punto limite, in cui il movimento si capovolge. La circonferenza del cerchio, luogo di questi punti, è un *limes* di inversione del movimento.
Il corpo della trappola contiene questo *limes* in se stesso: è capace di capovolgersi, invertendo l'esterno e l'interno. Tale è nella tradizione elle-

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

CONSIDERATIONS ON CERTAIN PARTITION-WALLS AS THE PONTENTIALLY BACHELOR ELEMENTS OF A FEW SIMPLE MACHINES

"Good bye! In fact, we will meet again. On one condition: we have to seperate."
Nietzsche (to Strindberg).

1. Machinations

A great mechanologue, Franz Reuleaux, defined the machine as "a combination of resistant bodies, assembled in such a manner that, by their means and by certain determinant motions, the mechanical forces of nature are compelled to do the work". The mechanism of machines is often emphasized. Canguilhem says: "an assemblage of deformable parts with a periodic re-establishment of the same relations among parts". Reuleaux suggests another definition: that this same mechanism is a *trap* set to catch the forces of nature.
The interesting thing is not that it be perpetuated through its use, re-establishing its identity from one productive cycle to another and thereby giving rise to a certain temporality; but that it should be a trap, a device making it possible to reverse relations of force. The machine is therefore neither an instrument nor a weapon, but a contrivance, which is and is not coupled to nature. It is because it does not operate without receiving and exploiting natural forces; and it is not, because it plays a trick on these forces, inasmuch as it is less strong than they yet manages to achieve this monstrosity: that the least strong becomes stronger than the stronger.
With the idea of bachelor machines this unconscious guile spreads in broad daylight; which is implied in the invention of mechanisms and which modern and contemporary technical thinking has silenced for the benefit of the project to dominate and gain possession of nature. The *mechanè* of the ancient Greeks is at once machination, and it is only that. In mechanics, "the smaller dominates the larger", says Aristotle. There is something *atophon* and *thaumasion*, which has no place, and is surprising. The *reversal* of forces opens a passage through the barrier of a ratio of forces that is very unfavourable to man and very favourable to nature. A trap cannot serve twice. Machination opens a wayward temporality, made of discontinuous, ephemeral opportunities which the Greeks called *kairos* —the right moment, the favourable instant. The opportunist machine is necessarily a spineless one.

2. Retortions

Machination consists of reversing the direction, and hence the impact, of forces. Aristotle gives the movement of a circle as an example, plus: in principle, of all *mechanè*. The extremity A of the diameter of a circle in motion moves in a direction contrary to that of the other extremity B, the latter going upwards and the former going downwards. The point A of a tangent circle to the first in B will be drawn in the same direction as B, and therefore in the opposite direction to A. This circle transmits the movement which animates it, but does so while reversing its direction. The point of tangence is a limit point where the movement is retorted. The circumference of the circle, the place of these points, is a *limes* of reversed movement.
The body of the trap contains this *limes* in itself. It has the power to take itself back, by reversing its exterior and its interior. Such is the fox in Hellenic

Marcel Duchamp, *Projet pour la Rotative semi-sphère*, 1924.

nica la volpe che inverte il suo corso quando l'aquila si precipita su di lei; o il polipo, « che stende i suoi organi interni e li rivolta all'esterno, spogliando il suo corpo come una camicia »; o Hermes che, rubate le vacche del fratello Apollo, ne confonde le tracce facendo camminare la mandria all'indietro.

Oggi appartiene alla categoria di questi corpi mutevoli, capaci di simili capovolgimenti, la *mano guantata di Roberte*, dovuta alla « semiotica » di Pierre Klossowski: quando il pretendente, usando della sua forza, toglie il guanto a questa mano sperando di impossessarsi della carne, la mano gli sfugge, perché l'apparizione dell'epidermide trasforma il predatore in preda. Così, la Diana d'Ovidio, inseguita nuda al bagno da Atteone, trasforma Atteone in cervo e lo fa braccare dai suoi cani.

Questi corpi capaci di invertire l'energia che contengono sono macchine celibi; il loro celibato non è che un altro nome della loro capacità di dissimulazione; celibato della sposa Roberte e della vergine Diana; e sempre, quando c'è contatto fra due corpi in movimento, i due cerchi, il cacciatore e le bestie, gli innamorati e l'oggetto del loro amore; e quando da una parte nasce la volontà di unirli, di unificarli in un solo corpo animato dallo stesso movimento, cioè quando appare il progetto dell'accoppiamento e della composizione delle forze, allora l'inversione viene a vanificare questa pretesa, innalzando fra i partners la parete « dissimilante ».

La prima macchina celibe fu Pandora. La « donna » è un automa costruito da Efesto, fabbro magico che forgia tripodi semoventi per i concili degli dei e statue d'oro animate che attendono a lui come serve; Hermes, per canto suo, il dio astuto, ha dotato l'androide della parola, di una « forma mentis di cagna » e di uno « stile di arretramento ». È Zeus che ha ordinato la creazione dell'automa; egli vuol punire del furto del fuoco Prometeo e gli uomini che ne beneficiano, provando che il suo potere divino di macchinazione vale di più della scaltrezza dell'eroe. Epimeteo, « colui che comprende dopo », il doppio capovolto del suo alter ego scaltro, colui che crede di sposare Pandora, diventa perciò stesso la vittima designata di questo stratagemma, e con lui il genere umano. *Améchanos dolos*, trappola senza rimedio, contro la quale non c'è salvezza.

Si obietterà che il tiro giuocato dal padrone dell'Olimpo non richiede poi una grande abilità, perché gli dei sono per definizione più forti degli uomini. Tuttavia, in materia di *mechané*, i primi sono senza dubbio più dotati dei secondi, ma non sono invulnerabili: essi soccombono senza difesa al fascino dell'Amore e del Sonno; e se sfuggono alla trappola « ameccanica » per eccellenza, quella che tende la morte, Omero dice che tuttavia la odiano.

No, il giuoco di Zeus non è quello di un onnipotente: non è stato egli stesso sorpreso da Prometeo? La sua astuzia non è stata una ritorsione? In effetti, egli non ha avuto l'iniziativa, e Pandora non è che una replica. Macchinazione degli uomini, contromacchinazione degli dei: come i due cerchi di Aristotele, l'una mette in movimento l'altra, in senso opposto. Questa favola insegna semplicemente che gli uomini e gli dei non formano e non possono formare insieme un'unità, che restano celibi gli uni in rapporto agli altri. Le loro astuzie, lungi dal sopprimere la parete di ritorsione che li separa, la suppongono e la confermano.

3. Dissoi logoi

Esiste il modello « logico » del macchinario celibe. (Ma si tratta veramente di un modello? Questo modo di pensare per modelli non è nemico della macchinazione?). Sono i sofisti greci, Protagora, Gorgia, Prodico, Antifonte, che l'hanno montato

tradition, which returns its body when the eagle swoops down upon it; or the octopus, "which spreads out its interior organs, returns them to the exterior, stripping off its body like a shirt"; or Hermes who, having stolen his brother Apollo's cows, blurs their tracks by making the herd walk backwards.

This class of non-reliable bodies, capable of these turnings backwards, today includes *Roberte's gloved hand* drawn by Pierre Klossowsky's "semiotics" for it is then that the suitor, using his force, ungloves this hand in the hope of gaining possession of the flesh itself, that this flesh escapes him because the sight of her skin metamorphoses *him*, the predator, into the prey. Similarly, Ovid's Diana, hunted naked to her bathing-place by Aceton, turns the latter into a deer and has him brought to bay by her dogs.

These bodies with incorporated energy reversal systems are bachelor machines. Their celibacy is only another name for their trickery, as much in the case of the wife Roberte's as in that of the virgin Diana. It is always when there is contact between two moving bodies, the two circles, the hunters and the animals, the gallants and their lovely objects, and when one side takes it into his or her head to join them together, when, therefore, the project of coupling or of composing the two forces arises, that is when the retaliation steps in to thwart this claim, by erecting a dissimilating partition between the partners.

The first bachelor machine was Pandora. The "woman" is an automaton built by Hephaestus, the blacksmith magician who makes mobile three-legged tripods for the councils of the gods, and animated golden statues acting as servants in his house. Hermes for his part, the god of twisted roads, endowed the android with speech, with a "bitch's turn of mind" and with a robber's style". Zeus has passed the order for an automaton; and he intends to make Prometheus and men the beneficiaries pay for stealing the fire, by proving that his divine power of machination carries him on to the trickery of the hero. Epimtheus, the one-who-understands-afterwards, the reversed double of his other self the tricked one, he who believes he will marry Pandora, is by this fact the designated victim of this stratagem, and after him the human species. *Amèchanos dolos*, the snare without remedy, for which there is no solution.

One will object that the trick played by the master of Olympus demands no great artifice, since the gods are in theory stronger than men. Nevertheless, when it comes to *mechanè*, the former are without doubt better provided for than the latter, but they are not invulnerable; they succumb without defence to the charms of Love and of Sleep; and if they escape the a-machinistic trap par excellence—the one set by Death—Homer says that they still hate it.

No, Zeus's game is not that of an all-powerful. Was he not himself surprised by Prometheus? Does not his knavery come second? In fact he did not take initiative, and Pandora is but a counter-blow. Machination of men, counter-machination of the gods: like Aristotle's two circles, one puts the other in motion, in opposite directions. This fable simply announces that men and the gods do not form and cannot form a unity together, that they remain bachelors each in relation to the other. Their tricks, far from knocking down the wall of reversal that separates them, assume it and confirm it.

3. Dissoi logoi

Now we have the "logical" model of bachelor machinery (But is it a model? Is not this thinking in terms of models the enemy of machination?) It was the Greek sophists, Protagoras, Gorgias, Prodicos and Antiphon, who put it together and de-

Marcel Duchamp, *Rotoreliefs*, 1923.

e messo a punto. A ogni discorso se ne deve opporre un altro rigorosamente parallelo, ma di conclusione contraria: la sofistica è innanzitutto l'arte di dare validità agli argomenti contraddittori, *dissoi logoi*. Così Protagora insegna a pronunciare la lode e il biasimo dello stesso soggetto. Così la *technè* del retore Corace, riferita da Aristotele, consiste nel capovolgere il senso della verisimiglianza: « Si prenda il caso di un uomo che non dà motivo di accuse: di costituzione debole, è accusato di sevizie; la sua colpevolezza non è verosimile. Se ora ne dà motivo perché è forte, la sua colpevolezza non diventa più verosimile: perché era verosimile che lo si credesse colpevole ». Aristotele si indigna di questo ragionamento: « Ciò consiste nel fare in modo che la tesi (*logos*) più debole sia la più forte. Perciò la gente aveva ben ragione di indignarsi della teoria di Protagora; perché è una pura illusione, verisimiglianza apparente e non reale, che non è di competenza di alcuna arte (*technè*) all'infuori della retorica e dell'eristica ».

Questa condanna è l'assunto centrale: l'uomo sapiente pretende di mettere fine alla sofistica in nome del vero, dell'arte di ciò che è realmente verosimile, e in conclusione di una scienza. Ma qui comincia il terrore, cioè discorsi e azioni dominati dal desiderio di avere l'ultima parola e accompagnati da convinzione. Alla prudenza raffinata e apatica dei discorsi doppi, viene a sostituirsi la grossolana pretesa alla teoria unica e totale. La sofistica richiede uno spazio-tempo della parola e della società, in particolare politiche, in cui il terrore dell'opposizione vero/falso non ha luogo, dove non c'è bisogno di questi criteri per giustificare ciò che si dice o si fa, dove si giudica soltanto sugli effetti.

Il sapiente manifesta chiaramente la sua pretesa di unire i discorsi in una coppia o in un processo di accoppiamento dichiarato superiore (dialogo in Platone, dialettica in Aristotele), quando crede di confutare l'arte delle antilogie con l'argomento che, se si vuol concludere, è necessario disporre di una misura comune che si applichi alle ragioni pro e a quelle contro, e di un giudice per definirla e applicarla. Nessun giudice migliore, pensa Platone, dell'insieme formato dagli interlocutori stessi, a condizione che non cerchino di sopraffarsi l'un l'altro, ma di convincersi. Ecco l'avversario della macchinazione celibe, la convinzione, cioè un'altra parola per esprimere il concubinato dei dissimili. Lo Stato, lo Stato dei filosofi evidentemente, viene a erigersi a sintesi delle antilogie.

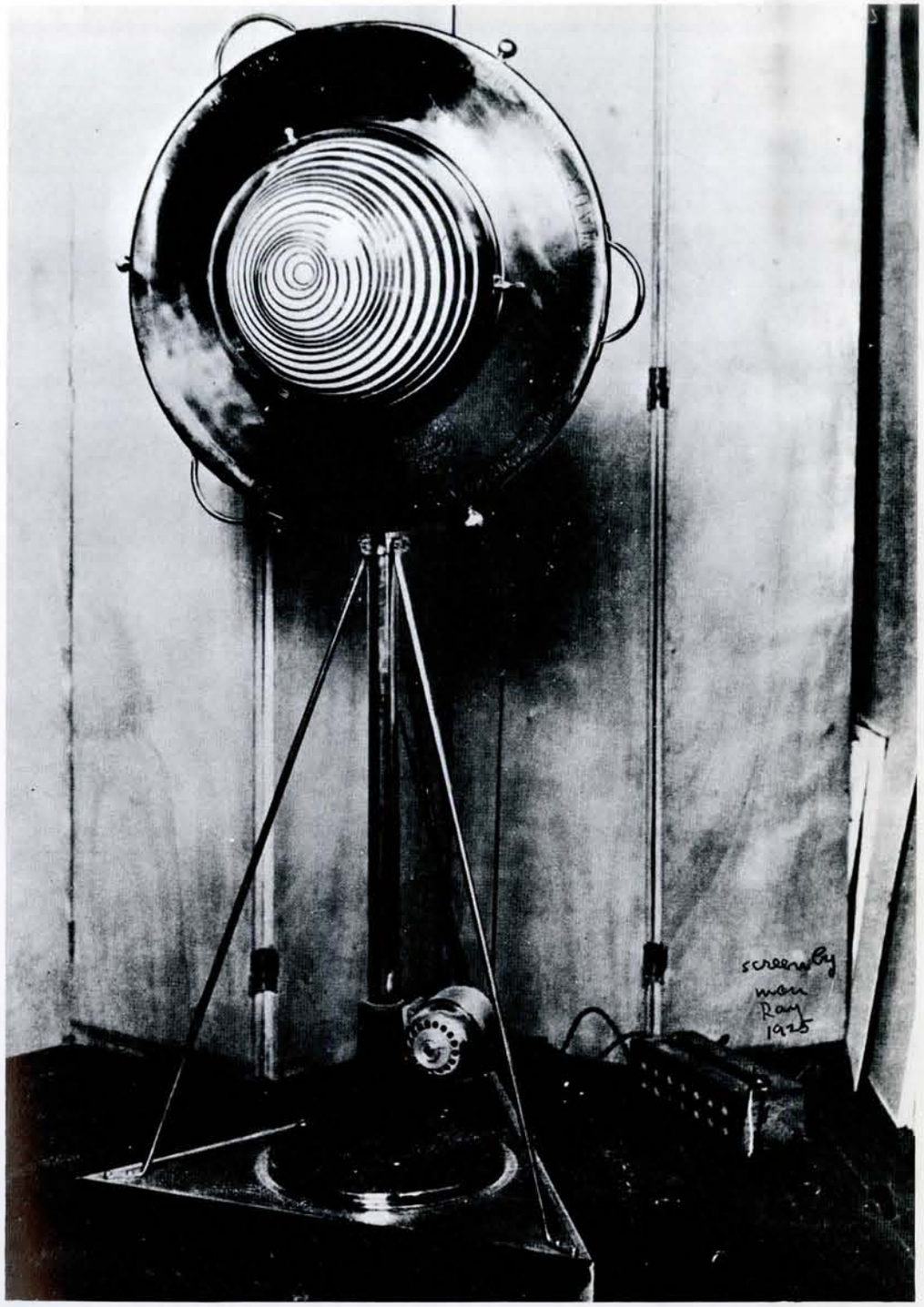
Così prendono posizione gli avversari della grande guerra nella quale siamo costantemente coinvolti e nella quale dobbiamo scegliere il nostro campo, come fecero Kafka, Jarry, Duchamp e Nietzsche: i sofisti contro i filosofi, i « dissimilatori » contro gli « assimilatori », gli « artisti » contro i ragionatori, le macchine celibi contro la meccanica industriale, i partigiani della parete contro quelli della sua pretesa soppressione (*Aufhebung*). La *mechané* mira a disorganizzare e, se è possibile, a eludere qualsiasi macchina totalizzatrice e unificatrice, sia nel campo della tecnica (nel senso contemporaneo della parola) che in quello della lingua o della politica. Perciò gli scaltri potranno portare il nome dei loro nemici: « Una nuova razza di filosofi si affaccia all'orizzonte: io [Nietzsche] mi azzardo a battezzarli con un nome che non è senza pericolo, come io li prevedo, come essi si fanno prevedere (...); questi filosofi dell'avvenire vorrebbero avere il diritto, forse anche il torto, di essere chiamati *tentatori* (...). Supponendo che la verità sia femmina, non è forse il caso di sospettare che tutti questi filosofi, in quanto furono dogmatici non capivano gran che delle donne? (...). Certo la verità non si è lasciata sedurre ».

veloped it. Every argument must be opposed by another rigorously parallel one, but leading to a contrary conclusion: that sophistry is first of all the art of arguing cases with duplicity, *dissoi logoi*. Thus Protagoras taught the pronunciation of praise and blame on the same subject. Thus the *technè* of the rhetor Corax, referred to by Aristotle, consisted of reversing the sense of probability: "Suppose there is a man who does not give a handle to the accusation; of weak constitution, he is accused of brutality. His guilt is not probable. If now on the other hand he gives it a handle because he is strong, it is not likely either: for it was probable that he would be believed guilty". Aristotle was indignant at this process: "That is like making the weaker thesis (*logos*) the strongest. That is why people were quite right to get indignant about what Protagoras professed, for that is sheer decoying (*pseudos*), apparent and not real probability), which does not fall under the competence of any art (*technè*) outside that of rhetoric and eristic".

This condemnation is the central issue: the man of knowledge wants to put an end to Sophistry in the name of truth, of an art of what is really probable, and, in short, of a science. This is where the terror starts, that is, arguments and actions commanded by the desire to have the last word and accompanied by conviction. The refined and apathetic prudence of dissimilated arguments is substituted by the clumsy claim to a unique and total theory. Sophistry demands a space-time of speech and of society, notably political, where there is no room for the terror of the True or the False, where there is no need for these criteria to justify what one says and does, where one judges only on the effects.

The man of knowledge states all his pretensions to joining arguments into a couple or into a coupling process declared superior (dialogue in Plato, dialectics in Aristotle), when he believes he is refusing the art of antilogies by the argument that if one wishes to conclude, one must be able to rely on a common measure to apply to the reasons for and to the reasons against, and on a judge to define it and to apply it. There can be no better judge, Plato thinks, than the aggregate formed by the interlocutors themselves, provided they do not try to conquer each other, but to convince one another instead. That is the adversary of bachelor machination: the conviction; another word for the concubinage of dissimilars. The State, clearly the State of philosophers, comes to set itself up as a synthesis of antilogies.

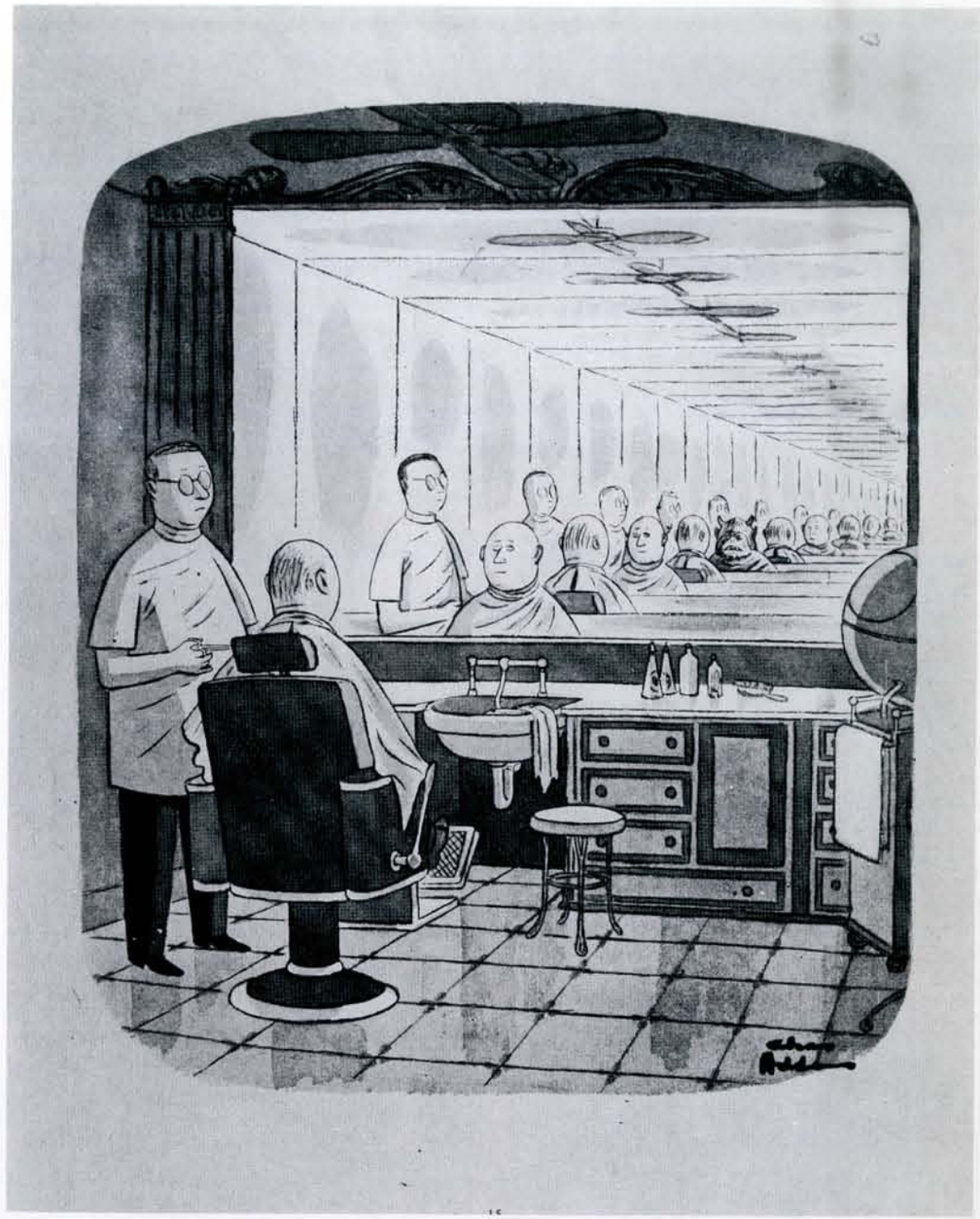
So the adversaries of the great war take up their positions, in which we are all implicated and in which we have to choose our field, as Kafka, Jarry, Duchamp and Nitezsche did: the sophists against the philosophers, the dissimilators against the assimilators, the "artists" against the reasoners, the bachelor machines against industrial mechanics, the partisans of the partition-wall against those who advocate its suppression (*Aufhebung*). What the *mechanè* aims to disorganise and, if possible, to thwart, is all totalising and unifying machines, whether they be technical (in the contemporary sense of the word), or to do with language or politics. This is why the wily ones will be able to bear their enemies' name: "A new race of philosophers is rising on the horizon: I (Nietzsche) venture to christen them with a name which does not go without danger, such as I sense their coming, such as they portend (...); these philosophers of the future would like to have the right, perhaps also wrongly, to be called *tempters* (...) To suppose that the truth is a woman, is not necessarily to suspect that all these philosophers, dogmatic as they may have been, did not understand all that much about women (...). True, she did not let herself be seduced".



Marcel Duchamp, *Rotative Demi-Sphère*, 1925.

« A noi piace guardare il mondo, dicono i « tentatori », con ogni genere di occhi, e anche con occhi di sfinge; che una cosa vista di traverso prenda un'aria assolutamente diversa da quanto si potesse supporre finché la si considerava di faccia, questo fa parte delle belle sorprese per amore delle quali vale la pena di essere filosofi ».
La macchina apparentemente più fedele, la macchina mimetica o riproduttrice per eccellenza, la parete di vetro che riflette o registra: quale ingiustizia le è stata fatta dall'ottica e dalla geometria dei filosofi, poiché essa non nasconde, nella sua sottigliezza bifronte, minori macchinazioni e ritorsioni dei due cerchi di Aristotele nella loro semplicità, minore obliquità seduttrice di quanta ne richieda la vista dei nuovi « filosofi »!
La superficie di uno specchio è una macchina alimentata dagli oggetti che le si presentano, e produce altri oggetti, cioè le immagini che essa riflette. Il « guardatore » è l'utente di questa macchina. Ora, il prodotto differisce dall'oggetto presentato per due proprietà: la sua distanza apparente, salvo eccezioni, e la sua posizione. Quanto a quest'ultima, Kant mostra che lo specchio piano, o più generalmente la simmetria in rapporto a un piano nello spazio tridimensionale (o in rapporto a una retta nello spazio bidimensionale), se garantisce la similitudine dei due oggetti, imprime ad essi una proprietà curiosa, che egli chiama la loro incongruenza; così la mano destra può bene essere simile e simmetrica alla mano sinistra in tutti i suoi punti; ma le due mani non sono per questo più sovrapponibili l'una all'altra; è impossibile passare un guanto dalla mano destra alla sinistra. Lo stesso vale per le due metà del corpo umano, per quanto corrispondenti esse siano.
Ma aggiunge il filosofo, basta applicare uno specchio lungo l'asse verticale di questo corpo perché la metà presentata allo specchio produca, sotto le specie della sua immagine riflessa, una immagine perfettamente congruente (sovrapponibile) all'altra metà. Se l'immagine speculare della mano destra è una mano sinistra, l'immagine di questa immagine è una mano destra. Tale è perciò la singolarità delle macchine speculari, che il montaggio in serie di due di esse permette di annullare la differenza di posizione degli effetti: si avrà così una sequenza di prodotti speculari, ciascuno dei quali sarà congruente o incongruente rispetto al modello secondo che esso occupi un posto pari o dispari nella sequenza.
Quanto alla posizione dei suoi effetti, la macchina speculare è identificante quando è essa stessa raddoppiata (elevata a una potenza pari), ma, « dissimilante » quando funziona sola o montata in quantità dispari. Si osserverà che la prima funzione, che chiameremo « assimilante » o speculare, mette in gioco tre oggetti: l'oggetto presentato nel primo specchio, la sua immagine nello specchio stesso, e l'immagine di questa immagine nel secondo specchio; mentre i primi due sono sufficienti perché si eserciti la funzione « dissimilatrice »; è questa seconda che Marcel Duchamp chiama « *miroirique* ».
La natura del prodotto finale della serie di specchi dipende da una decisione sul numero, pari o dispari, di questi. Accadeva lo stesso nella « soluzione » che il Socrate di Platone proponeva ai *dissoi logoi* dei sofisti: rimanere ai due discorsi ci mantiene nell'incongruenza; bisogna, dice il filosofo, raddoppiarli per raggiungere l'unità delle tesi contrarie. Si direbbe lo stesso dei cerchi in movimento: un terzo cerchio tangente al secondo gira nella stessa direzione del primo. Le pareti, che in questo caso sono i contatti tangenziali, sono allora in numero di due. Coppia della funzione speculare, celibato di quella « *miroirique* ».

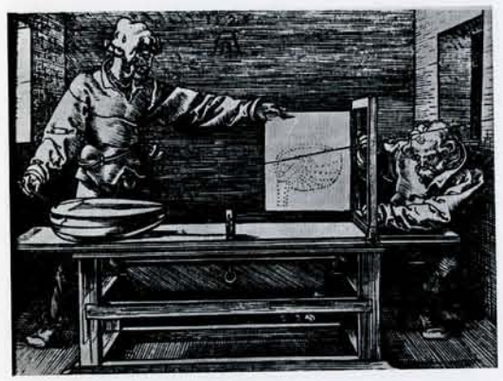
"We like to look at the world, say the tempters, through all sorts of eyes, and also with the eyes of a sphinx; that a thing seen askance takes on quite a different air which one could never have supposed as long as one looked at it straight, is part of the nice surprises for the love of which it is worth while being a philosopher".
The apparently most faithful machine, the mimetic or reproductive machine par excellence, the reflecting or recording wall of glass: what injustice has been done to it by the optics and geometry of philosophers; she which hides no less machinations and retortions in its two-faced thinness than Aristotle's two circles in their simplicity, and no less seductive obliqueness than that demanded by the new "philosophers'" view!
The partition of a mirror is a machine fed by the objects that are presented to it, and which produces other objects, the images which it reflects. The "looker" is the user of this machine. Now the product differs from the object presented in two ways: its apparent distance, with the odd exception, and its position.
As for the latter, Kant shows that the flat mirror, or more generally symmetry in relation to a plane in three-dimensional space (or in relation to a staight line in two-dimensional space), whilst it may well guarantee the similitude of the two objects, affects them with a curious property, which he calls their incongruence; thus the right hand may well be similar and symmetrical to the left hand in all its points. But that makes them no less unsuperimposable. It is impossible to move a right hand glove on to a left hand. The same applies to the two halves of a human body, even if they were perfectly similar.
But, the philosopher adds, you only need to apply a mirror along the vertical axis of this body for the half presented to the mirror to produce, in the form of its own reflected image, a fully congruous (superimposable) match for the other half. If the specular image of the right hand is a left hand, the image of that image is a right hand. The singularity of specular machines is therefore such that when two of them are mounted in a series they make it possible to cancel out the difference of position of the effects. In this way one gets a suite of specular products each of which will be incongruous or congruous with the model according to which it falls in an uneven or an even position in the suite.
As far as the position of its effects is concerned, the specular machine is identifying when it is itself doubled (raised to an even power), but dissimilating when it operates alone or mounted with it in uneven quantities. One will observe that the function mentioned first, which we shall call assimilating or specular, brings three objects into play: the object shown to the first mirror, its image in this mirror, and the image of this image in the second mirror, whilst the first two suffice to the dissimilating function to operate. The latter is what Marcel Duchamp called *miroirique*.
The nature of the final product in the series of mirrors depends on a decision bearing on the even or uneven number of these. The same thing went for the "solution" that Plato's Socrates proposed to the sophists' *dissoi logoi:* to keep the two arguments leaves us in the incongruence and so, says the philosopher, they must be redoubled in order to attain the unity of opposite cases. The same might be said of the circles in movement. A third circle at a tangent to the second turns in the same direction as the first. The partitions, which in this case are the tangential contacts, are therefore two. Couple of the specular function, celibacy of the *miroirique*.



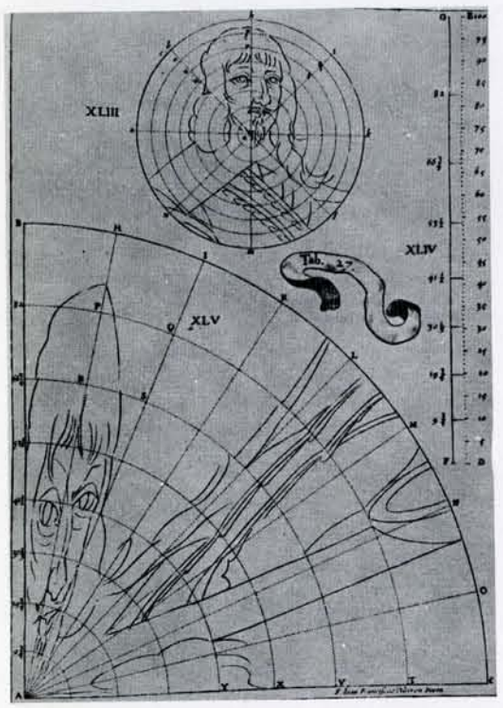
Chas Addams, in « *Playboy* ».

5. *Anamorfosi*

Una lastra di vetro trasparente può essere utilizzata come uno specchio. Leonardo, nei suoi trattati, ne propone l'uso al pittore: visto l'oggetto attraverso la lastra, e rilevatolo sulla sua superficie, il calco viene riportato su un supporto opaco, sul quale è finalmente disegnata l'immagine dell'oggetto. Se il pittore applica sul supporto la faccia della lastra che era rivolta verso il modello, se cioè opera un trasferimento su un piano, il modello e il suo calco saranno congruenti, perché questo secondo è costruito per sovrapposizione; se fa subire alla lastra, per esempio, una rotazione attorno a un asse verticale, ricalcando sul supporto l'altra faccia della lastra, allora l'immagine non sarà sovrapponibile al modello: questa rotazione del mezzo è l'analogo dell'operazione « *miroirique* ». Avremo quindi anche qui due usi della parete, « dissimilatore » e « assimilatore ». I prospettici raffinano la funzione speculare propriamente detta, cioè quella « identificatrice ». Le quattro macchine incise su legno da Dürer, destinate a guidare il disegno di ritratti, nature mor-



Albrecht Dürer, *Portula*, 1525.



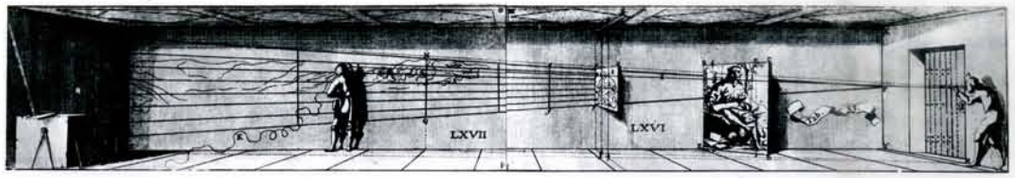
J.F. Nicéron, *Anamorfosi conica di Luigi XIII* / *Conical anamorphosis of Louis XIII*, 1638.

5. *Anamorphoses*

A sheet of transparent glass can be used as a mirror. Leonardo suggested this use to painters, in his *Notebooks*. Once the object seen through it has been traced onto its surface, its reproduction is transferred onto an opaque surface, where the object's image is then drawn. If the painter applies to the medium the side of the sheet of glass that was turned towards the model, and if, therefore, he does a translation into a plane, the model and its reproduction will be congruous since the latter has been constructed by superimposition. If the artist turns the sheet of glass around a vertical axis, for example, reproducing the other side of the sheet on to the medium this time, the image will no longer be superimposable onto the model. This rotation of the medium is the analogue of the *miroirique* operation. Thus, here too the partition has two uses: as a dissimilator and as an assimilator.
The perspectors refine the specular function in the strict sense of the word specular, that is: identitary. The four machines engraved on wood by Dürer and designed to help with the drawing of portraits, still-lives and nudes, work similarly to identification, to the *Vergleichung*. They are machines for adjusting the relief, which have to determine mainly the apparent distance, by energetically fixing the points of vision and distance by chin-bands, blinkers, sheaths, view-finder and gratings. As for the position of the product (the image), it is not surprising that it is congruous with the model, at this price.
On "Dürer's windows" like these, one sees better what the assimilator functioning of the limit partitions demands: viz., that the only thing that can be plotted, carried or re-duplicated must be the object that will have been fixed and riveted by the scopic machine, not to itself (which means nothing), but to the principles of reproduction whereby the machine was made, namely, those of simplified Euclidean optics.
And yet the anamorphoses-seekers, like Nicéron and Maignan, made "Dürer's window" work in dissimilation, "in reverse". That is, instead of projecting the "real" object onto the mobile door, they fix on to this door the image of this object, which is projected not on to a parallel plane but on to an oblique one to that of "Dürer's window". And instead of placing the vanishing and distance sides in planes orthogonal to each other, they draw them so close together that they almost merge into one.
Here the machine openly dissimilates. The gap in positions between what enters and what comes out makes the product unrecognizable. (Naturally, it would suffice here, too, to add a second anamorphic device operating in the opposite direction to the first, to return the original to its identity). The trick requires that the determination of the points and lines controlling the operation be no less meticulous than in the "legitimate construction", and that the looker's body be no less corseted; but to obtain a contrary effect.

6. *Hinges*

"The continuum in n-dim is essentially the mirror of the 3d-continuum". Duchamp's Large Glass is a modern anamorphic machine incorporating the possibilities of new trickery and of improbable celibacy afforded by non-Euclidean geometries. There is no longer merely an incongruence between figures, but between spaces.
The Large Glass is traversed through its centre by a double wall similar to the one that separates the sophists' *dissoi logoi*. This partition is not visible to the eye accustomed to three-dimensional space, save as a line: "It is certain that any point in the space 3 masks, hides and is the abutment of a line of the area. One would like to turn around this point and to perceive that nth dimension which at this point reaches contact with the space 3 — a



J.F. Nicéron, *San Giovanni Evangelista a Patmos*, affresco / *St. John the Evangelist at Patmos*, Fresco, Roma, Convento dei Minimi, 1642, Paris, 1644.

te, nudi, lavorano in senso analogo all'identificazione, alla *Vergleichung*. Sono macchine di regolazione del rilievo, che debbono soprattutto determinare la distanza apparente, fissando energicamente i punti di visione e di distanza per mezzo di mentoniere, di occhiere, di corsetti, di mirini e di reticoli. Non c'è da meravigliarsi che, con questi mezzi, la posizione del prodotto (l'immagine) fosse congruente al modello.
Su questi « veli » si vede meglio che cosa è necessario per il funzionamento assimilatore delle pareti limite: potrà essere rilevato, riportato e duplicato soltanto l'oggetto che sarà stato fissato perfettamente dalla macchina scopica non già a se stesso (che non vuol dire nulla), ma ai principi di riproduzione secondo i quali essa è stata costruita e che sono quelli dell'ottica euclidea semplificata.
Tuttavia i cercatori di anamorfosi, come Nicéron e Maignan hanno fatto funzionare il « velo » di Dürer in « dissimilazione », « all'inverso »; invece di proiettare l'oggetto « reale » sul battente mobile del « velo », fissano su questo l'immagine dell'oggetto che sarà proiettata su un piano non parallelo, ma obliquo a quello del « velo ». E invece di collocare le rette di fuga e di distanza su piani ortogonali l'uno all'altro, le avvicinano fino quasi a confonderle.
Qui la macchina « dissimila » apertamente. Lo scarto di posizione fra ciò che vi entra e ciò che ne esce rende il prodotto irriconoscibile. (Naturalmente basterebbe aggiungere un secondo dispositivo anarmorfico funzionante all'inverso del primo per ricostruire l'originale nella sua identità). L'accortezza sta nel fatto che la deter-

L'unicicio di Harper / *Harper's unicycle*, 1894.

line of the space 3 indeed disguises a plane. It is like the section of this plane visible only to the eye 3".
The bar that separates the top from the bottom half of the Large Glass is the section of a plane. This plane is the hinge between two different three-dimensional spaces: that of the Bachelors and that of the Bride. Space 3 contains the intersection of two volumes and is a plane; but in the three-dimensional space, which is formed by the surface of the Large Glass, as in any painting, this plane is projected under the appearance of a line separating the "planes" of the top and bottom halves.
The Glass is thus a mirror with two sides, having as a hinge the bar that passes through its middle, just as it is seen in the two-dimensional space. But each of the sides opens on to a virtual three-dimensional space—a perspective cube enclosing the bachelor mechanical devices below, in a more complex, freer space (but still three-dimensional), where the Hanged female form and the Milky Way (la Voie lactée) are suspended. These two sides look at each other or at any rate did look at one another, before being brought by rotation round the central hinge, on to one plane, i.e. that of the Glass. The two virtual spaces therefore reflect one another (married), but their incongruence is strong (bachelors).
So strong that it cannot be suppressed by a re-duplicating operation like the one which Kant would suggest to make the two halves of a human body superimposable. Or rather, such an operation might be imagined, but its effects cannot be seen. For the reduction of an incongruence between volumes would entail having a fourth dimension, which could be suggested by a three-dimensional mirror, viz. a two-sided glass whose sides reflect each other. Which is precisely what the Large Glass is.
This configuration does not mean that Bride and Bachelor, the two halves of the work, are separated for ever, nor, for that matter, that they can be joined together in a virtual space. Between them is the same partition that joins and unjoins the antithetic statements. Just as there is no third instance to synthetize reasonably the sophists' *logoi*, so there is no fourth dimension to cause the bachelor volumes to be superimposed upon the Bride's volumes. But just as it is right to uphold the two theses and wise to let oneself be persuaded by both of them alike, it is *sensitive* to trap the four-dimensional with something two-dimensional and to show as a composition what cannot be composed.

7. *Tortures*

Cora loves a woman, F.B., who is prostituted by a man without a name: The man who received. He first of all compelled F.B. to piss into the WC pan while Cora watched. Later, in the lavatories of the appointment house, he asked Cora "to hold over her face the sheet of glass held out to her". He ordered F.B. to piss and to shit on this sheet. "Cora thought they wouldn't prevent her from loving F.B. because of that, because of them."
Such is the trick of dissimilation in front of *terror* and of assimilation, which wants to obtain con-

minazione dei punti e delle linee che guidano l'operazione non è meno meticolosa che nella « costruzione legittima », che il corpo dell'osservatore non è meno « incorsettato », ma per ottenere un effetto contrario.

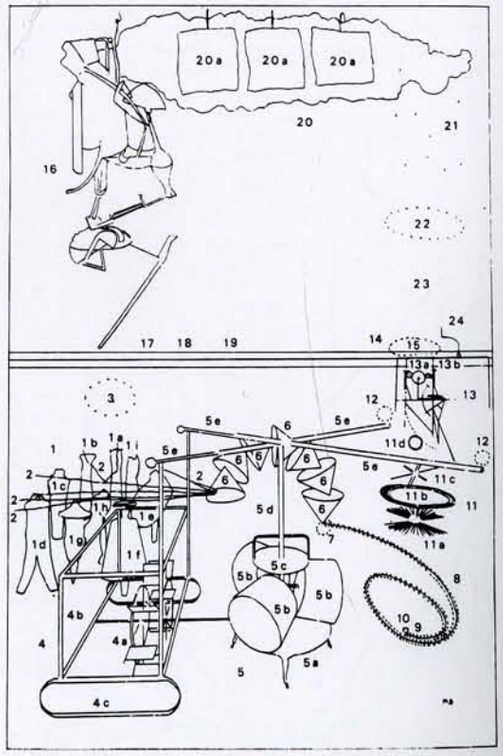
6. Cerniere

« La continuità a n. dimensioni è essenzialmente lo specchio della continuità a 3 dim ». Il *Grand Verre* di Duchamp è una macchina anarmorfica moderna, che ha in sé le possibilità di accorgimenti nuovi e di celibato improbabile proprie delle geometrie non euclidee. Non si tratta più di incongruenze soltanto fra figure, ma anche fra spazi.
Il *Grand Verre* è traversato a metà da una parete doppia, analoga a quella che separa i *dissoi logoi* dei sofisti. Questa parete non è visibile all'occhio adattato allo spazio tridimensionale se non come linea: « È certo che ogni punto dello spazio 3 maschera, nasconde, è il risultato di una linea dell'estensione: si vorrebbe girare attorno a questo punto e percepire la dimensione « n » che arriva a questo punto al contatto dello spazio 3 = una linea di uno spazio 3 maschera allo stesso modo un piano. È come la sezione di questo piano, essa sola visibile per l'occhio 3 ».
La barra che separa l'alto e il basso del *Grand Verre* è la sezione di un piano. Questo piano è la cerniera fra due spazi tridimensionali diversi, quello dei Celibi e quello della *Mariée*; nello spazio 3 l'intersezione di due volumi è un piano, ma nello spazio bidimensionale, che costituisce la superficie del *Grand Verre*, come di tutti i quadri, questo piano appare come una linea, che separa i « piani » dell'alto e del basso.
Il *Verre* è così uno specchio a due facce, che ha come cerniera la barra che lo traversa a metà: tale esso si presenta nello spazio bidimensionale. Ma ciascuna delle facce si apre su uno spazio tridimensionale virtuale: cubo prospettico che racchiude le macchine celibi in basso, spazio più complesso, più libero (ma ancora tridimensionale) in alto, dove sono sospesi l'impiccato femmina e la Via Lattea. Queste due facce si guardano, o almeno si sono guardate, prima di essere condotte, per rotazione attorno alla cerniera centrale, sullo stesso piano, cioè quello del *Verre*; i due spazi virtuali si riflettono dunque (sposati), ma la loro incongruenza è forte (celibi).
Così forte che non può essere soppressa da una operazione di duplicazione come quella proposta da Kant per rendere sovrapponibili le due metà di un corpo umano. O piuttosto, si può concepire questa operazione, ma non vederne gli effetti. Perché la riduzione di un'incongruenza fra due volumi esigerebbe che si disponesse di una quarta dimensione, quella che potrebbe suggerire lo specchio tridimensionale, cioè uno specchio a due facce che si riflettessero reciprocamente. Ciò che è precisamente il *Grand Verre*.
Questo non vuol dire che *Mariée* e Celibi, le due parti dell'opera, siano separati per sempre, e neppure che possano unirsi in uno spazio virtuale. Fra di loro c'è la stessa parete che congiunge e disgiunge i discorsi antitetici. Come non esiste una terza istanza per sintetizzare ragionevolmente i *logoi* sofistici, così non c'è una quarta dimensione per ottenere la sovrapposizione visibile dei volumi celibi su quelli sposati. Ma, allo stesso modo come è giusto sostenere le due tesi e saggio lasciarsi persuadere da entrambe, è giusto « intrappolare » il quadridimensionale con il bidimensionale e presentare in composizione quello che non è componibile.

7. Torture

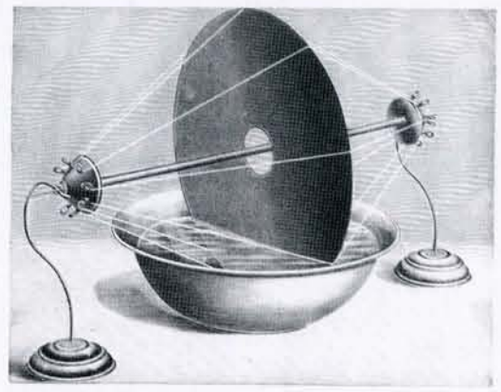
Cora ama una donna, F.B., prostituita da un uomo senza nome: « Colui che riceveva ». Egli da principio costringe F.B. a orinare nella tazza del WC in presenza di Cora. Più tardi, nei gabinetti della casa di appuntamento, prega Cora di tenere, sospesa sopra il suo viso, la lastra di vetro che le viene tesa. Ordina a F.B. di orinare e defecare su questa lastra. « Cora pensa che per questo non le impediscano di amare F.B. ».
Tale è lo stratagemma della dissimilazione di fronte al *terrore*, all'assimilazione, che vuole ottenere la congruenza e trasformare il *miroirique* in speculare: « Mentre F.B. si lavava, Colui che riceveva domandò a Cora di usare a sua volta la lastra al di sopra del viso di F.B. ». Rendere sovrapponibili le due donne, tutte le donne, è quello che esigono il magnaccia e il filosofo-politico, mentre l'amore singolare dell'una per l'altra le rende inconvertibili.
Cora rifiuta, viene percossa, e finisce per essere posta sulla lastra; ma, in luogo di F.B., è un cliente che si mette sotto. Di nuovo la parete trasparente ha funzionato come una macchina celibe: tenendo separate quelle che vi si sono guardate l'una l'altra. Ed è la stessa lastra che vale per l'amante e per il gran duplicatore ma in altro modo.
Tutte le questioni di potere e di non potere, qualunque nome portino, sono legate al funzionamento di questa parete. Lo stratagemma si serve dello speculare e del riproduttivo, meccanismi di terrore assimilatore, per produrre il dissimile, per inventare delle singolarità.

gruence, and to transform the *miroirique* into specular. "While F.B. was washing, the Man who received asked Cora herself to use the sheet of glass over F.B.'s face". To make the two women, all women, superimposable—that is what the pimp and the philosopher-politician demand, when the singular love of one for the other makes them in fact unconvertible.
Cora refuses. She is beaten and ends up by being placed on the sheet, but instead of F.B., this time a client takes up his position underneath the glass. Once again the transparent partition has worked as a bachelor machine, by keeping apart those that have looked at each other. And it is the same glass sheet that applies in the case of the female lover and of the large Duplicator, but in a different way. All matters of power and non-power, whatever name they bear, are concerned with this wall. The trick makes use of the specular and the reproductive, the gear-wheels of assimilating terror, to engender dissemblances and to invent singularities.



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923; schema Serge Stauffer.

1. Lewis Mumford, *Technique and civilization*, 1934; trad. fr., 1950. Franz Reuleaux, *Cinématique. Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines*, tr. fr. 1877; Georges Canguilhem, « Machine et organisme » (1947), in *La connaissance de la vie*, 1952.
2. Aristotele, *Meccanica*; Jean Pierre Vernant, « Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs » (1957), in *Mythe et pensée chez les Grecs* 1965²; Marcel Détienne - Jean Pierre Vernant, « La Mètis du renard et du poulpe », *Revue des Etudes Grecques*, LXXXII, nn. 391-393 (luglio-dicembre 1969); Laurence Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguités de la communication*, dattil., 1974; Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, 1965; *Le Bain de Diane*, 1956.
3. Aristotele, *Retorica*; Jacqueline de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, 1956; Mario Untersteiner, *I Sofisti*, 1967; Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1866; trad. fr. 1971.
4. Emmanuel Kant, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768.
5. Leonardo da Vinci, *Quaderni* (1508), trad. fr. 1942; Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, 1969.
6. Marcel Duchamp, *Notes and projects for the Large Glass*, ed. by Arturo Schwarz, 1969; Marcel Duchamp, *Salt Seller*, ed. by M. Sanouillet and E. Peterson, 1973.
7. Xavière, *F.B.*, 1970.


La ruota automotrice / Automotive Wheel, 1908.

ALAIN MONTESSE

LOVELY RITA, METER MAID

« Have you seen the accident outside
Seven people took a ride
Six bachelors, and a bride
Seven people took a ride ».
(Jim Morrison, *The End*).

0. Per la redazione di questo testo, ci fonderemo sull'opera di Duchamp, sul libro di Carrouges, sui ben noti rapporti Es/Io/ Super-io, sulla *prassi* moderna dello spettacolo, e, in modo generale, su tutto ciò che ci cadrà sotto mano. Ci contenteremo di affermare un certo numero di punti, senza troppo cercare di sostenerli, perché « non c'è che da guardare, e da leggere ciò che è scritto ».
1.1. Storicamente, l'ultima macchina celibe propriamente detta è stata quella di Duchamp. Essa ha reso visibilmente necessario il superamento. A differenza delle macchine precedenti, tentativi o nuove macchine che mettevano in giuoco personaggi umani, che ancora si esprimevano nel linguaggio dell'umanesimo (il che ha permesso a Carrouges di far riapparire la divinità), Duchamp è immediatamente moderno: spettacolo e reificazione.
1.2. Questo si verifica anche nel fatto che, nel *Grand Verre*, le macchine celibi sono le *moules mâlics* e i loro accessori, e nient'altro; gli altri elementi del *Verre* esprimono visibilmente dei rapporti con il mondo delle macchine. Tuttavia, continueremo, per comodità, a indicare con MC l'insieme della struttura.

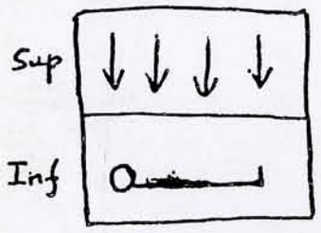


fig 2.1

2.1. Strutturalmente, una macchina celibe si presenta come un organismo a due piani, in cui il piano inferiore è occupato da un uomo coricato, vittima di tormenti diversi, provenienti dal piano superiore. Questo essere è generalmente un maschio, vestito di una uniforme e membro di una gerarchia, alle cui regole ha in qualche modo mancato. Talvolta è soltanto un falloforo primitivo, incompatibile con una struttura sociale rigida. Le regole di funzionamento di questa gerarchia o struttura sociale sono indicate in un meccanismo sulla sommità dell'apparecchio ed esercitano un'azione repressiva, punitiva o conformatrice sull'uomo che è loro sottomesso. Secondo i casi, il processo finisce male per l'uomo o per la macchina...
2.2. I numerosi temi satelliti che Carrouges passa in rassegna derivano più o meno direttamente dalla struttura esposta sopra. Gli insetti, degni

ALAIN MONTESSE

LOVELY RITA, METER MAID

"Have you seen the accident outside
Seven people took a ride
Six bachelors, and a bride
Seven people took a ride".
(Jim Morisson, *The End*).

0. In drafting this text I shall be relying on Duchamp's oeuvre, on Carrouges's book, on the well-known Id/Ego/SuperEgo relations, on the modern *praxis* of entertainment, and in a general way, on everything that may come to hand. I shall content myself with affirming a number of points, without making any particular effort to sustain them, for "one has only to look, and it is written upon it".
1.1. Historically speaking, the last strictly bachelor machine was the one created by Duchamp. It made transcendence visibly necessary. Unlike the earlier bachelor machines, which were essays or short stories bringing human characters into play and were still expressed in the humanist idiom (which has enabled Carrouges to bring back its divinity), Duchamp is at once modern: entertainment and reification.
1.2. This again occurs due to the fact that in the Large Glass the bachelor machines are the malic moulds and their accessories, and nothing else. The other visible elements of the Glass express connections with the world of these machines. Nevertheless, I shall continue, for the sake of convenience, to refer to the structure as a whole as BM (Bachelor Machine).

Ferdinand Hodler, *L'eletto* / *The chosen one*, 1893/94, Bern, Kunstmuseum.

2.1. Structurally, a bachelor machine looks like a two-storey arrangement, the lower storey being occupied by a reclining man who is the victim of various torments coming from the storey above. This man is generally a male human, dressed in a uniform and and member of a hierarchy, in the manner of whose operation he has failed. Occasionally he is also simply a primitive phallophore, incompatible with a rigid social structure. The operative rules of this hierarchy or social structure are registered in a piece of machinery at the top of the apparatus, and they exert a repressive, punitive or conforming action upon the man subjected to them. Depending on the circumstances, the process goes ill for the man, or for the machine...
2.2. The numerous satellite themes which Carrouges reviews and pursues stem more or less directly from the set-up I have just outlined. Insects, worthy representatives of a cybernetic society; military or

rappresentanti di una società cibernetica; la omosessualità militare o militante; castrazione, assenza di donne, negazione della sessualità, sublimazione, dio, il fuoco celeste. E l'elettricità: le più importanti MC sono contemporanee degli inizi dell'elettricità. Si sa quale fortuna McLuhan abbia avuto con la sua ristrutturazione elettrica dei celibi contemporanei.

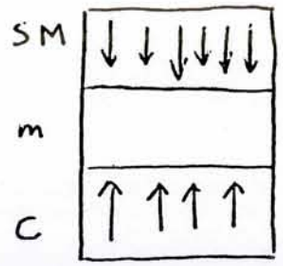


fig 2.3

2.3. Descriveremo la struttura della personalità Standard (SpS) come composta di tre parti. L'*Es* deposito delle rimozioni, serbatoio della libido, ultimo baluardo della volontà di vivere. Il *Super-io*, compendio delle influenze parentali e delle prescrizioni autoritarie, enunciatore delle necessità sociali, programmatore del tempo *chrono* e torre di controllo dell'esecuzione del programma. E l'*Io*, campo di battaglia dei due precedenti, terreno degli incontri e dei rapporti umani. Verticalmente, il Super-io è al di sopra, l'Es sotto, l'Io è diciamo, a livello del mare, qualche centimetro al di sopra del suolo.

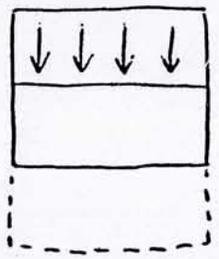


fig 2.4

2.4. Possiamo dunque formulare la seguente enunciazione: una MC è una SpS privata della zona inferiore. Solo perché l'*Es* è completamente assente da queste storie, i tormenti inflitti cadono incomprensibilmente dal cielo. La complicità del condannato nello stendersi sotto la macchina è un trionfo tristemente banale dell'istinto di morte. Se la macchina si autodistrugge, si ha un ritorno di ciò che è rimosso, sbocco normale di una programmazione impazzita, che non funziona più attraverso e per l'umano. E se a volte il condannato si rivolta, è il caso di parlare di Prometeo, o bisogna dire che è una fortuna?
3.1. In un articolo pubblicato su *Bizarre* (N. 11, ottobre 1955), Jehan Mayoux attacca violentemente il libro di Carrouges e le sue interpretazioni

militant homosexuality; castration, the absence of women, the negation of sexuality, sublimation, god, the sky's fire. And electricity: in fact, the major BMs were contemporary to the beginnings of electricity. We know about the fortune that McLuhan has drawn from his electric restructuring of contemporary bachelors.
2.3. I shall describe the Structure of Standard per-

« *La Jungfrau* », cartolina postale / *The* « *Virgin* », postcard. Ed. A. Balland, Paris.

sonality (SSp) as composed of 3 parts. The Id (Ca,), depository of repressions, libido tank and last bastion of the will to live. The SuperEgo, a summary of parental influences and authoritarian prescriptions, stater of social necessities, chrono time programmer and programme execution control tower. And the Ego, battlefield of the two previous items, a terrain for meetings and human relations. Vertically, the SuperEgo is above, and the Id below. The Ego is, shall we say, at sea level, a tew centimetres above the salt.
2.4. So it may be stated that: a BM is an SSp devoid of its lower zone. It is solely due to the fact

Paul Quinsac, *La Fortuna passa... guidata dalla Saggezza e dall'Economia e sparge i suoi doni sui lavoratori* / *Fortune passes... guided by Wisdom and Economy, she lavishes her gifts on the workers*, Société des Artistes Français, Salons de Paris.

that the Id is completely absent from these stories that the torments delivered fall incomprehensibly trom the sky. The condemned man's complicity in stretching out underneath the machine is a sadly trivial triumph of the death instinct. If the machine destroys itself, it is a return of suppressed desires, the normal issue of planning that has gone crazy and no longer works by and for humans. And if at times the condemned man revolts, must one talk of Prometheus, or say that he is still happy?
3.1. In a forgotten article published in *Bizarre* (n. 11, October 1955), Jehan Mayoux grapples violently with Carrouges's book and with his projections concerning the Large Glass. And in effect, whilst this enlightenment does indeed bring out the religious ingredients in Kafka, it would be pretty hard

del *Grand Verre*. E in effetti, questa delucidazione, se mette in chiara evidenza le componenti religiose in Kafka, avrebbe molta difficoltà a scoprirle in Duchamp, dove non si trovano. Perché allora questo articolo è rimasto inoperante? Probabilmente perché nega qualsiasi esistenza alla stessa struttura MC.
3.2. Per provare questa inesistenza, Mayoux ne indica un esempio che definisce « qualsiasi »: « La stessa *Mariée* considerata come monumento patriottico e militare, a commemorazione della guerra del 1914-18 ». In alto la Francia, in basso i soldati e i morti; fra l'una e gli altri, tutto un armamentario di fili spinati, macchine che distruggono gli eserciti coperti di fango, tiri di cannone, bottiglia di acquavite, ecc. E « le litanie del carrello descrivono la vita monotona delle trincee ».

to show them in Duchamp's work, where they are-none. So why is it that this article has remained inoperative? Without doubt, because it denies all existence of the actual structure of the BM.
3.2. To prove this non-existence, Mayoux displays an example which he describes as "N'importe quoi": "the Bride herself regarded as a patriotic and military monument commemorating the 1914–18 war". With France at the top, and the French soldiers *les poilus*) and the dead below; and between the two, a whole outfit of barbed-wire-cross-pieces, a grinder of muddy armies, gunfire, brandy bottle, etc. And "the litanies of the chariot describe the monotonous life of the trenches".
3.3. So it was that! The whole of modern society operating like a bachelor machine. Mayoux is all the nearer to the truth for turning his back on it. He ascertains the pertinence of the BM structure

« Carne da cannoni », cartolina postale. / « Cannon Fodder », postcard.

3.3. Allora è così! È tutta la società moderna che funziona come una macchina celibe. Mayoux è tanto più vicino alla verità, quanto più le volta le spalle; egli verifica sperimentalmente a sue spese la pertinenza della struttura MC. E « l'industria..., la scuola pubblica..., la Vergine Maria, i treni di lusso e gli sportelli di tutte le amministrazioni, le fabbriche e le navi, la chiesa cattolica e il giro di Francia » possono sostituirsi l'uno all'altro, o stare tutti insieme sulla sommità della struttura. E ancora, può essere interessante sapere che il nome di Kafka è stato spesso invocato in Cecoslovacchia prima della « Primavera di Praga » come degno misuratore delle difficoltà del socialismo in un paese economicamente sviluppato.
4.1. L'identificazione essendo quello che è, e così il livellamento termodinamico dell'informazione, ciascun sotto-insieme sociale non vuoto tende a modellarsi sulla totalità. Modelli insignificanti di MC sono in circolazione dappertutto; il tempo sospeso sopravvive a se stesso; ciò che è più moderno è anche il più arcaico. Passeremo ora in rassegna alcune di queste estensioni del concetto della MC, i cui autori, d'altra parte, non sono tutti necessariamente dei falsari.
4.2. Al tempo in cui le burocrazie succedevano degnamente a dio nella parte di Grande Orologiaio, si è parlato, a proposito di urbanistica, di

experimentally, at his own expense. And "Industry..., the state School..., the Virgin Mary... luxury trains and the counters of all government offices, factories and boats, the catholic church and the tour de France" can all replace each other or be all together at the top of the structure. Indeed, it may be very interesting to know that Kafka's name was often invoked in Czechoslovakia prior to the "Prague Spring", as a worthy surveyor of the difficulties of socialism in an economically developed country.
4.1. Identification being what it is, and the thermodynamic surveying of information, every social sub-unit that is not empty has a tendency to model itself on totality. Baubles of BMs are carted about everywhere in the vicinity; time suspended survives itself; the most modern is also the most archaic. We shall be reviewing some of these bachelor extensions, whose authors are not moreover all necessarily perverters.
4.2. When bureaucracies worthily succeeded god in the role of Great Clockmaker, people talked, on the subject of town planning, about Megamachines. The great fear of electronic brains, the cream-tart of science fiction and Safari project, which is absolutely topical, passes cheerfully over this scripturally proven fact that a total algorithm is impossible. The cybernetic society is functionally non-viable, and the bachelor machine left to its own devices

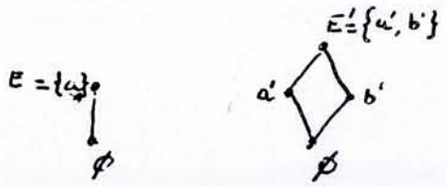
Megamacchina. La grande paura dei cervelli elettronici, luogo comune della science-fiction e progetto *Safari*, assolutamente attuale, passa allegramente sul fatto, dimostrato, che un algoritmo totale è impossibile. La società cibernetica è funzionalmente non vitale, la macchina celibe abbandonata a se stessa non può che distruggersi. È necessario l'intervento attivo in tempo reale di proletari traditori del loro divenire per impedire che essa vada in rovina a ogni momento. Il vecchio re pazzo misura a grandi passi il granaio della casa di appuntamenti, con il suo bastone zoppo.
4.3. Nel mondo della pretesa contro-cultura, il celibato, in falsa coscienza, è generalmente vissuto come uno scherzo, o come le condizioni della lotta. Il film di Adolphas Mekas (bel nome) « Hallelujah the Hills » è un'autentica MC, divenuta oggetto di derisione. Nel suo periodo acido, Bob Dylan aggiungeva sistematicamente al titolo delle sue canzoni un avverbio assoluto superfluo. William Burroughs, discendente delle macchine omonime, ha scritto — pressappoco —: marceremo sulla macchina di stato poliziesca dovunque si trovi; non vogliamo più sentir parlare di padre, di partito, di papà, cacca; per parlare chiaramente, abbiamo sentito abbastanza merda. E, nel mondo essenziale della musica, ci sarebbe tutto uno studio da fare, secondo cui i bassi sono il motore del gruppo e colpiscono l'ascoltatore direttamente al ventre, mentre i sopraacuti di una chitarra elettrica gli stracciano il cervello in due.

Protesi / Prothesis, in *Herders Konversations-Lexikon*, 1921.

5.1. La struttura MC ha conosciuto, recentemente, uno sviluppo spettacolare, sotto i colori dell'Anti-edipo. Constatata l'incompletezza delle macchine celibi, vi si compie la soluzione più piattamente tecnocratica: applicarvi delle protesi. La SpS è realizzata in tutto il suo splendore: un corpo senza organi, MC disattivata, munita di estensioni funzionali diverse. Sembrerebbe che si trattasse della « nascita di un'umanità nuova o di un corpo glorioso ».
5.2. Questa « nuova alleanza » tuttavia era già rappresentata dal *Grand Verre*, come si è sottinteso in (1.2.). Se le MC continuano a presentarsi come un problema, deve per forza esserci una soluzione. E, fin dall'inizio, esplicitamente, il *Grand Verre* è un ritardo. Le *moules mâlics*, a differenza della *Mariée*, non hanno centro vitale. Nelle parole di Duchamp, esse traggono vita « non dal loro sé, ma dal loro non-sé ». Il successo torna loro come una forza.
5.3. Questa impossibilità, o questo rifiuto, di rompere con la colonia penale, nasce naturalmente, secondo Carrouges, da un ritorno del misticismo, con la sua « potenza solare », e dalla conservazione di una cultura morta che ci rimpinza effettivamente « delle più alte iscrizioni ». In una novella intitolata originariamente « Sleeping » il cui titolo francese è « Réveil », Van Vogt mette in scena un protagonista capace di spostarsi a suo piacere sui tre piani della struttura, e che non capisce come mai le imbarcazioni degli umani,

can only destroy itself. What is needed is the active intervention of proletarians traitors to their future to prevent it from breaking down at any time. The old mad king constantly walks up and down in the appointment-house attic, with his limping walking-stick.
4.3. In the realms of would-be counter-culture, celibacy is generally regarded, in the false consciousness, either as a spree or as condition for conflict. The film by Adolphas Mekas (a nice name), "Halleluja the Hills", is a genuine BM that has become an object of ridicule. In his acid period, Bob Dylan systematically bracketed the titles of his songs with an absolute superfetary adverb. William Burroughs, a descendant of Burroughs machines, has written that we will march upon the police state machine wherever it may be, we don't want our fathers' talks any more, the party, speeches by papa, caca, or words to that effect, to put it clearly, we have heard enough of all that shit. And, in the central domain of music, there would be a whole survey to be carried out, where the low notes are the group's motor and strike the listener straight in the belly, whilst the high-pitched notes of a guitar tear his brain in 2.
5.1 The structure of the BM was developed in a spectacular way a short while ago, under the colours of the anti-Oedipus. Having realised the incompleteness of bachelor machines, one now boasts the most flatly technocratic solution: to fix them up with prostheses. The SSp is fulfilled in all its splendour—a body without organs, a deactivated BM, flanked by diverse functional extensions. It sounds like the "birth of a new mankind or of a glorious body".
5.2. This "new alliance" was, however, already represented by the Large Glass, as has been implied in 1.2. If the BMs continue to pose a problem, there must necessarily be a solution. And right from the start, the Large Glass is explicitly a delay. The malic moulds, unlike the bride, have no life-centre. Duchamp scratches out, I quote, they draw their life "not from them but from their non-them". Their success comes back to them like a strength.
5.3. This impossibility, or this refusal, to break with the penal colony, rests quite naturally upon a path leading back to mysticism according to Carrouges, with its "solar power" and the preservation of a dead culture which in effect crams us with the "highest inscriptions". In a short story originally entitled "Sleeping", the French title of which is "Réveil" ("Awakening"), Van Vogt stages a protagonist who can move at his ease on the three storeys of the structure and who scarcely understands why the humans' boats, which moreover he takes for living beings and with which he tries in vain to communicate, remain obstinately at a fixed level which is that of the sea. This protagonist is a robot atomic bomb, the isolated residue of a former war. It eventually explodes, putting an end to the solar system. Yellow is the colour of the non-strikers.
5.4. Mathematically, the SSp is a simplex:
If one considers these simplexes juxtaposed, does a political line mean to trace a simplex that contains them all as sub-structures? If one calls the complex situated at the higher level god, virgin, chairman or secretary general, can one identify the empty units at the bottom of each one? Is each simplex level a "level of abstraction" according to Korzybsky? Can one cease to ask stupid questions?
6.1 One no longer comes across many of the former BMs in working order nowadays. Beneath the breeds of dust, each rising of the social unconscious has upset their working systems. Each leans on the polished stones that look like bits of pig-fat, or of miscarried salamanders, and fail to start anything with them. A silent, pallid multitude of beings that do not look at each other, wandering through the superb galleries of an endless palace. The merchants were not lying: the Subterranean Palace of Fire is full of splendours and talismans, and nobody is ever sleepy any more.

che egli per altro prende per esseri viventi e coi quali tenta vanamente di comunicare, rimangano ostinatamente a un livello fisso, che è quello del mare. Questo protagonista è una bomba atomica robot, superstite isolato di un'antica guerra: finalmente esplode, mettendo fine al sistema solare. Il giallo è il colore dei non-scioperanti.
5.4. Matematicamente, la SpS si presenta come un simplesso:



Se si considerano questi simplessi giustapposti, è una linea politica giusta quella di tracciare un simplesso che li contenga tutti a titolo di sottostrutture? Se si chiama dio, vergine, presidente o segretario generale l'insieme situato al livello superiore si possono identificare gli insiemi vuoti che sono alla base di ciascuno di essi? Ciascun livello di simplesso è un « livello di astrazione » secondo Korzybski? Si può cessare di fare domande stupide?
6.1. Ai nostri giorni non si incontrano più molte MC di vecchio tipo in grado di funzionare. Sotto la polvere, ogni piena dell'inconscio sociale ne ha sconvolto gli ingranaggi. Ciascuno si china su pietre lisce che hanno l'aria di pezzi di lardo, o di salamandre abortite, e non riesce a cominciare nulla con esse. Una silenziosa e pallida moltitudine di esseri che non si guardano vaga attraverso le superbe gallerie di un palazzo senza fine. I mercanti non hanno mentito, il Palazzo del Fuoco Sotterraneo è pieno di splendori e di talismani, e nessuno ha più sonno.
6.2. Soggettivamente, il soggetto, espulso da se stesso per l'alleanza corpo senza organi/ macchine desideranti, vive se stesso come al di là della morte, in una matrice secca. Una generale luce stagnante definisce il piede del letto di ferro, la sedia rigida, la porta e la finestra chiusa, la tavola nuda. Qui, il sole non entra, né il vento, né la pioggia, né la polvere. La polvere sottile che offusca la brillantezza delle superfici orizzontali, il legno verniciato della tavola, il pavimento incerato, il marmo incrinato del cassettone, la cenere nel camino, la polvere e la neve, fuori su tutta la città, agiscono come rivelatori dei movimenti degli esseri e delle cose.
6.3. Al di là dei ruoli, dell'agitazione derisoria delle macchine desideranti, ci si mostra soltanto un deserto, inabitabile. Ma è falso. Varèse, amico di Duchamp, non è il solo ad avere fatto l'andata e il ritorno; certi vi sono rimasti. Tutte le testimonianze concordano: lo specchio è rotto, resta ancora da traversarlo.
6.4. Risalendo un fiume in secca al di là della polvere, Merritt descrive, in *Dwellers in the Mirage*, una società che adora il secondo principio della termodinamica. Si scopre, alla fine del libro, che questo dio, messo in condizione di non nuocere, era soltanto un impostore. Manca alle macchine celibi un demone di Maxwell per curare la loro gravità.
7.1. Bisogna parlarne.

6.2. Subjectively, the subject expelled by itself by the body withoutorgans/desiring machines alliance turns as though beyond death, in a dry womb. A general stagnant light describes the foot of the iron bed, the severe-looking chair, the closed door and window, the bare table. Here the sun never enters, nor does the wind, nor the rain, nor the dust. The fine dust that tarnishes the shine on the horizontal surfaces, the varnished wood of the table, the waxed floor, the cracked marble of the chest of drawers, the ashes in the fireplace, the dust and the snow outside on the whole town, act as revealers of the movements of beings and things.
6.3. Beyond the roles, and the ridiculing agitation of the desiring machines, we are shown nothing but an uninhabitable desert. Now, this is wrong. Varèse, a friend of Duchamp, is not the only one to have done the return journey; some even stayed there. All the evidence is concordant: the mirror is smashed, and it only remains to cross through it.
6.4. Going back up a dried-up river on the other side of the dust, Merritt describes, in *Dwellers in the Mirage*, a society that worships the 2nd principle of thermodynamics. It is revealed at the end of the book that this god, when prevented from doing further harm, was merely an impostor. Bachelor machines and others lack a Maxwell demon to look after their gravity.
7.1. To be talked about.

LE MECCANICHE / FOTTERE / NON FOTTERE / LA PITTURA / I GIUOCHI DI PAROLE / ECC...

1. Le macchine si smontano

« Smontiamo pazientemente e disponiamo separatamente gli organi del nostro orologio: sarebbe davvero sorprendente se, compiuto questo lavoro, non sapessimo scoprire che ora è »[1]. È molto probabile che questa sorpresa si produca veramente: la macchina smontata (con i suoi pezzetti in ordine in tanti piccoli mucchi) non produce più nulla: sul quadrante non si legge più l'ora; il tempo non è abolito (sarebbe troppo bello!), ma cessa di essere misurato. Scorre, mentre io faccio a pezzi la macchina, mentre divento il suo anatomista.
La stessa delusione sorpresa sarà provocata dal testo che sta per cominciare. Sulla macchina abbiamo letto dei libri, possediamo certe conoscenze; le immaginiamo, le sognamo. In ciascuno di noi si organizzano conoscenze, citazioni, fantasmi sulle macchine. E costituiscono una specie di grande macchina mentale, difficile da descrivere, prodotta dall'imitazione di una moltitudine di macchine tanto più affascinanti in quanto non sono interamente comprese. Affrontiamo le macchine con un piacere infantile; isoliamo qualche ingranaggio e qualche dispositivo. Inutile dire che, alla fine, non sapremo come funzionano le macchine smontate. È ugualmente inutile precisare che, stanchi, abbandoneremo lo smontaggio lasciando la macchina demolita a mezzo, con i suoi ingranaggi sparsi qua e là. Vi auguriamo tuttavia una delusione lieta, un allegro disinganno.

2. Una macchina mostro di Victor Hugo

« Che magnifica chimera avrebbero fatto i nostri padri di quella che noi chiamavamo una locomotiva! Lo immagini? Del corpo avrebbero fatto un mostruoso ventre a scaglie, un enorme guscio; del camino un corno fumante o un lungo collo con fauci piene di brace; avrebbero nascosto le ruote sotto immense pinne o sotto grandi ali ripiegate. Anche le carrozze del treno avrebbero avuto cento forme fantastiche e, la sera, si sarebbe visto passare vicino alle città ora un mostro colossale ad ali spiegate, ora un drago vomitante fuoco (...): spaventosi, ardenti, fumanti, formidabili, trascinando come prede cento altri mostri incatenati, e traversando le pianure con la velocità, il rumore e la figura della folgore. Sarebbe stato un fenomeno imponente »[2]. A differenza di altri scrittori, Hugo non inventa qui nessun meccanismo, non concepisce una macchina di funzionamento nuovo, o di uso inedito. Prende una macchina già esistente, la traveste, gioca con la sua superficie, immagina che una mitologia antica ne dissimuli le forme funzionali. La locomotiva (di nuovo) subisce una metamorfosi simile in un disegno che Théophile Gautier traccia dopo aver preso dell'hascisc. Lo schizzo di Gautier porta questa didascalia: « un animale dell'avvenire rappresenta una locomotiva vivente con un collo di cigno terminante in una testa di serpente, dalle cui fauci sprizzano fiotti di fumo, con zampe mostruose formate da ruote e pulegge; ciascun paio di zampe, è accompagnato da un paio d'ali e, sulla coda dell'animale, si vede l'antico Mercurio che si riconosce vinto nonostante i suoi talari »[3]. Sarebbe un errore trascurare questo testo. Con la scusa della droga, esso sconvolge il nostro modo abituale di pensare e ci introduce in una gaia confusione. Le immagini mitologiche sono insieme imitate e svalutate: Mercurio è vinto. La macchina, prodotto della cultura, è vissuta

MECHANISMS / THE FUCK / THE NON-FUCK / PAINTING / PLAY ON WORDS / ETC...

1. Machines dismantled

"If we patiently take to pieces and separately class the gear-wheels in our clock, it would be very surprising if upon finishing the job we could still find out what time it was"[1]. This surprise is quite liable to occur in fact, for the dismantled machine (its parts arranged in little heaps) no longer produces anything. The time is no longer there to be read on your watch. Time has not been abolished—that would be too good!—but it has ceased to be measured. It flows on while I take the machine to pieces and do an anatomy of it.
The same disappointed surprise must be caused by the text now beginning. We have read books about the machine, we know something about them; we dream about them; we dream them. Knowledge, quotations and phantoms about machines are organised in each of us. They constitute a sort of large mental machine, hard to describe, which seems to mime a whole lot of machines that are made all the more fascinating for being ill-perceived. With childish pleasure, we grow attached to this machinery. We isolate certain gear-systems and devices. Needless to say, we shall not know in the end how the dismantled machinery once worked. Nor is it necessary to point out that having grown weary, we shall stop during the dismantling process, abandoning this half-demolished machinery, surrounded by untidy bits and pieces of gear-wheels. Nevertheless you are wished a happy disappointment and a merry disenchantment!

2. A monster machine by Victor Hugo

"What a magnificent chimera our fathers might have made with what we call a chaudière (steam-boiler)! Can you imagine that? Out of this steam-boiler they might have made a scaled and monstrous belly, an enormous carapace; out of the funnel a smoking horn or a long neck bearing a muzzle full of glowing embers; they might have concealed the wheels beneath immense fins or big drooping wings. The coaches too might have taken a hundred fantastic shapes and, in the evening, one might have seen now a colossal gargoyle with its wings spread, now a dragon vomiting fire, going past the towns (...), alarming, burning, fuming and formidable, dragging after them like prey a hundred other chained monsters, and crossing the plains with the speed, the noise and the shape of lightning. It would have been magnificent"[2]. Unlike other writers, Hugo does not invent any mechanism here, or conceive any machine working in a new way or some previously unknown purpose. He accepts an already existing machine, disguises it, plays with its surface, hoping that some ancient mythology will dissimulate its functional forms. The locomotive (still) undergoes a similar metamorphosis in a drawing which Théophile Gautier did after taking hashish. Gautier drew "a rough sketch with the following caption on it: an animal of the future represents a living locomotive with a swan's neck ending in a snake's muzzle out of which waves of smoke belch forth, with monstrous legs made out of wheels and piston-rods. Each pair of legs is accompanied by a pair of wings and, on the animal's tail, can be seen the classical Mercury who acknowledges deteat despite its winged heels"[3]. You would be wrong to neglect this text. With the excuse of drugs, it disturbs our habitual ways of thinking and introduces us to a very gay confusion. The mythological images are at once mimed and de-valued Mercury is conquered. The machine,

come forza naturale, come violenza vitale; e, nello stesso tempo, questa natura trova paradossalmente la sua figura paradigmatica in un mostro, contraddizione aperta, scarto rispetto alla natura, mescolanza scandalosa di serpente, di cigno, di pulegge e di ali.

3. Accoppiamenti di elementi

Parti e dispositivi di una macchina[4]: albero, asse, bilanciere, barra, biella, bottone, braccio, arresto, camma, cardano, catena, carrello, camicia, valvola, anello, cinghia, cuscinetto, cremagliera, testata, cilindro, ingranaggio, freno, rullo, guida di scorrimento, ventola, leva, manovella, cuscinetto a sfere, dado a farfalla, pignone, pistone, disco, balestra, rubinetto, rotella, ruota, tamburo, asta, perno, bacchetta, tubo, turbina, canna, boccolare, doppio cavo, volante, volano... Forse avete troppo letto *l'Anti-Edipo*, forse avete un'ossessione sessuale, ed ecco che immaginate un'aberrante orgia meccanica: le valvole sono violate, camicie e cuscinetti sono palpati, tastati, sgualciti; alberi, aste, tubi, barre, tesi, penetrano organi metallici a cui si adattano. Insieme con Diderot[5], potete immaginare qui una sessualità *more geometrico*, una meccanica dei solidi erotici, potete concepire con la fantasia sessi di forme differenti e fisse: « Questi gioielli sono dall'eternità destinati a incastrarsi l'uno nell'altro; un gioiello femminile a forma di dado è predestinato a un gioiello maschio a vite ». Una ragazza ha il gioiello circolare, un'altra quadrato, una terza a forma di poligono regolare, ecc. I ragazzi presentano gioielli cilindrici, piramidali, a forma di parallelepipedi, ecc. « Si può facilmente immaginare che la questione della misura delle superfici e dei solidi era arrivata in quell'isola a un livello di perfezione molto alto e che tutto ciò che si era scritto sulle figure isoperimetriche vi era assolutamente essenziale ».
In questa sessuologia meccanica inventata da Diderot, giocano anche i necessari rapporti di calore fra due sposi, fra due gioielli; e si graduano « termometri applicabili agli uomini e alle donne ». Essi presentano due forme diverse: la

Jean-Claude Forest, *Barbarella*, poster, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1967.

a product of culture, is lived as a natural force, as a vital violence; and at the same time, this nature paradoxically finds its paradigmatic figure in a monster, in an open contradicton, standing aside from nature, a scandalous mixture of snake, swan, pulleys and wings.

3. Coitus of elements

Pieces and devices of a machine[4]: shaft, axle, beam, rod, bar, switch, arm, stop, cam, joint, chain, carriage, casing, valve, collar, belt, bearing, rack, breech, cylinder, gear, brake, roller, slide-bar, screw, trigger, crank, pillow-block, butterfly-valve, pinion, piston, plate, spring, cock, gear-wheel, wheel, drum, tie-rod, pin, tube, turbine, pipe, nozzle, reciprocal gear, clack-valve, fly-wheel...Perhaps you have read too much "*l'Anti-Oedipe*", maybe you are obsessed by sex: *les culasses sont enculées* (breeches are up-ended), valves violated; sheathes and bearings are felt, adorned with leaves, rumpled; the shafts, rods, pipes and bars penetrate stiffly into the metal organs that fit them. You can dream here with Diderot[5] of a *more geometrico sexuality*, of a mechanical system of erotic solids; you can conjure up sexes in your minds, with different and fixed forms: "There jewels are for all eternity destined to fit together; a female jewel in bolt-form is predestined for a male jewel made in the shape of a screw". One girl has a circular jewel, another has a square one, while a third girl has an irregular-sided one, etc... The boys show cylindrical, parallelipiped, pyramidal jewels, etc... "One can easily realise that what concerned the measurement of surfaces and of solids was driven on the island to a very high degree of perfection, and that everything that had been written on isoperimetric figures was very essential to it".
In this machinistic sexology invented by Diderot, the requisite heat relations between married couples and between two jewels, also play their part; and the "thermometres applicable to men and to women" are graduated. Their shape is not the same. The base of the woman's thermometre looks like a male jewel about eight thumbs long and with a diameter of one thumb and a half; and that of the males' thermometres like the upper part of a flask which would have exactly the same dimensions in a concave sense. There are (...) these ingenious machines whose effect you will see soon". The sexual thermometres are, therefore, called *ingenious machines*. Diderot's phantom functions performs according to a happy circularity: the sexual organs are imagined from a departure point of mechanical parts and devices; to permit their suitable operation new machines are invented.
The eroticism of mechanical systems will be appreciated in different ways. It all depends on you ladies and gentlemen; obstacle to love and its derision; this eroticism can be all that. One will recall the relations between Barbarella and the robot Aiktor. If Barbarella seems satisfied with the robot's services as a lover, the latter is more critical of the fact that his embraces still have something slightly mechanical about them.
Machines can thus be dreamed of as interminable and controlled orgies. They are also the places where joyful or depressing masturbations take place The "reciprocating gear" (le "va-et-vient") untiringly performs an alternative movement. In the *Green Box*, Duchamp comments on one of the parts in his *Large Glass*—the Chariot—through morose litanies where the Chariot qualifies: "Slow life / Vicious circle / Onanism / horizontal / Buffer of life / Celibate life..., considered as an alternative rebound on to this shoddy rebound of life / cheap construction / White iron / Ropes / wire / Coarse wooden pulleys / Eccentric / Monotonous fly-wheel". The machine is the bachelor life, onanism, rhythmic litanies on the noises that accompany its alternative movement, repeated, monotonous; its perpetual masturbation.

base dei termometri femminili assomiglia a un gioiello maschile lungo circa otto pollici, con diametro di un pollice e mezzo, i termometri maschili assomigliano alla parte superiore di un flacone delle stesse dimensioni, in concavità. « Ecco (...) queste macchine ingegnose di cui vedrete ora l'effetto ». I termometri sessuali sono chiamati *macchine ingegnose*; la fantasia di Diderot funziona secondo una gioiosa circolarità: gli organi sessuali sono immaginati a partire da pezzi e dispositivi meccanici; per permettere il loro funzionamento, si inventano altre macchine.
L'erotismo meccanico sarà apprezzato in modi diversi. Al vostro buon cuore, signore e signori. Perfezione amorosa, condizione necessaria, ma non sufficiente; ostacolo all'amore e alla sua derisione: questo erotismo può essere l'una cosa e l'altra. Si ricordino i rapporti fra Barbarella e il robot Aiktor. Se Barbarella sembra soddisfatta dei servizi amorosi del robot, questo è più critico per il fatto che i suoi abbracci conservano qualcosa di meccanico.
Così, le macchine possono essere immaginate come orge interminabili e controllate; esse sono anche i luoghi delle masturbazioni gioiose o deprimenti. Nella *Boîte Verte* Duchamp commenta uno degli elementi del suo *Grand Verre*, il carrello, con una serie di litanie tristi, in cui il carrello qualifica se stesso: « Vita lenta / Circolo vizioso / Onanismo / Orizzontale / paraurti di vita / Vita celibe, considerata come rimbalzo alternativo su questo paraurti / Rimbalzo a paccottiglia di vita / Costruzione a buon mercato / Latta / Corde / Fil di ferro / Grossolane pulegge di legno / Eccentriche / Volante monotono ». La macchina è vita celibe, onanismo, litanie ritmate sui rumori che accompagnano il suo movimento alterno, ripetitivo monotono; la sua perpetua masturbazione.

4. Tre citazioni aberranti

Separate dal loro concetto, certe frasi in cui appare la parola *macchina* sono affascinanti. Perché non citarle?
M.me de Sevigné: « Dite che mia figlia non dovrebbe fare altro che partorire, tanto se la cava bene. Signore Iddio! Fa ella forse qualcos'altro? Ma vi avverto che, se per tenerezza e per pietà voi non date qualche riposo a questa graziosa macchina, finirete col distruggerla infallibilmente, e sarà un peccato ».
P. Le Bossu: « Ai poeti è permesso di far intervenire macchine dappertutto e di impiegare continuamente il ministero degli dei ».
Serge Gainsbourg: « Avec machine / et moi machin / C'est autre chose / C'est machin » (gioco di parole intraducibile).

5. La macchina come trappola

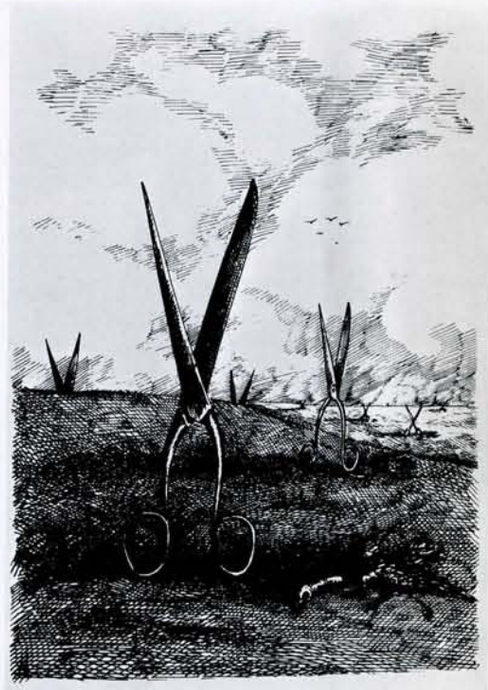
Una delle maniere usuali di pensare la macchina è quella di concepirla sul modello della trappola. La trappola per topi (quella, per esempio, che fabbrica San Giuseppe nella Pala di Mérode, dipinta verso il 1420 dal Maestro di Flémalle), il trabocchetto, la tagliola (per esempio, quella semplice ed efficace che costituisce il *ready-made* di Marcel Duchamp, datata 1917) appaiono allora come le macchine per eccellenza. Sfogliate un dizionario della caccia[6]. Contro le « bestie puzzolenti » si usano trappole di legno a scatto « per cifra 4 ». Contro il tasso, la lontra, la volpe, esistono trappole in metallo, a pale o a ingranaggi. Fra una grande varietà di macchine, incontrerete anche delle macchine per richiamo, specchi per le allodole e lo strano specchio per la tigre disegnato da Stradanus (Jan Van der Straet, 1523-1605). E anche macchine per strangolare gli animali. Nel Littré, il primo esempio letterario riguardante la voce « macchina » ci porta in questo universo della caccia: « (L'alouette) avait évité la perfide machine »[7]. Esiste una grande varietà di queste macchine.

4. Three aberrating quotations

Separated from their contexts, certain phrases in which the word *machine* appears are enrapturing. Why not recopy them? Madame de Sévigné: "You say that my daughter ought not to do anything but beget a child, so well does she discharge this duty; well, Gracious Lord! does she do anything else? But I warn you that if, through tenderness and pity you allow this pretty machine to rest a little, you will surely destroy it, and that would be a shame".
P. Le Bossu: "Poets are allowed to bring in machines everywhere and to employ the ministry of the gods unceasingly".
Serge Gainsbourg: "With machine / and thingamyme / It's different / It's a thingamy".

5. The machine as a trap

One of the usual ways of regarding machines is to connect them with the idea of a trap. The rat-trap (the one, for example, made by Saint Joseph on the altar-piece of Mérode, painted in 1420 circa by the Maitre de Flémalle), the trap, the floor-trap (the simple and effective one which proposes Marcel Duchamp as a ready-made, dated 1917), the weasel-trap, seemed in those times to be machines par excellence. Now flip through a dictionary of hunting[6]. Against "stinking animals" the traps employed are of the break-back type with a figure 4 setting device, known as "*quatre de chiffre*". Then for catching badgers, otters and foxes there are the metal, paddle or gear traps. Among all sorts of other kinds of machinery you will also find decoy machines—decoy-traps, lark mirrors and that strange tiger mirror drawn by Stradanus (Jan Van der Straet, 1523–1605). And strangling machines too. In Littré, the first literary example given under the entry 'machine' takes us into this hunting universe: "(The lark) had avoided the treacherous machine"[7]. There are innumerable such machines. A drawing by Topor shows a pair of huge scissors standing up in the sky.
Next to them lie a number of decapitated birds. By a subtle mechanism or (perhaps) by an act of will,



Roland Topor, disegno/drawing, in *Toxilogie*, Zürich, Diogenes Verlag, 1970.

Un disegno di Topor presenta un immenso paio di forbici aperte nel cielo. Vicino ad esse giacciono degli uccelli decapitati. Grazie a un ingegnoso meccanismo o (forse) per un atto di volontà, le forbici si chiudono bruscamente al passaggio dell'uccello che le sfiora.
Ci interesseremo anche agli strumenti taglienti nel *Grand Verre*.

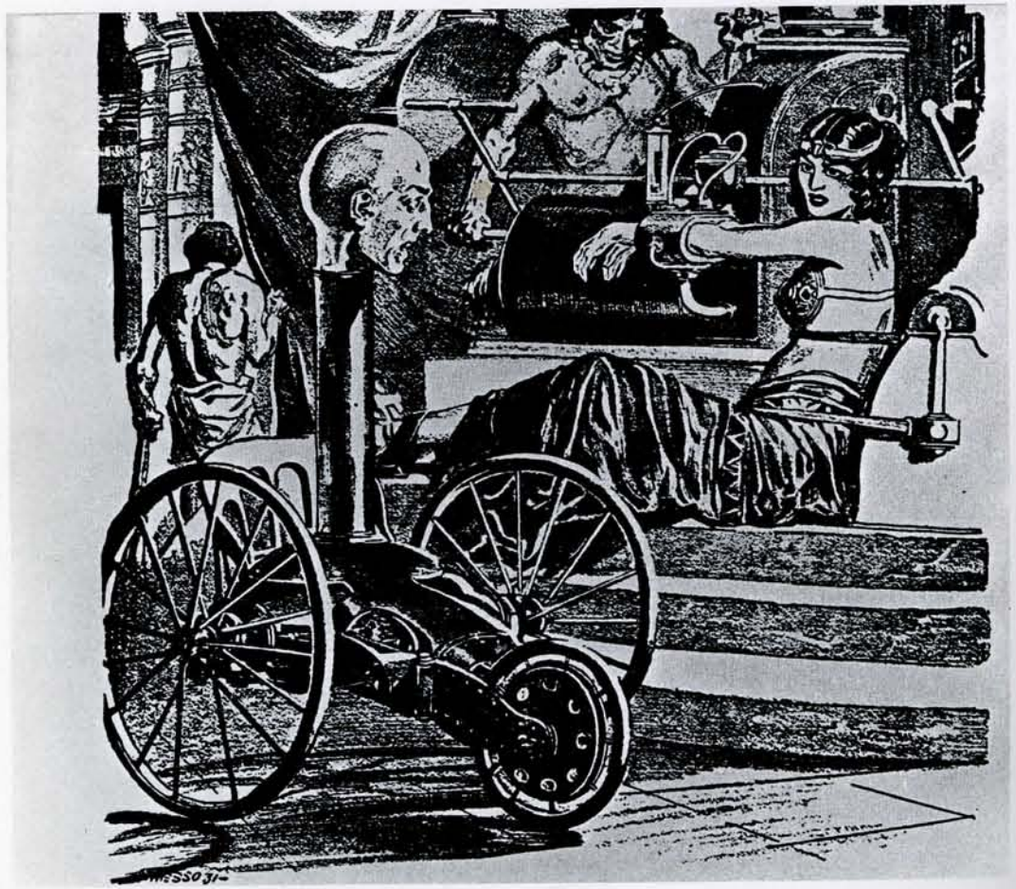
6. Il sangue carburante

Il sangue può diventare carburante. Ci sono macchine, in parte metalliche, in parte umane, che possono aver bisogno di sangue per la loro manutenzione. Mentre i vampiri assorbono il sangue, queste macchine mostruose se ne servono solo per uso esterno (come dicono i farmacisti). In un racconto di F. Flagg, i discendenti degli Atlanti vivono sotto l'oceano, nel Palazzo delle Teste di Apex. Hanno la testa umana, innestata su una macchina a ruote. Un bagno nutriente a base di sangue fresco le mantiene in vita[8].

they suddenly close on the bird as it brushes against them.
We shall also be concerning ourselves with things that cut, in the *Large Glass*.

6. Blood as fuel

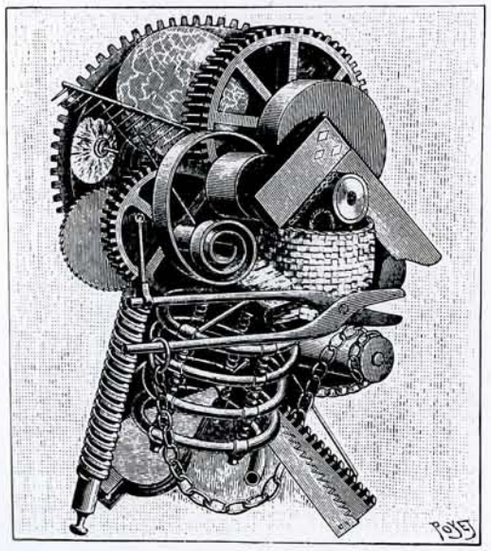
Blood can become a fuel. Some machines that are partly metal and partly human may need blood for their maintenance. If vampires absorb blood, these monstrous machines take it for external use only, as the chemists say on their labels. In a story by F. Flagg the descendants of Atlas live beneath the Ocean, in the Apex Heads' Palace. Their human heads are grafted onto machines running on wheels. A nourishment bath based on fresh blood keeps them alive[8].



H.W. Wesso, illustrazione per/illustration for Francis Flagg, *The Head of Apex* (in *Astounding Stories*, 1931).

7. Matrimoni?

Non ci prende qualche volta la tentazione (stupida?) di sposare fra loro le macchine celibi? Di allacciare una macchina di Raymond Roussel a una macchina di Jarry? Di prolungare la macchina (insieme macchina per scrivere e macchina di tortura) della *Colonia penale* con una macchina disegnatrice di Tinguely o con la macchina per dipingere di Louise Montalescot quale la descrive Roussel?[9] E, d'altra parte, la mostra organizzata da Harald Szeemann non costituisce forse una grande orgia di macchine celibi?
È probabile che, in quest'orgia, i rischi di procreazione siano ridotti. Probabile, ma non certo.
Perché sulla fecondità e la sterilità, l'immaginazione non cessa di moltiplicare le ipotesi.
L'androgino, celibe essenziale, non diventa forse per Antoinette Bourignon, una visionaria seguace di Böhme del XVII secolo, una pudica macchina di procreazione[10]: « Al posto delle parti animalesche che non si nominano, (...Adamo) aveva in questa regione la struttura di un naso della stessa forma di quello del viso; ed era una fonte di odori e di profumi mirabili; di là dovevano uscire anche gli uomini, di cui egli aveva in sé tutti i principi. Perché, nel ventre (trasparente) aveva un vaso in cui nascevano delle piccole uova e un altro vaso pieno di liquido che fecondava le uova ». Il naso non aspira più i profumi, ma li produce; e diventa anche matrice. Macchina perfetta, autonoma, l'androgino è un modo di svalutare l'individuo a un solo sesso. Essere uomo, o donna, è essere menomati.



Poyet, *L'inventore* / *The inventor*, incisione su legno/wood engraving, fine del XIX secolo/end of 19th century.

8. Visi-macchine

A volte il viso diventa macchina. La descrizione lo legge come meccanico, come insieme di ingranaggi. Ne troviamo un curioso esempio in un romanzo della serie nera[11]: « Era schizofrenico. Aveva ventisette anni. Forse trenta. Difficile da dire. Da valutare. A causa di un viso curioso, tutto fatto di cubi. Un'organizzazione geometrica, in cui due occhi molto ravvicinati convergevano verso un naso interminabile ». Comprenderemo meglio i ritratti dipinti da Arcimboldi e dagli arcimboldeschi se li vedremo come macchine. Meccanismi insoliti, i cui ingranaggi sono fiori, verdure, pesci, libri o utensili di cucina. Ma forse bisogna seguire Sartre[12] e considerare tutti i

7. Marriages?

Are we not (foolishly?) tempted to marry off bachelor machines to one another? To connect up a machine by Raymond Roussel with one by Jarry? To extend the (writing or torturing) machine in the *Penal Colony* by adding to it a machine drawn by Tinguely or Louise Montalescot's painting machine, just as R. Roussel[9] describes it? And, for that matter, would not the exhibition organised by Harald Szeemann in itself constitute a vast surprise-party of bachelor machines?
It is probable that in this orgy the risks of procreation may be reduced. Probable, but not certain. For when it comes to fecundity and sterility the imagination never ceases to multiply its conjectures.
Does not the hermaphrodite an essential bachelor figure for Antoinette Bourignon, the Bohemian Visionary of the 17th century, become a bashful procreating machine[10]: "Instead of the bestial parts that one does not mention, (...Adam) had in that region the structure of a nose with the same shape as that of his face; and this area was a source of admirable odours and scents; from that part must also come forth men, all of whose principles he had within himself. For in his belly (transparent) he had a receptacle where little eggs were born and another vessel full of liquid which made the eggs fecund". The nose no longer breathes in the perfumes but produces them; it becomes a womb too. A perfect, autonomous machine, the androgen is a way of de-considering the individual sexed in one manner only. To be a living man, a living woman, is to be less.

8. Machine-faces

Occasionally faces become machines. The description reads it as a mechanical compound of cogwheels. A curious example of this may be found in a novel of the black series detective novels[11]: "He was schizophrenic. He was twenty-seven years old. Perhaps thirty. Hard to say. To make out. Owing to a peculiar-looking face, made entirely of cubes. A geometrical organisation where two eyes very close together converged towards a nose that went on and on". You will understand these portraits by Arcimboldo and by the Arcimboldesques if you look at them as machines. As weird mechanical contrivances whose internal wheels are vegetables, flowers, fishes, books or kitchen utensils. But maybe you had better follow Sartre[12] and treat all portraits as arcimboldesque works: "What is it that flatters us in these trick pictures? Might it not be that the process has been familiar to us for a long time? And, if our painters were all like Arcimboldo in their manner? It is true that they wouldn't deign to compose a human head out of a cucumber, a few tomatoes and some radishes.
But are not faces composed every day with a pair of eyes, a nose, two ears and thirty-two teeth? Where is the difference? Is not taking a sphere of pink meat, making two holes in it and shoving a little enameled ball into each of them, modelling a nasal appendix and planting it, like a false nose, underneath the eye sockets, boring a third hole and decorating it with white pebbles—isn't this like replacing the indissoluble unity of a face by an assortment of heteroclite objects?"
Sartre is undoubtedly wrong to talk of assortment. He seems to be describing a machine whose principal function consists of holding its own parts together and in working order. It has at least two other functions. A machine with apertures in it, the painted face suggests the need to be fed (by sights, smells and nourishment); it is also a machine for expressing (according to perfectly decipherable conventions in a given society) emotions, intentions and what is called a character.
In his *Praxis Medica* (1696), Baglivi, an Italian doctor of the school of iatromecanists, imagines the entire human body as a complex mechanism connec-

ritratti come opere arcimboldesche. « Che cos'è che ci solletica in questi artifici? Non sarà forse il fatto che il procedimento ci è familiare da tanto tempo? E se i nostri pittori fossero tutti, a loro modo degli Arcimboldi? È vero che disdegnerebbero di comporre una testa umana con una zucca, dei pomodori e dei ravanelli.
Ma, non compongono ogni giorno visi con un paio d'occhi, un naso, due orecchie e trentadue denti? Dov'è la differenza? Prendere una sfera di carne rosa, praticarvi due buchi, piantare in ciascuno di essi una bilia smaltata, modellare un appendice nasale e piantarla, come un naso finto, sotto i globi oculari, tagliare un terzo buco e ornarlo di sassolini bianchi, non è forse sostituire all'indissolubile unità di una figura un assortimento di oggetti eterocliti? ».
Sartre ha probabilmente torto a parlare di assortimento. Ci descrive, pare, una macchina la cui principale funzione consiste nel tenere insieme, e in movimento, i suoi pezzi. Essa possiede almeno due altre funzioni. Macchina a buchi, il volto dipinto suggerisce la necessità di essere alimentato (da spettacoli, da odori, da cibi); è anche una macchina per esprimere (secondo condizioni perfettamente decifrabili in una data società) delle emozioni, delle intenzioni, e quello che si chiama un carattere.
Medico italiano della scuola degli iatromeccanici, Baglivi, nella *Praxis medica* (1696) immagina l'intero corpo umano come un meccanismo complesso, formato da elementi assai semplici: « Le mascelle armate di denti, che cosa sono se non delle tenaglie? Lo stomaco non è che una storta; le vene, le arterie, l'intero sistema vascolare, sono tubi idraulici; il cuore è una molla; le viscere sono filtri, crivelli; il polmone è un mantice; e che cosa sono i muscoli, se non delle corde? Che cos'è l'angolo oculare? È una puleggia, e così di seguito »[13]. Tubi, tenaglie, molla, crivello, corde, storta e pulegge funzionano insieme: una macchina fatta per sbalordire gli ingegneri.

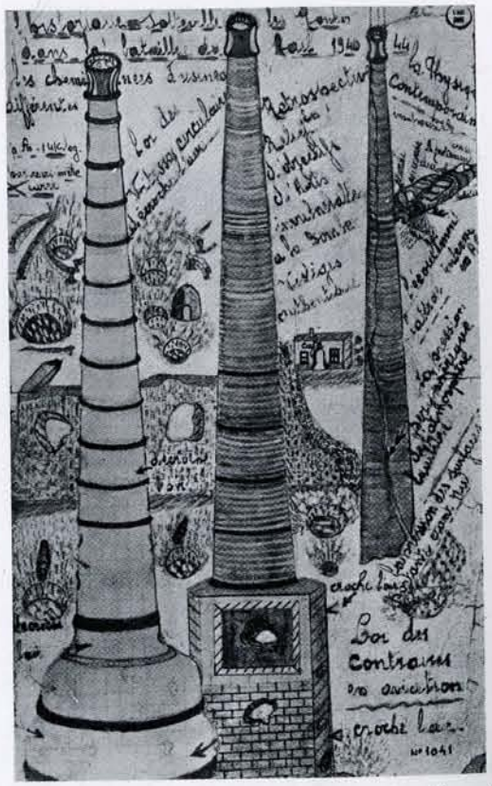
ting up very simple instruments. "What else could jaws armed with teeth be but pincers? The stomach is but a converter; the veins, arteries and the whole of the system of blood vessels are simply hydraulic pipes; the heart is a main spring; the viscera are merely filters and sifters; the lungs are but a pair of bellows; and what are the muscles if not ropes? What is the eye ball if not a pulley, and so forth"[13]. Pipes, pincers, spring, sieves, converter and pulleys work together: in a machine made to astonish engineers.

9. Nella collezione dell'« Art Brut »

Opera n. 2299. Disegno probabilmente eseguito fra il 1900 e il 1910[14] all'ospedale psichiatrico di Vaucluse. Uno schema accompagna una lunga pagina di scrittura. Fra altre indicazioni (più o meno leggibili), si trovano queste: « Machines, â-Vapeur, répousentes, ét âspirentes criminel, à aire (...). Marmites tournentes, râbatentes, téléphones (...). Machine à-vapeur, électrique, chiémie, téléphones, Mortel ».
Il testo sembra definire la meccanica come macchina per produrre « *des tortur â trose* ».
Opera n. 3167. Cinquantacinquenne, nel 1965, nata in Austria, Katharina disegna delle visioni meccaniche dell'anatomia umana[15].
Opera n. 2997. Progetto di una macchina « Electric oui-ja ». Forse una macchina per traduzione, legata alle preoccupazioni del suo autore[16].
Opera n. 2398. Progetto dell'auto-Austria-Ungheria (1947)[17].
Opere nn. 1039-1053[18]. Le invenzioni (accompagnate da disegni) di Florent si propongono a volte di fare delle economie: un redattore pulsatorio *senza* turbina, un'autostrada *senza* terreno. Si noteranno anche uno « stato reattorio pulsatorio », dei « fenomeni idroconcavi » e delle riflessioni sulla « Polifase di un Punto ».

9. In the Art Brut collection

Work n. 2299. Drawing probably executed between 1900 and 1910[14] at the Vaucluse psychiatric hospital. A diagram accompanied by a long page of writing. Among other (more or less readable) indications, the following can be read: "*Machines, â -Vapeur, réposentes, ét âspirantes -criminel, â aire (...) Marmites tournentes, râbatentes, téléphones (...) Machine â-vapeur, électrique, chiémie, téléphones, Mortel*". The words seem to describe the mechanism as a machine for producing "*des tortur â trose*".
Work n. 3167. Aged fifty-five years, in 1965, born in Austria, Katharina draws mechanical visions of the human anatomy[15].
Work n. 2997. Plan of an "*Electric oui-ja (yes)*" machine. Possibly a translating machine, connected with its designer's own preoccupations[16].
Work n. 2398. "*Plan -de l'auto-Autriche-Hongrie*" (1947)[17].
Works n. 1039–1053[18]. The inventions—accompanied by drawings— by Florent are aimed sometimes at making economies: a pulsator editor *without* turbine, a motorway *without* land. One will also note a "*stato réactoire pulsatoire*", some "hydroconcave phenomena" and reflections on the "Polyphase of a Point".



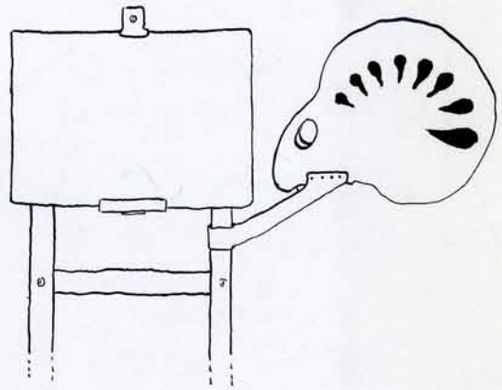
Florent (1883-1955), *Legge dei contrasti in aviazione* / *Law of contrast in aviation*.

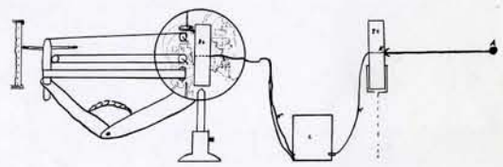
10. Dipingere: eiaculare

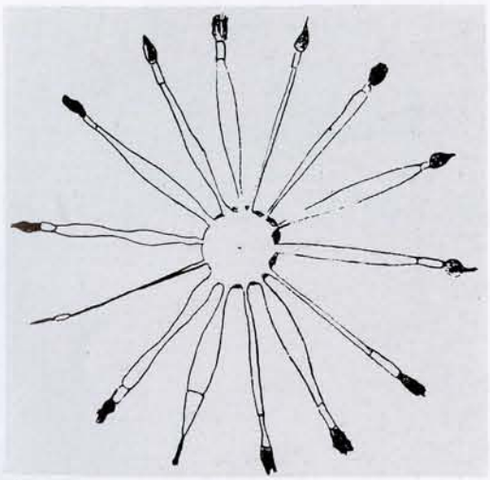
La macchina per dipingere proposta da Jarry[19] è meno nota di quella descritta da R. Roussel: « ...Intanto, quando non ci fu più nessuno sulla faccia della terra, la Macchina per Dipingere, animata all'interno da un sistema di molle senza massa, ruotava all'azimut nel salone di ferro del Palazzo delle Macchine, l'unico monumento che era rimasto in piedi nel deserto di Parigi rasa al suolo, e, come una trottola, urtando contro i pilastri, si inclinò e piegò nelle più varie direzioni, spruzzando a suo piacimento sulla tela dei muri la successione dei colori dello spettro, disposti a piani secondo i suoi tubi viscerali, come il *pousse l'amour* di un bar, con i colori più chiari più vicini all'orifizio. Nel palazzo sigillato, che opponeva soltanto la sua morta levigatezza, moderno diluvio della Senna universale, l'imprevedibile animale Clinamen, eiacula contro le pareti del suo universo ».
Il celibato di questa macchina è il celibato estremo. Esso suppone la fine del mondo, la sparizione di tutte le cose. Soli, sopravvivono la macchina e il suo habitat, il suo spazio di movimento: la sala del Palazzo delle Macchine, da cui, pare, tutte le altre macchine sono scomparse, abolite. Questo habitat costituisce nello stesso tempo la superficie di scrittura, il supporto di una attività pittorica meccanica; offre le sue « parti », la « tela dei muri ». Nel suo palazzo, la macchina gira in tondo, « come una trottola », e solo l'esistenza di ostacoli (i pilastri) la obbliga a uscire da una circolarità monotona, a variare direzione. Sono forse anche questi ostacoli che creano in essa delle irritazioni, dei punti di frizione e che la preparano all'eiaculazione. Ma questa non sfugge al suo controllo, e soffia « a suo piacimento » la successione dei colori. Per essa, dipingere è eiaculare. Qui la macchina (per anticartesianesimo? per cartesianesimo eccessivo?) diventa animale: è « bestia imprevedibile ». Chiamata *Clinamen*, essa è non già l'incarnazione, ma (se così si può dire) l'immetallizzazione di una nozione lucreziana. Solitaria, essa sembra possedere diversi sessi, in perpetua erezione: i tubi del suo ventre. È perfettamente autonoma, contrariamente alla macchina per dipingere di Roussel.
La macchina delle *Impressions d'Afrique* ha un padrone (o piuttosto una padrona: Louise), che ha una funzione di riproduzione esatta: riproduzione dei « magnifici alberi del Behuliphruen », dei passanti inanimati. In Jarry, la macchina è senza padrone e senza modello. Essa immagina libera-

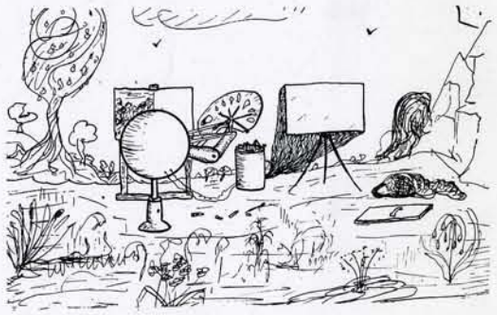
10. *Painting: ejaculating*

The painting machine recommended by Jarry[19] is not so well known as the one described by R. Roussel: "...Meanwhile, after there was nobody left in the world, the Painting Machine, animated from the inside by a system of massless springs, turning around in azimuth in the iron hall of the Palace of Machines, the only standing monument in a deserted and bare Paris, and like a top, bumping into the pillars, it tilts over and tilts in an indefinite variety of directions, puffing at its ease on to the steep canvas of the walls a succession of basic colours ranged according to the tubes in its belly, like in a *pousse-l'amour* in a bar, the clearest, nearest of its issue.
In the sealed palace ruffling only its dead polish, modern deluge of the universal Seine, *Clinamen* the unexpected beast, ejaculated to the walls of his universe".

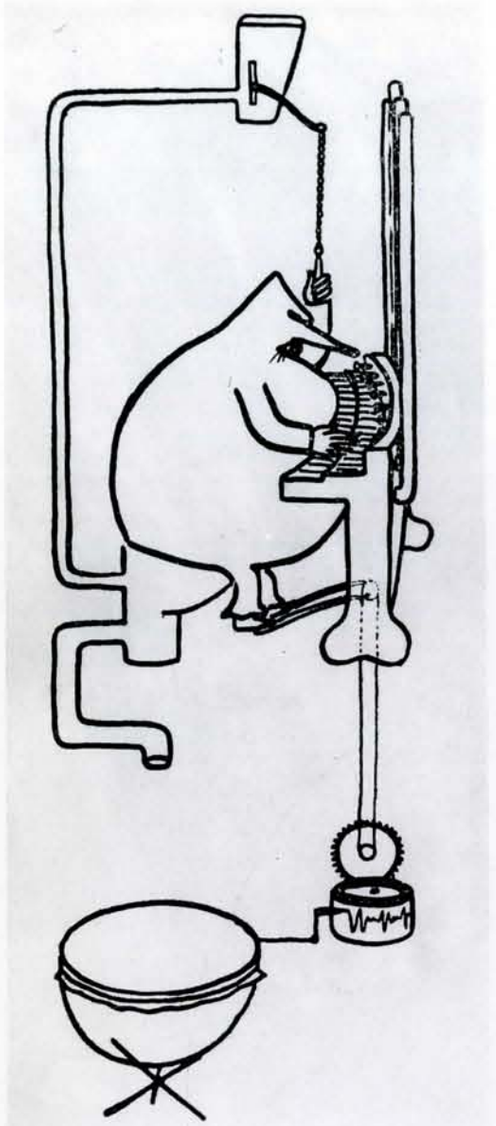






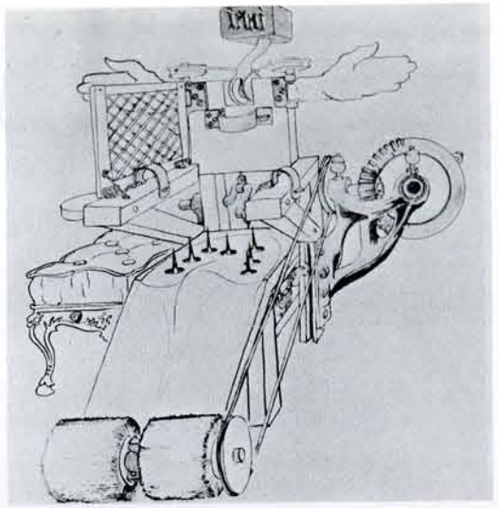


Jean Ferry, *La macchina per dipingere* / *The painting machine*, da/from Raymond Roussel, *Les Impressions d'Afrique* (in Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Ed. Pauvert, 1967, Paris).



Dumarçay, *Père UBU*, cartolina postale/postcard, Collège de 'Pataphysique.

mente i quadri complessi descritti da Jarry: quadri dell'ultima esposizione, ultimi quadri del mondo. Qui l'universo non sbocca in un libro unico, ma in pitture multiple, che, d'altra parte, non lo rappresentano, se non sotto forme allegoriche. La macchina eiacula e il discorso descrittivo diventa lettura di lenzuola.



Boris Vian, *Macchina per confessare / Confessing machine*, ca. 1949, in « *Bizarre* », 39-40, 1966.

The celibacy of this machine is the extreme celibacy. It assumes the end of the world, the disappearance of everything. Alone, survive the machine and its habitat, its room for movement: the hall in the Palace of Machines, from which, it would appear, all the other machines have disappeared, been abolished. This habitat forms at the same time the inscription surface, the medium for a mechanical pictorial activity; it offers its "walls", "the canvas of its high walls". In its Palace the machine turns around, "like a top"; only the existence of obstacles (the pillars) compels it to leave its monotonous circularity and to vary its directions. It is perhaps also these obstacles which are the cause of irritations in the machine, with points of friction, preparing it for ejaculation. But this does not escape its control: it blows the succession of colours "as it pleases". For the machine, to paint is to ejaculate. The machine here (by anti-carthesianism? by excessive carthesianism?) becomes animal: it is an "unexpected beast". Called *Clinamen*, it is not the incarnation, but (if one may say so) the immetalization of a lucretian notion. Solitary, it seems to have several members, in perpetual erection: the tubes in its belly. It is perfectly autonomous, unlike Roussel's painting machine.
The machine in *Impressions d'Afrique* has a master (or rather a mistress, Louise). It serves a precise purpose of reproduction: the reproduction of "magnificent trees from the Béhuliphruen", of inanimate passers-by. In Jarry's work the machine is without master and without model. It freely imagines complex pictures which Jarry describes: paintings of the last exhibition, the last paintings in the world. The universe here does not lead to a unique book; but to multiple paintings, and which moreover do not represent it except in allegorical forms. The machine ejaculates and the descriptive writing becomes a reading of sheets.

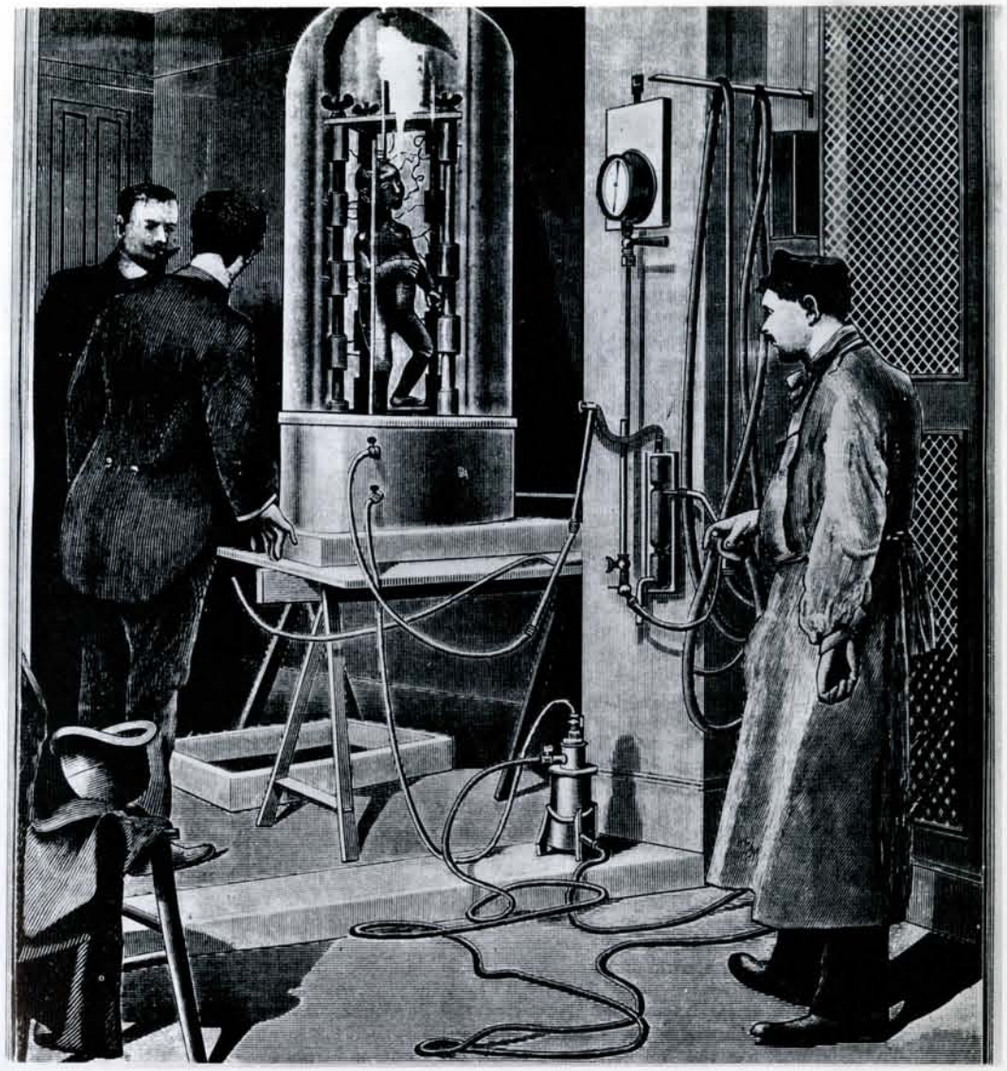
Jean Tinguely, *Cyclograveur*, 1960.

11. *Un'anticipazione di Georg Segal?*

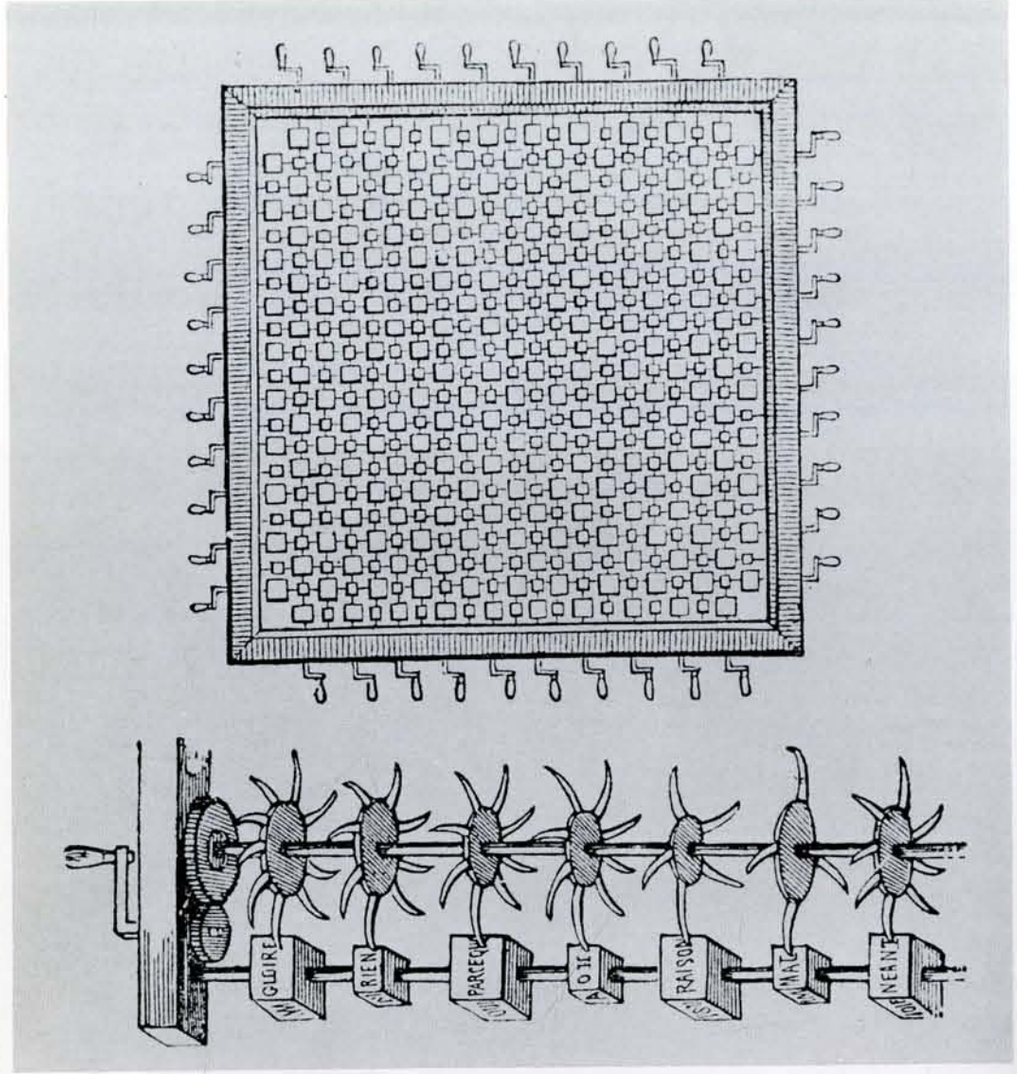
Nel 1891, una rivista di volgarizzazione scientifica offre ai suoi lettori un'immagine e un testo[20]. Due uomini in abito da cerimonia e un uomo in camice girano attorno a degli apparecchi scientifici collegati l'uno all'altro da numerosi tubi. Sotto una enorme campana di vetro, circondata da barre di metallo, si innalza quella che sembra la statua realistica di un bambino. « Il Dottor Varlot, chirurgo in uno dei grandi ospedali di Parigi, ha messo a punto un metodo per rivestire il corpo di una persona deceduta con uno strato di metallo che lo conserverà intatto per l'eternità. Il disegno mostra come si procede con il cadavere di un bambino. Il corpo è dapprima reso conduttore mediante una polverizzazione di nitrato d'argento. Poi, per liberare l'argento di questa soluzione, il corpo è posto sotto una cupola di vetro prima liberata dell'aria e poi esposta a vapori di fosforo bianco, dissolti nel solfuro di carbonio. Reso conduttore in questo modo, il corpo è immerso in un bagno galvanico di solfato di rame, in modo tale che uno strato di rame metallico dello spessore di un millimetro si deposita sulla sua pelle. Ne risulta un aspetto brillante di colore rosso rame, di una solidità e di una durata eccezionali ». Prima di tutto colpisce il tono del testo, vicino a certe dimostrazioni tipiche di Roussel. Vi si scoprono anche curiosi atteggiamenti di fronte alla morte e all'arte. I morti sono nello stesso tempo rispettati, conservati, e resi ridicoli. Essi esistono soltanto per divenire statue brillanti, che la massaia luciderà come le sue pentole di rame, con lo stesso prodotto. La superficie dell'individuo è conservata, ammirata, mentre, sotto uno strato di un millimetro, si immagina il corpo che va in putrefazione, le carni invisibili che si consumano. All'epoca andavano di moda i ritratti dal vivo, la macchina vi aggiunge la scultura operata sul morto. Sarebbe errato vedere nell'invenzione del buon Dottor Varlot un'anticipazione radicale dei calchi di Georg Segal. I calchi bianchi di Segal sono modellati su degli esseri viventi; li immobilizzano e ci fanno sentire che si tratta di mortali, che (nelle loro abitudini, nei gesti imposti dal mestiere e dagli svaghi obbligati) sono già morti. La statua di un bambino ottenuta con il metodo di Varlot (di cui il disegno ci mostra la fabbricazione) si propone effetti differenti: a partire da un cadavere, vuole arrivare a una scultura animata, « espressiva » (come direbbe la critica della fine dell'Ottocento). Mediante questo atto, la vita e la morte sono rifiutate o scomparse. Sembra vivente, ma non ha mai vissuto. Viene in mente la frase terribile che si trova in un sogno di Freud[21]: *Non vixit*. La macchina manipola il corpo umano. Gli dà apparenza di vita, superficie brillante e animata; è più viva del corpo stesso.

11. *An anticipation of George Segal?*

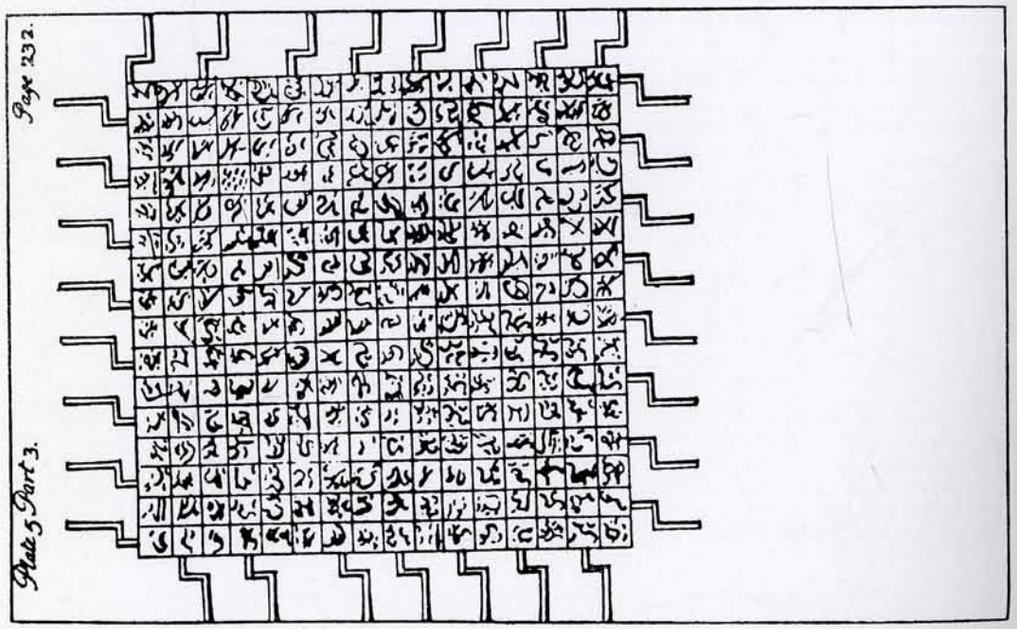
In 1891 a popular scientific journal offered its readers a picture and a text[20]. Two men in evening-dress, and a man wearing overalls walking round some scientific instruments connected to each other by numerous tubes. Under an enormous glass bell surrounded by metal bars, stands what seems to be the realistic statue of a child. "Dr. Varlot, surgeon in one of Paris's major hospitals, has developed a method for cover the body of a deceased person with a layer of metal so as to preserve it intact for eternity. The drawing shows how to proceed with a child's corpse. First of all the body is made into a conductor by a pulverisation of silver nitrate. Then, in order to free the silver from this solution, the body is placed beneath a glass dome from which the air has been evacuated, and then exposed to white phosphorous vapours dissolved in carbon sulphur. Once it has been made a conductor, the body is immerged in a galvanic bath of copper sulphate, so that a layer of metallic copper one millimeter thick is deposited on the skin. The result is a bright appearance of copper red colour, with an outstanding solitidy and durability".
Notice first of all the tone of this text, which comes close to certain among Roussel's demonstrations. One may also discover in it some curious attitudes towards death and art. The dead are at once respected, preserved and ridiculed. They exist only to become shining statues which the housekeeper will clean with the same product that she uses to clean her copper pots and pans. The surface of the individual is preserved, admired, whilst beneath the layer one millimeter thick one can imagine the rotting body, the invisible flesh running. At a time when portraits taken from life were popular, the machine adds to possibility of sculpture taken direct from the dead person. One would be wrong to see in the good Docteur Varlot's invention a radical anticipation of George Segal's moulded sculptures. Segal's white plaster-casts are moulded direct from living models. They immobilise them and impose upon us the idea that they are mortals who (in their habits, and in the gestures imposed on them by their jobs and by their forced leisure) are already dead. The statue of a child obtained with the Varlot method (and whose drawing shows us the making of it) is aimed at different effects. Starting from a corpse, what he is proposing is an "animated", "expressive" sculpture—as the critics of the late 19th century would say. By this very act, death and life are refused or have disappeared. He seems to be alive, but he never lived. One remembers this terrible phrase which comes into a dream of Freud's[21]: *Non vixit*. The machine manipulates the human body. It gives it the appearance of life, with its shining and animated surface. It is more living than he.



L'invenzione del Dottor Varlot / *Dr. Varlot's invention*, incisione su legno/wood engraving, 1891.



J.J. Grandville, *Macchina per comporre* / *Composing machine* (in J. Swift, *Gulliver's Travels*).



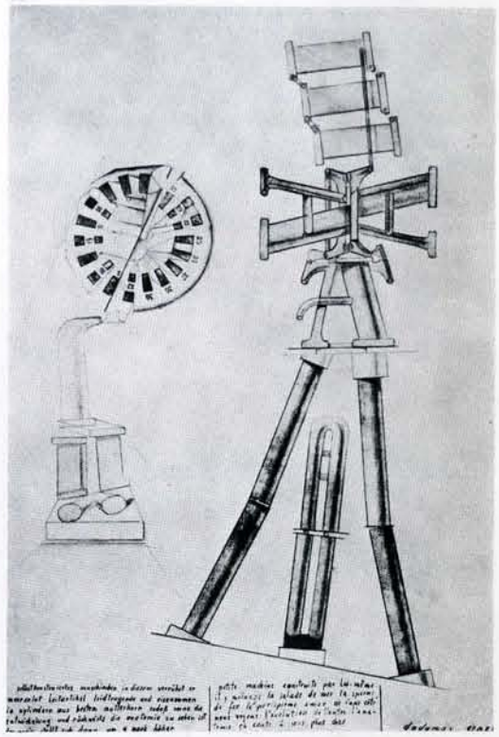
Jonathan Swift, *Macchina per comporre* / *Composing machine*, 1725.

12. Macchine per giocare con le parole

Firmato da *Dadamax Ernst*, un disegno (1919) rappresenta una curiosa macchina. Sul disegno, c'è una doppia didascalia (in tedesco e in francese): « Piccola macchina costruita da lui stesso, egli vi mescola l'insalata di mare lo sperma di ferro il perisperma amaro da una parte vediamo l'evoluzione, dall'altra l'anatomia costa 2 soldi di più ». Leggendo questa didascalia, si capisce che la macchina di Max Ernst è per prima cosa (e forse soprattutto) una macchina per giocare con le parole, per creare accoppiamenti di parole, per mescolare insalate di sillabe. Molte macchine immaginate da artisti e da scrittori rispondono a questa funzione. Raymond Roussel[22] spiega come una creazione imprevista nasca da combinazioni foniche. L'espressione *Demoiselle* (signorina) *à pretendant* (con molti pretendenti) è, in un secondo momento, intesa come *Demoiselle* (mazzeranga) *à reitre en dents* (a raitro fatto di denti). « Mi trovavo di fronte a questo problema: l'esecuzione di un mosaico per mezzo di una mazzeranga. Donde l'apparecchio complicato che ho descritto (in *Locus Solus*) ».
Ugualmente legata ai giochi di parole è una macchina per fabbricare frasi descritta da Swift. Mirabile e ridicola, complessa e frusta, una macchina povera è stata inventata da uno scienziato di Balnibarbi; essa affida al caso la combinazione delle parole: « Era un grande quadrato di venti piedi per venti, collocato al centro della stanza. La sua superficie era fatta di piccoli cubi di legno, di dimensioni variabili, ma grossi in media come un ditale, e legati per mezzo di un filo di ferro. Su ciascuna faccia di questi cubi era attaccato un pezzo di carta con su scritta una parola in laputiano. C'erano tutte le parole della lingua, nei loro differenti tempi, modi o casi, ma senza alcun ordine. Il professore mi pregò di fare attenzione, perché stava per far funzionare la macchina. A un ordine, ciascun allievo prese una delle quaranta manovelle di ferro disposte ai lati del telaio e le fece fare un giro brusco, in modo che la disposizione delle parole si trovò completamente cambiata; poi trentasei di loro furono incaricati di leggere a bassa voce le differenti righe che apparivano sul quadro, e quando trovavano tre o quattro parole che, messe l'una di seguito all'altra, costituivano un elemento di frase, le dettavano ai quattro altri giovani che servivano come segretari. Questa operazione fu ripetuta tre o quattro volte, e l'apparecchio era concepito in modo che, a ogni giro di manovella, le parole formassero combinazioni diverse, col girare dei cubi su se stessi »[23]. Una simile macchina non risponde a una preoccupazione di economia diretta. A un produttore solitario si sostituiscono quarantuno servitori di una macchina per costruire frasi e trovare idee. Tuttavia c'è uno sforzo economico in questa macchina: si economizza l'immaginazione; si economizza la responsabilità. Il testo risulta da una lotteria, in cui il primo premio sarebbe il libro. In René Daumal[24], si trova, miniaturizzata, una macchina simile, prodotta da un certo Pwatt. « Portandosi la mano al cranio, con commovente semplicità, ne sollevò il coperchio e io vidi, avvitata alla ghiandola pineale, la macchina poetica. Era una sfera di metallo, sospesa per un giunto cardanico, cava e piena, a quanto potei capire, di migliaia di minuscole lame d'alluminio, su ciascuna delle quali era incisa una parola diversa. La sfera girava sui suoi due assi, poi si immobilizzava, lasciando cadere una parola da un'apertura inferiore. La si fa girare così, per la potenza di ciò che si chiama pensiero — fino a che si abbiano tutti gli elementi necessari alla costruzione di una frase... ».
Tocca a voi decidere se il testo che finisce qui è il risultato di una simile lotteria del senso. Può darsi che la macchina produttrice sia più complicata; oppure che sia guasta. O forse bisogna pensare che...

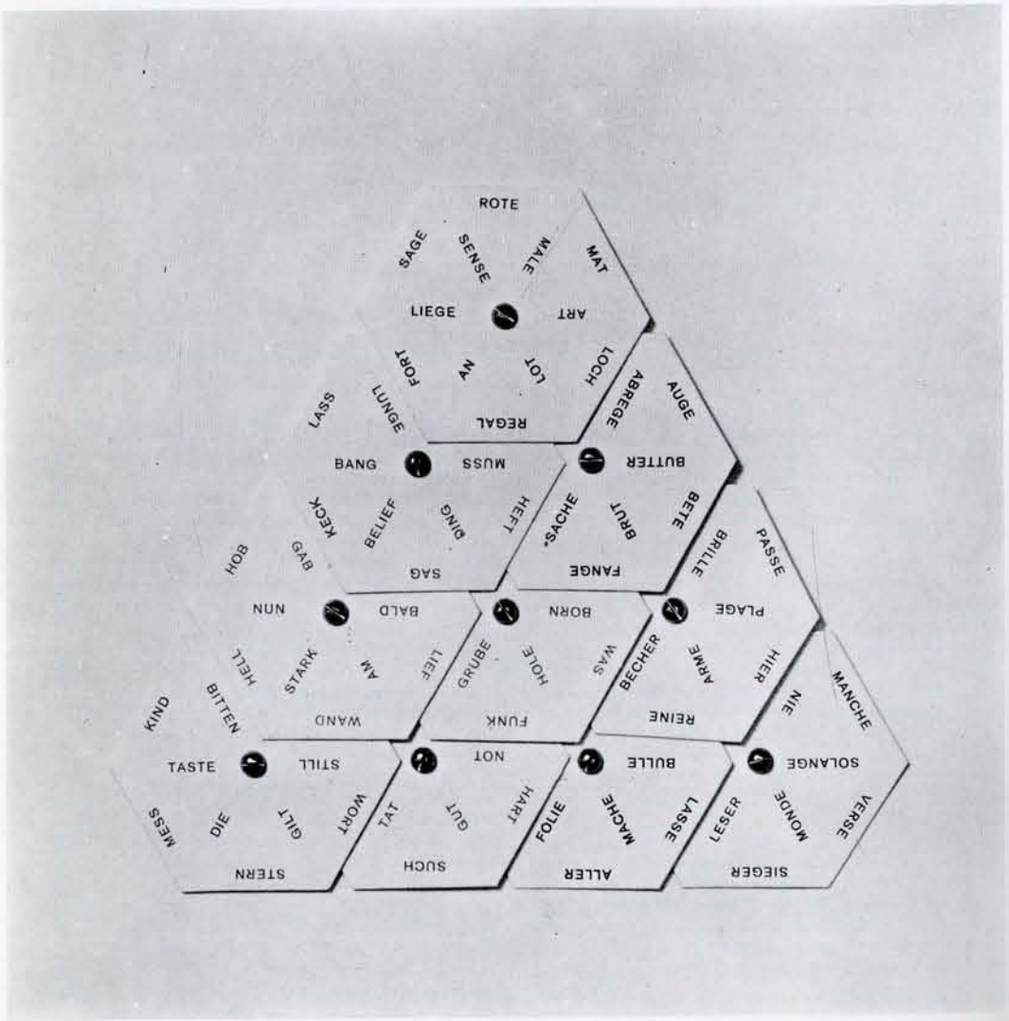
12. Machines for playing with words

Signed *dadamax ernst*, a drawing done in 1919 depicts a funny-looking machine. On the drawing itself, a description is written in two languages (German and French). It runs: "Little machine constructed by itself, it mixes sea salad iron sperm the bitter périsperm on one side we see the evolution, on the other the anatomy that costs 2 sous more". To read this inscription is to understand that Max Ernst's machine is firstly (and perhaps especially) a machine for playing with words, for creating verbal intercourse and mixing syllable salads. Many machines imagined by artists and writers fulfil this purpose. Raymond Roussel[22] explains how an unexpected creation can be born out of phonic combinations. The formula: *Demoiselle* (jeune-fille) *à prétendant* is, in a second stage, understood as *Demoiselle* (hie) *à reitre en dents* "I was thus faced with this problem: how to make a mosaic out of *une hie* (a paviour's beetle). Hence such a complicated apparatus as the one described (in *Locus Solus*)".
Similarly connected with language games is a phrase-making machine described by Swift. Admirable and laughable, complex and rough, a poor machine has been invented by a wise-man of Balnibarbi. It commits to chance the combinations of words: "It was a large square measuring twenty by twenty feet, installed in the middle of the room. Its surface was made of small wooden cubes of variable dimensions, but on average about as big as a thimble. They were held together by means of a piece of wire. On each face of these cubes was pasted a piece of paper with a word written on it in Laputian. All the words in that language could be found there, in their different tenses, moods, or case, but in no order. The teacher asked me to pay attention, as he was going to start up the machine. Each pupil grasped one of the forty iron control levers arranged on the sides of the chassis, and gave it a sudden turn so that the arrangement of



Max Ernst, *Piccola macchina auto-costruita* / *Small self-constructed machine*, 1919.

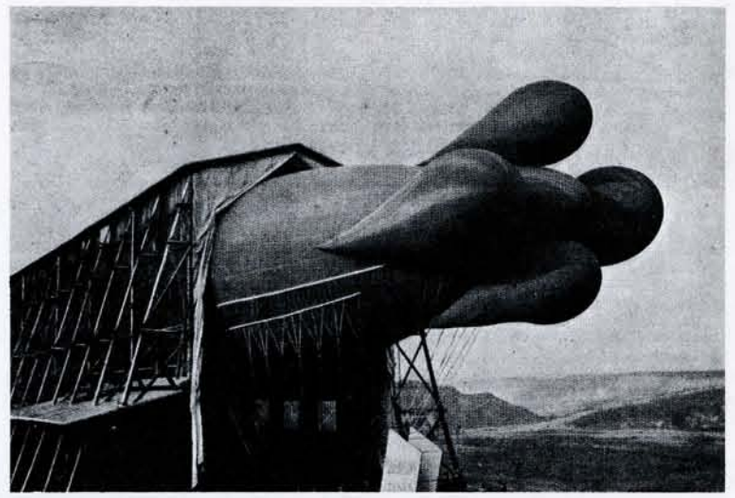
the words was completely reshuffled. Next, thirty-six of the pupils were given the task of reading quietly the different lines as they appeared on the screen, and when they had found three of four words which when placed end to end formed part of a phrase, they were to dictate them to the other four young people who were acting as secretaries. This operation was repeated three or four times, the apparatus being designed in such a way that each time a knob was turned the words would form other combinations as the wooden cubes turned around their own axes"[23]. A machine like this is certainly not the answer for anyone desiring direct economy. A single producer is substituted by forty-one servants of a machine for constructing phrases and finding ideas. There is however an economic effort in this machine, inasmuch as it economises on imagination and on responsibility. The text is the outcome of a lottery the biggest prize in which would be the book. In René Daumal[24] one will find a similar, though miniaturized, machine, produced by an active Pwatt. "Raising his hand to his scalp, with a touching simplicity, he took off the lid and I saw, screwed right onto the pineal gland, the poetic machine. It was a metal sphere suspended by a universal joint, hollow and filled, as far as I could gather, with thousands of tiny aluminum blades on each of which was engraved a different word. The sphere turned on its two axes, then halted to drop a word through a lower opening.
It is turned round like this driven—by the power of what they call thought—until all the necessary elements are ready for the formation of a sentence..." I leave you to guess whether the text which ends here is the result of such a lottery of meanings. The manufacturing machine is perhaps more complicated; or rather, out of gear. Or maybe, is one to think that...



André Thomkins, *DOGMAT MOT:* macchina poliglotta con 120 parole / Polyglot machine with 120 words, 1965.

1. *Les dernières inventions de M. de Pawlowski*, a cura di F. Caradec, Parigi, Balland, 1973, p. 7. Jean Clair (nel suo saggio su Marcel Duchamp) insiste sulla strana personalità di Gaston de Pawlowski; sul suo umorismo devastante. E dimostra la sua importanza per comprendere il lavoro di Duchamp e in particolare il *Grand Verre*.
2. V. Hugo, *En Voyage*, t. II, Parigi, Ollendorf-Albin Michel, p. 93.
3. Th. Gautier, citato da J. Moreau de Tours, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Parigi, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. 25.
4. Questa lista è stata presa di peso dal Petit Robert.
5. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in *Oeuvres*, Parigi, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 52 sg.
6. Per esempio, P.K. Duchartre, *Dictionnaire de la chasse*, Parigi, Ed. du Chêne, 1973.
7. La Fontaine, *Fables*, VI, 15.
8. F. Flagg, *The Heads of Apex*, in *Astounding Stories*, ott. 1931, citato da J. Sadoul, *Hier, l'an 2000*, Parigi, Denoël, 1973, p. 145.
9. R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Parigi, Pauvert, 1963, p. 136 sg. Cfr. anche Jean Ferry, *l'Afrique des impressions*, Collège de 'Pataphysique, XCV, pp. 87-100.
10. A. Bourignon, citata da A. Béguin, *L'androgyne*, « Minotaure », maggio 1938, n. 11, p. 12.
11. J. Vautrin, *Billy-Ze-Kick*, Parigi, Gallimard, 1974, p. 9.
12. J.P. Sartre, *Situations IV*, Parigi, Gallimard, 1964, pp. 357-8.
13. Baglivi, *Praxis medica*, citato da G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Parigi, Hachette, 1952, p. 128.
14. *Catalogo della collezione dell'« Art Brut »*, Parigi, 1971, p. 83.
15. idem, p. 220.
16. idem, p. 309.
17. idem, p. 329.
18. Cfr. *L'Art Brut*, fasc. 4, 1965, pp. 118-125.
19. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, in *Oeuvres complètes*, t. I, Parigi, Gallimard, La Pléiade, 1972, p. 714.
20. Immagine e testo sono riprodotti in L. de Vries, *Les folles inventions du XIXème siècle*, Parigi, Planète, 1972, p. 119.
21. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Parigi, P.U.F., 1967, p. 359.
22. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains des mes livres*, Parigi, Pauvert, 1963, in particolare p. 23.
23. Swift, *Viaggi di Gulliver*.
24. R. Daumal, *La grande beuverie*, Parigi, Gallimard, 1969, pp. 101-102.

1. *Les dernières inventions de M. de Pawlowski*, introduced by F. Caradec, Paris, Balland, 1973, p. 7, Jean Clair (in his essay on Marcel Duchamp) has stressed the strange personality of Gaston de Pawlowski; and his devastating humour. He has shown its importance in understanding the work of Duchamp and in particular the *Large Glass*.
2. V. Hugo, *En Voyage*, t. II, Ollendorf-Albin Michel, *édit.* p. 93.
3. Th. Gautier, quoted by J. Moreau de Tours, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. 25.
4. Quite idiotically, this list is included in *le petit Robert*.
5. Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 52.
6. e.g. P.L. Duchartre, *Dictionnaire de la chasse*, Paris, pubd by du Chêne, 1973.
7. La Fontaine, *Fables*, VI, 15.
8. F. Flagg, *The heads of Apex*, in *Astounding Stories*, Oct. 1931, quoted by J. Sadoul, *Hier, l'an 2000*, Denoël, 1973, p. 145.
9. R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 136. cf. also Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Collège de 'Pataphysique, XCV, pp. 87–100.
10. A. Bourignon, quoted by A. Béguin, *L'Androgyne*, « Minotaure », May 1938, n. 11, p. 12.
11. J. Vautrin, *Billy-Ze-Kick*, Gallimard, 1974, p. 9.
12. J.P. Sartre, *Situations IV*, Gallimard, 1964, pp. 357–8.
13. Baglivi, *Praxis Medica*, quoted by G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Hachette, 1952, p. 128.
14. *Catalogue de la Collection de l'Art Brut*, Paris, 1971, p. 83.
15. idem, p. 220.
16. idem, p. 309.
17. idem, p. 329.
18. cf. *L'Art Brut*, folder 4, 1965, p. 118–125.
19. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, in *Oeuvres complètes*, t. I, La Pléiade, 1972, p. 714.
20. The image and text are reproduced in L. de Vries, *Les folles inventions du XIXème siècle*, Paris, Planète, 1972, p. 119.
21. S. Freud, *The interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, p. 359.
22. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J.J. Pauvert, 1963, in particular, p. 23.
23. Swift, *Gulliver's Travels*.
24. R. Daumal, *La grande beuverie*, Gallimard, pubd. 1969, pp. 101–102.



Il Bayard-Clément nel suo hangar / The Bayard-Clément in its hangar, fotografia/photography, 1908.

LA MACCHINA UMILIANTE PER L'ESCALATION DI UN NUOVO MITO

Michel Carrouges ha scoperto per la letteratura e l'arte il sorgere di un nuovo mito contemporaneo i cui inizi egli ravvisa in Edgar Allan Poe (*The Pit and the Pendulum*, 1843; *The Gold-Bug*, 1843) e in Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1886): la machine célibataire — la macchina celibe. Con ciò non dovrebbe stupire più nessuno che la macchina e le sue manifestazioni tecniche divennero, e lo sono tuttora, oggetti inflazionati delle proiezioni, anzi funzioni di proiezioni di sentimenti e desideri umani. Nell'iconografia contemporanea e nell'idolatria dell'uomo costretto a produrre per la società si è imposta unicamente — e ora se ne ritrova un riscontro parallelo nella fantasia — la macchina come principio regolatore della produttività sociale. L'uomo non meccanizzato appare sempre più come casuale, antiquato, non organizzato, mentre la sua parte utopistica, il robot, l'uomo della provetta e del computer incomincia a non incutere più terrore. Almeno come schock e orrore Frankenstein incomincia a invecchiare. *L'Eve Future* di Villiers anticipò questo cambiamento da un punto di vista letterario: l'imitazione artificiale dell'uomo, dell'androide, da parte del mago-chimico Edison ispira a Lord Ewald, il visitatore del laboratorio, la domanda disperata: « Da quando Dio permette che le macchine acquistino la parola? Quale ridicola superbia riempie questo fantasma elettrico che si è vestito della forma di una donna e che aspira a legarsi con la mia vita? »[1]. Le macchine hanno ottenuto la parola e il rapporto di ciò che vive e ciò che è prodotto dalla fantasia, di creazione e di provetta si è rovesciato. Nell'imitazione umana dell'androide in Villiers il duplicato riesce più perfetto dell'originale. « Oh! *Questa* carne è molto migliore! ». Disse Edison pacato, « La carne umana appassisce e invecchia, questa invece è una composizione di sostanze pregiate preparata chimicamente, adatta a umiliare la boria della 'natura'!... La *copia* è migliore dell'originale. È carne artificiale, io sono in grado di scomporvi nel modo più esatto la sua composizione! »[2].

Ancora Henri Bergson credeva di salvare su un piano metafisico l'uomo nei confronti del vantaggio che aveva assunto la macchina per ciò che riguardava solidità, forza, velocità e precisione. Nella sua teoria del riso (*Le Rire*, 1900) appaiono « posizioni, atteggiamenti e movimenti del corpo umano... comici nella misura in cui il nostro corpo richiama alla mente solo un meccanismo »[3]. Il riso assume la funzione sociale di controllo nei confronti di ogni forma di feticizzazione e cristallizzazione della vita. L'uomo meccanizzato o addirittura il robot è in questa visione del mondo, e ancora completamente, un fenomeno poco serio. « Il comico è la parte nell'uomo con la quale egli imita una cosa, l'idea di processi umani che per mezzo della loro originale rigidezza rappresenta senz'altro un'imitazione del meccanismo, dell'automatismo, in breve del movimento artefatto. Esso esprime quindi un'imperfezione individuale o collettiva che esige immediatamente una correzione. Il riso è appunto questa correzione »[4].
L'umanesimo si è difeso invano nei confronti del processo — anche letterario e artistico — di stilizzazione della macchina per cui questa viene a sostituire l'uomo. L'uomo meccanizzato, la vita distorta dalla divisione del lavoro e dal processo di produzione, non sono più oggetto di riso. In ogni caso egli si vergogna dell'inadeguatezza di ciò che rimane di vitale, ovvero della mancanza di flessibilità e dell'imprecisione, connaturata alla

THE HUMILIATING MACHINE ESCALADE OF A NEW MYTH

For literature and art Michel Carrouges has discovered the birth of a new contemporary myth whose beginnings he traces back to Edgar Alan Poe (*The Pit and the Pendulum*, 1843; *The Gold Bug*, 1843) and Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve Future*, 1886): la machine célibataire—the "celibatarian" or Bachelor Machine. In this context it is no longer surprising that the machine and its technical manifestations have become and are today still inflated objects of projection, and have indeed taken on the function of projecting human emotions and desires. In the contemporary iconography and idolatry of mechanised man who has become socially more productive the machine alone has established itself as the controlling principle of social production. Increasingly unmechanised man is regarded as incidental, obsolete, unorganised, while his utopian antitype, the robot, or test-tube and computer man, has begun to lose his terror. Frankenstein is beginning to grow old, at least as an object of shock and horror.
Villiers' *L'Eve Future* anticipated this change in literary form: the andreids, imitation woman created by the chemist-magician Edison, lead Lord Ewald, visiting Edison's laboratory, to ask despairingly: "Since when does God allow machines to take the floor? What ludicrous arrogance possesses this electrical phantom which has assumed the shape of a woman and is out to link itself to my life?"[1] The machines have taken the floor, reversing the relationship between the living and the phantoms, between creation and test tube. In Villiers' woman-imitating andreids the replica turns out more perfect than the original. "Oh! *This* flesh is far better! said Edison calmly. Human flesh grows wrinkled as it ages, but this is a synthesis of costly substances chemically prepared and well suited to put to same the arrogance of "nature"! ...The copy is better than the original. It is *artificial flesh*, I can explain its properties to you in detail!"[2]

Henri Bergson still believed he could save man with the help of metaphysics vis-à-vis the machine's head start as to durability, power, speed and precision. In his theory of laughter (*Le Rire*, 1900) he mentions "attitudes, gestures and movements of the human body... comical to the extent to which, in this context, our body recalls a mere mechanism."[3] Laughter assumes the social function of control vis-à-vis any form of objectivisation and petrification of life. In this world picture mechanised man, or even the robot, is still a wholly unserious manifestation. "What is comical in man is that aspect in him where he resembles an object, the sight of human processes which, by their peculiar rigidity, simply represent the imitation of a mechanism or of automatism, in brief, of non-living motion. Thus it expresses an individual of collective imperfection which calls for immediate correction. Laughter provides precisely this correction"[4].
Humanism has fought in vain against the stylisation—even in literature and art—of the machine as substitute man. No longer do we deride mechanised man, or life disfigured by a production process based on the division of labour. Perhaps this mechanised man might be ashamed of his failure to adapt in what is left to him of life—that is to say, of his inflexibility and natural imprecision in his interaction with his new working media—to the perfectionism of mechanical equipment and technical installations. Gunther Anders has considered this phenomenon and described it as man's "*Promethean shame* of the humiliatingly high quality of objects made by himself"[5].

sua sostanza umana, a contatto con i suoi nuovi strumenti di lavoro, con il perfezionismo degli apparecchi e degli impianti tecnici. Günther Anders ha constatato e descritto questo fenomeno come la « *umiliazione prometeica* nei confronti della qualità vergognosamente alta delle cose che egli stesso ha creato »[5].
Il distacco e l'alienazione del lavoratore dai suoi mezzi di produzione hanno raggiunto con il sorgere di questa umiliazione una nuova fase psicologica. Dopo l'iniziale rivolta contro gli stessi mezzi di lavoro, contro l'esistenza materiale del capitale, ammirazione e umiltà nei confronti dell'alta forma di sviluppo dei mezzi di produzione lo mettono in crisi. Nei loro confronti egli appare a se stesso non qualificato, come nudo, « poiché egli, come prodotto della natura, come creatura nata, come corpo, è definito troppo unilateralmente per poter seguire le trasformazioni del suo mondo di strumenti che cambia quotidianamente facendosi giuoco delle sue proprie come delle altrui definizioni »[6].
Egli diserta quindi soggettivamente e moralmente nel campo di concentramento degli strumenti nel quale il capitalismo l'ha costretto da tempo.
« La massima 'divieni quello che sei' è riconosciuta come massima degli strumenti; e il compito dell'uomo si limita ormai a offrire, preparare e mettere a disposizione il suo corpo per garantire il successo di questa massima »[7]. Oppure come annuncia — distorcendo quasi cinicamente un famoso detto di Marx — Anders: « non basta interpretare il corpo, bisogna anche trasformarlo »[8]. Si esige un totale adeguamento della funzione del corpo e della macchina. Sarebbe invero un equivoco idealistico considerare la macchina come una specie di prolungamento e armatura tecnica del corpo, come aiuto-corpo il quale ha deciso in libertà la specializzazione di innumerevoli attrezzi. Piuttosto il corpo come tale deve essere considerato un'allusione indiretta al manovale che agisce in carne ed ossa, come una parte della macchina nel capitalismo industriale, idonea condizionatamente, come variabile dipendente ed eventuale elemento di disturbo irrazionale ovvero disfunzione di quel principio organizzativo ubiquitario che è la macchina. « Esso è costante sul piano morfologico; da un punto di vista morale: non libero, riottoso e ottuso; visto dalla prospettiva degli strumenti: conservatore, reazionario, antiquato, non revisionabile, un peso morto nell'ascesa degli strumenti. In breve: *i soggetti libertà e illibertà sono scambiati: libere sono le cose, non libero è l'uomo* ».
America e Europa, altamente industrializzate, ma anche la Russia sovietica sottosviluppata da un punto di vista industriale, innalzano la macchina a simbolo di capacità umane. Il Futurismo nei primi due decenni del ventesimo secolo è un fenomeno esteso non soltanto nell'Italia fascista, bensì anche ad esempio in Russia, prima e dopo la rivoluzione di ottobre, dove Majakowski rende oggetto di poesia l'elettrificazione e Perelešin, un poeta operaio può porre la domanda: « quale tipo di ritmo esprime meglio nella poesia l'impressione di uno stabilimento moderno? »[9]. E Gastev, un rappresentante del movimento della cultura proletaria è dell'opinione (1921) che le « macchine e complessi di macchine odierni hanno le loro proprie leggi di struttura e di movimento e che il tempo della loro stasi non si trova sempre nel giusto rapporto come il ritmo dell'organismo umano. Il mondo delle macchine, il mondo degli armamenti, il mondo dell'urbanismo attivo... fanno sorgere tipi di uomini che noi dobbiamo cercare di comprendere tanto quanto le macchine e non dobbiamo meravigliarci del loro comportamento »[10].
La macchina e le forze meccaniche come leva, piano inclinato, vite, cuneo, cilindro, biella, etc. divennero obbligatoriamente metafore correnti in un tempo che vedeva il sorgere di un nuovo tipo

With the emergence of this shame the separation and alienation of the workers from his means of production has reached a new psychological phase. What bewilders him now, after his initial revolt against the working equipment itself, capital's raw material, are admiration for and humiliation towards the highly developed form of this equipment. Faced with it he feels unqualified, almost naked, "because, as a product of nature, as one who was born—as a body—he is so unequivocally defined that it prevents him from joining in the daily changes which occur in his self-identification-defying world of appliances"[6]. Subjectively as well as morally he now deserts to the camp of these appliances, into which capitalism has placed him for some considerable time. "The maxim 'Be who you are' has been acknowledged as the maxim of the appliances; man is confined to the task of safeguarding the success of this maxim by offering, preparing and supplying his body[7]." Or, as Anders—in what amounts to an almost cynical perversion of one of Marx' famous dicta—puts it, "it is not enough to interpret the body, it will also have to be changed"[8]. The demand is for total adaptation of the function of body and machine. It would, in fact, be an idealistic misunderstanding to regard the machine as some kind of technically extended and equipped body—as an aid to the body—a body which has decided voluntarily upon the specialisation of appliances without number. Rather, the body—as such an indirect reference to the bodily operating manual worker—will have to be regarded as a machine part of limited usefulness in the context of industrial capitalism, and as a dependent variable and possibly an irrational, dysfunctional nuisance factor in the ubiquitous organisational principle called "machine". "The body is morphologically constant, morally speaking: unfree, recalcitrant and self-willed, seen from the perspective of the appliances: conservative, unprogressive, obsolete, unmodifiable, a deadweight hampering the advancement of the appliances. In brief: *the subjects of freedom and non-freedom have been interchanged: It is the things which are free: and it is man who is unfree.*"
Highly industrialised continents like America and Europe, but also industrially under-developed Soviet Russia, have elevated the machine to the symbol of human capabilities. During the first two decades of the twentieth century, futurism was a common phenomenon, not only in Fascist Italy, but also, for instance, in Russia before and after the October revolution, where Mayakovsky made electrification a subject of poetry and where it was possible for Peresin, a worker poet, to pose the question: "What kind of rhythm in poetry will most effectively convey the impression of a modern plant?"[9] And Gastev, a representative of the Russian movement for proletarian culture considered that "today's machines have their own laws of construction and motion, and the time when they rest does not always stand in the correct relationship to the rhythm of the human organism. The world of machines, the world of industrial plants, the world of working urbanism... all these worlds cause a peculiar breed of human beings to evolve. We shall have to understand them in the same way as the machines, and not be surprised at their behaviour"[10].
The machine as well as mechanical parts like levers, inclined planes, screws, wedges, cylinders, connecting-rods, etc., were bound to turn into frequently used metaphors in a period which was witnessing the emergence of a new type of man synchronised with his production tools. It is not within the scope of this essay to discuss the different political solutions to the problem of industrialisation. However, it is an established fact that, both in America and in Europe, capitalism, through its own industry of culture, has continuously stimulated the people's imagination with the suggestion of an authoritatian machinery superior to them. When it could no

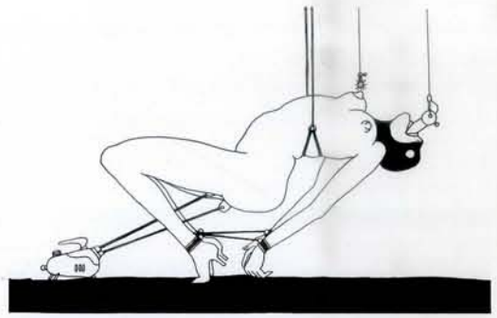
d'uomo sincronizzato con i propri mezzi di produzione. Si possono qui trascurare quali diverse soluzioni politiche trovò il problema dell'industrializzazione. È sicuro che il capitalismo in America e in Europa attraverso una propria industria della cultura ha incessantemente stimolato l'attività fantastica degli uomini in direzione degli apparati autoritari che li opprimono. La macchina eroicizzata e demonizzata, dopo che non era più possibile umanizzarla. Nella misura in cui veniva camuffata come modo di essere della sovraproduzione sociale dominante, la macchina assunse un aspetto proprio, sempre più inquietante, mistico e feticistico. Dalle figure-marionetta ancora comiche di un Buster Keaton e di un Chaplin (i quali eseguono movimenti meccanici simili a tic nervosi — il dadaismo non è lontano — in parte essendo sconfitti dagli oggetti tecnici, in parte imparando a dominarli con furbizia e fortuna) fino a quei superuomini mortalmente seri della fantascienza, che risultano per il lettore mostri di intelligenza impenetrabili nell'insieme funzionale degli strumenti, la mitizzazione della macchina ha sperimentato una escalation che si è scolorita nel mimetismo dell'uomo adeguato sul piano tecnico ed integrato sul piano industriale. Quest'ultimo ha ricevuto tratti regressivi, arcaici, anzi paranoici.
Soprattutto un lato della sua reificazione e meccanizzazione ha stimolato la fantasia di artisti e letterati, quello sessuale. Cinematica, ripetizione, frequenza, cambio sono senza residui rappresentati come fantasie e desideri riferentisi all'attività sessuale. In particolare, la macchina in movimento (sbuffante, spingente, ansante), il suo dispendio di energia accendibile e spegnibile, il suo ritmo regolare si offrirono presto alla simbolizzazione della forza e resistenza sessuale. Sullo sfondo d'invenzioni tecniche spettacolari anche il simbolismo erotico ampliò il suo inventario. Divenne usuale rappresentare simbolicamente l'atto dell'accoppiamento nello « spettacolo » di bielle e di cilindri automoventisi. Così ad esempio si legge in *Làbas* di Joris Karl Huysmans: « Guarda le macchine, il giuoco degli stantuffi nei cilindri: vi sono dentro Giuliette di ghisa, Romei di acciaio; i tipi dell'espressione umana non si distinguono per nulla dal movimento delle nostre macchine. Questa è una legge, a cui si deve rendere omaggio a meno di essere impotenti o santi »[11].

Il simbolismo sessuale della macchina non si riferisce certo unicamente all'atto dell'accoppiamento, che non era particolarmente bisognoso di simboli nella letteratura e nell'arte della fin de siècle, in cui si anteponeva la pura acquisizione del piacere all'atto creativo della procreazione e che non poteva impiegare i simboli di potenza ambivalenti dell'atto della copula. La macchina s'impose perciò soprattutto come simbolo *auto*-erotico — come macchina impegnata nel piacere della masturbazione. Essa libera in questo modo tutto il potenziale fantastico dell'erotismo, senza porlo contemporaneamente al servizio della procreazione umana.
Questo simbolo simbiotico di potenza sessuale e cerimoniale narcisistico era stato analogamente inalberato contro castità e fertilità, norme di una ipocrita doppia morale borghese. La creatività sterile aveva sperimentato accanto al suo aspetto oggettuale, come macchina del piacere, una serie di ulteriori incarnazioni, cioè personificazioni come il celibe, il ballerino, il finocchio femmineo, la femme fatale, la prostituta, la strega di moda, l'emancipata (lesbica) del movimento femminista, la donna in bibicletta, l'arrivista (divenuta infine nelle caricature del tempo simbolo negativo dell'emancipazione da parte della donna sola che esercita una professione); ma anche il prete e la suora o addirittura il papa (ad es. Panizza, « il concilio dell'amore »), la cui sessualità « autistica, celibe » viene interpretata per lo più come rove-

longer be humanised, the machine was heroicised and demonised. And according as the fact of the machine as the cause of prevailing social overproduction was obscured, it took on an individual, increasingly sinister, mystical and fetishist appearance. From Buster Keaton's and Charlie Chaplin's still funny marionette figures—executing jerky machine-like movements (not far removed from Dadaism), now overwhelmed when faced with the insidiousness of the technical object, now learning to master it with the help of luck and cunning,—to those mechanised and deadly earnest super-men of science fiction,—who, for their readers, remain highly intelligent but unfathomable monsters connected with the functioning of machinery—the mythologisation of the machine has experienced a degree of escalation which has rubbed off on the conditioning of technically-adjusted, industrially integrated man. He has acquired regressive, archaic, indeed even paranoic, traits.
There is one particular side of this objectivisation and mechanisation which has stimulated the imagination of artists and writers, and that is the sexual aspect. It is altogether possible to imagine motion, repetition, frequency and gear change as wish fantasies referring to sexual activity. It was in particular the running machine (snorting, stamping, puffing), the labour it expended, which could be switched on and off, and its regular rhythm, which lent themselves quite early to the symbolisation of sexual potency and stamina. Against the background of spectacular technical inventions, erotic symbolism extended its stock. It became customary to represent copulation symbolically in the "play" of moving connecting-rods and cylinders. Thus we read in Joris Karl Huysman's *Là-bas:* "Look at the machine, the play of the pistons in the cylinders: they are steel Romeos inside cast-iron Juliets; the ways of human expression are by no means different from the back and forth of our machines. This is a law to which one must pay homage unless one is either impotent or a saint"[11].

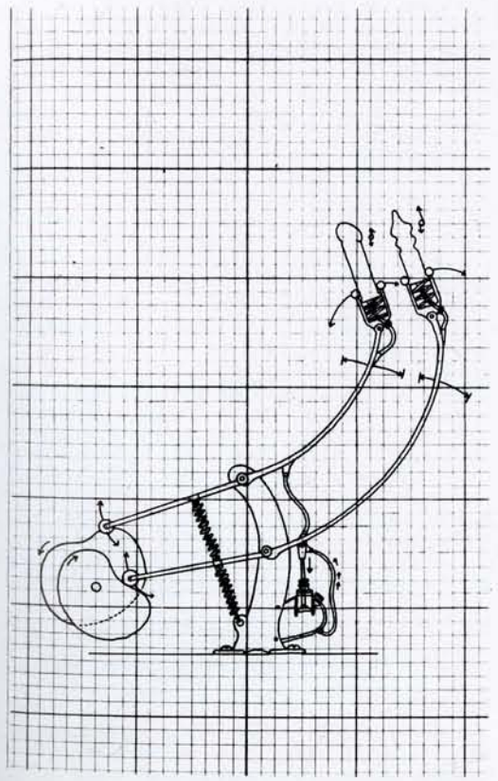
Admittedly the sex symbolism of the machine does not refer exclusively to copulation. In both art and literature of the *fin de siècle* the sex act was not particularly in need of symbols, for this period placed the mere gain of sexual pleasure above the creative act of procreation and thus made no use of ambivalent potency symbols for the act of copulation. It was for this reason that the machine was established above all as an *auto*-erotic symbol, as a pleasure-charged selfgratification machine. In that way it releases the entire potential for erotic fantasy without simultaneously putting it into the service of human reproduction. This symbiotic symbol of sexual potency and narcissistic ceremonial had been set up equally against chastity and fertility, twin norms of hypocritical bourgeois double morality. Besides its objective aspect as a pleasure machine, this sterile creativeness had undergone another series of embodiments; for used as symbols were personifications like the bachelor; the gigolo; the feminine "pansy"—the *femme fatale;* the prostitute; the modern witch; the emancipated lesbian member of the feminist movement; the female cyclist who, in contemporary cartoons eventually became the pejorative symbol for the emancipated single working woman; but also both priests and nuns or even the pope (e.g. Panizza's *The Council of Love*) whose "celibatarian" autistic sexuality is, as a rule, interpreted as the pornographic and obscene reverse side of bourgeois sexual repression.
Corresponding to this auto-erotic symbolism and metaphorism—which, on the artistic level, was continued in the drawings of Beardsley, Greiner, Guys, Pascin, Rops, and Toulouse-Lautrec, to name but a few—there existed in the wider context of social life, a certain amount of opposition to the established authority of the patriarchal family and of the clergy. It will be necessary to go back to the

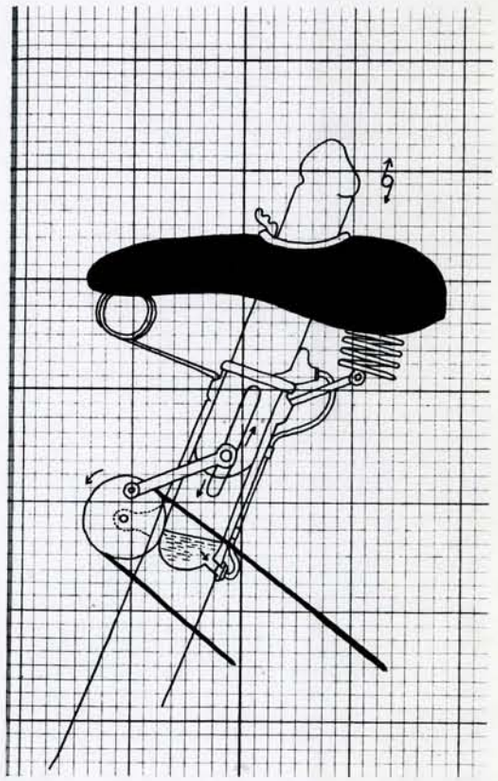
scio osceno della repressione sessuale borghese, erano usuale oggetto di simbolizzazione.
A questo simbolismo e metaforismo autoerotico, il quale fu continuato in senso artistico nei disegni di un Beardsley, di Greiner, Guys, Pascin, Rops, Toulouse-Lautrec, per nominarne soltanto alcuni, corrispose nel più ampio contesto sociale un'opposizione all'establishment patriarcale-familiare e all'autorità spirituale. Ci si deve in effetti rifare alle discussioni oggi invecchiate sulla nocività dell'onanismo e sulla sua estirpazione per poter misurare in che modo il movimento assertore dell'astinenza propagandato da parte dei genitori militanti e dalla Chiesa (la tutela sessuale nel confessionale) potesse contribuire, nel XIX e XX secolo, a conferire all'autoerotismo l'aura di un culto libertino proibito. Chi rilegge, ad es., il rapporto medico di Wilhelm Stekel riguardante il saggio tuttora attuale: « Le azioni coatte di un onanista », comprenderà come la masturbazione poté diventare simbolo di una concezione antiautoritaria, anzi, entro la famiglia, addirittura sovversiva e come un analista come Stekel, inaspettatamente, non prese partito per i genitori, bensì per la pubertà e l'adolescenza. « Onanismo e ateismo sono strettamente interdipendenti[12]. Ogni onanista è l'*autotheos*, poiché non riconosce altro signore sopra il suo piacere. I genitori invece vogliono rimanere gli dei dei figli... L'onanismo libera l'uomo dai debiti sociali della riconoscenza. L'onanista deve a se stesso ogni piacere. Noi dobbiamo invece essere debitori di ogni piacere a potenze più alte. Così avviene che l'onanismo diviene il segno dell'arroganza contro i genitori... L'istinto all'onanismo si rafforza nel modo più radicale quando il bambino sente che con ciò agisce contro i suoi genitori e quindi per caparbietà nevrotica continua a masturbarsi »[13].
Il conflitto per la pericolosità o meno dell'onanismo oggi è quasi dimenticato e confutato da più precise opinioni scientifiche. Tuttavia è rimasta la « Rivolta contro l'intenzionalità (funzionalità) dell'amore » (Stekel)[14]; continuano a inframettersi



Tomi Ungerer, Fornicon (in « *dete 17* », Diogenes Verlag, Zürich, 1971).

arguments, now outdated, which raged concerning the harmful effects of masturbation and the fight against this practice. Only then will it be possible to understand how in the nineteenth and twentieth centuries a propagandist movement for moral abstinence led by a militant body of parents and the church (cf. the prescriptive attitude on sexual matters adopted by the priest in the confessional) succeeded in helping auto-eroticism to its aura of a forbidden cult of licentiousness. Anyone reading a document like Wilhelm Stekel's medical report on the "compulsory actions of a masturbator" will understand why self-gratification became a symbol of an anti-authoritarian, emancipatory, indeed—within the context of the family—subversive attitude, leading to an analyst like Stekel unexpectedly taking the part, not of the parents, but of puberty and adolescence. "Masturbation and atheism are closely connected[12]. Every masturbator is an *autotheos*, for he recognises no other master over his





Types d'activité	HOMMES		
	Célibataires	Mariés	Evaluation de la tendance selon l'âge chez les hommes célibataires
1) Masturbation solitaire	44 % à 38 %	30 % à 36 % mais plus rare	
2) Pollutions nocturnes avec rêves le plus souvent	80 % à 60 %	*id.* mais plus rare	
3) Caresses manuelles hétérosexuelles suivies d'orgasme (1)	60 % à 25 %	*id.*	
4) Caresses bucco-génitales hétérosexuelles avec ou sans orgasme	55 % à 37 %	61 % à 39 %	
5) Rapports hétérosexuels complets (2)	98 % à 80 %	100 %	
6) Activité homosexuelle	4 % à 6 %	2 % à 4 %	
7) Continence totale ou virginité (3)	2,3 %	0 %	

FEMMES		
Célibataires	Mariées	Evaluation de la tendance selon l'âge chez les femmes célibataires
40 % à 60 %	*id.* mais plus rare	
42 %	*id.* mais plus rare	
39 %	48 % à 73 %	
50 % à 28 %	50 % à 31 %	
45 % à 60 %	100 %	Voir note n° 4
2 % à 3 %	*id.*	
10 % à 3 %	0 %	

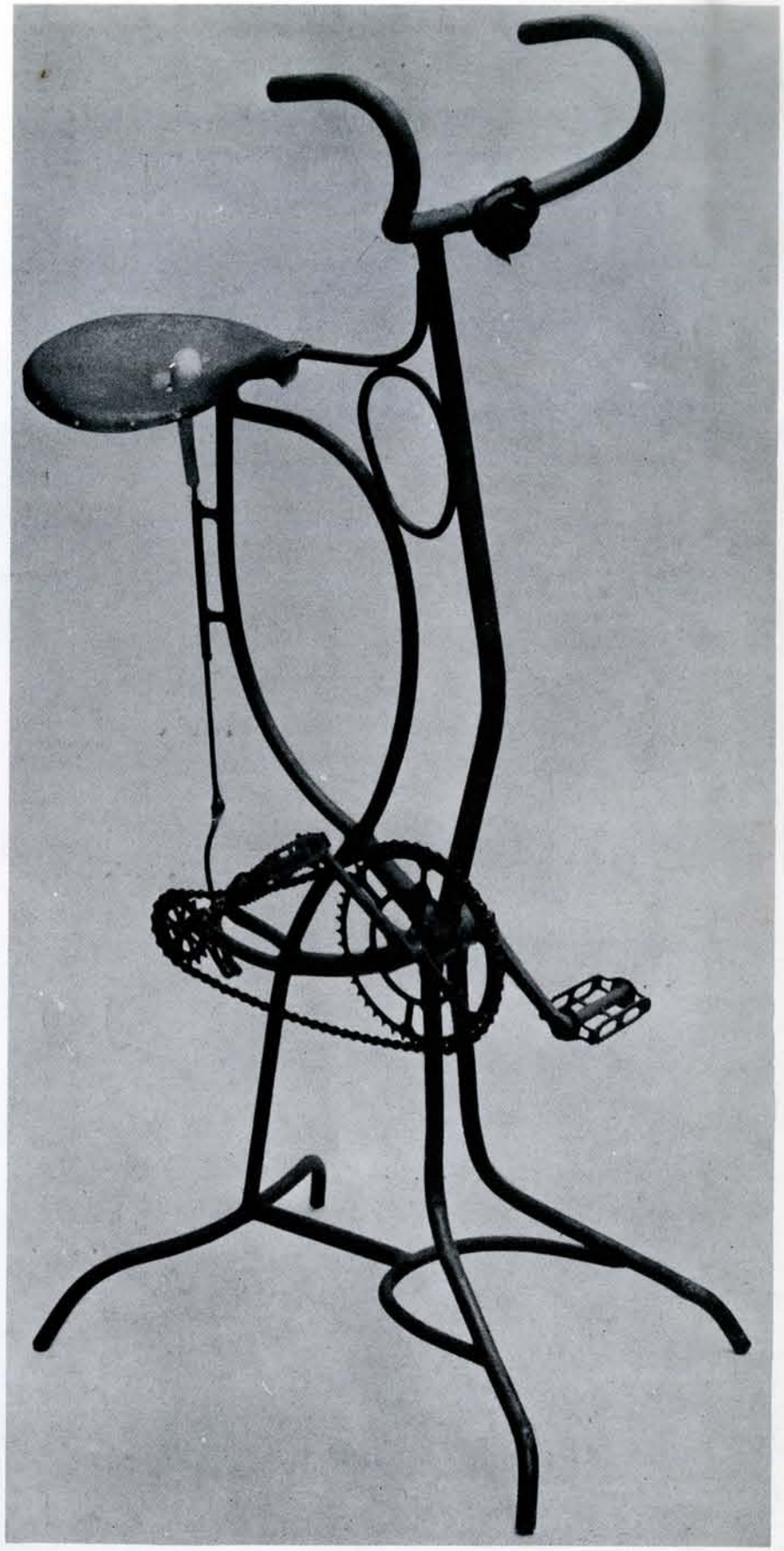
Conclusioni sulle attività sessuali dello scapolo / Conclusion concerning the sexual activities of bachelors (in Marcel Eck, *La Sexualité du Célibataire*, Ed. Universitaires, Paris, 1974).

norme teleologiche della procreazione, del divieto di aborto (« Non devi uccidere »), del matrimonio e della famiglia istituzionalizzati tra soggetto e oggetto del soddisfacimento sessuale. Rappresentativi di questa rivolta e del diritto illiminato a una libera acquisizione del piacere si sono tramandati sopravvivendo i simboli dell'autoerotismo come le « Macchine celibi » e la « Donna della bicicletta ». Il loro momento storico è superato. Contro la persistente repressione sessuale la fantasia può riprenderli nuovamente in funzione (i due esempi insigni del mondo dell'arte — la « Mariée... » di Marcel Duchamp e la « Bicyclette » di Robert Müller — dovrebbero anche venir considerati sotto questo aspetto) oppure verranno inventati nell'ambito del superuomo meccanico nuovi simboli più attuali. In questa direzione guarda la manipolazione fabulatoria dell'immagine dell'uomo da parte della fantascienza oppure, al seguito della caricatura erotica, la satira di un Tomi Ungerer. Nel suo albo *Fornicon* egli mostra il meccanismo della masturbazione ridotto ad azione coatta, disegna il robot come erotomane. Vi sono rimasti torsi — scrive Walther Killy —, torsi « di amanti un tempo integri, e gli amanti sono fattibili come materia sintetica, progettati su copie cianografiche e incorporati in ossigenatori, caschi asciuga-capelli, traghetti, cinescopi (o tubi catodici), perforatrici, sedie odontoiatriche, impalcature, stantuffi, ruote, elementi, trasmissioni. Tutto ciò è in movimento continuo; assorbe, afferra, friziona, pompa, così che l'antichissima rappresentazione dell'inferno diviene credibile come luogo dell'eterno ritorno dell'uguale. Gli antichi avevano il mito di Chirone, che era per metà cavallo, per metà uomo, un'allusione alla sostanza umana. Qui lo ritroviamo. Ma l'informe è divenuto un animale sintetico, con un pene al posto della testa... alla disumanità degli uomini rana corrisponde lo strumentalismo di queste figure presso le quali gli attributi sessuali secondari sono divenuti gli stenogrammi primari e assoluti di una identità perduta. L'epoca storica, che idolatra l'orgasmo, viene smascherata — diviene visibile l'insensatezza che vorrebbe conferire durata alla più effimera di tutte le esperienze intensive. Proprio la presa di coscienza di tale fugacità era una motivazione dell'umanità »[15].

Una nuova storia dell'arte e della cultura dell'ossessione sessuale mostrerebbe che la fantasia potenziata predilige l'iconografia della macchina, del meccanismo. Si ricerca la costruzione anche di difficili meccanismi di trasmissione, come mostra il « Caso di masturbazione con macchinario »[16], pubblicato presso Weimann/Prokop per dare al delirio associativo potenziato una forma fantastica al massimo grado. L'esagerazione è il senso dell'ossessione sessuale. Il collegamento ottimale più breve tra stimolo e reazione è la via indiretta che passa attraverso un preciso meccanismo in movi-

sensuality. Parents, however, wish to remain the gods of their children... Masturbation frees man from the social obligation of gratitude. The masturbator owes his sexual gratification to himself alone. But we are meant to owe all our pleasures to a higher power. Thus it comes about that masturbation turns into the symbol of a rebellious attitude against the parents... The urge to masturbate will be most firmly fixed in the child who feels that he acts against his parents' wishes, whereupon he will continue to masturbate out of neurotic defiance"[13].

Today the arguments about the dangers of masturbation are almost forgotten and, in any case, have been proved incorrect by more throughgoing scientific understanding. What has remained, however, is the "revolt against expendiency in love" (Stekel)[14]; teolological norms of procreation, anti-abortion attitudes ("Thou shalt not kill'), and the institutionalised conventions of marriage and family foundation still interpose themselves between subject and object of sexual gratification. As representative of this revolt and of the unrestricted right to free access to pleasure, traditional symbols of autoeroticism like the "Bachelor Machine" and the "woman cyclist" have survived. The historical reason for their coming into being is obsolete. On the other hand, while sexual repression continues, fantasy may well make use of them once again—and there seems to be scope for the two most prominent examples in art, Marcel Duchamp's *La Mariée...* and Robert Muller's *Bicyclette*, to be considered from this aspect—or, alternatively, new and more contemporary symbols are additionally devised in the context of mechanical superman. The fantastical manipulation of the human figure by science fiction would seem to point in this direction, as well as, in the wake of the genre of erotic caricature, the satire of a Tomi Ungerer. In his album *Fornicon* the mechanism of sexual gratification has become a compulsory act: the robot is drawn as an erotomaniac. According to Walter Killy what are left are the torsos "of lovers who once were complete, while their mistresses can be manufactured like synthetics, designed on blueprints and built into oxygen appliances and electric driers, landing craft, TV tubes, drilling machines, metronomes, dentists' chairs, poles and rods, pistons, wheels, components and transmissions. Everything is in constant motion, sucking, grasping, rubbing, pumping, so that we begin to appreciate the old, old idea of the inferno as the place of eternal repetition. The ancients had their myth of Chiron, half horse, half man, an interpretation of human nature. Here we find him again. But the monstrous figure has become an artificial beast with a penis for a head... Corresponding to the dehumanisation of frogmen there is the instrumentality of these figures whose secondary sex characteristics have become primary abbreviated emblems, made absolute, of a lost identity. The era which reveres the orgasm is un-



Robert Müller, *La Vedova del corridore / The racing-cyclist's widow*, 1957.

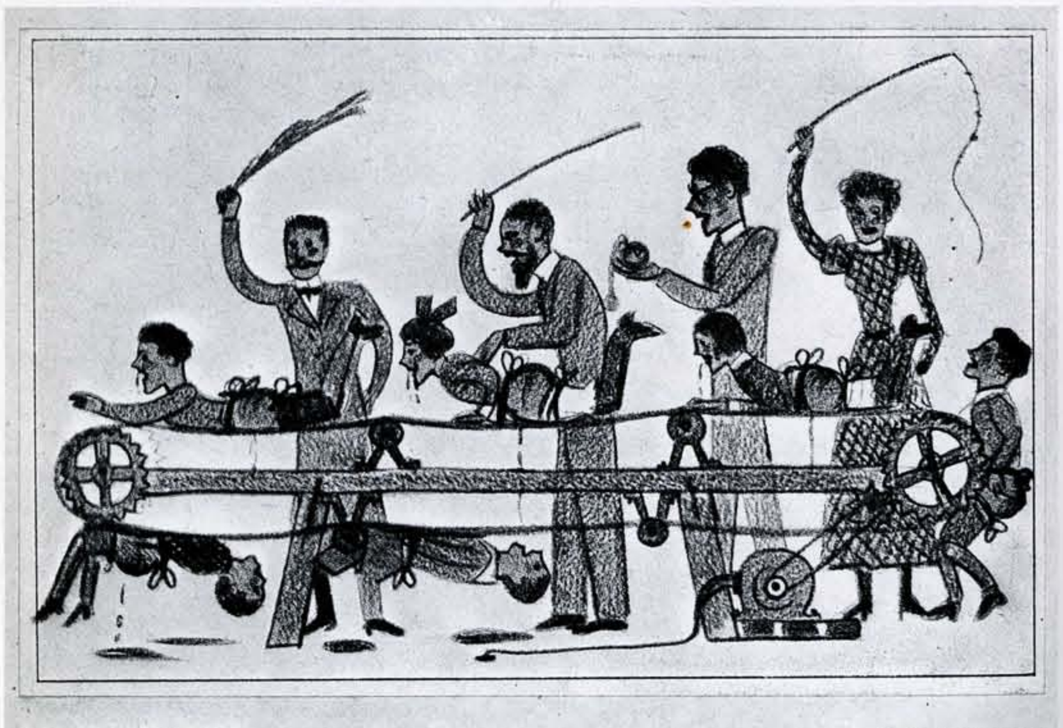
mento mediato dal numero più alto possibile di membri intermedi. Il costruttore del « Macinino da caffè », della « Macinatrice di cioccolato » e infine del « Grande vetro » *(La mariée mise a nu par ses célibataires, même,* 1915-23), Marcel Duchamp, è il non superato maestro di questa paradossale strategia della complicazione, che si trova ugualmente in luoghi apparentemente remoti come nelle macchine da tortura medioevali, nei disegni augurali feticistici dei nevrotici e schizofrenici (ad es. Robert Gie, Heinrich Anton M.; in campo letterario: Artaud, Schreber) e nella tecnologia della fantascienza. I neomorfismi erotico-meccanici (Condensazioni) sono al contempo grotteschi e funzionali, ermetici e intuibili; sono accoppiamenti grotteschi (Franz Roh) di uomo e funzione sul piano di immaginazioni e allucinazioni attendibili. Analogie si trovano in Jules Verne, Wells, Roussel e Pawlowski *(Voyage au pays de la quatrième dimension)*[17].

Per ciò che concerne le ossessioni triviali, a torto disprezzate dal punto di vista estetico, dei pervertiti sessuali, (per le quali i volumi in-folio della medicina legale, gli obsoleti libri di testo di un Bloch, di uno Hirschfeld, di un Krafft-Ebing, di un Moll costituiscono una vera miniera), esse invero hanno annullato e superato (Dalì direbbe: interpretato in senso critico-paranoico) la realtà a un punto tale che li si può con buona pace porre accanto a Duchamps e a una serie di altri lavori di Günter Brus, Rube Goldberg, Richard Lindner, Robert Müller, Francis Picabia, Man Ray, Jean Tinguely, Tomi Ungerer. Non la caricatura dell'uomo reificato, tecnicizzato, bensì la rituale esecuzione a posteriori di questa reificazione e tecnicizzazione sta nel centro di questi lavori. La vergogna, non il riso (persino in Goldberg e Ungerer si rimane perlomeno nell'ambiguità) sta come motivazione psichica dietro le registrazioni del superuomo meccanico, dietro i suoi organi sensoriali industrializzati, dietro il suo erotismo motorio= motorizzato. La « Macchina celibe » nell'arte e le ossessioni triviali degli onanisti stanno in primo luogo sotto lo stesso bando della feticizzazione

masked—and what is revealed is the absurdity of wanting to give duration to the most transient of all intensive experiences. The very insight into this transitoriness was one of the justifications for humanity"[15].

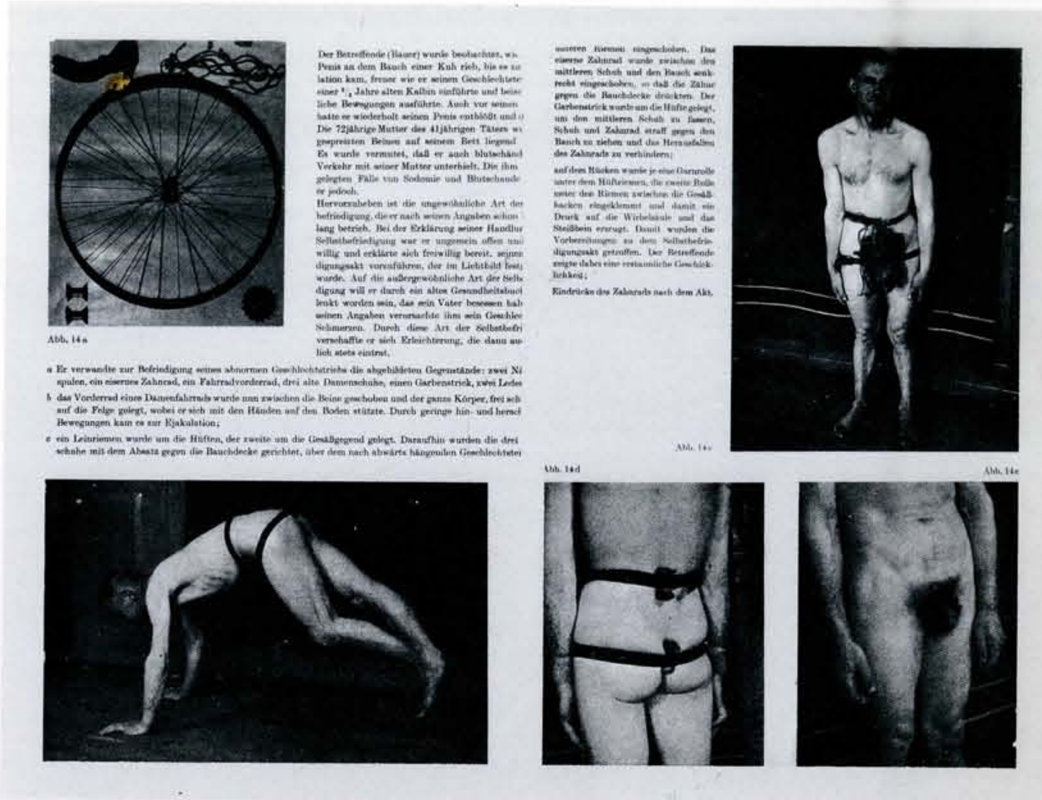
A new history of sexual obsessions would show that the iconography of the machine and of mechanism is preferred in the context of potency fantasies. The construction even of complicated transmission mechanisms is sought, as shown in: Weimann/Prokop: *The case of selfgratification with complicated machinery*[16], in order to give to the concomitant potency delusion the most fantastic form possible. The key to sexual obsession lies in exaggeration. The shortest optimal link between stimulation and reaction is the *detour* via a precise moving mechanism which has been transmitted through as many connecting links as possible. Marcel Duchamp, composer of the *Coffee Mill*, the *Chocolate Grinder*, and finally, of the *Large Glass* (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915–23), is pastmaster of this paradoxical strategy of making what is complicated still more so. A similar strategy may be found in such seemingly far apart areas as medieval torture machines, fetishist wish drawings by neurotics and schizophrenics (e.g. Robert Gie and Heinrich Anton Müller, and among writers Artaud and Schreber) and in the fictitious technology of science fiction. Duchamp's erotomechanical neomorphisms (condensations) are simultaneously grotesque and functional, hermetic and transparent; they are grotesque couplings (Franz Roh) of man and function at the level of credible illusions and delusions. There are related themes in the work of Jules Verne, Wells, Roussel and Pawlowski (*Voyage au pays de la quatrième dimension*)[17].

As for the sufficiently well known obsessions of sexual perverts, unjustly condemned on aesthetic grounds, (many weighty tomes of forensic medicine, and the obsolete textbooks of Bloch, Hirschfeld, Krafft-Ebing and Moll, can supply a veritable treasure-house of information on the subject), they

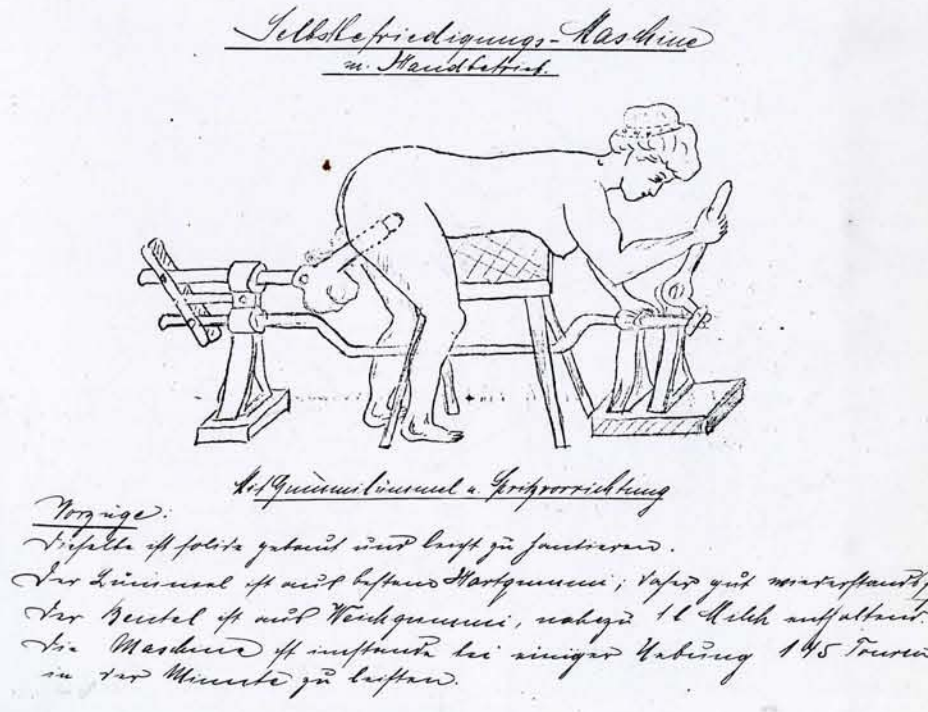


LAUFENDES BAND TECHNISCH-PHANTASTISCHE ZEICHNUNG EINES 12-JÄHRIGEN SCHÜLERS, DIE FLAGELLANTISTISCHE ERLEBNISSE AUSMALT

Disegno di un bambino di dodici anni / Drawing by a 12-year-old pupil (in *Erziehungsflagellantismus*, Wien, 1932).



Strano caso di masturbazione per mezzo di una macchina complicata / Strange case of masturbation with the aid of a complicated machine (in *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin, 1963).



Anon., *Macchina per masturbazione a manovella / Manually operated masturbation machine*, ca. 1900.

Abb. 27a

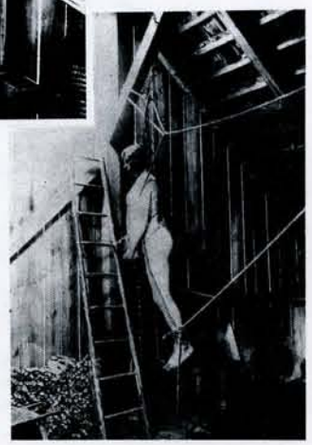
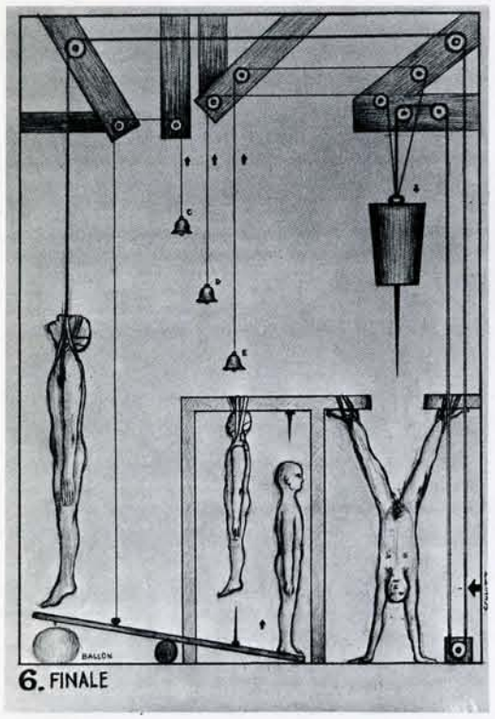


Abb. 27b

Abb. 27a und b (w). Sexuelle Selbstfesselung. Interessante Situation beim Erhängen. Unglücksfall

Der Betroffene wurde nackt auf einem Dachboden mit einem komplizierten Erhängungs- und Fesselungsstrick aus Ketten und Seilen, die auch zwischen den Oberschenkeln durchgeführt waren, freischwebend neben einer Leiter, von der er heruntergetreten war, tot aufgefunden. In einem tiefen Halken steckte handgerecht als Sicherungsmaßnahme ein Messer. Bei der Prozedur hatte er sich außerdem an einem Seil festgehalten. An der Afteröffnung etwas blutiger Schleim. Das Glied befand sich deutlich in Erektion. Unter ihm auf dem Fußboden ein kleiner Fleck, offenbar Sperma. Beide Beine, besonders in der Beugeseite, blaurot verfärbt, ferner die Streckseiten beider Arme und namentlich des unteren Wirbelsäulenteils, der durch die Schlinge, welche die beiden Oberschenkel einnahmen, zusammengedrückt wurde. Totenstarre vorhanden. Eintritt des Todes 36 Stunden vor Auffindung der Leiche des 62 Jahre alten pensionierten Buchhalters.

Auto-incatenamento sessuale, situazione interessante al momento di uno strangolamento accidentale / Sexual self-chaining, interesting situation at the time of an accidental strangulation (in *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin, 1963).



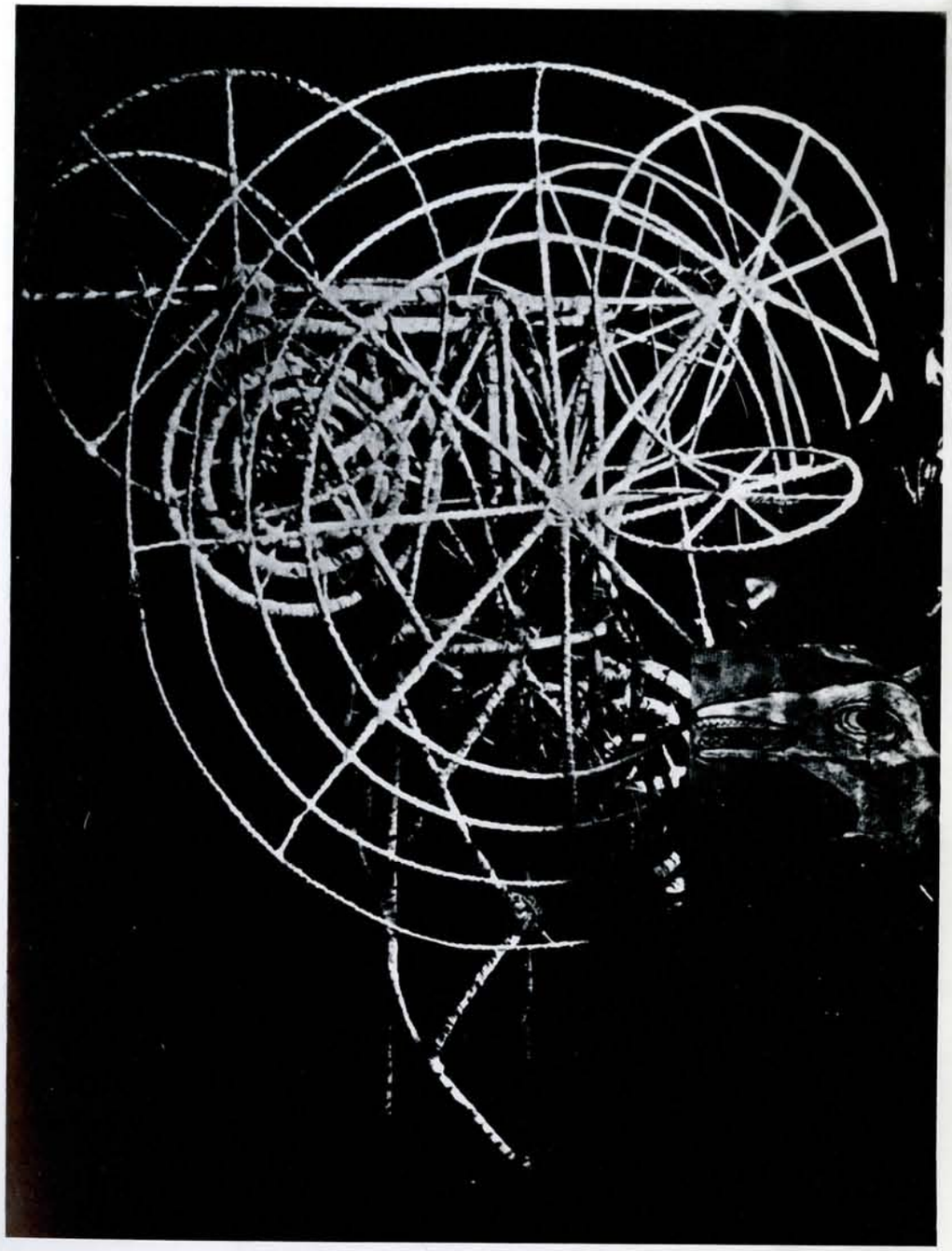
Günter Brus, *Finale* (in *Irrwisch*, Kohlkunstverlag, Frankfurt, 1971).

have nullified and overtaken reality to a point—Dali would call it "interpreted by the paranoiac-critical method"—where they may be safely placed side by side with Duchamp and a number of works by Günter Brus, Rube Goldberg, Richard Lindner, Robert Müller, Francis Picabia, Man Ray, Jean Tinguely, and Tomi Ungerer. The focus of these works is not the caricaturing of objectivised, technified men, but the ritual reconstruction, as it were, of this objectivisation and technification. It is shame, not laughter, (even in Goldberg's and Ungerer's work this remains at least ambivalent) which can be found, as psychic motivation, behind the records of mechanised superman, his industrialised sensory organs, his motorial—motorised eroticism. The "Bachelor Machine" in art, and the known obsessions of the onanists are, to begin with, under the same spell of social fetishisation and hypertrophisation of potency. "One of Richard Lindner's paintings, *Boy with Machine*, shows an over-large bloated child who has grafted one of his desire-machines onto a heavy technical social machine, getting it to work in that way"[18]. Let us remember the thesis of man's Promethean shame. "To be an appliance is his desire, and indeed his task; for him, after all, the robots clattering through 'cartoons' are not undignified or frightening figures, but the... embodiments of his wish dreams as well as of his duty to conform"[19].

For these embodiments Duchamp found the apt concept of "affirming irony" which—in contrast to "negating irony where the only thing that matters is laughter"[20],—merely points at the factual existence of sexually obsessive man, thus preserving his dignity.

Admittedly any ritual of identification between man and machine remains an attempt at approximation as long as it is still a ritual, a symbolic or a metaphorical act. In this a schizophrenic, for instance, will go much further. In normal cases, and this includes artistic and literary representation, the process of identification will go no further than potency *symbols* or—if one prefers this formula—impotence symbols. It is probable that the total identity of sexual function and machine, the coordination of two potencies to an "industrial Dionysus cult"—which Anders saw anticipated in "machine music" and the rhythmic dances of the Industrial Revolution—is conceivable only as a psychotic experience. For if man, who has become completely objectivised and a piece of equipment which can be switched on and off, is to be more than merely a metaphor, then self and non-self, producer and product, the inner and the outer world, consciousness and the unconscious, will have to be joined to form an uninterrupted circuit. Motor functions and the motor, their differing accleration factor, their varying intensity and duration, would nevertheless have to have been experienced as identical. The running machine would be understood here not as a metaphor but as a material way of existence of human life as such. And consequently any break in its running, or, inhuman terms, if it were to become obsolete, would mean sudden and violent death. And it is precisely the psychotic consciousness for which all this is fact.

In fact Strindberg's so-called delusions were not symbolic but very real. When he said that an "electric belt" went round his middle, this way by no means spoken metaphorically. "He struggles against... electrical fits 'wihch compress his chest and stab him in the back'. 'An electric current seeks my heart, the lungs cease to work, I must get up if I am to escape death'. 'As I allow the anaesthetic of sleep to steal upon me, I am hit by a galvanic blow like a thunderclap, but without killing me'."[22] And if little Joey, in Bruno Bettelheim's account,[23] draws himself as a glowing, vibrating matchstick figure whose limbs are electric wires; if he plugs himself into all kinds of home-made appliances, ascribing to their electricity different functions of living, like breathing, eating, drinking, seeing, etc.,



Heinrich Anton Müller, *Macchina di sua invenzione / Self-invented machine*, 1914-23 (distrutta/destroyed), in: « *L'Art Brut* »; 1, Paris, 1964.

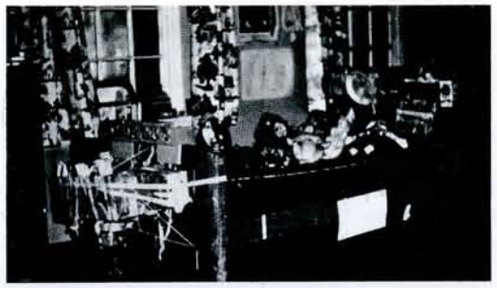
sociale e dell'ipertrofizzazione della potenza. « Un quadro di Richard Lindner, *Boy with Machine*, mostra un grossissimo bambino gonfio che ha innestato una delle sue piccole macchine magiche in una pesante macchina tecnica, sociale facendola così funzionare »[18]. Ricordiamoci della tesi della vergogna prometeica dell'uomo: « Essere strumento, è infatti suo struggente desiderio, anzi suo destino; i robot che cigolano nei cartoni animati non sono infatti per lui figure indegne oppure spaventose, bensì le... personificazioni dei suoi sogni e del suo dovere di sincronizzarsi »[19]. Duchamp trovò per queste personificazioni il concetto appropriato dell'« ironia affermativa », che al contrario dell'« ironia negativa, per la quale conta solo il riso »[20], accenna soltanto al dato di fatto dell'uomo sessualmente ossessivo lasciandogli così la sua dignità.

Certamente ogni rituale di identificazione tra uomo e macchina rimane un tentativo per approssimazione fin tanto che è ancora un rituale, un'azione simbolica ovvero un atto metaforico. Lo schizofrenico, ad esempio, oltrepassa di molto questo stadio. Nel caso normale, anche della rappresentazione artistica e letteraria ci si ferma a *simboli* di potenza oppure — se si preferisce questa formula a simboli di *impotenza*. L'identità totale di funzione sessuale e macchina, la sincronizzazione di due potenze per un « culto dionisiaco industriale » che Anders vide in anticipo nella « musica delle macchine » (allora soltanto nel jazz) e nelle danze ritmiche della rivoluzione industriale[21], probabilmente è pensabile soltanto come esperienza psicotica. Poiché se l'uomo totalmente reificato, divenuto apparecchiatura che si accende e che si spegne, non deve essere soltanto una metafora, io e non-io, producente e prodotto, mondo interno e mondo esterno, conscio e inconscio devono venir serrati in un ininterrotto circuito. Cinematica e motore, il loro differenziato fattore di accelerazione, la loro diversa intensità e durata dovrebbero malgrado ciò venir esperiti come identici. La macchina in moto non verrebbe compresa come metafora, bensì come modo di esistere materiale della vita dell'uomo. E la sua interruzione verrebbe a significare, detto in modo umano antiquato, la morte improvvisa e violenta. Tutto ciò però viene realizzato dalla coscienza psicotica.

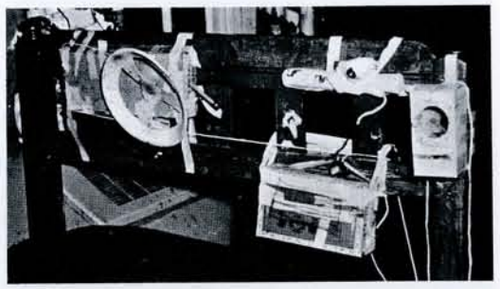
In realtà le cosiddette illusioni dei sensi di uno Strindberg non erano simboliche, bensì veramente reali. Una « cintura elettrica » circonda il suo corpo non metaforicamente. « Egli combatte contro... attacchi elettrici, 'che gli premono il petto e gli pungono la schiena'. 'Una corrente elettrica cerca il mio cuore, i polmoni cessano di lavorare, devo alzarmi, se voglio sfuggire alla morte'. 'Quando mi lascio cogliere dallo stordimento del sonno, mi colpisce una scossa galvanica simile a un colpo di tuono, senza però uccidermi' »[22].

E quando il piccolo Joey, del quale racconta Bruno Bettelheim[23], si ritrae come ardente, vibrante uomo fatto da tratti, le cui membra sono fili elettrici, quando si collega a tutti i possibili apparecchi costruiti e ascrive alla loro elettricità diverse funzioni vitali come il respirare, il bere, il mangiare, il vedere etc., tutto ciò allude a un'esperienza che non è dissociata in astrazione simbolica e in coscienza reale. L'estrazione degli apparecchi e dei produttori di energia, per noi « simbolici », significa per Joey la morte.

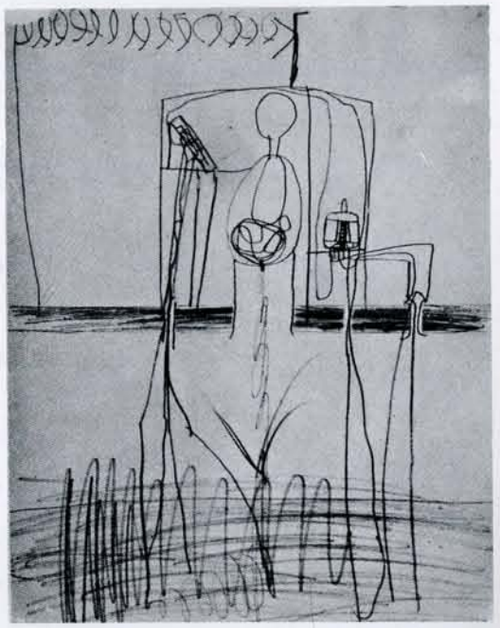
Totalmente non metaforici sono per noi anche le « macchine-bicicletta » nei disegni di Martina K. Le rigature della « macchina che cuce a zigzag », della sella da bicicletta fallica, che in qualità di archetipo ermafrodita ricorre ugualmente in « arte schizofrenica » e nel manierismo, delle persone che si siedono, dei petti a ruota ambivalenti, della catena di membra maschili-femminili etc. possono facilmente venir fraintesi in un'analisi a posteriori come la costruzione di un complesso simbolico erotico. Effettivamente non è un « io » che disegna per il quale la « macchina a bicicletta »



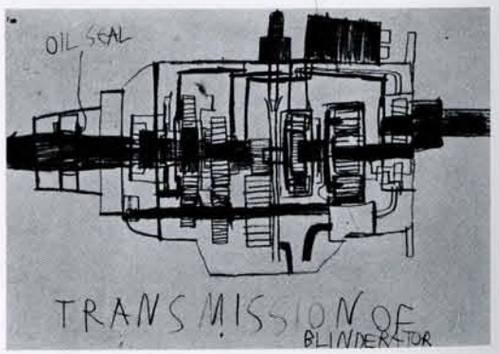
Joey, *Il letto: macchina-auto / The bed: auto-machine.*



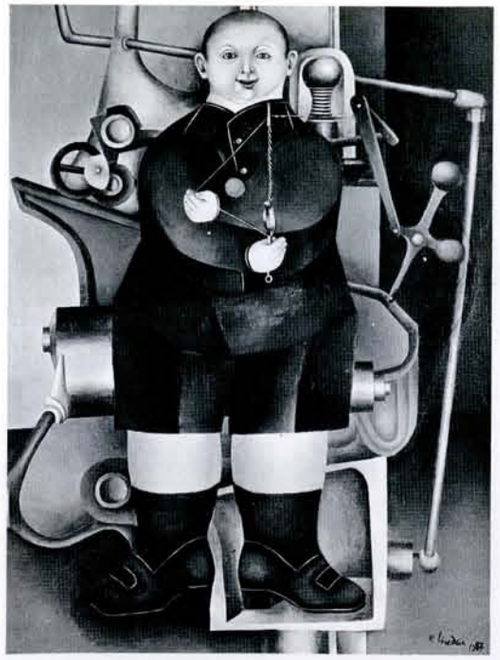
Joey, *Testiera di letto / Bed-head.*



Joey, *Elettricità per lo svuotamento / Electricity for draining.*



Joey, *La macchina che controlla Joey / The machine that operates Joey* (in Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, Gallimard, Paris, 1969, 1974).



Richard Lindner, *Boy with Machine*, 1954 (courtesy Aberbach Fine Art., New York).

è divenuta simbolo-« Es » e allegoria delle sue fantasie e dei suoi desideri. Il termine « narcisismo » è qui completamente inadeguato. Invece « la donna della bicicletta » masturbatrice ermafrodita è una manovra di agganciamento di due equivalenti cerchi di funzioni e tipi di movimento a una macchina masturbatrice e insieme sessualmente duplice, che come tale esiste realmente. La disegnatrice stessa è in questa macchina; tutto ciò che perviene nel suo campo fantastico, oggetti e uomini, è in quest'attimo rotella (portatrice di associazioni) e nutrimento in un meccanismo masturbatore. La « macchina-bicicletta » non è un disegno simbolico, ma funziona realmente — come un radar sensibilissimo, che può essere ricetrasmittente.

Una psichiatria che si addentra in questo ambito (non ancora censurato da categorie psicoanalitiche, dai simboli del padre, della madre, dell'io) della fantasia del desiderio e della sua soddisfazione, vorrà quindi necessariamente iniziare con un dialogo (Laing) non tanto scientifico quanto schizofrenico. Un tale guazzabuglio di dialogo privo di autorità si trova in Deleuze e in Guattari: « Funziona ovunque, presto incessantemente, poi di nuovo con interruzioni. Respira, riscalda, mangia. Evacua, chiava. L'Es? ovunque sono macchine nel senso più puro della parola, macchine di macchine con le loro giunte e i loro circuiti. Una macchina-organo connessa a una macchina-fonte: la corrente prodotta da quest'ultima viene interrotta dalla prima. Il petto è una macchina per la produzione di latte e con essa si congiunge la macchina della bocca. La bocca dell'inappetente è sospesa fra una macchina per mangiare, una macchina anale, una macchina per parlare, una macchina per respirare (Attacco d'asma). In questo senso ognuno è costruttore (bricoleur); a ognuno le sue piccole macchine. Una macchina-organo per una macchina produttrice di energia, di continuo flussi e cesure. Il Presidente Schreber ha i raggi di cielo nell'ano. *Ano celeste*. E non preoccupatevi, funziona; il Presidente Schreber avverte qualcosa, produce qualcosa e può svilupparne la teoria. Ciò che si verifica sono effetti di macchine, non effetti di metafore »[24].

this points to an experience which does not dissociate between symbolic abstraction and conscious reality. The withdrawal of appliances and of the, for us, "symbolic", suppliers of energy mean death for Joey.

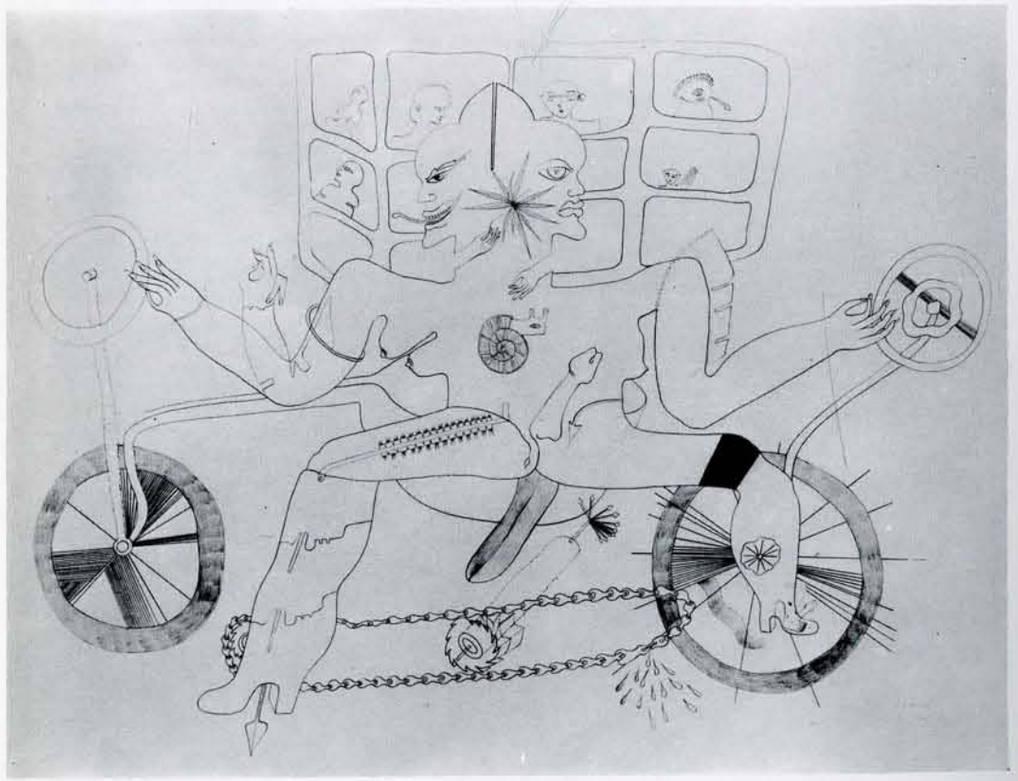
Similarly quite unmetaphorical are the "cycle machines" in the drawings of Martina K. Retrospective analysis may lead us only too readily to misunderstand the contours of the *zigzag sewing machine*, the phallic bicycle saddle, (which, as an hermaphrodite archetype, occurs in "schizophrenic art" as well as in mannerism), the persons sitting on the bicycle, the ambivalent wheel-breast, the male-female link chain, etc., as the construction of a series of erotic symbols. In fact it is not an "ego" which draws, for whom the *bicycle machine* has become an "id"—symbol and emblem of its wish fantasies. The key-word *narcissism* is totally inadequate here. Rather, the masturbating, hermaphrodite *female cyclist* is an exercise of coupling two equivalent functional circles and ways of motion to form an indivisible and, moreover, bisexual masturbation machine, which as such does, in fact, exist. The artist is herself inside this machine. At that moment, anything coming into her fantasy field, objects and men, are tiny wheels (conveying associations) and nourishment in a self-gratification mechanism. The *bicycle machine* is not a symbolic drawing, but does really work—like a highly sensitive piece of radar equipment which can be adjusted to transmit or to receive.

Psychiatry daring to investigate this realm of wish and fulfilment fantasy—as yet uncategorized by psychoanalytical father, mother, and ego symbols—will therefore automatically wish to begin with a dialogue that is "schizophrenetic" (Laing) rather than scientific. Such gibberish of an unrestrained dialogue will be found in a book by Delezue and Guattari: "It functions everywhere, now indefatigably, and then again with interruptions. It breathes, warms, eats. It shits, it fucks. The It... Everywhere they are machines in the true sense of the word: machines of machines, with their couplings and switches. An organ machine attached to a source machine: the current produced by the latter is interrupted by the former. The breast is a machine for the manufacture of milk and coupled to it the mouth machine. The mouth of one who has no appetite keeps the balance between an eating machine, an anal machine, a talking machine, a breathing machine (attack of asthma). In this sense everybody is a handiman; to each his own little machines. An organ machine for an energy machine, continual currents and scorings. President Schreber has heavenly rays in his arse. *Heavenly arse*. And fear ye not, it works; President Schreber feels something and, beyond that, manages to develop its theory. What ensues are the effects of machines, not the effects of metaphors."[24]

Even this stream of consciousness remains an attempt at approximation. Articulating the perfect "schizophrenetic" coincidence of body and machine remains the privilege of psychosis and of advanced intoxication (cf. Burrough's *Soft Machine*). There they are before us, as yet uncategorized by the concepts of psychiatry and psychology, representing, in pure and simple form, the need to communicate, a need which we ought no longer to ignore, e.g. for aesthetic reasons in connection with this exhibition. "Of Robert Gie, that excellent draftsman of paranoid electrical machines, we are told without further details: 'It would seem that in the end, unable to rid himself of the currents which tormented him, he violently took their part and, quite excited, set about to depict them in their total victory, in their triumph.' More precisely still Freud underlines the significance of the change in Schreber's illness when he becomes reconciled to his turning into a woman and begins a process of self-healing which leads him to the identity of nature and production (the creation of a new mankind)... Let us borrow the concept of the *Bachelor Machine*

Questa catena di associazioni rimane ancora un tentativo per approssimazione. Riuscire ad articolare la totale coincidenza « schizofrenica », coincidenza di corpo e macchina, rimane privilegio della psicosi e dell'ebbrezza avanzata (cfr. Burroughs, *Soft Machine*). Essi si trovano di fronte a noi, per così dire allo stato puro di un bisogno di comunicazione non censurato dalla concettualizzazione psicoanalitica, bisogno che non dovremmo più ignorare, ad esempio per motivi estetici in relazione a questa mostra.
« Di Robert Gie, questo eccellente disegnatore di macchine elettriche paranoiche, ci si racconta senza ulteriori particolari: 'Sembra davvero che alla fine, non potendo liberarsi delle correnti che lo tormentavano, afferrasse violentemente la loro parte e, eccitato all'eccesso, si proponesse di rappresentarle nella loro vittoria totale, nel loro trionfo'. Con più precisione Freud sottolinea l'importanza della svolta nella malattia di Schreber, allorché questo si concilia con il suo divenirdonna ed entra in un processo di guarigione spontanea, che lo conduce all'identità di natura e produzione (creazione di una nuova umanità)... Prendiamo a prestito il concetto di « Macchina celibe », per definire quella macchina che... allo scopo di creare una nuova umanità oppure un glorioso organismo... succede alla macchina paranoica e magica »[25].
Ciò è pensato nella tradizione e continuazione della *revolution surréaliste*, cioè in modo « antipsichiatrico ». Come anche nel *méthode paranoïaque-critique* (Il « Minotauro » di Dalì, 1933), il disprezzato delirio associativo e connettivo del paranoico viene innalzato a quell'istanza, che può far confluire un potenziale di desideri, sovversivo e in disfunzione, nella generale produzione fantastica sociale: può aiutare a comprendere un'altra illegittima, « insensata » forma di contraddizione, la quale ha come alleato il delirio così a lungo sottaciuto[26].

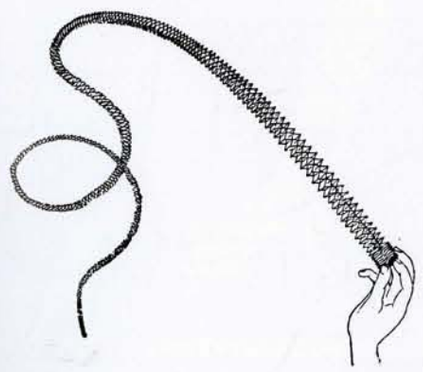
in order to designate that machine which... for the purpose of a new mankind or of a glorious organism... follows the paranoid and the miracle machine."[25]
This is thinking in the tradition and in continuation of the *révolution surréaliste*, that is to say "antipsychiatrically". As in the surrealist *méthode paranoïaque-critique* (Dalí, in *Minotaure*, 1933) the paranoiac's despised association and connection delusion is elevated to a stage which may allow a dysfunctional, subversive wish potential to trickle into the general fantasy production of society: which may help to co-found another illegitimate "unreasonable" form of protest which has as its ally that long hushed-up delusion.



Martina Kügler, *Disegno/Drawing*, 1974.

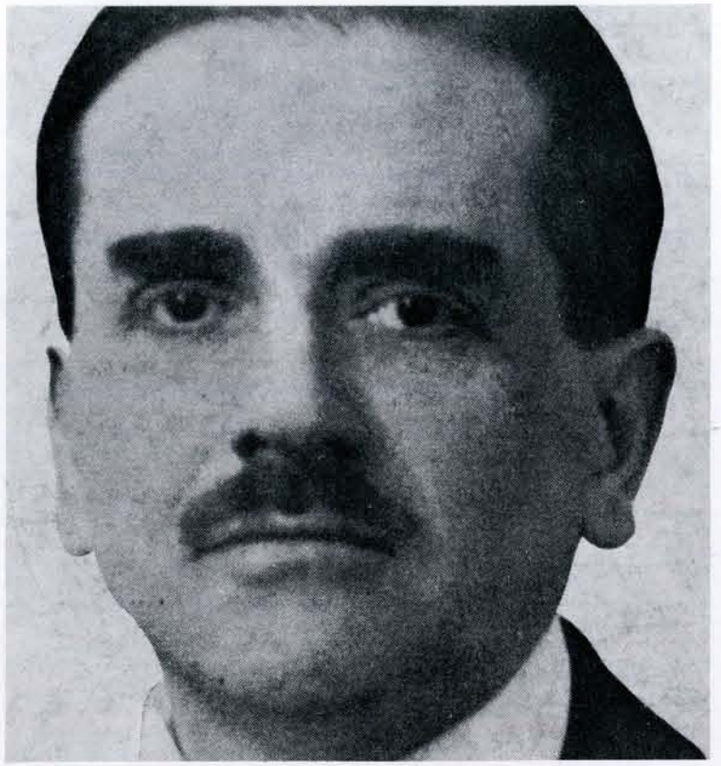
1. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Parigi, J.J. Pauvert, 1961, p. 342.
2. l.cit., p. 105.
3. Henri Bergson, *Le Rire*, Paris 1958[25], p. 22 ss.
4. l.cit., p. 66 ss.
5. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Monaco 1956, p. 23.
6. l.cit., p. 34.
7. l.cit., p. 40.
8. l.cit., p. 38.
9. Peter Gorsen/Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult, zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917-1925*, vol. 2, Stoccarda 1975, p. 61.
10. l.cit., p. 67.
11. Joris Karl Huysmans, *Là-bas*, Plon, p. 193.
12. Per questa ragione Carrouges può considerare la macchina celibe di Duchamp un'opera atea, cfr. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Parigi, 1954. Un'annotazione critica anche in: Wolf Rainer Wendt, *Ready-Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Ready-Made, Il problema e il concetto filosofico del comportamento estetico, proposto in relazione a Marcel Duchamp, Meisenheim Am Glan, 1970, p. 138.
13. Wilhelm Stekel, *Onanie und Homosexualität*, Berlino-Vienna 1921, p. 135.
14. l.cit., p. 136.
15. Tomi Ungerer, *Fornicon*, Prefazione di Walther Killy, Zurigo 1970.
16. Waldemar Weimann/Otto Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Atlante della medicina legale, Berlino (DDR) 1963, p. 636 ss.
17. Cfr. Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*, Colonia 1961, p. 107. Lawrence D. Steefel, *Marcel Duchamp and the machine*, in: *Marcel Duchamp*, ed. a cura di Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, The Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, 1973.
18. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Parigi, 1972, p. 13.
19. G. Anders, l.cit., p. 43.
20. Cit. da Breton, Marcel Duchamp, in: Breton, *Antologia dell'umore nero*.
21. G. Anders, l.cit., p. 83 ss.
22. Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh*, Berlino 1962[2], p. 50.
23. Bruno Bettelheim, *La Forteresse Vide*, Paris 1969 (illustraz. ivi).
24. Deleuze/Guattari, l.cit., p. 7.
25. l.cit., p. 25. Citazione abbreviata. Ciò che è stato tralasciato è irrilevante per il contesto.
26. Cfr. Gorsen, *Dalì, il « paranoico critico », commento e retrospettiva*, in: *Salvador Dalì, Dichiarazione di indipendenza della fantasia e dichiarazione dei diritti dell'uomo sulla sua pazzia*, Opere, Monaco 1974, pp. 403-518.

1. Villiers de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft* (The future Eve), Works, vol. 7, Munich, 1920, p. 299.
2. Ibid., p. 83.
3. Henri Bergson: *Das Lachen* (On Laughter), Jean, 1921, p. 23, also: Henri Bergson: *Le Rire*, Paris, 1958[25], p. 22 f.
4. Ibid., p. 60. Cf. *Le Rire*, p. 66 f.
5. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (Obsolete Man), Munich, 1956, p. 23.
6. Ibid., p. 34.
7. Ibid., p. 40.
8. Ibid., p. 38.
9. Peter Gorsen/Eberhard Knodler-Bunte: *Proletkult, Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjet-russland 1917–1925*, Ed. 2 (Proletarian culture, theory and practice of a proletarian cultural revolution in Soviet Russia, 1917–1925, 2nd ed.), Stuggart, 1975, p. 61.
10. Ibid., p. 67.
11. Joris Karl Huysmans: *Tief unten* (Deep Down), Cologne-Berlin, 1963, p. 253.
12. This was the reason why Carrouges was able to take the Bachelor Machine for an atheistic work, cf. Michel Carrouges: *Les Machines Célibataires*, Paris, 1954. In addition a critical note can be found in Wolf Rainer Wendt: *Readymade, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens dargestellt an Marcel Duchamp* (Readymade. the problem and the philosophical concept of aesthetic conduct, with reference to Marcel Duchamp), Meisenheim am Glan, 1970, p. 138.
13. Wilhelm Stekel: *Onanie und Homosexualität* (Masturbation and Homosexuality), Berlin-Vienna, 1921, p. 135.
14. Ibid., p. 136.
15. Tomi Ungerer: *Fornicon*, Vorwort v. Walther Killy (Introduction by Walther Killy), Zurich, 1970.
16. Waldemar Weimann/Otto Prokop: *Atlas der gerichtlichen Medizin* (Atlas of forensic medicine), Berlin (DDR), 1963, p. 636 f.
17. Cf. Marcel Jean: *Geschichte des Surrealismus* (A History of Surrealism), Cologne, 1961, p. 107. Lawrence D. Steefel: Marcel Duchamp and the machine, in: *Marcel Duchamp*, ed. by Anne D'Harnoncourt and Kynaston McShine, The Museum of Modern Art & Philadelphia Museum of Art, 1973.
18. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Oedipus*, Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M., 1974, p. 14.
19. Anders: op. cit., p. 43 f.
20. Quoted after Breton: Marcel Duchamp, in Breton: *Anthologie des schwarzen Humors* (An anthology of Black Humour), Munich, 1971, p. 441.
21. Anders: op. cit., p. 83 f.
22. Karl Jaspers: *Strindberg und Van Gogh*, Berlin, 1926[2], p. 50.
23. Bruno Bettelheim: *La Forteresse Vide* (The empty fortress), Paris, 1969, also for illustration.
24. Deleuze/Guattari: op. cit., p. 7.
25. Ibid., p. 25. Quoted in shortened form. The passages omitted are irrelevant in the context of the argument put forward here.
26. Cf. Gorsen: Dalí, der "kritische Paranoiker", Kommentar und Ruckblick, in: Salvador Dali: *Umabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrucktheit*, Ges. Schriften (Dalí, the "critical paranoiac", comment and retrospect, in Salvador Dalí: A declaration of the independence of fantasy and a declaration of the rights of man to be mad; works), Munich, 1974, pp. 403–518.



Le lien d'amour, 1908.

ROUSSEL
SCOPRITORE DI NUOVI MONDI



« È stato soprattutto Roussel l'ispiratore per il mio Vetro *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Dalle sue *Impressions d'Afrique* ricavai l'approccio generale ».

Marcel Duchamp

« Raymond Roussel ovvero il genio allo stato puro... ».
« ...È un mondo, sospeso dell'artisticità, della magia, della paura ».

Jean Cocteau, *Opium*

« Roussel, il più grande magnetizzatore della modernità ».

André Breton

« Di tutti i miei viaggi non ho mai utilizzato alcunché per i miei libri. Mi pare che questo dato di fatto meriti di essere menzionato perché mostra chiaramente in che misura la fantasia sia per me tutto ».

Raymond Roussel
(Comment j'ai écrit certains de mes livres)

« L'opera non deve contenere niente di reale, nessuna esperienza del mondo della realtà o di quello degli spiriti, bensì esclusivamente combinazioni totalmente immaginarie ».

Roussel a Pierre Janet

« L'acte d'imagination est un acte magique ».

Sartre

ROUSSEL
DISCOVERER OF NEW WORLDS

"It was essentially Roussel who was responsible for 'my glass', *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. The general idea came to me from his *Impressions of Africa*."

Marcel Duchamp

"Raymond Roussel, or genius in its pure form...".
"...His is a floating world of artistry, of magic and of anxiety."

Jean Cocteau, *Opium*

"Roussel, the greatest magnetizer of modern times."

André Breton

"From all those voyages of mine I never used anything for my books. It seems to me that this fact deserves to be mentioned, for it shows clearly how in my work imagination is everything."

Raymond Roussel
(*Comment j'ai écrit certains de mes livres*)

"The work is to contain nothing real, no experience from either the world of reality or that of the spirits, but exclusively altogether imaginary conjectures."

Roussel to Pierre Janet

"The act of imagination is a magic act".

Sartre

« Il genio allo stato puro ».

Roussel è unico. Le sue opere stanno di fronte a noi come immensi blocchi di un altro mondo. Con la nostra realtà sembra che non abbiano niente a che fare, Le macchine strane che sono in esse non appaiono però come vaghe costruzioni di sogno, bensì sono descritte con tale precisione che le si può costruire. Neppure nella storia della letteratura è possibile inserirlo.

« Per me la fantasia è tutto ».

"Genius in its pure form"

Roussel is unique. His works stand before us like monoliths from another world. They seem to have nothing to do with our reality. But the strange machines which occur in them do not appear as the blurred figments of dreams; rather they are described with such accuracy that they can actually be constructed. Nor can he be accurately integrated into the history of literature.

"With me imagination is everything"

Splendore del costume (Roussel a diciassette anni in costume di marchese Luigi XV) / *The splendour of fancy dress* (Roussel aged 17, dressed as the marquis Louis XV (in Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Ed. Pauvert, 1974, p. 33).

Progetto poetico, capolavori, metodo

Il progetto rousselliano mira alla creazione di un « mondo » che è cresciuto completamente dalle profonde profondità della fantasia. Roussel usa diversi metodi per realizzare questo progetto in modo sempre più puro.

Già la prima opera giovanile scritta a diciassette anni, *La mia anima* (più tardi pubblicata con il titolo « L'anima di Victor Hugo »), tratta di tesori che possono essere ottenuti dalla fantasia. Partendo dalla metafora anima=miniera viene eseguito per 70 pagine il confronto con una miniera e viene descritto fin nel più piccolo dettaglio l'estrazione del metallo poetico.

Il primo capolavoro, *La doublure* (il surrogato) (1897) presenta in effetti una « realtà », ma solo per distanziarsene: è la storia di un fallimento nella vita e nell'amore, dell'impossibilità di rivestire il ruolo che la vita sembra imporci. Il carnevale di Nizza che costituisce lo sfondo dell'evento dà a Roussel l'occasione di smascherare continuamente la dissociazione di maschera e persona. Entro il progetto globale di Roussel pare quindi si debba attribuire al romanzo la funzione di dimostrare il carattere apparente e inessenziale del mondo esterno: qualcosa per cui non vale darsi pena. Da questo punto in poi nell'opera di Roussel si tratta soltanto più della scoperta di un altro mondo.

La Vue (1902), l'ultima opera giovanile, consiste di tre poesie. La prima è la descrizione, per 114 pagine in alessandrini rimati, di una piccolissima cartolina, che rappresenta una spiaggia visibile nell'interno di una penna stilografica per mezzo di una piccola lente: « La Vue » significa contemporaneamente cartolina illustrata, panorama, vista, sguardo. Lo sguardo attento di Roussel, onnicomprensivo, scopre centinaia di persone e sul viso di ogni persona la più piccola ruga. Egli osserva, ad esempio, come i baffi di un bagnante sembrino continuare in una montagna di onde: il movimento è cristallizzato, il tempo si ferma, le persone vengono pietrificate in un decorativo disegno da tapezzeria. Già in quest'opera un « mondo sotto vetro » viene considerato da un voyeur che comprende tutto, ma che sta al di fuori, come più tardi, ad esempio, nella campana di vetro del « Locus Solus ». L'« impossibile » infinità di persone e di particolari rende evidente che qui non viene affatto descritta la « realtà », che l'immagine nella penna stilografica è soltanto un pretesto, un trampolino di lancio della fantasia rousselliana.

Il metodo particolare

Nelle opere più tarde, particolarmente significative, Roussel usa come trampolino di lancio il « Metodo », che egli rese noto dopo la sua morte nel saggio *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Sia data una serie di parole:

I. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » (Lettere di gesso sul bordo di un vecchio tavolo da biliardo).

Quindi viene cercata una serie di suoni simili, ma di tutt'altro significato:

II. « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard » (Lettere dell'europeo riguardo alle orde del vecchio rapinatore).

L'esercizio consiste nel risolvere questa « equazione di fatti » (l'espressione deriva da Breton) in modo che un racconto il più possibile conciso conduca dalla prima frase alla seconda. Più tardi il metodo viene semplificato. Da tali giochi di parole è sorto tutto il mondo sinistramente grottesco dei romanzi *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus*, anche i drammi più tardi si richiamano ad esso. Inoltre è degno di nota come il metodo si rispecchi nel contenuto delle opere:

Poetic vision, main works, method

Roussel's vision aims at the creation of a "world" which has entirely grown up from the inner-most recesses of the imagination. He uses different methods in order to realize this vision with ever increasing purity.

Even his very earliest work, *My Soul*, written when he was 17 (later published as *Victor Hugo's Soul*), is about the treasures which may be mined from the imagination. Starting out from the metaphor: soul = mine, the comparison with mining plant is carried out over 70 pages, the mining of poetic metal being described in minute detail.

Admittedly, his first main work, *La Doublure* (The Understudy), (1897), presents "reality" but only in order to distance itself from it: it is the story of failure in life and in love, and the impossibility of playing the role which reality seems to force upon us. The carnival at Nice, against the background of which the events take place, gives to Roussel the opportunity of revealing again and again the dichotomy between the mask and the person behind it. Thus within his overall vision the function of this novel would seem to be to show the outside world as a world of seeming and unreality: as something not worthwhile. From then on Roussel's work deals exclusively with the search for another world.

La Vue (The View) (1902), the last of Roussel's juvenilia, consists of three poems. On 114 pages of rhymed alexandrines, the first poem describes a tiny picture postcard depicting a beach which can be seen inside a pen-holder through a small magnifying glass: for the meaning of *La Vue* is, at one and the same time, picture postcard, view, and eyesight, or glance. Roussel's glance, keen and missing nothing, notices hundreds of people and the tiniest wrinkle in the face of every single person. He may observe how a visitor's moustache seems to continue in the crest of a wave: the movement is frozen, time stands still; petrified, the persons have turned into ornamental patterns on a wallpaper. Even in this early work a "world under glass" is regarded by a voyeur, all-observing but looking in from the outside, as later in the glass bell of *Locus Solus*. The ironic effect of the "impossible" vast number of people and details elucidates that what is described here is not "reality" at all, the picture inside the penholder only a pretext and point of departure for Roussel's imagination.

Roussel's Special Method

In the particularly significant of his later works Roussel uses as his starting point the "method" which he announced, posthumously, in his essay *How I wrote some of my books*.

Let us assume a sequence of words:

I. "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" (chalk letters at the edge of an old billiard table)

Now another sequence is sought, almost homonymous but yielding a totally different meaning:

II. "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard" (letters (written) by the European about the gang of the old robber)

The point of the exercise consists in solving this "object equation" (the term was Breton's invention) by means of an exceedingly concise story forming the transition from the first to the second sentence. Later the method is simplified. From similar verbal jests grew the whole sinister and grotesque world of the novels *Impressions of Africa* and *Locus Solus*, while Roussel's later plays return to this technique. In this context it is remarkable how the method is reflected in the contents of the works:

Signoret nella parte di Martial Canterel: Il maestro onnisciente, un clown triste / Signoret in the part of Martial Canterel: The omniscient master, a sad clown, in: Caradec, p. 193. (vedi anche/see also, *Lettres de Roussel à Signoret en facsimile*, in « *Byzarre* », 34, 35, p. 49.

Nelle *Impressions d'Afrique* (1910) i passeggeri di una nave cadono prigionieri degli africani. Per abbreviare il tempo fino all'arrivo del riscatto, allestiscono una serata di gala che ha luogo nel « posto dei trofei ». I « numeri » magici ovvero le scene di questa rappresentazione vengono « spiegati » in una seconda parte per mezzo di « dati di fatto » altrettanto stupefacenti. Nel romanzo si apre uno strano mondo magico: e proprio questo costituisce il più profondo senso del titolo e l'analogia contenutistica rispetto al « metodo », cioè che dopo il naufragio delle convenzioni espressive « europee » vengono tratte dal relitto nuove relazioni, che si tratta qui di impressioni di un altro mondo, della scoperta di un continente nero, dell'aprirsi delle cateratte dell'inconscio.

In *Locus Solus* (1914) (il titolo può significare « Luogo unico oppure solitario » oppure anche « Regno del sole ») questo mondo magico è già possesso di un uomo ricco e geniale, che vive completamente ritirato dal mondo. Gli oggetti magici con i quali si è attorniato, costituiscono un mondo, nel quale non esiste nessun divenire, nessuno svanire. I morti vengono ridotti nell'aquamicans per mezzo dell'eritrina oppure per mezzo della resurrettina o del vitalium a ciò che erano già nella vita: bambole meccaniche. È il mondo magico dei carillon, un paradiso ritrovato della fanciullezza e contemporaneamente camera di tortura senza uscite.

L'Etoile au Front (La stella in fronte) (1925) mantiene la figura del misterioso grande maestro. Il tema dominante degli aneddoti, che vengono esposti, è appunto la « Stella in fronte », la predestinazione, anche nel senso della fama e della felicità sconfinata (un motivo-base di Roussel).

In *Impressions of Africa* (1910) passengers on a ship are taken prisoners in Africa. In order to while away the time until the arrival of their ransom money they busy themselves with preparations for a gala evening which takes place in the "Square of Trophies". During the second part of the concert the enchanting "numbers" or acts are "explained" by equally astonishing "facts". A strange and wonderful world is unfolded: and the deeper meaning of the title as well as the textual analogy with the "method" is precisely this: that after the foundering of "European" word conventions new points of reference are created; that what is at issue here are impressions from another world, the discovery of a dark continent, and the opening of the floodgates of the unconscious.

In *Locus Solus* (1914) (the title could mean *Only* or *Lonely Place*, or *Country of the Sun*) this magical world has already become the property of a rich man of genius who lives the life of a recluse. The strange objects with which he has surrounded himself constitute a world in which there is neither birth nor death. In *Aquamicans* with the help of *Erythrit*, or through *Résurrectine* and *Vitalium* the dead are made into what they had already been in life: mechanical puppets. It is the magical world of musical boxes, a childhood paradise found again, and, at the same time, a torture chamber from which there is not escape.

L'Etoile au Front (The Star on the Forehead) (1925) retains the figure of the enigmatic grand master. The dominating theme of the anecdotes in this "play" is that very *star on the forehead*, or predestination, including the themes of glory and infinite happiness (one of Roussel's basic motifs).

In *Poussière de Soleils* (Polvere di sole) (1926) il benefattore bianco è morto. La sua eredità consiste in un tesoro che infine viene trovato in un pozzo. A questo tesoro conduce una catena di 24 indizi, che era stata accuratamente preparata dal morto: così un disegno deve far pensare per determinati motivi a un mendicante, questo mendicante deve parlare di una rondine; in una piuma di rondine viene trovata una minuscola carta, questa deve ricordare il poeta d'Urfé; in un testo di questo autore sono sottolineate due parole che definiscono una pastorella albina etc.
In quest'opera, che Roussel ha scritto poco prima della sua morte, si parla quindi di un'eredità preziosa che può però venir ritrovata soltanto attraverso accurate ricerche. È un'indicazione per il lettore?

In *Poussière de Soleils* (Sun Dust) (1926) the wise benefactor has died; his estate consists of a treasure which eventually is found in a shaft. Leading to the treasure is a chain of twenty-four clues which had been carefully prepared by the dead man: thus for certain reasons a drawing must recall a beggar; this beggar must speak of a swallow; inside a swallow's feather will be found a minute piece of paper; this must recall the poet d'Urfé; in a text by this author two words are underlined designating an albino shepherdess, etc.
In this work, written shortly before Roussel's death, mention is also made of a valuable estate which can only be found by painstaking search. A hint for the reader?

Nouvelles Impressions d'Afrique (1928) è l'ultima opera di Roussel. Come già accenna il titolo si tratta di un nuovo principio poetico (senza l'uso del « Metodo »). A quest'opera Roussel ha lavorato dal 1915 fino al 1928 (con brevi interruzioni dovute alle opere di teatro) e quindi l'ha poi pubblicata incompiuta, senza il racconto-cornice previsto. Il frammento consiste di quattro poesie in alessandrini abbastanza accademici; ognuno consiste in un'unica frase.
Nella frase principale, che forma l'inizio e la fine, viene di volta in volta descritto un luogo panoramico nel senso delle cartoline illustrate. Ma questa frase viene interrotta da un'associazione, cioè viene aperta una prima parentesi; una seconda parentesi interrompe poi nuovamente la frase secondaria e così via fino a una quintupla parentesi dove si aprono le cateratte di un mondo interiore e noi veniamo sommersi da una serie di immagini, che spesso accennano a un'analogia, spesso comica. Poi le parentesi si chiudono una dopo l'altra fino a quando noi abbiamo di nuovo raggiunto la superficie banale delle cose. Questa volta il prorompere del nuovo mondo fuori dell'involucro esterno avviene per mezzo di associazioni e analogie. « Nuove impressioni dall'Africa »: si tratta di nuove escursioni nell'inconscio.

« Roussel, il più grande magnetizzatore della modernità ».

New Impressions of Africa: Written in 1928, this is Roussel's last work. As the title indicates, this is a new poetic venture (without the use of the "method"). Roussel worked on this piece from 1915 to 1928 (with brief interruptions while he worked on his plays) and published it unfinished without the planned framework tale. The fragment consists of poems in rather academic alexandrines, each consisting of one single sentence.
Every main clause which forms the beginning and the end describes a post-card-type sight. This clause, however, is interrupted by an association and a first bracket is opened; the subsidiary thought is interrupted by a second bracket, and so on until we come to a fivefold bracket where the floodgates of an inner world are opened overwhelming us with a sequence of images which hold an (often funny) analogy. Then one by one the brackets are closed until we have returned to the banal surface of things. This time the process of breaking through the outer covering and of laying bare the new world is achieved by associations and analogies. *New Impressions of Africa:* they are expeditions into the unconscious.

"Roussel, greatesf mesmerist of modern times"

La parola: germe di un mondo e calamita di immagini
Il leitmotiv della poesia rousselliana è la liberazione (lo scatenamento di forze creative sotto lo schermo nei confronti degli influssi della « realtà esteriore ». Il medium con il quale Roussel invoca i suoi mondi, oppure se si vuole, il fluido con il quale egli crea i suoi campi magnetici, è la lingua. Che si tratti di una metafora (come in « La mia anima »), ovvero del « Metodo »-gioco di parole (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*) oppure di catene di associazioni e serie di analogie, ogni volta il trampolino per il salto nell'inaudito è la parola. *Poussière de Soleils*. Sono i tesori della fantasia, latenti nel linguaggio. Qui c'è l'eredità della ricerca del tesoro seppellito nella fontana.

The word: Nucleus of a world and magnet of images
The *leitmotif* of Roussel's writing is the liberation (unchaining) of creative powers shielded from the influences of "outward reality". The medium used by Roussel to conjure up his worlds, or, if one prefers, the fluid with which he creates his magnetic fields, is language. Whether it is the question of a metaphor (as in *My Soul*), of the verbal jest "method" (as in *Impressions of Africa* and *Locus Solus*), or of chains of association and sequences of analogies, at all times it is the word which is the strarting point for Roussel's leap into the outrageous.
The treasures of the imagination which are latent in language are "sun dust". Here lies the estate which, in the treasure hunt, was buried deep in a well.

Nell'ambito della lingua tedesca vi è solo un poeta che analogamente a Roussel fa sorgere mondi autonomi dalla manipolazione della parola e della lingua: Otto Nebel nelle sue fughe runiche. Un paragone sarebbe significativo.

Within the German linguistic sphere there is only one poet who, comparable to Roussel, creates independent worlds out of the manipulation of words and language: Otto Nebel in his *Runic Fugues*. A comparison would be illuminating.

L'immagine del mondo e dell'uomo

« ...Un mondo sospeso della magia, della paura... ».

Nel mondo nuovamente creato da Roussel si possono constatare alcuni tratti fondamentali:

Roussel's picture of world and man
"...a floating world of magic, of anxiety..."
In Roussel's newly created world several fundamental features can be established:

Lo spazio nel quale si svolgono *Locus Solus*, *L'Etoile au Front*, e *Paussière de Soleils* è escluso dal mondo esteriore vero e proprio e assomiglia a un museo: ottiene forma e contenuto dalla presenza di strani oggetti che un collezionista ha accumulato. Ora

The space in which *Locus Solus*, *Star on the Forehead*, and *Sundust* take place is shut off from the actual outside world and resembles a museum: it gains form and content through the presence of strange objects brought together by a collector.

ognuno di questi oggetti allude attraverso l'aneddoto, con il quale è collegato, a un altro tempo, a un altro luogo: attraverso ciò il museo diviene centro di tutti gli spazi e di tutti i tempi. D'altra parte gli oggetti non sono collegati altrimenti da nessun legame interiore: il modo è discontinuo.

Per quel che riguarda il significato, *il tempo* in quest'opera è annullato, sia che un'intera spiaggia su una cartolina illustrata perduri in assenza di movimento (*La Vue*), sia che un'opera alquanto lunga sia rinchiusa in un'unica frase, cioè praticamente non abbia durata (*Nouvelles Impressions d'Afrique*). Anche i capolavori del periodo mediano si svolgono tutti nello spazio temporale di 24 ore: tutto è presente, il tempo è gelato, non può esserci divenire poiché non deve neppure esserci lo svanire. Il movimento appare fondamentalmente come deflusso meccanico, che si ripete di continuo. Il tempo è fermo oppure scorre vuoto.

Gli oggetti vengono sempre dettagliatamente « spiegati », con ciò vengono ridotti a funzioni, essi non hanno, oltre allo scopo al quale adempiono entro un meccanismo globale, nessuna esistenza autonoma. Ogni opera rousselliana è una giusta posizione di tali macchine apparentemente senza senso.

Through the anecdote with which it is associated each of these objects points to another time, another place: thereby the museum becomes the centre of all spaces and all times. On the other hand there is no other, inward, link connecting the objects: this is a discontinuous world.

According to the meaning of the text, time has been suspended: whether it is a rigidly frozen beach on a picture postcard (*La Vue*), or a longer work, contained in a single sentence and thus practically without duration (*New Impressions of Africa*). Similarly, all the main works of Roussel's middle period take place within a period of 24 hours: everything is present time, time is frozen, there must be no birth, because there is to be no death either. Motion is represented mainly as a mechanical, constantly repeated process. Time either stands still or idles.

Objects are invariably "explained" in great detail; this has the effect of reducing them to functions: apart from their purpose within an overall mechanism, they have no separate existence. Every one of Roussel's works is a juxtaposition of such apparently senseless machines.

Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti / The disquieting muses*, 1916.

Presso l'« *Uomo* » rousselliano ogni così detta ideologia è assente; anche qui manca ogni divenire. Si possono distinguere tre tipi di persone:
1. Il grande maestro (una specie di proiezione della nostaglia di Roussel).
2. I testimoni, che vengono invitati dal maestro, per ammirare i suoi miracoli (qui anche il lettore e il pubblico sono coinvolti): questi « voyeurs » non hanno volto affatto.
3. Le persone che compaiono negli aneddoti sono ridotte al minimo che di volta in volta è necessario: se si conoscono questi aneddoti, si sa tutto riguardo a loro; essi non hanno alcuna profondità, alcun divenire, bensì agiscono come bambole meccaniche: rotelle oggettivate entro un meccanismo globale.

All of Roussel's "men" lack any so-called psychology, neither does there exist development of any kind. We can observe three distinct types of man:
1. the grand master (a kind of projection of Roussel's longing);
2. the witnesses invited by the master to admire his miracles (they include both reader and audience): these "voyeurs" are quite faceless.
3. Persons occurring in different anecdotes are reduced to the absolute minimum required for understanding: once he has read the story the reader will know all there is to know about them; they have no depth, no development, but appear as mechanical puppets: small objectivised wheels within a total mechanism.

Cocteau ha confrontato questa « immagine del mondo » con la pittura metafisica di De Chirico. Come è possibile che questo mondo apparentemente cristallizzato ci commuova così fortemente? La risposta sta nei contenuti mitico-sognanti che sono attribuiti alle macchine rousselliane.
Due degli esempi più incisivi, la « Macchina della vergine » e la « Campana di vetro » (ovvero diamante fluido) formano ognuno un capitolo del romanzo *Locus Solus*.

Cocteau has compared this "world picture" with Chirico's metaphysical paintings. How does it come about that this seemingly petrified world yet moves us so powerfully? The answer lies in the dreamlike mythical contents with which Roussel's machines have been charged.
Two of the most memorable examples: The *Spinster Machine* and the *Glass Bell* (or liquid diamond) form a chapter each of the novel *Locus Solus*.

Locus Solus
Il romanzo ha il seguente contenuto:
Tema: Il ricco studioso Martial Canterel mostra ad alcuni amici e ospiti le bellezze del suo parco.
I. Il primo capitolo descrive il « Federale », una statua commemorativa africana per l'unione di numerosi popoli un tempo nemici, nella quale ha messo radici un « semen-contra » (una pianta medicinale con la quale in tempi passati potevano venir calmati gli attacchi isterici e di crudeltà di una regina negra); sotto si possono vedere tre altorilievi con motivi tratti dalla storia bretone.
II. Quindi Canterel mostra la « demoiselle » oppure « hie »: un apparecchio che, messo in funzione soltanto dalla forza del sole e del vento, rappresenta un mosaico di un mucchio di denti umani apparentemente disordinati (Canterel ne possiede un mucchio di tutti i colori: bianco, giallo, marrone, nero, bluastro, con brandelli rosa di carne essendo egli lo scopritore di un metodo indolore dell'estrazione di denti con l'aiuto di un metallo magnetico). Questo apparecchio deve dimostrare la conoscenza che Canterel ha anche delle minime oscillazioni degli aliti di vento e delle temperature. (Poiché egli ha disposto i denti in modo che la macchina sotto l'azione del vento e dell'energia solare, secondo leggi puramente meccaniche, debba eseguire il mosaico voluto da Canterel). Canterel è quindi l'onnisciente signore del tempo.
La macchina che viene descitta per 35 pagine ha, come già detto, il nome « hie » oppure « demoiselle » (che significa mazzeranga, ma può anche significare « fanciulla, vergine »).

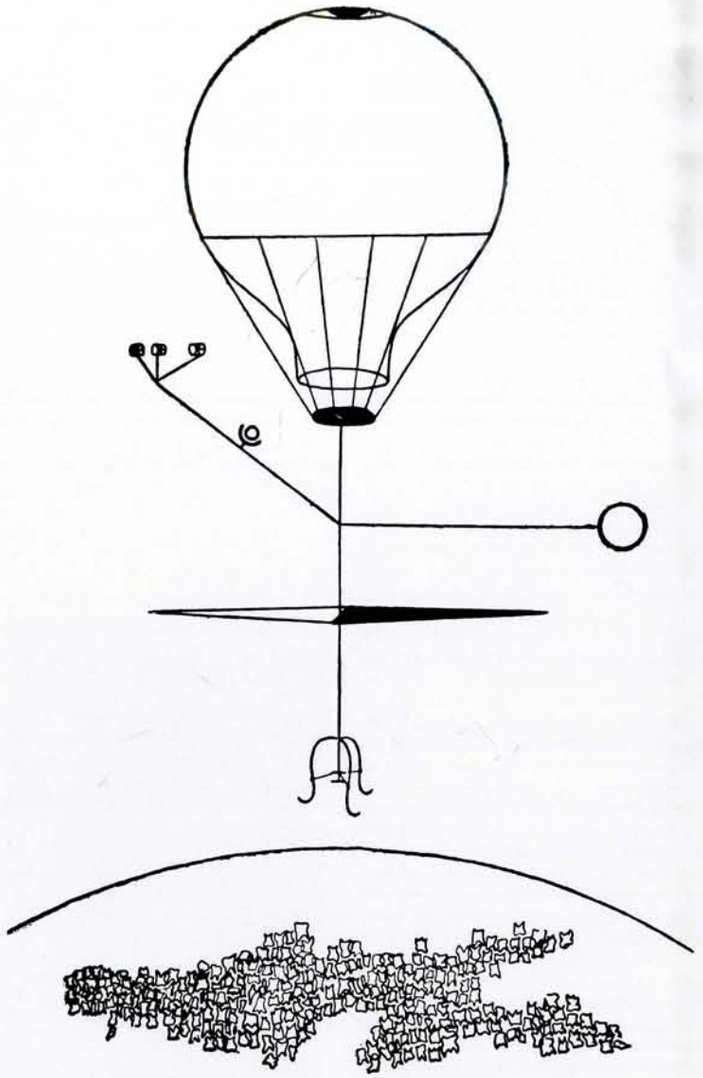
Locus Solus
The following is a synopsis of the novel:
Overall theme: Martial Canterel, a rich scientist, shows the objects of interest in his park to several friends and guests.
I. The first chapter describes the *Federal* (an African statue to recall the federation of several formerly hostile peoples, in which a *semen-contra* has taken root (a medicinal plant which, in times to come, will help to soothe a negro queen's fits of hysterical cruelty); at the bottom of the statue may been seen three high reliefs depicting incidents from Breton history.
II. Canterel proceeds to display the *demoiselle*, or *hie:* an appliance floating in the air which, activated entirely by the power of sun and wind, composes a mosaic from a seemingly random heap of human teeth, (of which Canterel owns a large number in all colours: white, yellow, brown, black, and bluish, with shreds of red flesh still clinging to them, since he is the inventor of a method of painless extraction with the help of a magnetic metal). This appliance is meant to put to the test Canterel's perfect knowledge of the slightest fluctuations of breeze and temperature. (For he has placed the teeth in such a way that the machine, under the influence of wind and solar energy and according to purely mechanical laws, will have to complete the mosaic desired by Canterel). Canterel, then, is the omniscient master of time.
As already mentioned, the machine, described over 35 pages, is called *hie*, or *demoiselle* (which may mean *rammer*, but also *miss*, or *spinster*).

Il mosaico mostra un cavaliere (« reître » può anche avere il significato collaterale di capro espiatorio) che in un'oscura cantina legge un libro. Canterel racconta la storia di questo cavaliere: intorno al 1650 il cavaliere norvegese Aag voleva rapire per conto del duca Gjörtz la bella Christel, moglie del barone Skejlderup. Il tentativo fallì e Aag fu condotto in una cripta senza possibilità di scampo. Qui Aag aspettando la morte trovò sotto un mucchio di libri ammuffiti un unico volume ben conservato che incominciò a leggere per scacciare i suoi tristi pensieri. Appunto questa è la scena mostrata dal mosaico.
Segue quindi il racconto della storia che il cavaliere lesse proprio in quel libro: « La fiaba della sfera d'acqua ».

The mosaic shows a knight (*reître* can also have the secondary meaning of *old scapegoat*) in a dark cellar reading a book. Canterel narrates the story of this knight: In 1650, Aag, a Norwegian knight, planned to abduct Christa, the beautiful wife of baron Skjelderup, at the command of duke Gjörtz. The plot having failed, Aag was taken to a crypt from which there was no escape. It was here that Aag, waiting for death, discovered among a pile of mouldering books a single well-preserved volume. He began to read in it in order to dispel his melancholy thoughts. This is the very scene the mosaic illustrates.
There follows the recounting of the tale the knight was reading in the book: the story of the sphere made of water.

Il principe Rolfsen ha diseredato i suoi undici figli malvagi e ha lasciato tutto il suo immenso patrimonio a sua figlia, la buona Ulfra. I fratelli malvagi chiedono aiuto alla fata cattiva Gunver il cui potere però giunge solo a trasformare Ulfra in una colomba per un anno, che essa trascorrerà nel regno del re degli uccelli. Dopo aver gozzovigliato e imperversato quasi un intero anno i fratelli si accingono ad andare ad uccidere la loro sorella colomba. Ma il regno del re degli uccelli è ben custodito da un terribile custode: si tratta di una « sfera d'acqua di media grandezza sospesa », la cui ombra è mortale e che caccia immediatamente ogni intruso. Già i fratelli sembrano perduti, allorché una colomba svuota la sfera bevendone l'acqua planando dall'alto (per sfuggire alla sua ombra mortale). I fratelli riconoscono nell'uccello la loro sorella e cadono pentiti in ginocchio; infine ritornano tutti insieme nel loro regno.
Di questa colomba simbolo di pace e di innocenza sognava il cavaliere, allorché improvvisamente Christel gli apparve davanti: il pensiero di colui che era stato condannato a una morte così miseranda non le aveva dato pace; dopo lunghe ricerche trovò vecchie notizie, che parevano perdute, che le indicano l'accesso alla cripta. Aag si le getta ai piedi pentito e riconoscente.

Having disinherited his eleven wicked sons prince Rolfsen has left his large fortune to his virtuous daughter Ulfra. The wicked brothers implore the help of the wicked enchantress Gunver, but her magic is only sufficiently powerful to change Ulfra into a dove for a year: this year she will dwell in the kingdom of birds. After spending almost the entire year in a life of dissipation, the brothers set out, determined to murder their dove-sister. But the kingdom of birds is well guarded by a fearsome watchman: this is a "medium sized floating sphere made of water" whose shadow is deadly and which instantly attacks any intruder. Already the brothers are as good as lost when a dove appears which empties the fell sphere from above (in order to evade the death-bringing shadow) by drinking the water. Realizing that the bird is their sister the brothers sink repentantly to their knees, whereupon they return, united, to their country.
It is of this dove of peace and innocence that the knight had been dreaming when all at once Christa stood before him: the thought of the knight sentenced to suffer a wretched death had not let her rest; after searching long and carefully she had found ancient documents believed lost which showed her a way into the crypt. Repentant and grateful, Aag throws himself at her feet.



Raymond Roussel, *La hie ou la demoiselle;* schema Roger Aujame (in Carrouges, 1954).

III. Il maestro mostra poi una specie di « diamante gigante » di due metri di altezza e tre di larghezza, il cui splendore è quasi insopportabile. In questo diamante è sospesa la danzatrice Faustine, vestita soltanto da una maglia color carne. Dai suoi capelli fluisce una musica ammaliatrice. Canterel spiega questo miracolo con il fatto che il diamante è in realtà un recipiente che egli ha riempito con l'aqua-micans da lui inventata. Questa aqua-micans conferisce al vetro il suo splendore, permette alla danzatrice Faustine di vivere nell'elemento liquido priva di gravità e traduce il movimento dei capelli in mirabili suoni. Accanto alla danzatrice nel vetro si trovano anche:

1. Un gatto tutto spelacchiato che scorrazza allegramente: Canterel lo utilizza per esperimenti magnetici con l'eritrite scoperta da lui (i peli sarebbero quindi di impedimento a causa della loro carica elettrica). Si tratta di una specie di rianimazione di un morto: nel vetro si trovano infatti alcuni nervi cerebrali imbalsamati e muscoli labiali: è tutto ciò che rimane del teschio di Danton, che Canterel ha ereditato da suo nonno (costui aveva, a suo tempo, corrotto il boia). Il gattino pelato è addestrato a dirigere una specie di megafono che produce energia contro i nervi del teschio in modo che le labbra si mettono in moto; i visitatori naturalmente non sentono niente, ma Canterel riesce a leggere le parole dalle labbra: si tratta di frammenti di parole, allineati insensatamente, di discorsi ferventi.

2. Sette gruppi di figure, che vagano su e giù nell'acqua e svolgono meccanicamente sempre la stessa scena:
a. Un'immagine della vita di Alessandro Magno: Guzil tenta di assassinare Alessandro Magno addestrando un uccello a fare un cappio di un filo d'oro e a porlo intorno al collo di un dormiente.
b. La punizione di Pilato: ogni sera gli appare scritta in fronte una croce fiammeggiante e splendente come il sole.
c. Il poeta Gilbert, che trovò nel 1778 a Baalbek il famoso sistro a numeri dispari del poeta Missir.
d. Il nano toscano Pizzighini, che aveva la particolarità di sudar sangue a primavera, quando si prospettava un buon raccolto e veniva ben retribuito dai contadini per ogni previsione favorevole. Quando un anno rimase « secco », si fece delle ferite per ricevere i doni; però l'annata fu davvero cattiva e i contadini da quel momento non gli danno più niente.
e. Una spiegazione mitologica per il « disordine» degli astri nella costellazione del Capricorno:

III. And now the master goes on to show his guests some kind of "giant diamond", two metres high and three metres wide, whose brilliance is almost unendurable. Flating inside this diamond is the dancer Faustine, clad only in a flesh-coloured body stocking. From her hair wafts enchanting music. Canterel explains this miracle by saying that in reality the diamond is a receptacle which he has filled with *Aquamicans*, his own invention. It is this *Aquamicans* which gives to the glass its brilliance, allowing the dancer Faustine to exists in this liquid element unaffected by the force of gravity, and translating the movement of her hair into entrancing sounds. Besides the dancer, the glass bell contains the following creatures:

1. A merilly gambolling cat with not a single hair on its body: Canterel uses it in connection with magnetic experiments, using a substance invented by himself and called *Erythrit* (because they are changed with electricity the cat's hairs would hinder the experiment). The matter at issue is a sort of resurrection of a dead person: for in the glass there are several

In « *Bizarre* », 24-35, p. 24 (Programme de la représentation au Théâtre Antoine).

FAUSTINE

Akrobatin...

Contorsionniste...

...oder Traum

...ou image de rêve.

In: André Breton, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1937/73 (Photo: Rogi-André. Tous droits réservés).

un bel giorno Atlante, stanco, deve avervi lasciato cadere la sfera celeste calpestando il luogo con il piede.
f. La vista di una fanciulla immersa nella preghiera deve aver profondamente commosso Voltaire ispirandogli il detto « dubito », il dubbio, appunto, nei confronti del proprio ateismo.
g. Quando Wagner aveva cinque mesi sembra che un indovino abbia predetto a sua madre: « Sarà saccheggiato », cosa che chiaramente si sarebbe avverata.

3. Si trovano inoltre nel vetro anche sette cavallucci marini, che si è potuto progressivamente abituare all'acqua dolce; per farli vivere nell'aqua-micans sono dotati di corde di crine, ovvero fontanelle, così che l'ossigeno superfluo può uscire da una ferita aperta nel loro petto. Canterel organizza fra loro una gara di corsa nella quale i cavallucci marini che concorrono sono così diversi per i colori delle fontanelle, che rappresentano tutti insieme uno spettro solare. D'altra parte il vino Sauterne si solidifica immediatamente nell'aquamicans divenendo una sfera d'oro oppure solare che viene trainata elegantemente dai cavallucci marini.

Seguono nel libro ancora quattro capitoli:
IV. Una gabbia gigante, nella quale otto morti in celle frigorifere recuperano una specie di vita apparente, con l'aiuto del « Vitalium » e della « Resurrectina », mezzi di risurrezione inventati da Canterel, per mimare meccanicamente quella scena che nella loro vita li ha impressionati maggiormente.
V. Lucius Egroizard, che alla vista dell'assassinio di sua figlia era impazzito, viene curato con l'aiuto delle invenzioni di Canterel.
VI. Giochi di prestigio divinatori di Félicité (si tratta propriamente di stratagemmi incredibilmente complicati, che vengono « spiegati » dettagliatamente).
VII. Giochi di prestigio divinatori di Noël e del suo gallo Mopsus. (In questo capitolo la danzatrice Faustine del « grande vetro » svolge nuovamente un ruolo centrale).
Fine del romanzo: « Infine Canterel annunciò che tutti i segreti del suo parco ci sarebbero ora noti, ritornandosene nella sua casa di campagna, ove presto saremmo stati invitati a un allegro pranzo ».

I miti delle macchine vergini
Il mosaico e il libro che si vede rappresentato raccontano storie di uomini e donne. Gli uomini (il cavaliere Aag, gli undici fratelli) sono carichi di colpa, malvagi, minacciati dalla morte. La donna, alla quale volevano fare del male (Christel, Ulfra), porta redenzione, perdono, vita; essa è figura di luce proveniente « dall'alto ».
Nella « demoiselle », che pure è sospesa « in alto », la donna (vergine) viene ironicamente ridotta a un'ossatura oppure scheletro, che ciondola al vento, che la spinge qua e là. I denti umani, che la verginella, delicata come una libellula, eppure dall'aspetto temibile si porta in giro, appartengono evidentemente alla sfera dell'uomo (attraverso di essi viene infatti rappresentato il cavaliere), che appare sotto molti punti di vista come uno che soffre.
Faustine, che danza nuda sotto il cielo aperto, è in primo luogo un'immagine di sogno di femminilità liberatrice: i suoi movimenti sono musica, il suo corpo appare in una luce abbagliante, il carro solare dei cavallucci marini promette splendida estasi. Ma nel VII capitolo del romanzo Faustine viene identificata con una cortigiana, che viene aizzata a morte dalla sua insaziabile passionalità. Inoltre essa rimane dietro al suo vetro inavvicinabile e fredda. Una sfilata di marionette i sette automi che salgono e che scendono e l'orribile teschio di Danton ridotto a pochi resti

embalmed brain nerves and lip muscles, all that is left of Danton's skull which Canterel inherited from his grandfather (who, at the time, had bribed the executioner). The hairless cat has been trained to direct some kind of magnetism-producing megaphone towards these brain nerves so as to set the lips moving; of course, the visitors can hear nothing, but Canterel lip-reads: jumbled passages from impassioned speeches.

2. These are seven groups of figures floating up and down in the water and mechanically performing the same scene over and over again:
a. A scene from the life of Alexander the Great: Guzil attempts to murder Alexander the Great by training a bird to tie a loop from a piece of gold thread and to place this round a sleeper's neck.
b. The punishment of Pilate: each evening he had inscribed on his forehead, burning and resplendent as the sun, a cross.
c. In Balbek in 1778 the poet Gilbert found the celebrated odd-numbered sistrum which had belonged to the poet Missir.
d. Each spring-time a Tuscan dwarf called Pizzighini would sweat blood if there was to be a good harvest, and would be richly rewarded by the peasants for a propitious prediction. One year when he remained "dry", he wounded himself in order to make sure of gifts from the peasants; but that year did turn out to be a bad one, and hence forward the peasants did not give him anything ever again.
e. A mythological explanation for the "disorder" of the stars forming the sign of Capricorn: it is said that one day when he was tired, Atlas dropped the heavenly orb and kicked the place in question with his foot.
f. The sight of a girl deep in prayer is supposed deeply to have touched Voltaire, moving him to utter "Dubito": in other words, to feeling doubt in his own atheist ideas.
g. When Wagner was five months old, a fortune teller is said to have predicted to his mother: "He will be despoiled", which obviously was to prove true.

3. Furthermore there are in the glass seven seahorses which had been gradually trained to grow accustomed to saltless water; to enable them to live in *Aquamicans* they are equipped with setons, or fontanelles, so that superfluous oxygen from an open wound in their chests may escape. Canterel uses them to organise sea-horse races, the competitors being distinguished by the colour of their fontanelles in such a way that crowded together they represent a solar spectrum. On the other hand, Sauternes wine poured into *Aquamicans* will immediately solidify to a golden or sun globe, elegantly pulled by the sea horses.

There follow another four chapters:
IV. A giant cage wherein, in ice-cooled cells and with the help of the resuscitating drugs *Vitalium* and *Résurrectine* eight corpses manage to regain some kind of sham life, mechanically miming those incidents in their lives which had most impressed them.
V. Lucius Egroizard who, after witnessing his daughter's murder, had gone mad, is nursed with the help of some of Canterel's inventions.
VI. Divinatory tricks performed by Félicité; (in actual fact these are incredibly complicated tricks which are "explained" in great detail).
VII. Divinatory tricks performed by Noel and his cockerel Mopsus. (Once again, in this chapter, the dancer Faustine of the *large glass* plays a central role).
The end of the novel: "Then Canterel announced that now all the secrets of his park were known to us, and he returned to his country house where presently we sat down together to a splendid repast."

che essa (con il suo gattino pelato) incita a esprimere un paio di frasi senza senso; tutto ciò mostra chiaramente che cosa l'uomo debba aspettarsi dalla bella. Il nano grondante sangue, la testa martoriata di Danton: queste sono le ferite e le sofferenze dell'uomo.
In queste macchine vergini l'uomo appare come carico di colpa, votato alla morte, degradato ad automa. L'immagine della donna è mutevole: è quasi santa soccorritrice, figura di luce e cortigiana, macchina erotica.
Malgrado tutto venga regolato con la massima precisione, non vi è una vera relazione, bensì solo incontro sconnesso, fra uomo e donna: una trama di colpa e innocenza, dolore e assenza di sofferenza, estasi di luce e notte minacciosa (cripta, ombra mortale della sfera d'acqua), morte e vita.
Ciò che è più necessario è evidentemente il distanziamento: Faustine e le sue marionette vengono osservate dietro al vetro, le storie del cavaliere e della sfera d'acqua sono raccontate il più possibile indirettamente e serrate entro una cornice protettiva; la « demoiselle » viene vista distanziata e ironica. La solitudine viene custodita come la pupilla dei propri occhi (come in Kafka), la frustrazione diventa piacere.
In questo mondo della macchina non vi è alcun Dio. Tutto viene regolato rigorosamente e viene spiegato fino alla sua più piena trasparenza. Non vi è alcuna trascendenza, e perciò neppure qualche significato: se si è capito il meccanismo, non c'è altro da cercarvi dietro. Di qui, malgrado le agognate estasi di luce, un senso del girare a vuoto. Inoltre due grandi paure: quella dell'eros e quella della morte. Perciò la distanza, perciò i numerosi tentativi di conservazione e rianimazione dei morti, la soppressione del dolore.
Questo mondo è carillon, paradiso ritrovato della fanciullezza, dell'innocenza e dello splendore, paura cristallizzata, sangue, sofferenza, tortura cinese, carne pietrificata, esorcizzazione della morte.

« ...nient'altro che combinazioni esclusivamente immaginarie ».

Dalla vita di Roussel:
1. Raymond Roussel nacque il 20 gennaio 1877; suo padre era un ricchissimo banchiere; con orgoglio menziona i suoi legami di parentela con la nobiltà dell'Empire.
Ad eccezione del servizio militare nella prima guerra mondiale e di un viaggio intorno al mondo, visse a Parigi e in genere lasciò raramente la sua casa.
2. Idolatrò sua madre, era anche legato alla sorella Germaine; non vi furono donne nella sua vita all'infuori di Charlotte Dufrêne, che lo curò dal 1925 c. in qualità di infermiera.
3. A 19 anni, scrivendo il romanzo *La doublure* visse l'esperienza decisiva: tutto ciò che scriveva gli parve circondato da raggi di luce, al punto che tirò le tende affinché questa luce non potesse raggiungere la strada: voleva illuminare l'umanità di stupore con un sol colpo. La delusione fu terribile quando ciò non accadde; Roussel si fece persino temporaneamente curare dal celebre neurologo Pierre Janet.
Da quel momento in poi inseguirà questa splendente ora della felicità e della fama: dapprima nelle sue opere di poesia, quindi nei pezzi di teatro (e nelle redazioni teatrali dei romanzi): in anni più tardi, poiché la fama letteraria non oltrepassa un piccolo gruppo di ammiratori, si abbandona a vari tipi di droghe e infine si uccide con una dose eccessiva il 14 luglio 1933 a Palermo.
4. Alle sue opere poetiche lavorava ogni giorno con la regolarità di un impiegato coscienzioso dalle 8 in punto alle 12 in punto. Era in tutte le cose scrupoloso e preciso.
I compositori delle sue opere (che furono tutte stampate a spese dell'autore, come anche venivano pagate da lui le rappresentazioni teatrali) ricevevano premi per la scoperta di un errore di stampa o di scrittura.
5. Per un viaggio intorno al mondo si fece costruire in proprio la più lussuosa roulotte del tempo, dalla quale egli poi non usciva quasi mai: i paesi esotici non interessavano affatto il poeta dall'esotica fantasia (viaggiava soltanto per sfuggire a ricattatori che lo perseguitavano a causa della sua vita privata). Egli desiderava soltanto poter lavorare in pace bastandogli completamente il suo mondo interiore.
A una conoscente che l'aveva pregato di « una rarità » egiziana o indiana egli portò un radiatore elettrico dicendo: « sono sicuro che là non ve ne è più un secondo ».
Visse in genere totalmente ritirato dal « mondo » (se lo poteva anche fortunatamente permettere), avvolto dal mistero, difficilmente accessibile. Anche su Breton fece l'impressione di un « uomo nascosto ».

The myths of the Spinster Machines
The mosaic and the book depicted in it tell stories about man and woman. The men (Aag, the knight, and the eleven brothers) are guilt-ridden, evil, threatened by death. The women whom they want to harm (Christa, Ulfra) bring release, forgiveness, life, they are the figures of light coming "from above".
In the *demoiselle* who also floats "above", the woman (spinster) is ironically reduced to a mechanical skeleton, dangling in and buffeted by the wind. The human teeth, carried about by the infinitely delicate and yet rather dangerous-looking "little spinster", obviously belong to the sphere of the man (for it is they that are used to depict the knight), who, in many respects, appears as the sufferer.
Faustine who dances naked under the sky is, to begin with, a dream picture of liberating femininity: her movements are music, her body appears in dazzling light, the sun carriage drawn by the sea horses holds out a promise of glorious ecstasy. But in chapter seven of the novel, Faustine is identified with a courtesan who is literally hunted to death by her insatiable passion. Besides, behind her glass she remains cold and unapproachable; a bunch of jumping jacks,—the seven automata going up and down—Danton's gruesome skull reduced to a few remains, whom she (with her shaved cat) incites to mouth a couple of meaningless phrases,—they all show clearly what a man may expect from this beauty. The dwarf dripping with blood, Danton's tortured head: these are the wounds and sufferings of men.
In these spinster machines man appears as guilt-ridden, doomed to die, and degraded to an automaton. The picture of the woman is glittering: she is the almost holy helper, figure of light as well as courtesan, and erotic machine.
Everything may well be ordered with the utmost prevision: yet there is no true relationship, there are only unrelated encounters of man and woman: a tapestry of guilt and innocence, of suffering and painlessness, of ecstatic light and threatening night (the crypt, the deadly shadow of the watery sphere), of life and death.
What is obviously most urgently required is distancing: Faustine and her jumping jacks are observed behind glass, while the tales of the knight and the sphere made of water are narrated as indirectly as possible and enclosed in a protective framework; the *demoiselle* is seen from an ironic distance. Loneliness becomes the object of desire (as with Kafka), frustration turns into enjoyment.
In this world of the machine there is no God. Everything is strictly ordered and explained to the point of utter transparency. There is no transcendence and hence no meaning either: once one has grasped the mechanism there is nothing left to seek behind it. Therefore despite the longed-for ecstasies of light there is a feeling of idling. And two great fears: fear of Eros and fear of death. Hence the distance, the many attempts at preserving and resuscitating the dead, and the neutralising of pain.
This world is musical box, rediscovered paradise of childhood, of innocence and splendour, rigid fear, blood, suffering, torture of a painstakingly Chinese quality, petrified flesh, the conjuring up of death.
"...exclusively altogether imaginary conjectures."

Some details from Roussel's life:
1. Raymond Roussel was born on January 20, 1877, the son of an immensely rich banker. With pride he mentioned his family connections with the nobility of the Empire.
With the exception of his time in the army during World War I and one voyage round the world he lived in Paris and rarely left his house.
2. He idolized his mother and had a bond of affection with his sister Germaine; apart from which there are in his life no friendships with women, except for Charlotte Dufrêne who nursed him from about 1925.
3. While writing his novel *La Doublure*, aged 19, he had his crucial experience: everything he wrote seemed to him surrounded by shafts of light so that he drew the curtains to prevent this light from escaping into the street: he wanted to put all humanity into a state of illumined astonishment in one fell swoop. Terrible was his disappointment when the phenomenon failed to recur. For some time Roussel actually consulted the famous neurologist Pierre Janet.
From that time he set himself to pursue this brilliant hour of happiness and glory: certainly in his works, in particular in the plays (and in dramatisations of the novels): in later years, as his literary fame did not extend beyond a small group of admirers, he succumbed to a whole arsenal of drugs, and on July 14, 1933, at Palermo, he committed suicide by taking an overdose.
4. He worked every day from 8 a.m. sharp to 12 p.m. sharp with the punctiliousness of a conscientious civil servant. He was meticulously accurate in everything he did.
The compositors setting up the type for printing his writings (which, incidentally, were all printed at the author's expense, just as he paid for the staging of his plays), were paid bonuses for detecting any printing or spelling mistakes.
5. Altogether he lived a life of complete retirement from "the world" (happily he could afford to do so), surrounded by mystery, and not easily accessible. Breton remarked that Roussel had struck him as a "hidden man".

Raymond Roussel, in « *Bizarre* », 34/35, p. 2.

LA MACCHINA CELIBE ALCHIMISTICA

« La sua solitudine è la meccanica erotica; la sua stanchezza, la dinamica amorosa ».
Arthur Rimbaud, *H*[1].

« Il meccanismo imponente dell'apparato sessuale maschile si presta ad essere simboleggiato da ogni sorta di *macchinari* indescrivibilmente complicati ».
Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*[2].

Alcune osservazioni preliminari

Forse si dovrebbe vedere nell'alchimista il prototipo del Celibe. Gaston Bachelard ci ricorda che « l'alchimia è unicamente una scienza di uomini, di celibi, di uomini senza donne, di iniziati che si isolano dalla comunità umana in favore di una società maschile »[3]*.
Il luogo di nascita della macchina celibe sarebbe dunque il laboratorio, l'officina del celibe-alchimista? È il celibe Marcel Duchamp[4]** (che si è appropriato dell'*anima* nella sua psiche e vi si è adattato — realizzando così il sogno secolare dell'androginia alchimistica, sui cui tornerò più avanti) che ha delineato con precisione inquietante i lineamenti di una macchina celibe *alchimistica*. Egli svela la bellezza complessa della sua forma e la « gratuità sterile » del suo funzionamento. Qualità che, a mio avviso, caratterizzano la macchina celibe in generale e quella alchimistica in particolare.
A proposito della complessa bellezza della *Macinatrice di cioccolato (Broyeuse de chocolat)* (1914), preceduta dal *Macinino da caffé (Moulin à café)* (1911) e seguita dalla *Slitta contenente un mulino ad acque in metalli vicini (Glissière contenant un moulin à eaux en métaux voisins)* (1913-15) — tre macchine per macinare —, Duchamp scrive: « La *Macinatrice* è montata su un telaio Luigi XV nichelato »[5]. La sobria bellezza di questo telaio ci è rivelata da uno schizzo sommario di uno dei suoi elementi (Nota 138, p. 207). Gli altri elementi che compongono la *Macinatrice* acquistano la stessa importanza. « La cravatta dovrà la sua eleganza al suo spessore... sarà splendente, brillante »[6] in « carta di alluminio »[7]. A sua volta la Baionetta, che si leva minacciosa dal cuore della *Macinatrice* per puntare la sua lama aguzza verso la *Sposa*, sarà un « articolo curato »[8]. I tamburi della *Macinatura* saranno oggetto di attenzione altrettanto parti-

*Il motto di Paracelso era *Alterius non sit, qui suus esse potest* (non appartenga ad altri chi può appartenere a se stesso). Jung ricorda la « solitudine rigorosa » dell'alchimista, che « per principio, lavorava da solo, e non fondava scuole » (« Paracelsus as a spiritual phenomenon », in *Collected Works*, Vol. XIII, p. 179). Jung cita frequentemente la massima alchimistica: colui che è solitario, isolato dalla folla e non può unirsi ad altri uomini, troverà un amico interiore a cui si unirà e che lo guiderà. L'alchimista è il creatore archetipico. Ricordiamo che nella mitologia egiziana il dio originale creò il quartetto dei quattro dei principali masturbandosi (Marie-Louise von Franz, *Creation Myths*, Zurigo, Spring Pubblications, 1972, pp. 116, 121).

**A proposito del matrimonio, Duchamp osserva: « L'ho evitato accuratamente fino all'età di 67 anni. Ho sposato una donna che, a causa della sua età, non poteva avere figli »[4].

THE ALCHEMICAL BACHELOR MACHINE

"Her solitude is the erotic mechanism; her lassitude, the amorous dynamics".
Arthur Rimbaud, *H*.[1]

"The imposing mechanism of the male sexual apparatus lends itself to symbolisation by every sort of indescribably complicated *machinery*".
Sigmund Freud: *The Interpretation of Dreams*[2].

Some preliminary remarks

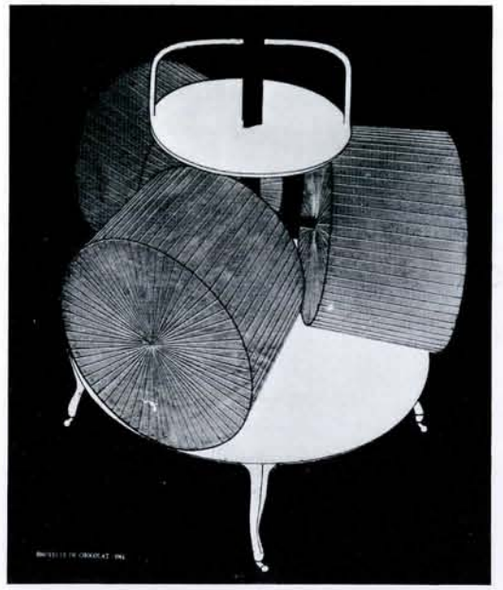
One ought perhaps to see in the alchemist the Bachelor archetype. Gaston Bachelard reminds us that "alchemy is solely a science of men, of bachelors, of men without women, of initiates cut off from the human communion to the profit of a masculine society"[3]*.
Would the bachelor machine's birthplace therefore be the bachelor-alchemist's studio, or laboratory? It was the bachelor Marcel Duchamp** (having ap-

Il laboratorio / The laboratory, incisione da un disegno di Jan van der Straet (Stradanus) / engraving after a drawing by Jan van der Straet (Stradanus) (in *Nova Reperta*, XVI secolo/16th century).

propriated the anima in his psyche and learned to live with it—thereby realising the centuries-old dream of the alchemical androgyne, to which I shall be returning later who outlined with such disturbing

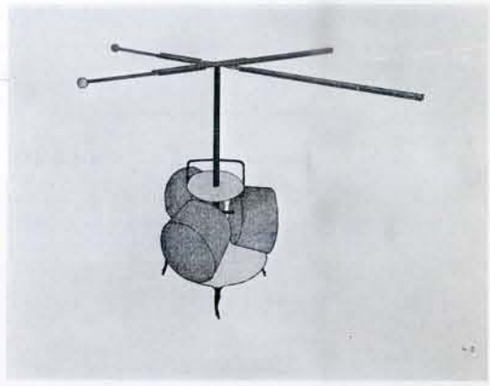
*Paracelsus's motto was *Alterius non sit, qui suus esse protest* (Don't belong to someone else if you can belong to yourself.) Jung recalls the "rigorous solitude" of the alchemist who "in principle, worked by himself. He founded no schools". ("Paracelsus as a spiritual phenomenon", in *Collected Works*, Vol. XIII, p. 179). Jung frequently quoted the alchemical maxim: he who is solitary, isolated from the crowd and cannot join other men will find an inner friend whom he will join and who will guide him. The alchemist is the archetypal creator. We will recall that in Egyptian mythology the original god created the quartet of the four principal gods by masturbating. (Marie-Louise Von Franz: *Creation Myths*, Spring Publications, Zurich, 1972, pp. 116, 121).

**Apropos of marriage he remarks: "I carefully avoided all that up till the age of 67. I married a woman who, owing to her age, could not have children"[4].

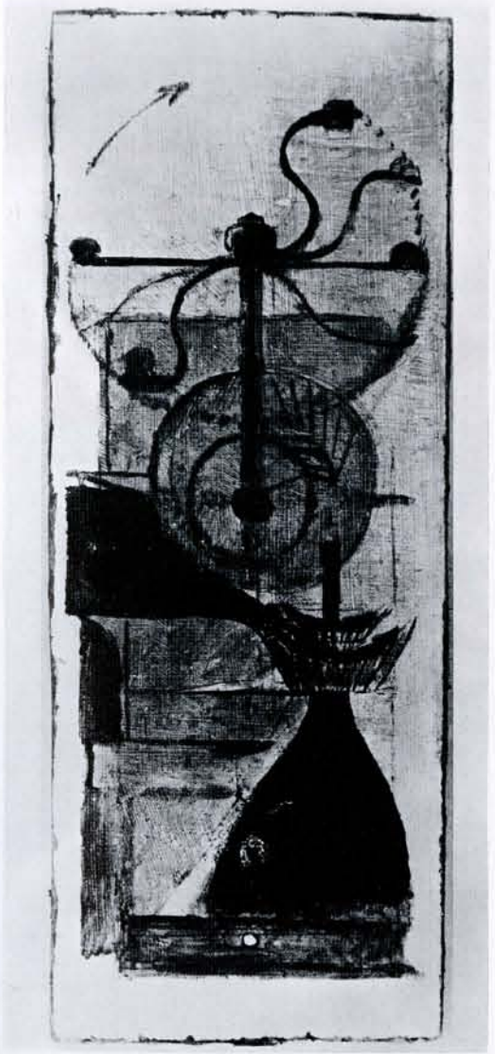


Marcel Duchamp, *La macinatrice di cioccolato / The chocolate grinder*, 1914.

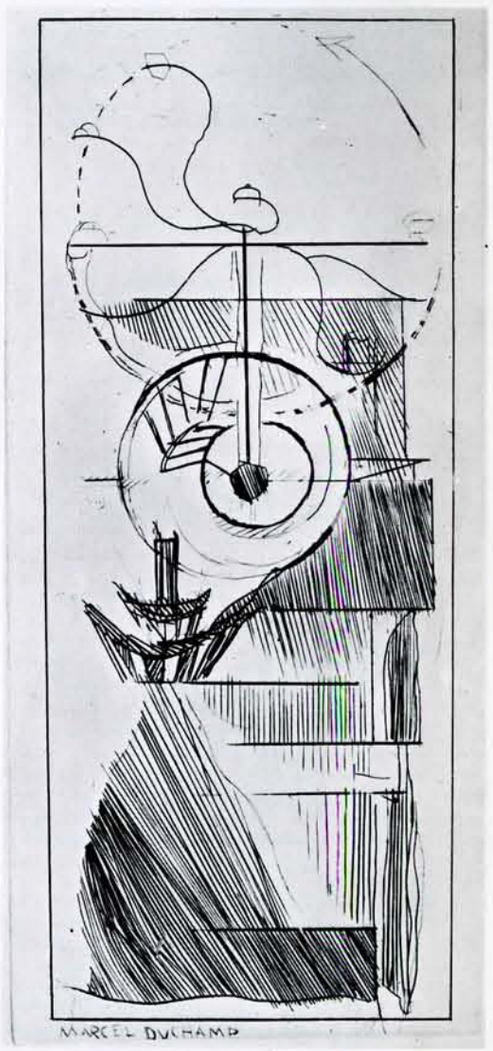
precision the contours of an *alchemical* bachelor machine. He straight away disclosed the complex beauty of its form and the "sterile gratuitousness" of its functioning. Qualities which,to my mind, distinguish the bachelor machine in general and the alchemical one in particular.
Apropos the complex beauty of the *Chocolate*



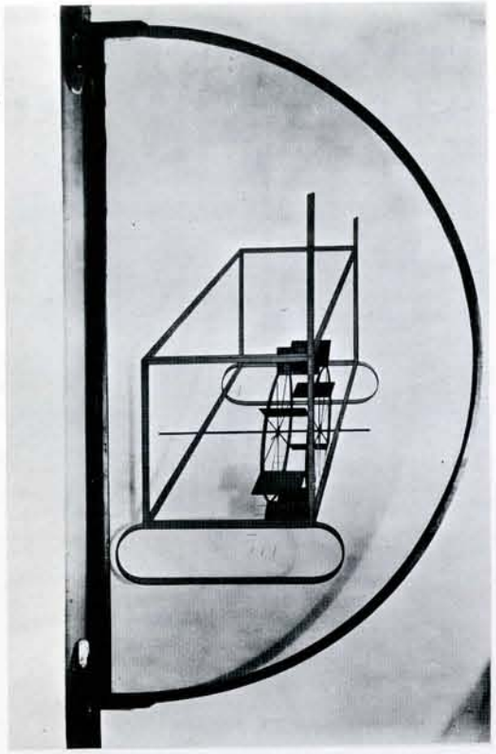
Marcel Duchamp, *La macinatrice di cioccolato* (dal particolare del *Grande Vetro*) / *The chocolate grinder* (after a detail from the *Large Glass*), acquaforte/etching, 1965/66.



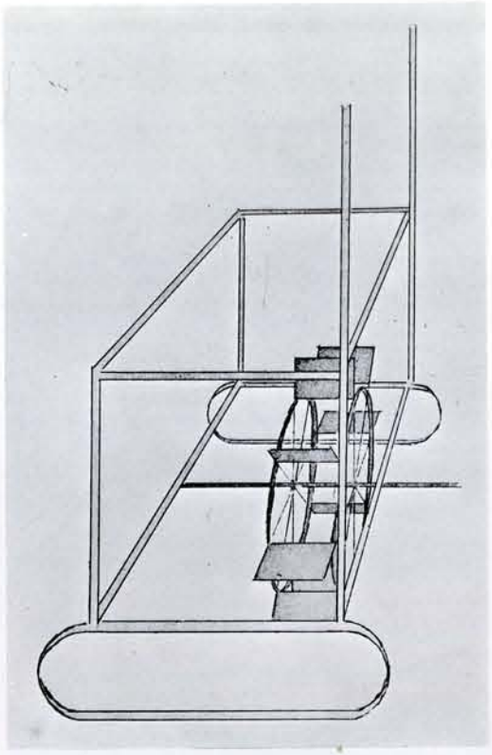
Marcel Duchamp, *Macinino da caffè / Coffee grinder*, 1901.



Jacques Villon, *incisione (1921), dal Macinino da caffé (1911) di Duchamp / engraving (1921), after Duchamp's Coffee grinder (1911).*



Marcel Duchamp, *Slitta contenente un mulino ad acqua in metalli vicini / Glider containing a watermill in neighbouring metals*, 1913-15.

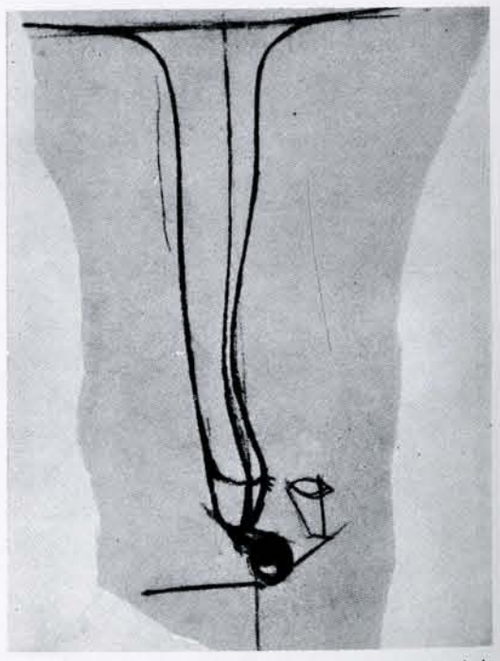


Marcel Duchamp, *Slitta contenente un mulino ad acqua, Grand Verre / Glider containing a water mill, detail from the Large Glass*. 1965, 1966, acquaforte/etching.

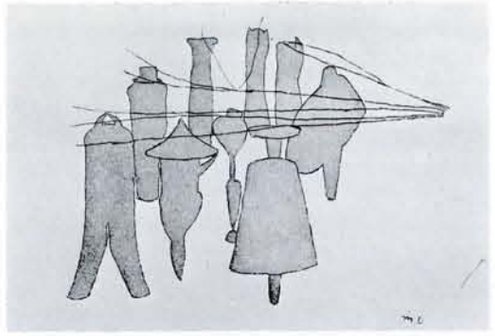
colare: « Per ottenere esattezza, incollare sulla tela finita dei fili di spessore diverso. Colore per accentuare le linee [ecc.] »[9]. Finalmente, l'insieme della *Macinatrice* emanerà una luminosità: « L'oggetto è illuminante. Sorgente luminosa »[10].
Il prodotto di questa macchina bella e complessa è altrettanto gratuito (sul piano gastronomico) quanto sterile (sul piano esoterico). In effetti, il cioccolato, che viene « non si sa da dove, si depositerebbe, dopo la tritatura, in cioccolato al latte »[11]. Ora, questo cioccolato al latte non ha alcuna sostanza; si tratta semplicemente, o, piuttosto, complessamente, di una specie di « tintura fisica*... Il colore cioccolato, la massa cioccolato, che subiscono tutte le trasformazioni ottiche in differenti illuminazioni »[12]. L'osservazione di Duchamp « Il celibe macina lui stesso il suo cioccolato »[13] ci permette di scoprire la caratteristica essenziale della Macchina celibe in generale e alchimistica in particolare. La Macchina Celibe alchimistica di Duchamp è una macchina *desiderante***. Nessuna ambiguità sussiste sul fatto che la macinatrice di cioccolato è la rappresentazione allegorica del piacere solitario del celibe. Il movimento rotatorio della Macinatrice è autonomo, l'erezione della Baionetta-fallo non è dovuta alla semplice visione della spogliazione della *Sposa* (spogliazione che, ricordiamolo, si effettua proprio al disopra del Celibe), ma al movimento rotatorio, monotono e onanistico della macina, movimento che obbedisce al « Prin-

*Confrontate il cioccolato « tintura fisica » con la terminologia alchimistica per lo Zolfo dei Filosofi, « tintura di rosso » (Alberto Magno, *Compositum de compositis*, in *Theatrum Chimicum*, tomo II, Milano, Ristampa Arché, 1974, p. 66).

**Uso i termini « macchina celibe » e « macchina desiderante » nell'accezione che Duchamp aveva attribuito ad esse nelle sue note per il *Grande Vetro* (1914-1923, vedi *Notes and Projects for the Grinder* (1914), preceded by the *Coffee Grinder* (1911) and followed by the *Glider Containing a Water Mill in neighbouring Metals* (1913-15)—three grinding machines—Duchamp wrote: "The Grinder is mounted on a nickel-coated Louis XV chassis"[5]. The sobre beauty of this chassis is revealed by a summary sketch of one of its parts (Note 138, p. 207). The other items that go to make up the Grinder



Marcel Duchamp, Il piede della *Macinatrice* / The *Grinder's* foot.



Marcel Duchamp, *Nove stampi maschi*, dal particolare del *Grande Vetro* / *Nine malic moulds*, after a detail from the *Large Glass* (1965/66), acquaforte/etching.

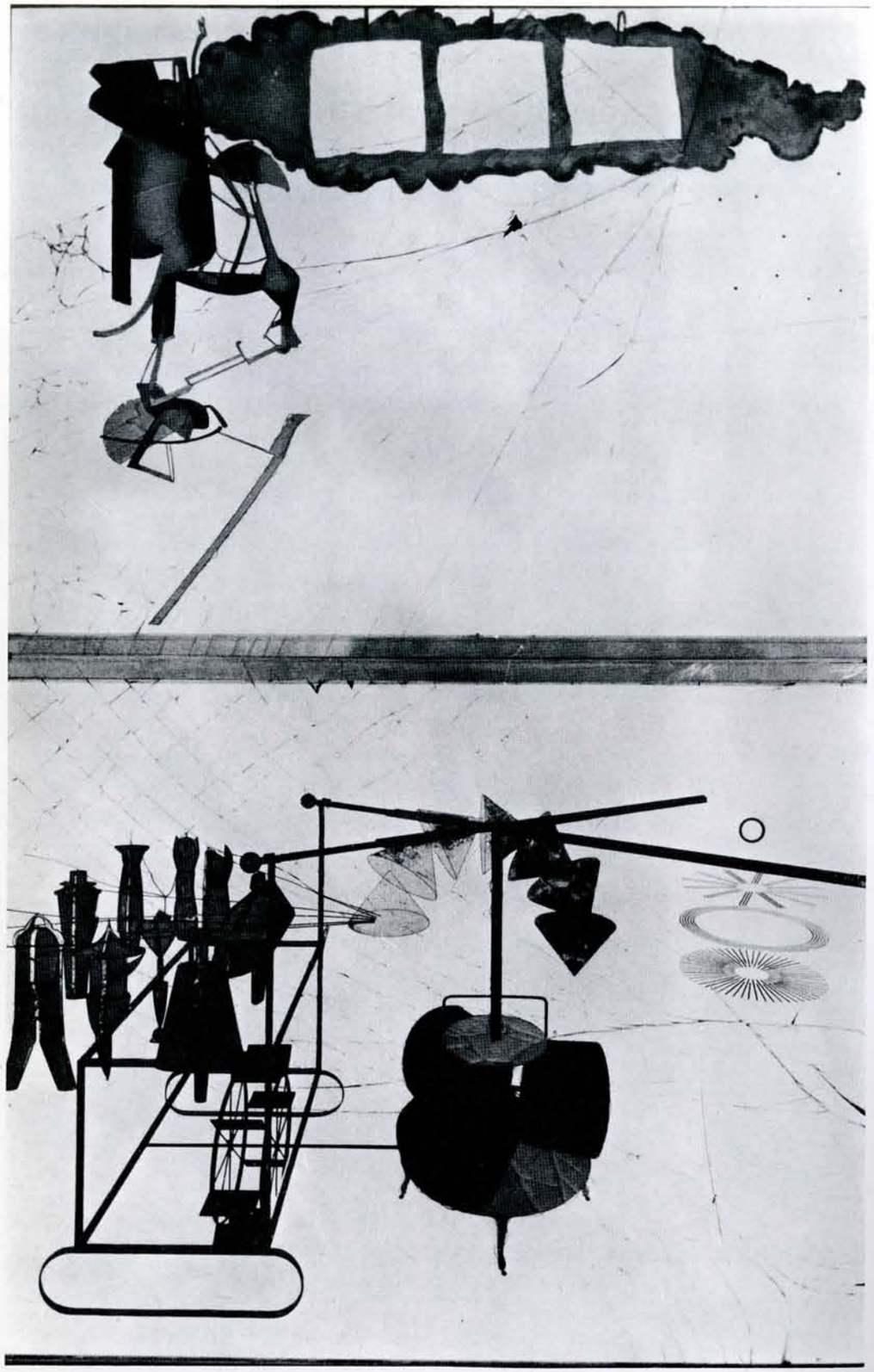
cipio/massima (di spontaneità) (che spiega il movimento rotatorio della *Macinatrice* senz'altro aiuto) »[14]. La conclusione di questo orgasmo solitario è, come abbiamo visto, la produzione del « cioccolato al latte ». Le note per la *Slitta contenente un mulino ad acqua in metalli vicini* ci illuminano anche meglio sul carattere di « macchina desiderante » di queste due macinatrici. L'elemento attivo di questa seconda macinatrice è lo scivolo (chiamato anche carrello o slitta). Il carrello poggia su pattini che scivolano (olio, ecc.) in un solco[15]. Esso compie un movimento di va e vieni; come per la *Macinatrice di cioccolato*, si tratta di un movimento autonomo: tutti i progetti ideati da Duchamp per muovere il Carrello comportano una fonte d'energia che nasce nel regno dello Scapolo: la caduta d'acqua, « specie di getto d'acqua che arriva da lontano a semicerchio al disopra degli 'Stampi Maschi' (*moules mâliques*) »[16]. La funzione pratica della *Slitta* è perfettamente inutile, come del resto quella della *Macinatrice di cioccolato:* il movimento del carrello dovrebbe anche azionare la chiusura delle forbici castratrici che dominano il cielo del regno dello Scapolo, ma il rapporto meccanico fra forbici e scivolo è tale che le forbici restano eternamente aperte. « Le macchine desideranti non funzionano che guaste, e si guastano continuamente », ci ricordano Deleuze e Guattari (op. cit., p. 14).
Come la conclusione del movimento rotatorio della *Macinatrice* è l'orgasmo solitario, così il movimento di va e vieni del carrello è la forza attiva del piacere solitario, forza stimolante il meccanismo che giustifica e favorisce l'onanismo; è sempre Duchamp che precisa che il movimento di va e vieni del carrello produce le litanie: « Vita lenta, circolo vizioso, Onanismo... Vita celibe considerata come rimbalzo alternativo su questo paraurti ».[17]
Ricordiamo che la *Macinatrice di cioccolato* e la *Slitta* costituiscono anche gli elementi principali dell'« Apparecchio Scapolo », come Marcel Duchamp chiama la parte inferiore del *Grande Vetro*,

Large Glass, op. cit., nota bibl. 5). E anche nel senso più ampio che ho dato a questi termini nelle mie opere precedenti (1969, 1973, vedi note bibl. 18, 44). Per una lettura diversa, in chiave soprattutto letteraria, vedi Michel Carrouges, *Les Machines célibataires* (Parigi, Arcanes, 1954); per una lettura non solo in chiave psichiatrica, vedi Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe* (Paris, ed. De Minuit, 1972). Ugualmente essenziali le raccolte di J.F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud* e *Des dispositifs pulsionnels* (entrambi Parigi, 10x18, 1973). Differenti punti di partenza, maniere diverse di affrontare lo stesso problema, non escludono la possibilità di giungere a un certo numero di conclusioni concordanti.

take on the same importance. "The necktie will owe its elegance to its thickness... it will be brilliant, resplendent"[6] in "aluminium foil"[7]. The Bayonet, too, which looms up out of the Grinder's heart to point its whetted blade towards the Bride, will be a "*first-class article*"[8]. The Grinder's rollers will be the object of an equally especial attention: "To obtain 'exactitude' glue on to the finished canvas threads of different thicknesses. Colour to accentuate the lines, [etc.]"[9]. Finally, the Grinder as a whole will diffuse light: "The object is illuminant. Luminous source"[10].
The product of this beautiful and complex machine is as gratuitous (gastronomically speaking) as it is barren (exoterically speaking). In effect, the chocolate of the rollers coming from one knows not where would, after grinding, deposits itself like milk chocolate"[11]. Now this milk chocolate has no substance; it is simply, or rather, in a complex way, it is a "sort of physical dye*... the chocolate colour, the chocolate mass, undergoing all the optical transformations in different lightings"[12]. Duchamp's observation that "The Bachelor grinds his chocolate himself"[13] reveals the essential feature of the bachelor machine in general and of the alchemical one in particular. Duchamp's alchemical Bachelor Machine is a *desiring*** machine. No ambiguity subsists as to the fact that the Chocolate Grinder is the allegorical representation of the Bachelor's solitary pleasure. The Grinder's gyratory movement is self-sufficient, and the Bayonet-phallus's erection is not due simply to the sight of the Bride being stripped—which, as we will remember, takes place just above the Bachelor—but to the rotating, monotonous and onanistic movement of the Grinder, which obeys the "Principle/adage (of spontaneity) (and explains the Grinder's gyratory movement without other help)"[14]. What this solitary orgasm leads to is, as we have seen, the production of "milk chocolate". The notes for *The Glider Containing a Water Mill in neighbouring Metals* is still more enlightening as to the "desiring-machine"-like character of these two grinding machines. The active element of this second grinder is the Glider (also called Chariot or Sleigh). "The Chariot is supported by runners which slide (oil, etc.) in a groove"[15]. The Chariot carries out a to-and-fro movement. As in the *Chocolate Grinder*, this movement is autonomous. All the projects designed by Duchamp to move the Chariot involve an energy source that is born in the Bachelor's Domain—the Water-fall, a "sort of water spout coming from a distance in a half circle over the *malic moulds*"[16]. The *Glider* serves absolutely no practical purpose nor for that matter, does the *Chocolate Grinder*.
The Chariot's movement ought to operate the clos-

*Compare the "physical dye" of chocholate with alchemical terminology for the "red dye" of the Philosophers' Sulphur (Albert le Grand: *Compositum de compositis* in *Theatrum Chemicum*, tome II. Reprinted by Arché, Milan, 1974, p. 66).

**I use the terms "bachelor machine" and "desiring machine" in the sense which Duchamp attributed to them in his notes for the Large Glass (1914–1923: see *Notes & Projects for the Large Glass*, work cited: notes Bibl. 5). And also in the broader sense which I have given to these terms in my earlier publications (1969, 1973: see notes Bibl. 18, 44). For a different interpretation, in a mainly literary key, see Michel Carrouges: *Les Machines célibataires*, (Arcanes, Paris, 1954); for an interpretation not only in a psychiatric key, see Gilles Deleuze and Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe* (Publ. de Minuit, Paris, 1972). Equally essential are the collected writings of J.F. Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud*, and *Des dispositifs pulsionnels* (both in 10x18, Paris, 1973). Different points of departure and different ways of approaching the same problem do not exclude the possibility of eventually arriving at a certain number of concordant conclusions.



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915-23.

il cui titolo completo è, come si sa, *La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*; come dunque non riconoscere nel *Grande Vetro* il prototipo stesso della Macchina Celibe alchimistica e desiderante? Altrove ho studiato lungamente questo aspetto del *Grande Vetro*, e le esigenze dell'insieme in cui appare questo breve saggio mi costringono a rimandare i lettori a quegli studi[18].

Prima di abbandonare queste due Macinatrici, vorrei ricordare che macine e alambicchi sono associati nella tradizione alchimistica alla simbologia della trasmutazione, tanto fisica (trasmutazione della *prima materia* in pietra filosofale) che psichica (trasformazione dell'iniziato in Adepto). Jung attira la nostra attenzione sul parallelo fra « la trasformazione dei metalli e la simultanea trasformazione psichica dell'*artifex* »[19].

In effetti, le macine, come gli alambicchi, sono strumenti che raffinano: l'alambicco (*vas hermeticum*) agisce chimicamente, la macina fisicamente. Essi trasformano la *prima materia* grezza (l'iniziato) nella sua forma sublimata (l'Adepto). L'alchimista non lascia sussistere alcun dubbio sul fatto che la *prima materia* è l'uomo. Romanus Morienus (1593) spiegava all'iniziato: « Questa cosa [la pietra filosofale] è estratta da te; sei tu il suo minerale »[20]; e il poeta romano Marc'Antonio commentava a sua volta nel 1686: « Non carbon violento, accesi faggi / Per l'Hermetica Pietra usan i Saggi ».

Se il *lapis philosophorum* (la pietra filosofale) ha riflessi bruni*, è perché esso è assimilato al prezioso escremento dell'alambicco, interpretato come apparato digerente. Jung ricorda la venerazione dei sudditi per le materie fecali del Grand Mogol e, nell'epopea di Gargantua, gli escrementi acquistano il valore delle tracce lasciate dal passaggio di un dio gigante. Per il bambino, la defecazione è il modello stesso della produzione e

Gli alambicchi « dalle forme indescrivibilmente complicate » / Stills "with indescribably complicated forms", frontespizio/title page Hieronymus Brunschwigs, *Liber de arte Distillandi de Compositis*, Strasburg, 1507.

*Come tutti i simboli, il marrone ha un significato ambivalente: non ha soltanto un valore positivo di creazione e di vita, ma anche un valore negativo di distruzione e di morte. In questo contesto

ing of the castrating Scissors which dominate the Bachelor Domain's sky, but the mechanical ratio of the scissors to the Glider is such that the scissors remain eternally open. "Desiring machines work only when they are out of order, by putting themselves endlessly out of gear", Deleuze and Guattari remind us (work cited, p. 14).

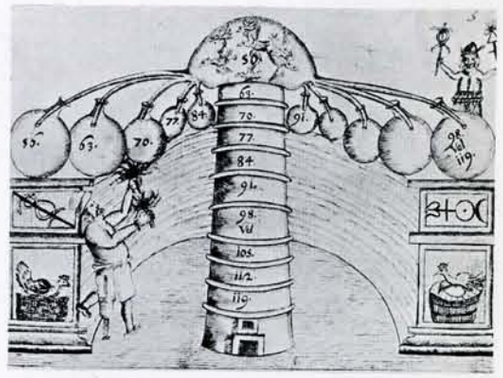
Just as the outcome of the Grinder's gyratory movement is the solitary orgasm, so the chariot's coming-and-going movement is the acting force of solitary pleasure; a force that arouses the mechanism which justifies and favours onanism. Again it is Duchamp who points out that the coming-and-going movement of the Chariot gives rise to the litanies "Slow life, vicious circle, Onanism... Bachelor life regarded as an alternating rebounding on this buffer"[17].

We recall that the *Chocolate Grinder* and the *Glider* equally constitute the principal elements of the "Bachelor Apparatus", as Marcel Duchamp calls the lower part of the Large Glass whose complete title is, of course, *The Bride stripped bare by her bachelors, even*. How can one fail, then, to recognise the Large Glass as being the very prototype of the alchemical and desiring Bachelor Machine? Elsewhere I have discussed at length this aspect of the Large Glass, and shortage of space in this brief essay compels me to refer the reader to these studies[18].

Before abandoning these two Grinders, I would like to recall that grinders and stills are associated in alchemical tradition with the symbolism of transmutation in a physical (transmutation of the *prima materia* into philosophers' gold) and a psychical sense (transformation of the initiate into an Adept). Jung draws our attention to the parallel between "the transformation of metals and the simultaneous psychical transformation of the *artifex*"[19].

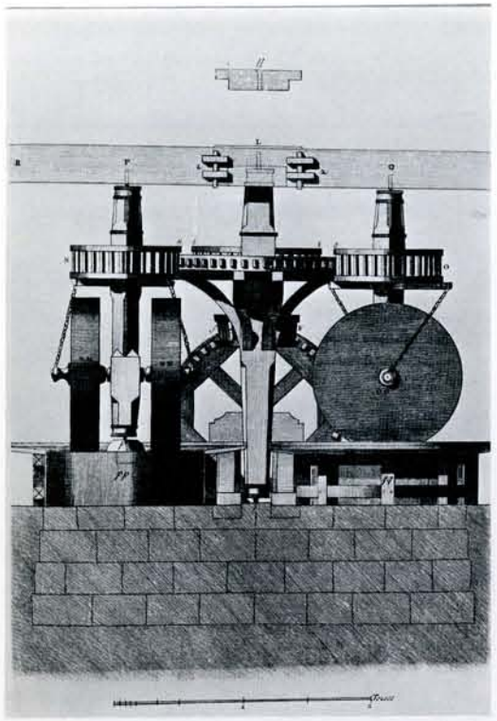
In effect, the grinders, like the stills, are instruments that refine—the still (the *vas hermeticum*) acting chemically, and the grinder mechanically. They transform the raw *prima materia* (the initiate) into its sublimated form (the Adept). The alchemist leaves no doubt as to the fact that this *prima materia* is man. Romanus Morienus (1593) explained to the initiate: "This thing (the philosopher's stone) is extracted from you, and you are its ore"[20]; and the Roman poet, Marco Antonio, also commented in 1686: *Non carbon violento, accesi faggi / Per l'Hermetica Pietra usan i Saggi* (Wise men have no need for burning coals or blazing beech-wood to obtain the Philosopher's Stone).

If the *lapis philosophorum* (the Philosopher's Stone) has brown* reflections, it is because it is assimila-

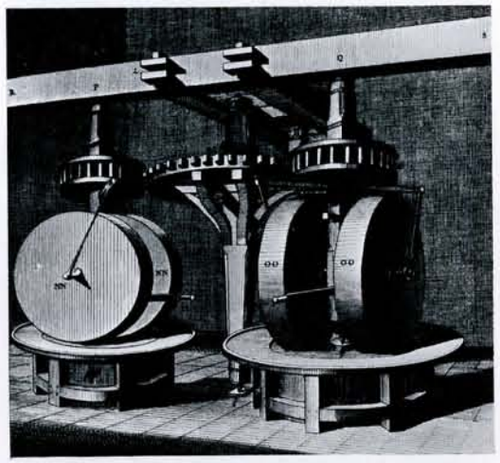


Gli alambicchi « dalle forme indescrivibilmente complicate » / Stills "with indescribably complicated forms" (in *Norton's Ordinal*, XV London, British Museum, Add. 1o., 302, f. 37*v*., 32*v*).

*Like all symbols, brown has a finely ambivalent determination: it does not only have a positive quality of creation and of life but also a negative aspect of destruction and death. In this context this



Le Macinatrici « dalle forme indescrivibilmente complicate ». « Elevazione trasversale del mulino a macine rotanti ». / The Grinders: "with indescribably complicated forms". "Side elevation of the Mill with grindstone wheels" (in *L'Encyclopédie*, 1751-72, Diderot, D'Alembert, XII, Tavola/Plate VIII).



Le Macinatrici dalle « forme indescrivibilmente complicate ». « Prospettiva dell'interno del mulino a macine rotanti ». / "The Grinders: "with indescribably complicated forms". "Prospective view of interne of the Mill with grindstone wheels" (in Diderot et D'Alembert, *L'Encyclopédie*, 1751-72, XII, Tavola/Plate IX).

gli escrementi acquistano il valore del primo prodotto fabbricato dall'uomo; d'altra parte, la sessualità del bambino è indifferenziata e, nella sua fase anale, si confonde spesso con la scatologia. Di qui il ruolo del fango e dell'argilla in molti miti della creazione. La psicanalisi ha tenuto conto di tutte queste implicazioni associando il colore bruno alle tendenze onanistiche della fase anale. In questo senso l'alambicco, così come la macina, acquistano una significazione esemplare, in quanto macchine celibi. In presenza delle forme « indescrivibilmente complicate » che prendono gli alambicchi (e le macine) nella tradizione alchimistica, come non vedere in questi strumenti l'immagine allegorica del « meccanismo imponente dell'apparato sessuale maschile »?**. Ma non fermiamoci a questo primo aspetto simbolico. L'alambicco simboleggia anche — e naturalmente, poiché si tratta di uno strumento che raffina — la testa, lo spirito, il *desiderio*.

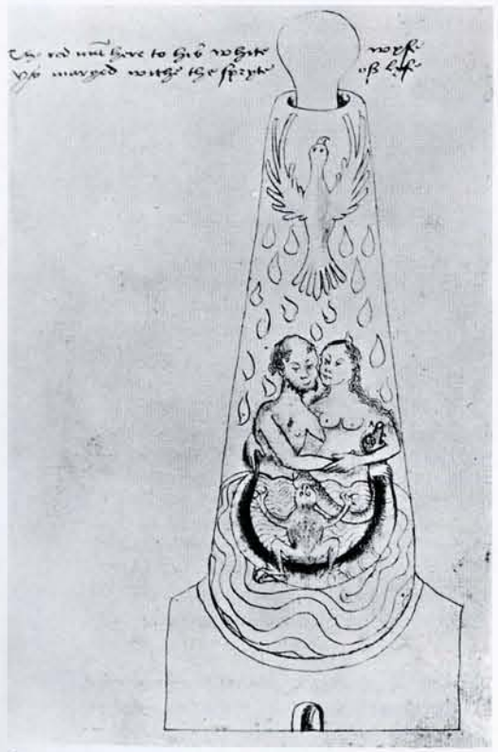
Thass-Thienemann osserva che « il latino *cupa* (tinozza, barile, contenitore di liquidi) si trasformò in *cuppa* nella bassa latinità, *cup* in inglese e *Kopf* (testa) in tedesco. Il latino *testa* (che significa vaso, brocca, pentola, urna) ha dato il francese *tête*. L'alto norvegese *hverna* (che designava un recipiente per cuocere) ha dato la parola gotica *hwairnei* e l'antico tedesco *hwer*, che significano « testa ». Si trova lo stesso rapporto fra le due parole nelle lingue slave e in sanscrito (*Kapala:* tazza, ciotola e cranio) »[21].

Da questa identificazione semantica « testa/vaso » all'equazione alchimistica « testa/vaso alchimistico » (l'alambicco, il *vas hermeticum*) non c'è che un passo, che Jung ci aiuta a fare quando ricorda che nell'alchimia sabea la testa o il cranio (*testa capitis*) servivano come recipienti per la trasmutazione[22]. Per gli alchimisti greci esiste la stessa equivalenza fra il *Lithos enkephalos* (pietra-cervello, o pietra filosofale) e il *Lithos ou lithos* (la pietra che non è pietra, cioè il cervello).

Gli alchimisti sabei (e greci) anticipavano così, in modo simbolico, ciò che Dorn chiedeva all'Adepto qualche secolo più tardi: « da pietre morte, trasformatevi in viventi Pietre Filosofali »[23]; un salto di qualche secolo, e questa domanda si ripeteva in modo perentorio nel volantino in cui, parafrasando Dorn, i surrealisti stamparono la parola d'ordine: « voi che avete in testa del piombo, fondetelo e trasformatelo in oro surrealista ».

Osserviamo inoltre che il *vas hermeticum*, l'Uovo Filosofico, era un simbolo della più grande importanza per il Magistero[24]. Il *vas hermeticum* era altrettanto importante quanto la *prima materia*; in effetti, l'alambicco era assimilato al risultato dell'Opera, il *lapis philosophorum*. « Sebbene non sia che uno strumento, esso è tuttavia strettamente legato tanto alla *prima materia* quanto al *lapis*; non si tratta perciò di un semplice strumento funzionale. Per gli alchimisti il vaso è qualcosa di realmente meraviglioso: il *vas mirabile*. Maria Prophetissa dice che tutto il segreto sta nella perfetta conoscenza del Vaso Ermetico. La formula *unum est vas* è ripetuta con insistenza. Questo vaso deve essere perfettamente sferico, a immagine del cosmo »[25]. Da ciò è facile comprendere come la testa, di cui *corpus rotundum* è un significato secondario, sia venuta a significare la stessa sostanza misteriosa, ugualmente chiamata *corpus rotundum*.

Questo *corpus rotundum* (la pietra filosofale), a sua volta, è nello stesso tempo testa, e perciò spirito, e soprattutto *desiderio*. Le *Artes Auriferae* ce lo ricordano: « il cervello... è il luogo di na-



La consumazione del Matrimonio Reale nell'alambicco (il corpus rotundum, il cervello) / *Consummation of Royal Marriage in the still* (the corpus rotundum, the brain) (in Ms. Egerton 845, London, British Museum).

receptacle for transmutation in Sabaean alchemy[22]. For the Greek alchemists the same equivalence subsisted between the *Lithos enkephalos* (brain-stone or Philosopher's stone) and the *Lithos ou lithos* (the stone which is not stone, that is, the brain).

The Sabaean (and Greek) alchemists thus anticipated symbolically what Dorn was to ask the Adept a few centuries later: "transform yourselves from dead stones into living Philosophers' Stones"[23]; and with a leap of several centuries this same command was to be peremptorily reiterated in a leaflet where, paraphrasing Dorn, the Surrealists printed the motto: "You who have lead in your heads, melt it down and transform it into surrealist gold".

We notice furthermore that the *vas hermeticum*, the Philosopher's Egg, was a symbol of the greatest importance for the opus[24]. The *vas hermeticum* was as important as the *prima materia*. In fact, the still was assimilated to the result of the Work, to the *lapis philosophorum*. "Although it is only an instrument. it is however strictly linked both to the *prima materia* and to the *lapis*. It is not therefore a plain functional instrument. For alchemists the vessel is something marvellous in a real sense: the *vas mirabile*. Maria Prophetissa says that the whole secret lies in the perfect knowledge of the Hermetic Vessel. The formula *unum est vas* (the vase is one) is insistently repeated. This vessel must be perfectly spherical, in the image of the cosmos"[25]. It is thus easy to understand how the head, of which *corpus rotundum* (a spherical body) is a secondary meaning, came to designate the mysterious substance itself, likewise called the *corpus rotundum*. This *corpus rotundum* (the philosopher's stone) is also at once head, and hence mind, and above all *desire*. It is the *Artes auriferae* which reminds us that "the brain... is the birthplace of the Brother-Sister couple"[26], that is to say, the place where the bachelor's *solitary* desires are fulfilled in his *imagination;* the place where the Royal Marriage is consummated. These considerations will help us better to appreciate the terms already quoted which Duchamp uses to define the *Chocolate Grinder*, in which he sees an "illuminating object... a source of light,"[27] and its product, the milk chocolate, which is a "sort of physical dye"[28].

We will recall, first of all, that for the alchemist the problem of transmuting one substance into another often boiled down to the problem of finding a "dye" capable of transforming the original colour of the base metal into gold-yellow. The notion of colour is thus of capital significance in the alchemical system, which is no less meaningful in Duchamp's work, since he deemed it necessary to experiment with all sorts of strange substances in an effort to discover the "*conventional colour*"[29] for the Large Glass that might be capable of transforming the *Bride stripped bare*... into "a world in yellow"[30], which would furthermore be "an agricultural machine"[31].

This term "agricultural machine"—once again a bachelor-desiring machine—is also revealing. It clearly connects up with the mythical concept of agriculture, as the symbolic marriage of the brother-sister couple, of Earth and Sky, the ploughing being associated with sowing and the sexual act. Eliade recalls that "the ploughed field is something more than a piece of land; it is also Mother Earth's body. The spade is a phallus, without thereby ceasing to be an agricultural tool. Ploughing is at once mechanical labour (carried out with man-made implements) and a sexual union arranged for the hierogamic fecundation of Mother-Earth"[32]. Now, as I have pointed out elsewhere[33], the Large Glass itself is the account of the Brother-Sister alchemical couple's hierogamic incestuous union.

In order to undestand better why Duchamp defines the Chocolate grinder as an "illuminating object, a source of light" we must first dispel a few common-places on the subject of alchemy. Alchemy is a materialist adventure (the possibility of transmuting

---

l'ambivalenza è particolarmente significativa: l'Adepto rinasce dalle ceneri dell'iniziato.

**Vedere la citazione di Freud all'inizio di questo saggio. Per quel che riguarda le *Macinatrici*, come non ricordare questi due versi del *Rig Veda* « Va, o Indra, là dove le due mole del frantoio sono fatte come gli organi genitali. E inghiotti il soma che si macina nel mortaio » (I, 28).

ambivalence is particularly significant: the Adept is reborn out of the initiate's ashes.

**See the quotation from Freud at the beginning of this essay. As regards the grinders one must remember these two verses from the *Rig Veda:* "Go, O Indra, to the place where the two millstones at the press are made like genital organs. And swallow the soma which is ground in the mortar" (I, 28).

scita della coppia Fratello-Sorella »[26], cioè il luogo dove i desideri *solitari* dello scapolo si realizzano nella sua *immaginazione*, il luogo dove si consuma il Matrimonio Reale. Queste considerazioni ci aiuteranno ad apprezzare meglio i termini già citati che Duchamp impiega per definire la *Macinatrice di cioccolato*, in cui vede « un oggetto illuminante... una sorgente luminosa »[27] e il suo prodotto il cioccolato al latte, che è una « specie di tintura fisica »[28].

Ricordiamo innanzi tutto che per l'alchimista il problema di trasmutare una sostanza in un'altra si riduceva spesso al problema di trovare una « tintura » capace di trasformare il colore originale del metallo vile in giallo-oro. La nozione di colore ha quindi un significato capitale nel sistema alchimistico, significato che non è meno importante in Duchamp, giacché egli giudicò necessario sperimentare ogni sorta di strana sostanza nel tentativo di scoprire per il *Grande Vetro* il « colore convenzionale »[29] capace di trasformare la *Sposa messa a nudo*... in un « mondo in giallo »[30], che fosse anche una « macchina agricola »[31].

Anche questo termine di « macchina agricola » — di nuovo una macchina celibe-desiderante — è rivelatore: esso si rapporta chiaramente al concetto mitico di agricoltura in quanto matrimonio simbolico della coppia fratello-sorella, Terra e Cielo, l'agricoltura essendo associata alla semina e all'atto sessuale. Eliade ricorda che « il campo arato è qualcosa di più di un pezzo di terra, è anche il corpo della Madre Terra; la vanga è un fallo, senza cessare per questo di essere un attrezzo agricolo; l'aratura è insieme un lavoro « meccanico » (compiuto con utensili fabbricati dall'uomo) e un'unione sessuale destinata alla fecondazione ierogamica della Terra-Madre »[32]. Ora, l'ho osservato altrove[33], lo stesso *Grande Vetro* è il racconto dell'unione incestuosa ierogamica della coppia alchimistica Fratello-Sorella. Per comprendere meglio perché Duchamp definisca la *Macinatrice di cioccolato* « un oggetto illuminante, una sorgente luminosa » sarà bene dissipare alcuni luoghi comuni sull'alchimia. L'alchimia ha un atteggiamento materialistico (la possibilità di trasmutare un elemento in un altro implica una visione del mondo rigorosamente monistica). L'alchimista è il prototipo del ribelle; non è lui che è creato a immagine di Dio, ma è lui che incarna dio e si appropria delle sue facoltà creatrici. L'alchimista è dunque altrettanto naturalmente un ateo. L'alchimia è un'avventura esoterica ed essoterica. La liberazione materiale dell'oro filosofale dal metallo volgare è soprattutto una metafora del processo psicologico riguardante la liberazione dell'uomo dalle contraddizioni della vita. Queste contraddizioni derivano da una concezione dualistica dell'universo che postula la polarità conflittuale di tutti i fenomeni naturali: la liberazione da queste contraddizioni implica perciò un'interpretazione monistica della natura.

Un'interpretazione monistica della natura implica che siano riconciliate su un piano *altro* le contraddizioni che l'uomo trova sulla via verso uno sviluppo personale più armonioso: in termini alchimistici, sulla via che porta all'*homo maior* dotato dell'eterna giovinezza.

Per l'adepto, raggiungere un livello superiore di coscienza significa in primo luogo acquistare l'*aurea apprehensio* (la conoscenza perfetta) del suo microcosmo e del macrocosmo in cui si trova. Egli acquista questa conoscenza nel corso della sua ricerca della Pietra filosofale. Perciò la ricerca è più importante del fine; in effetti, la ricerca è il fine. L'alchimia non è dunque altro che uno strumento di conoscenza — della conoscenza totale che tenta di illuminare la via verso la liberazione totale. Soltanto acquistando l'*aurea apprehensio*, l'adepto riuscirà a raggiungere il più alto grado di coscienza, che è il primo passo verso la ricostituzione dell'unità del suo io diviso.

one element into another implies a rigorously monistic vision of the world). The alchemist is the prototype of the rebel. It is certainly not he that is created in God's image; it is he who incarnates god and appropriates his creative faculties. The alchemist is thus quite as naturally an atheist. Alchemy is an esoteric and an exoteric adventure. The material liberation of the philosopher's gold from the common metal is above all a metaphor for psychological processes concerning the liberation of man from the contradictions of life. These contradictions stem from a dualistic conception of the universe which postulates the conflicting polarity of all natural phenomena. Thus the liberation from these contradictions implies a monistic interpretation of nature.

A monistic interpretation of nature implies that the contradictions which man finds on the way towards a more harmonious personal development are reconciled on a higher plane; and in alchemical terms, on the way that leads him to the *homo maior* endowed with eternal youth.

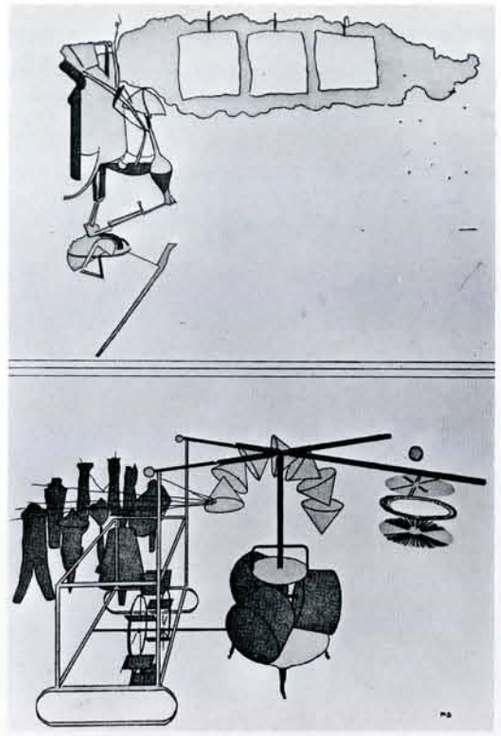
For the adept, to reach a higher level of consciousness signifies in the first place to gain an *aurea apprehensio* (perfect knowledge) of one's own microcosm and of the macrocosm in which it is situated. This knowledge is acquired in the course of his search for the Philosopher's Stone, which makes the quest more important than the goal. Indeed the quest is the goal. Alchemy is therefore quite simply an instrument of knowledge—the total knowledge that attempts to light the way towards total liberation. Only by achieving this *aurea apprehensio* can the adept succeed in attaining the highest degree of consciousness which is the first step towards the reconstitution of the unity of his divided self. Jung calls this psychological process "individuation", and defines is as "the processes of centralization of the unconscious that form personality".

In an alchemical sense, individuation implies, amongst other things, the abolition of the man-woman conflictual duality in the integrated personality of the reconstituted Gnostic Anthropos that is the primordial androgyne the mythical *homo*

Alberto Magno indica col dito un androgino che tiene in mano una Y (Simbolo del « doppio » dell'ermafrodito) | Albert the Great pointing at an androgyne holding a Y (symbol of the "double", of the hermaphrodite). Omnes concordant in uno, qui est bifidus (in Michael Maier, *Symbola aurea*, Frankfurt, 1617, tavola/plate 11).

maior, the *Re-Bis* (the double thing) of the alchemist. In modern terms, individuation also implies the discovery and acceptance of the element of the opposite sex in us, the masculine *animus* in women and the feminine *anima* in men.

André Breton stressed the importance of this aspect of alchemical philosophy when he wrote: "It is essential here more than anywhere else to



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, da/after *La Mariée mise a nue*..., 1965-66, acquaforte/etching.

undertake the reconstruction of the *primordial Androgyne* that all traditions tell us it and its supremely desirable, and *tangible*, incarnation within ourselves"[34]. The alchemist is a dreamer who knows what he wants: to transform the world in order to transform life. "The philosopher's stone is nothing more or less than that which was to enable man's imagination to take a stunning revenge on all things"[35]. This is again a reminder of Breton.

In this perspective it is clear that the "source of light" corresponds to the illumination of the *aurea apprehensio* and that the Chocolate grinder, a revolving-desiring-bachelor-machine, is precisely the Bride's revolving head-light*, the latter term being taken not reductively to designate only one of the two leading figures in the saga of the Large Glass, but in an over-all sense, by replacing it in the context of the Large Glass's title, *The Bride stripped bare by her bachelors, even*. The Bride then similarly designates the Bachelor. As we have seen, the *Grinder* is the allegorical solidification of the onanistic narcissism of the Bachelor who in turn resumes the Tantra Yoga's adage "What need have I for an outer woman? I have in me an inner woman (anima)". An adage which the Bride, too, takes up again by susbstituting the man in it (animus) for the woman. Duchamp reminds us that in effect, just as the Bachelor's pleasure is solitary, so the Bride's is purely imaginary: "the sexual life... of the desiring bride is purely imaginary"[36]. Which brings us back to the Adept's androgynous psychical structure, in the final analysis, to the realisation of the individuation process.

If we wish to maintain that Duchamp defined the Bachelor as "Bachelor Machine"[37] and the Bride as "the motor bride"[38], it will be easier for us to see

Marcel Duchamp, *La Mariée*, 1912.

Jacques Villon, acquatinta da/after Duchamp *La Mariée*, 1934.

Marcel Duchamp, *La Mariée*, acquaforte/etching, 1965-66.

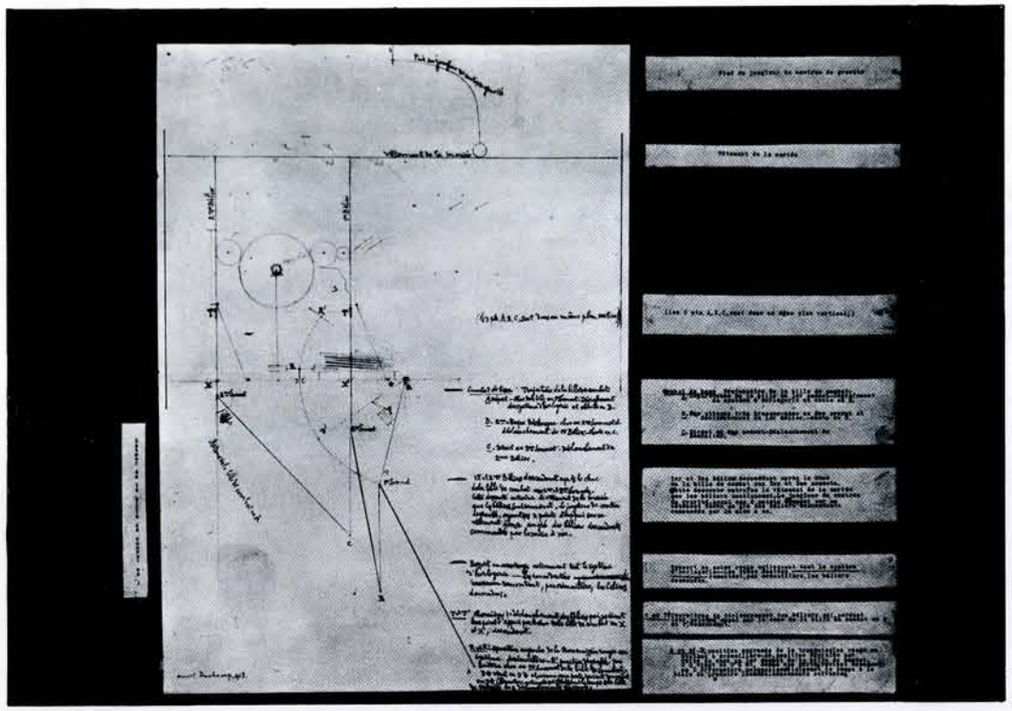
Jung chiama questo processo psicologico « individuazione » e lo definisce come « i processi di centralizzazione dell'inconscio che formano la personalità ».

L'individuazione, in senso alchimistico, implica, fra l'altro, l'abolizione della dualità conflittuale uomo-donna nella personalità integrata dell'Antropos Gnostico ricostituito, cioè l'androgino primordiale, l'*homo maior* mitico, il *Re-Bis* (la cosa doppia) dell'achimista. In termini moderni, l'individuazione implica anche la scoperta e l'accettazione dell'elemento del sesso opposto che

in the Large Glass the Bachelor Machine *par excellence*. I have stressed elsewhere[39] the "bachelor machine" aspect not only of the Bachelor and of the Bride, but also of their relationship.

This solitary, voyeur-exhibitionist relationship is evidenced in an exemplary way by a small sketch entitled *The Boxing Match* (1913), a preliminary stu-

*André Breton entitles his essay on the Large Glass "Phare de la Mariée" ("The bride's Head-light"), *Minotaure* (Paris), II, No. 6 (Winter 1935), pp. 45-49.



Marcel Duchamp. *Incontro di pugilato* / ***Boxing match***, 1916.

ci abita, l'*animus* maschile nella donna, l'*anima* femminile nell'uomo. André Breton centra l'importanza di questo aspetto del pensiero alchimistico quando scrive: « Si tratta, in effetti, qui più che altrove, della necessità di ricostituire l'*Androgino primordiale* di cui parlano tutte le tradizioni, e della sua incarnazione attraverso di noi, soprattutto desiderabile e *tangibile* »[34]. L'alchimista è un sognatore che sa quello che vuole: trasformare il mondo per trasformare la vita. « La pietra filosofale non è altro che ciò che doveva permettere all'immaginazione dell'uomo di prendere su ogni cosa una rivincita completa »[35], dice ancora Breton.

In questa prospettiva è chiaro che la « sorgente luminosa » corrisponde all'illuminazione dell'*aurea apprehensio* e che il tritacioccolato, macchina-celibe-desiderante-*girante* è il « Faro (girevole) della Sposa* », prendendo quest'ultimo termine non riduttivamente per designare uno solo dei due protagonisti dell'epopea del *Grande Vetro*, ma globalmente, rimettendolo nel contesto del titolo del *Grande Vetro*, *la Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche:* e in questo senso la Sposa sta anche per lo Scapolo. *La macinatrice di cioccolato*, come abbiamo visto, è la solidificazione allegorica del narcisismo onanistico del Celibe, che riprende per sé la massima dello Yoga tantrico: « Che bisogno ho di una donna esterna? Io ho in me una donna (anima) interiore ». Massima ripresa allo stesso modo dalla Sposa, sostituendo l'uomo (animus) alla donna. Duchamp ci ricorda in effetti che, come il piacere dello Scapolo è solitario, così quello della Sposa è puramente immaginario: « la vita sessuale... della sposa desiderante è puramente immaginaria »[36]. Ciò che ci riporta alla struttura psichica androgina dell'Adepto; in ultima analisi, alla realizzazione del processo di individuazione.

Se teniamo presente che Duchamp definisce lo

*André Breton intitola il suo saggio sul *Grande Vetro* « Phare de la Mariée », *Minotaure* (Parigi), II, n. 6 (inverno 1935), pp. 45-49.

dy for a detail of the Large Glass*. This sketch, which might be taken more for the blueprint of a useless machine designed with the dryness of an engineer, represents in the form of a mechanical ballet the imaginary stripping bare of the Bride, and an undressing determined by the Bachelor's desires ("splashes"). The Splashes in effect knock against *the combat marble* which is forced to get up and to start up the Boxing match's clockwork mechanism whose two Rams start to go up and come down; and by so doing, they lift and undo the Bride's Dress, this undressing taking place according to a complex procedure described in the caption to the Boxing match[40].

In the first round (Departure) of the Boxing match, the fall and then the "contact of the marble in the first Summit" unfastens "the clockwork movement", which is a graphic translation of the blossoming into stripping bare by the Bachelors". The stripping bare of the Bride, set in motion by the drop of the combat marble, is visualised in a mechanical way, like the Boxing match as a whole. It is expressed in the "throbbing jerk of the minute hand on electric clocks..."[41]. The second round consists of a "very precise attack"; it sets the first Ram free. Another attack and the second Ram is liberated too. This is when the stripping bare begins, since "the first and the second Rams which descend, after contact with the combat marble, at the second and third Summits", drag with them "the Bride's Dress supported by the Rams"[42]. With a view to controlling the movement of these two Rams, Duchamp imagines "a red steel spring to work the whole of the clock system". The cog-wheels in this mechanism operate a rack which "takes the Rams up again", while other contacts with the combat marble free "the release hinges of the Rams which, losing their support... fall down"[43]. The

*Duchamp having left the Large Glass incomplete, this detail was never incorporated in it, and only an etching by Duchamp entitled *The Large Glass completed* (1965) reveals the site he had envisaged for *Le Combat de Boxe* (Boxing Match).

Scapolo « Macchina Celibe »[37] e la Sposa « la sposa motore »[38], riconosceremo più chiaramente nel *Grande Vetro* la macchina celibe per eccellenza. Ho indicato altrove[39] l'aspetto « macchina celibe » non solo dello Scapolo e della Sposa, ma anche del loro rapporto.

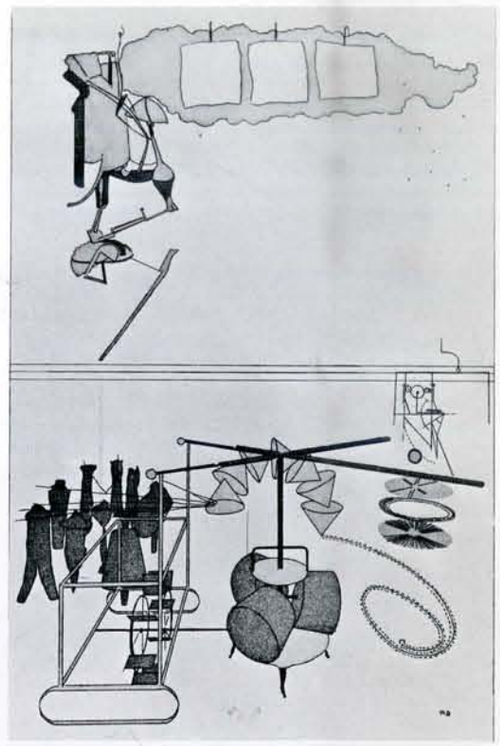
Questo rapporto solitario, voyeuristico-esibizionista, è illuminato in modo esemplare da un piccolo schizzo, intitolato *L'incontro di pugilato (Le combat de boxe)* (1913), studio preliminare per un particolare del *Grande Vetro**. Questo schizzo, che sembrerebbe piuttosto il progetto di una macchina inutile concepita con rigore da ingegnere, rappresenta sotto forma di un balletto meccanico la spogliazione immaginaria della Sposa, spogliazione determinata dai desideri (gli Spruzzi) dello Scapolo. Questi Spruzzi andranno a urtare la Bilia da combattimento, costringendola a salire e mettendo così in moto il meccanismo d'orologeria dell'incontro di pugilato, le cui due Leve, muovendosi su e giù, sollevano e slacciano il vestito della Sposa, provocando la sua spogliazione, secondo un complesso rituale, descritto nella didascalia dell'*Incontro di pugilato*[40].

Al primo round (Partenza) dell'incontro, la caduta e poi « il contatto della Bilia con la prima Vetta » sganciano « il meccanismo di orologeria », « traduzione grafica della fioritura e della spogliazione da parte degli scapoli ». La spogliazione della Sposa, iniziata con la caduta della Bilia da combattimento, è vista in modo meccanico, come tutto l'incontro di pugilato; essa si esprime nello « scatto ritmico della grande sfera degli orologi elettrici... »[41]. Il secondo round consiste in un « attacco molto preciso », che sgancia la prima Leva. Un altro attacco sgancia la seconda. A questo punto comincia la spogliazione, perché « la prima e la seconda Leva che discendono, dopo il contatto della Bilia da combattimento alla seconda e alla terza Vetta »; trascinano con sé « il vestito della Sposa sostenuto dalle Leve »[42]. Per controllare il movimento di queste due Leve, Duchamp aveva progettato « una molla d'acciaio rosso che azioni tutto il sistema di orologeria ». Le ruote dentate di questo meccanismo azionano una cremagliera, che « farà risalire le Leve discese », mentre altri contatti con la Bilia da combattimento liberano « le cerniere di disinnesto delle Leve, che, perdendo il loro punto d'appoggio, ...discendono »[43].

L'anno dell'*Incontro di pugilato* è anche quello di un'altra macchina celibe desiderante: la *Ruota di bicicletta* (1913), macchina altrettanto « gratuita » e « inutile » quanto le altre. La ruota di bicicletta, montata su uno sgabello di cucina, aveva soltanto una funzione *ludica*. « Mi piaceva l'idea di avere una ruota di bicicletta nel mio studio. Mi faceva piacere guardarla, come mi piace guardare le fiamme che danzano nel camino. Era come avere un camino nello studio; il movimento della ruota mi ricordava il movimento delle fiamme »[44].

L'associazione che Duchamp fa qui fra il fuoco e il movimento circolare della ruota è rivelatrice. Il fuoco dell'*athanor* è l'agente attivo della trasmutazione. Il movimento circolare, come la ruota, trovano una corrispondenza nella ruota dell'alchimista, che simboleggia il processo autosufficiente (circolare-unitario) della distillazione. L'alchimista rappresentava questo processo circolare con l'Ouroboros, *serpens qui caudam devoravit*, a cui spesso aggiungeva la massima greca *Hen to pan* (l'uno è il tutto), per sottolineare la sua concezione unitaria della materia. Così l'Ouroboros venne ad essere identificato con la *prima materia* del Magistero, e, alla sua conclusione, con il favoloso

*Poiché Duchamp lasciò incompleto il *Grande Vetro*, questo particolare non vi fu mai incorporato e soltanto un'acquaforte di Duchamp, *Le Grand Verre Complété* (1965), indica la posizione che era prevista per l'*Incontro di pugilato*.



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre complété*, acquaforte/etching, 1965-66.

Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta* / *Bicycle wheel*, 1913-1964.

lapis philosophorum[45]. In questo contesto il simbolismo della ruota ha più di un senso: vi ritroviamo la solidificazione del mito dell'eterno ritorno; l'incitamento a ritornare a se stessi, all'autosufficienza dello scapolo, la conciliazione degli antagonisti del sogno e della realtà, dell'inconscio e del conscio, della morte e della vita.

Possiamo ora giustificare le virgolette che ho impiegato per « gratuità sterile » nella definizione della Macchina Celibe che ho dato all'inizio. Essa è solo apparentemente gratuita e sterile. In realtà, obbedisce a profonde e inderogabili motivazioni interiori, e come ogni *altra* opera d'arte, esercita un'innegabile funzione terapeutica. A partire da Platone, si è tanto spesso parlato di questa funzione che non è necessario insistervi ora.

« Il sogno e l'opera d'arte hanno nello psichismo umano una funzione analoga. Entrambi, in effetti, agiscono come valvole di sicurezza necessarie per gli istinti troppo rimossi dell'uomo »[46]. Ed è Jung che ciricorda che « Noi ci compiaciamo di immaginare che una cosa che non comprendiamo non possa aiutarci in alcun modo, ma non è sempre così... Per la sua *numinosità* il mito ha un effetto diretto sull'inconscio, indipendentemente dal fatto che sia o non sia compreso »[47]. Questa ultima osservazione ci riporta all'alchimia, e alle macchine celibi alchimistiche tradizionali, altrettanto « inutili » e « gratuite » — ai fini della fabbricazione della pietra filosofale — quanto le macchine di Duchamp ai fini estetici. Nei due casi ciò che importa è la ricerca e non il fine. In effetti, *la ricerca è il fine*, perché è attraverso la ricerca che l'Artista* giunge all'*aurea apprehensio*, alla coscienza di se stesso. Ora, questa coscienza, questa conoscenza di sé, è rivoluzionaria. Ce lo ricorda Breton: « Maggiore conoscenza del sociale sempre, ma anche maggior conoscenza dello psicologico »[48]. Perché « qualsiasi errore nell'interpretazione dell'uomo porta come conseguenza un errore nell'interpretazione dell'universo: è, di conseguenza, un ostacolo alla sua trasformazione »[49]. Ricordiamo l'osservazione di Lyotard, per cui la funzione dell'arte (strumento di conoscenza per i Surrealisti e per noi) è di essere rivoluzionaria: « Io non credo che la funzione dell'arte sia di tenere sveglio il desiderio perché *diventi* rivoluzionario, essa è immediatamente rivoluzionaria »[50].

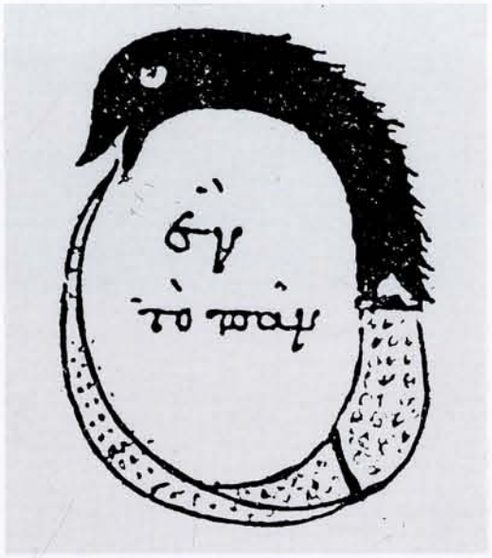
Il desiderio dell'alchimista di una giovinezza « ininterrotta » implica una rivoluzione permanente (biologica e perciò psichica). L'alchimista (come l'artista) è l'archetipo del ribelle, non solo perché rivendica la giovinezza degli dei e il loro potere creatore, ma perché ha capito che la giovinezza è creatrice, e perciò che rivoluzione e giovinezza sono due aspetti della stessa *materia*. Come lo spirito è la forma più evoluta della materia (Engels), la rivoluzione è la forma più evoluta della giovinezza. La rivoluzione è la giovinezza dell'uomo, e viceversa — al livello collettivo e filogenetico come al livello individuale e ontogenetico. Breton non si sbagliava quando riponeva ogni sua speranza nella giovinezza: « Il Surrealismo, lo ripeto, è nato da un'affermazione di fede senza limiti nel *genio* della giovinezza »[51]. E ricorda gli esempi di Lautréamont (morto a 24 anni), di Jarry (che a 15 anni scrive *Ubu Roi*), di Rimbaud (che compie la sua opera a 18 anni), di Novalis (che muore a 30 anni) e di Saint-Just (ghigliottinato a 27 anni). Gli avvenimenti del '68 ce ne danno, se è necessario, un'ulteriore conferma.

Coincidenza inquietante, la condizione del giovane rivoluzionario, come quella dell'alchimista, è il celibato. L'uno è l'altro, l'uno e l'altro si sforzano di inventare questa macchina celibe che perpetua il desiderio e perciò la rivoluzione. Lucifero (letteralmente, portatore di luce: *luci-fer*) è il meccanico della prima macchina celibe desiderante

*L'Artista o l'*Artifex*, sono i nomi che si attribuiva l'alchimista.

year of the *Boxing match* also produced another desiring Bachelor Machine—the *Bicycle Wheel* (1913)—a machine that was just as "gratuitous" and "useless" as the others. The bicycle wheel, mounted on a kitchen stool, served merely to amuse the artist: "I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I took pleasure in looking at it, just as I am fond of watching flames dancing in the fireplace. It was like having a fireplace in the studio. The movement of the wheel reminded me of the movement of flames"[44].

Duchamp's association here of fire with the circular movement of the wheel is revealing. For the heat of the athanor is the active agent in transmutation. The circular movement, as well as the wheel, tally with the alchemist's wheel, which symbolises the self-sufficient (circular-unitary) process of distillation. The alchemist represented this circular



Ouroboros, manoscritto/manuscript, Venezia, San Marco, X/XI sec. 10/11th century.

process by the Ouroboros, *serpens qui caudam devoravit* (the snake which devours its tail), to which he often added the Greek adage *Hen to Pan* (one is all), to underline his unitary concept of matter. So the Ouroboros came to be identified with the Opus's *prima materia*, as well as with its issue, the fabulous *lapis philosophorum*[45]. In this context the symbolism of the wheel is over-determined, and we also find in it the solidification of the myth of the eternal return; the incitement to return to oneself, to the bachelor's self-sufficiency; the reconciliation of the antagonisms of dreams and reality, of the unconscious and the conscious, of death and life.

We can now justify the inverted commas used for "barren gratuitousness" in the definition I gave at the outset to the Bachelor Machine. This machine is only seemingly gratuitous and sterile. Whereas in point of fact, it obeys profound and irreducible inner motivations. Like all *other* works of art, it performs an undeniable therapeutic function. From Plato onwards this function has been too often noted to warrant any further insistence on it here.

"The dream and the work of art have a similar function in the human psychism. Both of them, in effect, act as necessary safety valves for man's over-repressed instincts"[46]. And it is Jung who reminds us that "We like to imagine that a thing which we do not understand cannot help us in any way, but that is not always the case... By its numinosity the myth has a direct effect upon the unconscious; it doesn't matter much whether it is understood or not"[47]. This latter remark brings us back to alchemy

Ouroboros (in Codice alchimistico greco / Greek alchemical code). Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Ms. grecs, Ms. 2327, folio 279.

(il mondo); come sorprendersi che sia anche il primo alchimista?

Il mondo della macchina desiderante di Deleuze e Guattari è schizofrenico perché è un universo patologico-statico — è l'universo del tardo capitalismo. Quello della macchina desiderante luciferina — sebbene evidentemente plurale, come l'altro — è integrato, perché è un universo alchimistico. I motori di queste due macchine sono azionati dal carattere dualistico di qualsiasi energia — fondata su dinamismi antagonistici e contraddittori, legati, sotto pena altrimenti di non esistere, dall'antagonismo della contraddizione. Ora, è sempre Lupasco che ce lo ricorda, « i dinamismi hanno la possibilità... di potenziarsi e di attualizzarsi reciprocamente, l'uno in rapporto all'altro. Perciò l'antagonismo e la contraddizione si indeboliscono, mediante l'attualizzazione di un dinamismo, di un sistema dinamico che potenziano il dinamismo, i sistemi antagonistici e contraddittori »[52]. In breve il sistema antagonistico non giunge a una sintesi statica dei termini della contraddizione (la coesistenza staliniana, per esempio), ma genera un nuovo sistema antagonistico (per esempio, la rivoluzione ininterrotta maoista). La macchina desiderante (l'uomo alineato) di Deleuze e Guattari è guasta, perché è ugualmente guasto il suo universo energetico (tardo-capitalistico): il sistema dinamico di questo universo e delle sue macchine è statico — gli antagonismi non riescono a potenziarsi, ad attualizzarsi —, perché gli antagonismi di questo sistema dinamico sono frammentari, dissociati, e si neutralizzano reciprocamente. « Essi rigettano nella potenzialità e nell'oggettività della coscienza i dinamismi antagonistici e contraddittori. Cosicché il sistema è diviso in due esteriorità, quella del soggetto agente e quella dell'oggetto agito*, staccate l'una dall'altra — relativamente, ben inteso, perché una

*Nel senso sociale, per esempio, lo sfruttatore e lo sfruttato.

and to the traditional alchemical bachelor machines, as "useless' and "gratuitous"—for the purposes of making the Philosopher's Stone—as Duchamp's machines are for aesthetic purposes. In both cases what matters is the quest and not the goal. In fact the *quest is the goal*, since it is through research that the Artist* attains to the *aurea apprehensio*, to complete self-awareness. Now this consciousness, this self-knowledge, is a revolutionary thing. As Breton reminds us: "More consciousness of the social always, but also more consciousness of the psychological"[48]. For "All errors in the interpretation of man entail an error in the interpretation of the universe, and consequently, will be an obstacle to its transformation"[49]. We should remember Lyotard's observation whereby the function of art (an instrument of knowledge for the Surrealists and for us) is to be revolutionary: "I do not believe that art's function is to keep desire alert so that it can *become* revolutionary; it *is* immediately revolutionary"[50].

The alchemist's desire for an "uninterrupted" youth implies a permanent revolution (biological and hence psychical). The alchemist, like the artist, is the rebel archetype not only because he seeks the youth of the gods and their power to create, but because he has understood that youth is a creator, and hence that revolution and youth are two aspects of the same matter. Just as the mind is the most evolved form of matter (Engels), so revolution is the most evolved form of youth. Revolution is man's youth, and vice versa—both at the collective and phylogenetic level and at the individual and ontogenetic level. Breton was hardly wrong when he put all his hopes in youth: "Surrealism, I repeat, was born of an affirmation of a boundless faith in the *genius* of youth"[51]; and when he recalled the examples of Lautréamont (who died aged 24), Jarry (who wrote *Ubu Roi* when he was 15 years old), Rimbaud (who had completed his life's work at the age of 18), Novalis (who died at 30) and Saint-Just (guillotined at the age of 27). If there was any further need, the events of 1968 brought further confirmation.

It is a meaningful coincidence that the young revolutionary, like the alchemist, lives in a state of celibacy. One is the other; the one and the other do their utmost to invent this bachelor machine which perpetuates desire and hence revolution. Lucifer (literally, bearer of light: *luci-fer*) is indeed the mechanical operator of the earliest desiring bachelor machine (the world), so it is hardly surprising that he should also be the first alchemist

The world of the desiring machine in Deleuze and Guattari is a schizophrenic one for it is a pathological-static universe—the universe of late capitalism. The world of the Luciferian desiring machine—though evidently plural like the other—is integrated, for it is an alchemical universe. The engines of these two machines are driven by the dualistic character of all energy—founded upon antagonistic and contradictory dynamisms linked, on pain of not existing, precisely by the antagonism of contradiction. Now, Lupasco again reminds us that "dynamisms have the possibility... of being potentialised and of mutually actualizing themselves, each in relation to the other. The antagonism and the contradiction grow feebler from then on, due to the actualization of a dynamism, of a dynamic system, which potentialise the dynamism, the antagonistic and contradictory system"[52]. In short, the antagonist system does not lead to a static synthesis of the terms of contradiction (Stalinist coexistence, for example) but engenders a new antagonist system (Maoist uninterrupted revolution, for example).

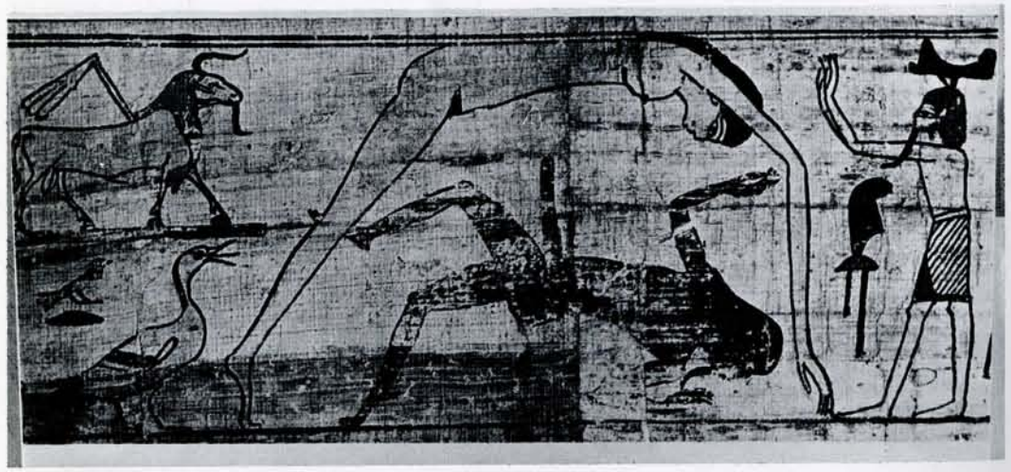
Deleuze's and Guattari's desiring machine (alienated man) is thrown out of gear because its energetic (late capitalist) universe is likewise out of gear. The dynamic system of this universe and of

*The Artist or the *Artifex*, are the names which the alchemists ascribed to themselves.

esteriorizzazione non può mai essere assoluta, in quanto la non contraddizione non può essere assoluta. È questo il processo di disintegrazione della personalità di cui parlano gli psichiatri »[53]. Per contro, la macchina desiderante luciferina (l'Adepto) è armoniosa, perché lo è il suo universo energetico (libertario ed erotico); gli antagonismi (anima, animus, per esempio) sono in stato di tensione, di *equilibrio conflittuale*, e non si annullano reciprocamente, non giungono a una sintesi statica (il Re-Bis), per esempio, non è l'ermafrodito, ma la cosa *doppia*), ma sono la fonte di nuovi sistemi di equilibri conflittuali; la tensione di questi sistemi energetici ha un carattere *dinamico* e perciò *creativo*. Come il movimento è il modo d'esistenza della materia (Engels), la rivoluzione permanente è il modo di esistenza della macchina celibe, desiderante e luciferina, in breve, della macchina celibe alchimistica.

its machines is static—the antagonisms fail to potentialise themselves, to actualize themselves—for this dynamic system's antagonisms are fragmentary and dissociated; they do reciprocally neutralize one another. "They cast the antagonistic and contradictory dynamisms back into the potentiality and objectivity of the conscious. They do this so well that the system is divided into two exteriors that of the acting subject and that of the object acted*, detached from each other, and relatively well understood as an exteriorization can never be absolute because a non-contradiction cannot be absolute. This is where the disintegration of personality occurs, about which the psychiatrists speak"[53]. Conversely, the luciferian desiring machine (the Adept) is harmonious because its energetic universe (libertarian and erotic) also is harmonious; the antagonisms (anima and animus, for example) are in a state of tension, of *conflictual equilibrium;* they do not cancel themselves out reciprocally, they do not issue into a static synthesis (the Re-Bis, for example, is not a hermaprhodite, but the *double* thing), but they are the source of new systems of conflictual equilibrium. The tension of these energetic systems is of a *dynamic* kind and is hence *creative*. Just as movement is the mode of existence of matter (Engels), so permanent revolution is the mode of existence of the luciferian and desiring, bachelor machine; in short, of the alchemical bachelor machine.

*Respectively, on the social scale, for example, the exploiter and the exploited.



La creazione secondo la tradizione egiziana / *The creation according to Egyptian tradition*, papiro da Taweniu, ca. 1000 a.C. / papyrus from Tawenius, ca. 1000 B.C.
Separazione del Cielo (La Sposa) dalla Terra (il suo sposo, fratello, Scapolo). Notare lo stato di « equilibrio conflittuale » fra il principio maschile e quello femminile e l'isomorfismo fra il fallo eretto verso la Sposa e la baionetta-fallo dello Scapolo, che spunta dal cuore della Macinatrice di cioccolato, verso la Sposa, la quale, nel Grande Vetro (come lo Scapolo) occupa la stessa posizione che in questo papiro.
Separation of the Sky (The Bride) from the Earth (her husband, brother, Bachelor). Notice the Bachelor's bayonet-phallus state pointing towards the Chocolate grinder's heart, towards the Bride who like the Bachelor, into Large Glass, occupies the same position as in this papyrus.

1. Arthur Rimbaud, *H* (*Les Illuminations*, XXXV), in *Oeuvres complètes*, Parigi, La Pléiade, NRF, 1963; pubblicato per la prima volta in « La Vogue » n. 8 (21-27 giugno 1886).
2. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, 2nd part, « The Standard Edition of the Complete Psychological Works », vol. V, Londra, the Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1958, p. 356.
3. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Parigi, Gallimard, 1965, p. 90.
4. Duchamp a Schwarz, citato nel mio *La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*, Torino, Einaudi, 1974,
5. Marcel Duchamp, *Notes and Projects for The Large Glass*, a cura di A. Schwarz, Londra, Thames & Hudson, 1969, nota 140, p. 209.
6. *idem*, nota 139, p. 208.
7. *idem*, nota 140, p. 209.
8. *idem*, *loc. cit.*,
9. *idem*, nota 137, p. 207.
10. *idem*, nota 141, p. 210.
11. *idem*, nota 140, p. 209.
12. *idem*, nota 142, p. 213.
13. *idem*, nota 140, p. 209.
14. *idem*, *loc. cit.*
15. *idem*, nota 132, p. 197.
16. *idem*, nota 125, p. 185.
17. *idem*, nota 132, p. 196.
18. Vedi in particolare A. Schwarz, *La Sposa messa a nudo..., op. cit.*, e *The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even*, New York, Museum of Modern, Art, 1973, ripreso e ampliato in *Marcel Duchamp*, Firenze, Sansoni, 1974.
19. Carl G. Jung, « Paracelsus as a Spiritual Phenomenon » (1942), in *Alchemical Studies*. « The Collected Works », vol. XIII, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 159.
20. Romanus Morienus, *Sermo de transmutatione metallica*, in *Artis Auriferae quam chemiam vocant...*, Basilea, 1593, vol. II, p. 37.
21. Theodore Thass-Thienemann, *The Subconscious Language*, New York, Washington Square Press, 1967, pp. 253-254.
22. Jung, *Mysterium coniunctionis*. « The Collected Works », vol. XIV. Londra, Routledge & Kegan Paul, 1963, pp. 513.
23. Gerhard Dorn, « Speculativae philosophiae, gradus septemnel decem continens », in *Theatrum Chemicum*, vol. I, Ursel, 1609.
24. Jung, *Mysterium coniunctionis*, *op. cit.*, p. 215.
25. Jung, *Psychology and Alchemy* (1944). « The Collected Works », vol. XII, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1953, pp. 225-226.
26. *Artis Auriferae*, Basilea, 1593, vol. I, p. 147.
27. Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, *op. cit.*, nota 141, p. 210.
28. *idem*, nota 142, p. 213.
29. *idem*, nota 137, p. 205.
30. *idem*, nota 10, p. 47.
31. *idem*.
32. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Parigi, Flammariion, 1956, p. 146.
33. Vedere le due opere citate alla nota 18.
34. André Breton, *Du Surréalisme en ses oeuvres vives* (1953), in *Les Manifestes du Surréalisme*, Parigi, Le Sagittaire, 1958, p. 120.
35. André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, Parigi, Kra, 1930, p. 69.
36. Duchamp, *Notes and Projects...*, *op. cit.*, nota p. 27.
37. *idem*, p. 21.
38. *idem*, p. 23.
39. A. Schwarz, *La Sposa messa a nudo...*, *op. cit.*.
40. Duchamp, *Notes and Projects...*, *op. cit.*, nota 123, p. 181.
41. Nota 66, p. 105.
42. Nota 123, p. 181.
43. *idem*.
44. Duchamp a Arturo Schwarz in *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Abrams; Londra, Thames & Hudson, 1969, 2. ed. 1970, p. 442.
45. Johann Daniel Mylius, *Philosophia reformata*, Francoforte, 1662, p. 95.
46. Marie Bonaparte, « De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire », in *Edgar Poe*, pref. di Freud, Parigi, Denoël et Steele, 1933, vol. II, p. 821.
47. Jung, « On the Psychology of the Trickster Figure », in Paul Radin, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, New York, Bell, 1956, p. 207.
48. A. Breton, *Les Vases communicants*, Parigi, Cahiers Libres, 1932, p. 153.
49. A. Breton, *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (1935), in *Manifestes du Surréalisme*, Parigi, J.J. Pauvert, 1962, p. 268.
50. J.F. Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'oeuvre » (1970), in *Dérive à partir de Marx et Freud*, *op. cit.*, p. 235.
51. Breton, *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*. Discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942. Parigi-Algeri, Ed. de la Revue Fontaine, 1945, pagine non numerate.
52. Stéphane Lupasco, *L'Energie et la matière psychique*, Parigi, Julliard, 1974, p. 162.
53. *idem*, pp. 164-165.

IL MITO DELLA MACCHINA

La scienza e la tecnica hanno ucciso il mito? Si può certamente dire che un mito della macchina si sia elaborato dalla fine del XIX secolo in Europa e anche in America: ma in che senso lo si dice? E si può anche dire che in questa nuova mitologia della macchina si manifesta un'ambivalenza essenziale ad ogni cultura. La società industriale, per quanto si dica, non è riducibile alle sue pretese finalità puramente utilitarie di produzione e di consumo. Davanti alla macchina, che è insieme la sua energia, lo strumento del suo potere e l'oggetto della sua produzione, essa manifesta contemporaneamente la sua violenza, la sua angoscia e il suo desiderio di investire il suo piacere nell'oggetto dei suoi territori. In questo non c'è niente di strano. Cioè, non c'è niente che sia estraneo all'ordine di qualsiasi cultura. Non c'è niente di strano nel fatto che la società industriale tenti di darsi una sorta di mitologia che le sia propria, perché questo le è necessario per dominare le sue contraddizioni nell'immaginario; e non c'è neppure niente di strano in un'ambivalenza che non potrà mai essere risolta da alcuna razionalità, sia pure scientifica o tecnica, perché l'ambivalenza è inerente a qualsiasi desiderio, sia del corpo individuale che del corpo sociale.

C'è tuttavia qualcosa di strano nella nuova mitologia dell'età industriale. Michel Carrouges ha messo il dito su uno dei sintomi di questa stranezza: stranezza anch'essa inquietante, perché si può scorgervi il segno di un malessere o di una crisi della civiltà. Nel suo libro del 1954, egli ha elencato e raccolto un certo numero di macchine immaginarie che, secondo lui, sarebbero i frammenti dispersi di un mito moderno della macchina. Le ha chiamate « macchine celibi » riprendendo i termini di Marcel Duchamp, che connettevano fra loro i meccanismi meccanici e quelli erotici, la produzione e il desiderio. E ha raccolto queste macchine diverse, sparse nei testi letterari e nelle figure dipinte in un secolo circa di storia culturale. Ora, questa doppia operazione è già di per sé piena di stranezza. Essa costituisce in partenza uno sviamento del senso, che non è certamente dovuto a Carrouges, ma all'intera cultura attuale. Un « mito », in quanto il termine indica un modo di pensare proprio delle società dette primitive, è un corpo leggendario articolato e non disperso. E, quando Michel Carrouges raccoglie e menziona gli elementi sparsi di un mito moderno della macchina, non si contenta di interpretare il mito, ma cerca di costruirlo. L'operazione è perciò ambigua, perché dare un nome agli elementi di un mito e riunirli in un discorso coerente è precisamente la funzione del mito stesso, non del suo interprete. La funzione propria del mito è quella di costituire la leggenda come una totalità di discorso e di distribuirne i ruoli grazie al gioco dei nomi propri. Ogni mito è un'associazione di elementi eterogenei: frammenti di testi, di racconti e di immagini. Il mito li associa secondo una specie di razionalizzazione secondaria; nel suo discorso, dà coerenza a questo insieme disparato, e gli conferisce un senso manifesto.

Il mitologo interviene in un secondo tempo, e soltanto per fini di interpretazione. Nelle articolazioni del discorso del mito, negli interstizi del suo senso manifesto, là dove i membri di un gruppo sociale leggono insieme i loro destini legati, il mitologo cerca di decifrare dei significati impliciti, inconsci o travisati. Più precisamente, se è vero che il mito associa artificiosamente elementi disparati, ciò avviene perché la sua funzione reale non è di leggenda, di racconto, di discorso. In realtà, il mito non parla. Il mito opera. Esso non è altro che un processo o un codice di scambi

THE MYTH OF THE MACHINE

Have science and technology killed myths? That a myth of the machine has been developing ever since the end of the 19th century in Europe, and in America too for that matter, can be stated; but in what sense? Moreover, it can be said that within this new machine mythology an ambivalence essential to all culture is apparent. The industrial society, whatever it may say, is not reducible to the purely utilitarian purposes of production and consumption, as it would have us believe. In front of the machine, which is its energy, the instrument of its power and the object of its production all rolled into one, it simultaneously manifests its violence, its anguish and its desire to project its enjoyment onto the object of its terrors. There is nothing peculiar about that. That is to say, there is nothing in it that is foreign to the order of all cultures. There is nothing odd about the fact that the industrial society tries to give itself a sort of mythology to suit itself, because this is necessary to it in order to dominate its contradictions in the imaginary. Nor is there anything peculiar in an ambivalence which no rationality will ever reduce, no matter how scientific or technical, since ambivalence is inherent to all desire, regardless of whether it animates the individual body or the social body.

There is something strange, nevertheless, in the new mythology of the industrial age. Michel Carrouges has managed to put his finger on one of the symptoms of this strangeness—and a disquieting strangeness it is too, for in it one sees the sign of an uneasiness or of a crisis in civilisation. In his book published in 1954, he named and gathered together a certain number of imaginary machines which, in his opinion, would appear to be fragments of a modern myth of the machine. He called them "bachelor machines", resuming the terms used by Marcel Duchamp which set up a precise link between mechanical machinery and erotic machinery, output and desire. And he gathered together these different machines, found scattered among the literature and paintings of something like a century of cultural history.

Now, this twofold operation is already in itself full of strangeness. It constitutes a direct reversal of meaning, which is certainly not the doing of Carrouges but caused by the whole of culture as it is now. A "myth", insofar as the term may designate a manner of thinking typical of so-called primitive societies, is a legendary body articulated and not dispersed. Thus, when Michel Carrouges musters and denominates the scattered elements of a modern machine myth, he is not content to interpret that myth; he endeavours to form it. The operation is thus an ambiguous one, because to name the elements of a myth and to assemble them in a coherent report is precisely the function of the myth itself, and not of its interpreter. The characteristic function of the myth is to constitute legend as a discursive totality and to cast its roles according to the game of first names. Every myth is an assemblage of heterogeneous items—fragments of writings, tales and images. The myth gathers them together according to a sort of secondary rationalization, into its own rendering, bestowing a consistency upon this whole and giving it a manifest sense.

As for the mythologue, he moves in only after the event and only for the purposes of interpretation. In all articulations of the argument about myths, in the interstices of its manifest sense, wherever the members of a social group together read their joint destinies, he strives to decipher their implicit, circuitous or unconscious meanings. To put it more clearly, whilst it may be true that the myth contrives to assemble disparate parts, its real purpose is not that of a legend, narrative or message. In reality,

regolati che determinano, sul piano simbolico, il circuito o la circolazione in circolo chiuso dei ruoli individuali e dei beni. La funzione del mito è di stabilizzare, per una durata molto lunga situata idealmente fuori della storia, una logica sociale dello scambio. Questa tende a costituirsi in un sistema chiuso, retto dalla legge di un eterno ritorno. Ciò che il mito nasconde non è una mitologia, è una mito-logica.

Perciò Michel Carrouges avrebbe fatto opera più di mitografo che di mitologo; e questo non sarebbe un caso. Perché nella società industriale — che non tende a negare la storia, ma piuttosto ad accelerarla —, le cose vanno come se la logica formale del pensiero mitico, con la sua chiusura e la sua circolarità ciclica rassicuranti, fosse distrutta, come se gli elementi del mito moderno della macchina si trovassero necessariamente dispersi, senza che il circuito del loro sistema possa più chiudersi in una coerenza ormai impossibile; come se produzione sociale e desiderio fossero in un rapporto tale che il mitografo, lungi dal poter testimoniare della loro articolazione attiva, dovesse non essere altro che il testimonio di una certa forma della violenza sociale e della disarticolazione. La verità sarebbe dunque che il mito, come forma di pensiero, è oggi perduto, senza tuttavia che sia venuta meno la domanda a cui provvedeva l'immaginario mitico.

L'incoerenza del mito della macchina sarebbe anche quella di una cultura divenuta incapace di scrivere la sua leggenda d'un tratto continuo. E la ragione di questa impossibilità sarebbe da scoprire probabilmente nell'esplosione della stessa struttura sociale: la società industriale è divisa nella sua struttura dalla più radicale forma storica della divisione del lavoro. Così l'incoerenza del mito si scoprirebbe nell'intervento del mitografo-mitologo che tenta di ricucirne i pezzi; si scoprirebbe ancora nelle interpretazioni multiple, inconciliabili, opposte, che sono state date, per esempio, delle macchine celibi: interpretazioni fondate su un simbolismo sessuale o erotico, politico o morale, esoterico o cabalistico. Ma la causa del fenomeno va ricercata effettivamente nel fatto che la società industriale non è più capace di mettere in moto la funzione mitica: non ci sono più miti che riescano a colmare le brecce aperte nel corpo sociale dagli scontri della lotta di classe. L'ordine immaginario della cultura moderna presenta una falla, una rottura, uno scarto fra i suoi elementi, che la sua mitologia esplosa non è in grado di ridurre.

È possibile precisare la natura e il luogo di questa falla. Se è vero che la forma mitica unisce in sé dei frammenti eterogenei, testuali e figurativi, ciò è dovuto al fatto che essa ha il potere di mescolare fra loro due spazi: quello delle immagini in corso continuo di metamorfosi, con le loro affinità simboliche e le loro sostituzioni metaforiche; e lo spazio della ricerca di un sapere, in forma di percorso orientato. In altre parole, il mito congiunge lo spazio del sorgere istintivo delle figure e lo spazio del testo coerente; lo spazio del sempre attuale nella molteplicità dei suoi aspetti e lo spazio della memoria collettiva, che riconduce le singolarità presenti al passato, abolito e tuttavia sempre simbolicamente ricominciato. Ciò che domina questa forma è dunque uno spazio-tempo lineare, con il suo errare e le sue divagazioni, con il suo percorso ciclico o a spirale. E questo ordine spaziale e temporale impone al sorgere pericoloso degli incontri che esso si canalizzi nel periplo o nel labirinto del testo della Ricerca. Perché è necessario che, partendo da un avvenimento vissuto dal gruppo, il mito arrivi al suo termine, fino alla scoperta finale di un Santo Graal o di un'Itaca. Così l'immagine ultima del mito, che unisce in sé tutte le altre immagini, segna la scoperta desiderata di un tesoro divino o di un tesoro di saggezza che riguarda la vita dell'intero gruppo. Essa ri-

myths do not speak. They operate. The myth is nothing but a process or code of set exchanges that give rise symbolically to the circuit, or circulation, in a closed circle, of individual roles and estates. The purpose of the myth is to stabilize a social logic of exchange for a very long period of time situated, ideally, outside history. This logic tends to be formed in a closed system governed by the laws of an everlasting return. What lies hidden in myths is not a mytho-logy, but a mytho-logic.

Michel Carrouges would therefore have behaved like a mythograph rather than like a mythologue, and that would not be due to mere chance. For everything happens in the industrial society—which does not tend to deny history but on the contrary to speed it up—as though the formal logic of mythical thinking, with its enclosure and its reassuring cyclical circularity, had been shattered; as if the ingredients of modern myths about machines had necessarily been dispersed without their system's circuit ever having been able to close up again any more into a now impossible coherence: as if social output and desire were in such a relationship that the mythograph, far from being able to witness their active connection, could no longer operate other than as the witness to a certain form of social violence and disconnection. The truth would therefore be that the myth, as a form of thought, is lost today, although the demand fulfilled by the mythical imaginary may not actually have disappeared. The machine myth's inconsistency would thus appear to be that of a culture no longer capable of writing down its own legend in a continuous line. And the reason for this impossibility would without doubt need to be discovered in the explosion of the social structure itself. The industrial society is divided in its structure by the most radical historical way in which labour is divided up. Thus the inconsistency of myths would seem to be revealed, in effect, in the work of the mythograph-mythologue, who steps in and attempts to put the pieces together again. It might be discovered again, in the multiple, irreconcilable and rival interpretations that have been given, for example, of bachelor machines. Such interpretations are founded upon a sexual or erotic, political or moral, esoteric or cabalistic symbolism. But the cause of the phenomenon in effect shows that the industrial society is no longer capable of performing the mythical function. There are no more myths capable of filling the gaps left in the social body by the confrontations of the class struggle. The imaginary order of modern culture shows up a defect, a break and a separation between its different parts, which its split mythology cannot cope with.

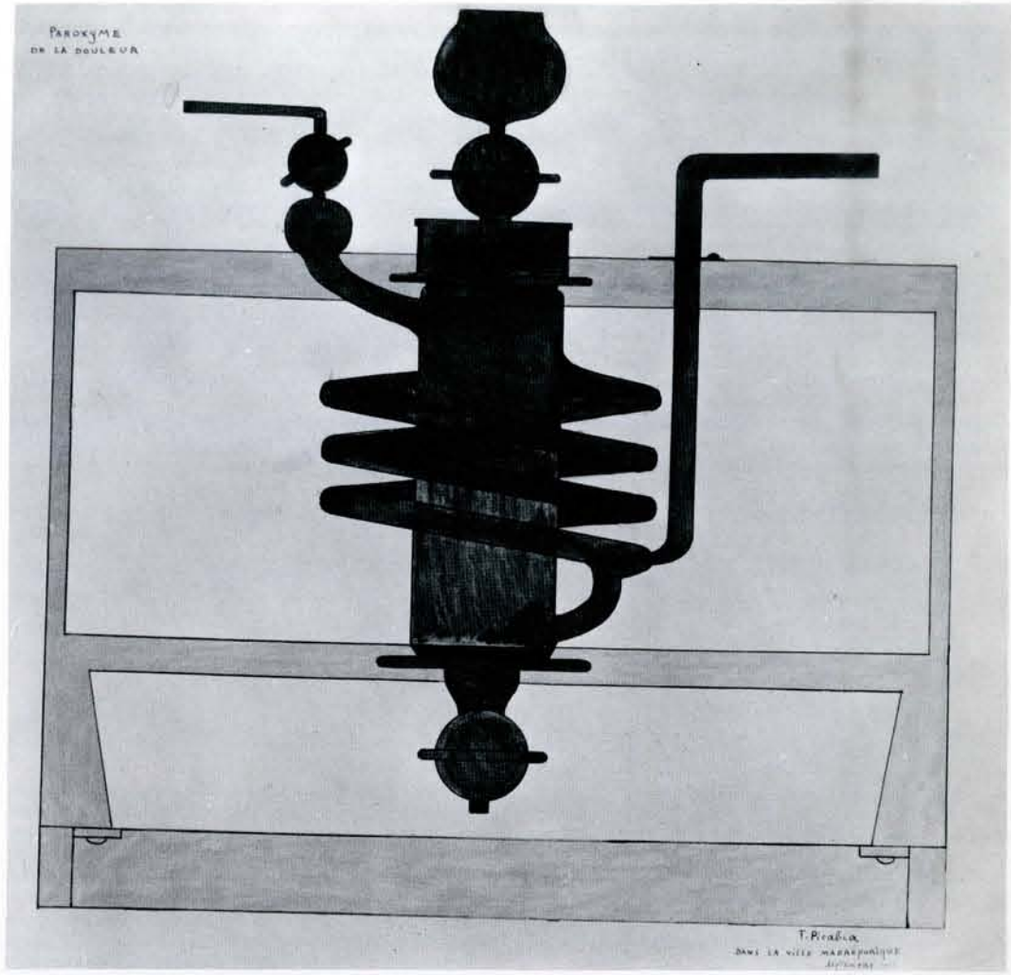
The nature and the area of this crack can be explained. If it is true that the mythical form combines heterogeneous, textual and figurative fragments in itself, it is because it has the power to mingle two spaces together: that of images in the process of perpetual metamorphosis, with their symbolic affinities and their metaphoric substitutions; and on the other hand, the space concerned with the search for knowledge, in the shape of a guided route. The myth combines the space occupied by the "pulsional" looming of figures and the space of the tied text; the space of the ever-present in the multiplicity of its aspects and the space of collective memory which leads present singularities back to the abolished past which nevertheless begin again and again symbolically. What dominates this form is thus a linear space-time, with its errings and divergings, with its cyclic or spiraled pattern. And this spatial and temporal order forces the dangerous arising of meetings to be channeled into the circumnavigation or into the labyrinth of the text of the Quest. For, taking its point of departure from an event lived by the group, the myth must run to its conclusion until the ultimate discovery of a Holy Grail or of an Ithaca. Thus the myth's last image, the totalizer of all other myths, marks the desired

prende in sé la molteplicità irrazionale delle immagini e delle loro metamorfosi, per tesaurizzarle nella scoperta di un Tesoro originale, fondamento della coesione del gruppo.
Questa forma in effetti è incompatibile con la struttura della società detta industriale. Perché l'ordine sociale è qui quello del capitale, della tesaurizzazione accumulativa senza termine né origine. Nella logica del capitale, non esiste tesoro collettivo. Questa logica o questa dinamica non è relativa a un oggetto di desiderio, verso cui convergano le energie comunitarie. Essa non è relativa alla posizione di un tesoro comune, reale o immaginario, ma a una mancanza. Presuppone una mancanza o uno zero assoluto, a partire dal quale può svilupparsi il sistema contabile e accumulativo del capitale, il calcolo del valore e del profitto.

In questo senso, l'opera di Roussel, per esempio, costituirebbe ancora un mito di forma compiuta. Delle figure di macchine vengono ad abitare il testo. Esse vi si succedono secondo una teoria processionale simile a quella dei giuochi e delle attrazioni del circo. E, d'altra parte, sono sottomesse alla rigida concatenazione di un racconto che è una sorta di gesta epica o di periplo esotico. Ma la conformità dell'opera di Roussel al mito è soltanto apparente. Si conosce il « procedimento » che fonda la coerenza del suo discorso sull'assonanza o sulla rima verbale, cioè già sulla metafora. Il discorso mitico si appoggia su un giuoco di parole. Questo procedimento ludico è quello dei bambini, dei poeti e dei pazzi. Per questo l'opera di Roussel è solitaria nell'insieme di una cultura che ne stupisce più di quanto non vi si riconosca. Rispetto alla razionalità sociale, il testo di Roussel, in quanto mito, appare come un delirio che ha perduto il suo carattere sacro.
Da questo stesso punto di vista, altre opere sembreranno più critiche. Il loro funzionamento non si fonda su un giuoco di sostituzioni. Si fonda su una specie di esplosione che è la forma del loro delirio: è essa che tende a denunciare le condizioni oggettive, cioè sociali, che rendono necessariamente incoerente qualsiasi nuova mitologia della macchina. E non è certamente un caso che si tratti di opere in cui il campo di iscrizione non è quello delle pagine successive del libro, ma lo spazio piano dell'immagine. Perché sul piano dell'immagine, il tempo di lettura non è il tempo irreversibile delle successioni. Al contrario, è il tempo sempre reversibile dei percorsi relativamente indeterminati dello sguardo. Non solo in esse sarà facile dissolvere la forma essenziale del mito; la distruzione della forma vi prenderà effettivamente valore di critica sociale.
In questa categoria di opere, si troverà che i due grandi spazi del mito sono radicalmente dissociati, perché ciascuno di essi vi prende una forma frantumata. Lo spazio della metamorfosi c'è: è quello della produzione industriale simboleggiata dalla figura multipla, o frammentaria, o senza razionalità funzionale, della Macchina. Quanto allo spazio testuale, quello della leggenda, della ricerca, della ragione culturale che dovrebbe permettere il ritrovamento del tesoro originario, anch'esso è dissociato. Qui, nelle figure di certe macchine celibi, si rappresenta direttamente uno scarto fra lo spazio del testo e lo spazio dell'immagine, che manda a pezzi l'uno e l'altro.
Questo scarto si osserva già nel celebre *Grand Verre* di Marcel Duchamp. Di questa grande opera si potrebbe dire, o piuttosto ridire, che le note della *Boîte verte* accompagnano la fabbricazione dell'immagine lungo la sua genesi che sarà interrotta; e che tuttavia il testo della *Boîte* non riprende l'immagine in un percorso discorsivo e che non è perciò un testo esplicativo; che al contrario è un discorso di secondo grado rispetto all'immagine; che presenta gli impulsi della sua fabbricazione, non che la integra come la figura

discovery of a divine treasure or hoarded wisdom that concerns the living experience of the group as a whole. It reassumes in itself the irrational multiplicity of images and of their metamorphosis, to hoard them in its discovery of an original Treasure which is also the basis for the group's cohesion. This form is in effect incompatible with the structure of what is called the industrial society. For the social order here is that of capital, of accumulative hoarding with neigher end nor origin. In the logic of capital there is no collective treasure. This logic, or dynamic, does not relate to a desired object towards which the community's energies converge. It is not related to the position of a common, real or imaginary treasury, but to a lack. It presupposes an absence or an absolute zero starting from which the accountable and accumulative system of capital, the calculating of value and of profit, can be developed.

In this respect the work of Roussel, for example, would again constitute a myth of accomplished form. Machine-like figures come to inhabit the text. They succeed one another according to a processional theory similar to that of circus games and attractions. And on the other hand, they are subjected to the rigid sequence of a narrative which is a sort of epic gesture or exotic roundabout journey. But this conformity to the myth in Roussel's work is only apparent. We know the "process' which bases the consistency of its discursive route on the assonance or verbal rhyme, and indeed already on metaphor. The mythical message rests here upon a play of words. This game-like process is the one employed by children, poets and madmen. That is why Roussel's work stands by itself in the ensemble of a culture that is more astonished by it than it is ready to recognise itself in it. As regards the subject of social rationality, Roussel's subject, as a myth, has the appearance of a delirium that has lost its sacred character.
From this same point of view, other works will appear more critical. Their working process is not based on a play of substitutions, but on a form of explosion which is that of their own delirium. It is this form that tends to proclaim the objective, i.e. social, conditions that make all new machine mythology necessarily incoherent. And it is certainly no chance coincidence that these are works where the field of inscription is not that of the successive pages of a book, but the flat space of a picture. For on the plane of the image, the reading time is not the irreversible time of successions. On the contrary it is the always reversible time of the relatively indeterminate routes of looking. The essential form of the myth will not only be more conveniently demolished: the destruction of its form will acquire the effective value of social criticism.
In this category of works, one finds in effect that the two large areas of myths are radically dissociated, since each of them takes a split form. The space for metamorphoses is there, and it is that of industrial production symbolized by the multiple or fragmentary figure of the Machine or of the machine with no functional rationality. As for the space of the text, that of the legend, of the quest, and of the cultural reason that would permit the rediscovery of the original trasure, this too is dissociated. Here, in the shapes of certain bachelor machines, a gap is staged between the space of the text and the image-space, which makes them both fly into an explosion.
This discrepancy is already revealed in Marcel Duchamp's celebrated *Large Glass*. About this great work one might say, or rather say again, that the notes for the *Green Box* go with the fabrication of the image throughout its genesis which was to be interrupted; that the text for the *Box* does not however resume the image in a discursive path and that it is not therefore a legend; that it is on the contrary an argument that comes second to the image; that it displays the inner springs of its ma-



Francis Picabia, *Paroxysme de la douleur*, 1915.

stessa della Ricerca; tanto che questa rimase incompiuta nel 1923. Cosicché il posto dell'« iscrizione dall'alto » resta vuoto sulla trasparenza del supporto.

Ma la struttura esplosa del mito della macchina si manifesta con maggiore insolenza o forse con maggiore ingenuità in un'opera marginale e secondaria in confronto con la grande macchina di Marcel Duchamp. Marginalità e secondarietà che sono piene di senso. Sarebbe un'impresa inutile quella di dare forma materiale alle macchine puramente grafiche di Francis Picabia. Se Picabia fu il grande amico di Marcel Duchamp al tempo in cui restava incompiuto il mito della sposa spogliata dai suoi celibi, è un'altra cosa che Picabia ha messo a nudo: l'impossibilità di fissare il mito in un testo definitivo o in un oggetto costruito. Negli anni 1912-1920, uno strano rapporto si istituisce fra immagine e discorso nell'opera di Francis Picabia, in quei « « quadri » in cui si mescolano, sulla superficie della tela o della carta, immagini e frammenti di testo. Queste immagini rappresentano tutte delle macchine immaginarie, e, sulla superficie dipinta, Picabia si accontentò da principio di scrivere, nel 1912-1914, il titolo senza senso dei quadri. A partire dal 1915, le iscrizioni non sono più titoli. Esse formano una specie di commento della figura, ma per mezzo di frammenti inarticolati. Queste mescolanze di immagini meccaniche parziali e di testi frammentari non sono mostruosità né abberrazioni inintelligibili. Sono provocazioni.

nufacture and not that it integrates it in itself as the symbolic figure of the Quest, especially in view of the fact that this work remained "unfinished" in 1923. So well that the location of the legend, of the "*inscription d'en haut*" remains empty on the medium's transparency.

But the splintered structure of the machine myth appaears more insolently, or naively perhaps, in a work that is of marginal and secondary interest compared to Marcel Duchamp's large machine. But this marginal and secondary interest is full of meanings. It would be useless to try to materialize as constructed objects the purely graphic machines produced by Francis Picabia. Though Picabia was Marcel Duchamp's trusty subject during the time in which the myth of the bride stripped bare by her bachelors was being finished, he stripped bare something else: the impossibility of fixing the myth in a halted text or in a constructed object.
During the years 1912–1920 a strange relation was set up between image and statement in Francis Picabia's work, in these "paintings" where images and bits of writing are mingled on the surface of the canvas or paper. These images all represent imaginary machines and, on the painted surface, Picabia was content at first, in 1912–1914, to inscribe the senseless titles of his paintings. After 1915 the inscriptions were not titles any more. They began to form a sort of commentary on the picture, but in inarticulate snatches. Suchlike composite mixtures of partly mechanical images and fragmentary writings are neither monstrosities nor unintelligible

Passando dall'immagine con titolo assurdo alla mescolanza di immagini e testi frammentari, Picabia opera una trasformazione del rapporto necessario che esiste fra lo spazio del testo e quello dell'immagine. Questa trasformazione è comprensibile solo in quanto la si metta in relazione con il sistema sociale delle società industriali, come propone la figurazione delle macchine. Né è meno significativo il fatto che Picabia abbia dichiarato che questa trasformazione della struttura dell'immagine nella sua relazione con il testo del commento è stata la prima manifestazione del Dada. Il Dada rimane, nell'attualità presente dell'arte, il modello di un'arte critica o di un'anti-arte: ogni volta che il secolo tenta di darsi un'unanimità nuova sul piano del mito e dell'immaginario, questa unanimità non sta insieme.

Fu tuttavia una sorta di sogno comune quello di un'« arte totale », di un mito collettivo in cui si mescolassero lo spazio della scrittura e lo spazio pittorico, nel tempo in cui nacquero le grandi macchine celibi. Sogno di uno spazio ambivalente, come ogni spazio mitico, dove il testo fosse letto e compreso, ma in modo tale che lettura e audizione portassero con sé delle sensazioni colorate; dove i colori fossero visti, ma in modo che le sensazioni colorate si accompagnassero al discorso poetico. Picabia non si ingannerà su questa ideologia dell'arte totale. Non tenterà di mescolare e di confondere i due ordini di produzione, quella poetica e quella pittorica. Ma il rapporto che istituirà fra le due realizzerà una critica di ciascuno dei due ordini di produzione per mezzo dell'altro: critica della funzione ideologica della pittura e della poesia mediante la modificazione del rapporto strutturale fra immagine e testo in un'opera dipinta.

Si sa quale forma avesse preso questo rapporto nell'età umanistica: l'immagine illustrava il testo; il sensibile visivo rientrava nel campo di un ideale intelligibile della bellezza, e rimandava in ultima istanza al discorso della ragione. Ma che cosa avviene quando la società industriale spezza questa immagine ideale di una ragione umana in accordo con il mondo? Quando la lotta di classe viene a mettere violentemente in questione la buona coscienza culturale? Il lavoro industriale, lo sfruttamento del proletariato, appartengono alla ragione universale o alla ragione del capitale? Il lavoro in fabbrica, gli oggetti industriali, le macchine, sono ancora qualcosa che appartiene di diritto alla Bellezza?

Quando Picabia realizza la serie delle sue immagini meccanomorfe, si pone effettivamente al margine del mito trionfalistico della macchina — Léger, Delaunay, l'avanguardia sovietica e italiana — e indica indubbiamente che, se la macchina è celibe, lo è perché è presa nel divorzio fra arte e lavoro, fra immaginario artistico e testo sociale: in modo tale che nessuna buona coscienza mitica può chiudere il suo anello congiungendo lo spazio fantastico delle metamorfosi del desiderio e lo spazio dei percorsi orientati verso il tesoro delle origini comuni.

Così *Petite solitude au milieu des soleils* (1917) mette faccia a faccia, sullo stesso piano di iscrizione, la figura di una macchina e un'espressione poetica di Jules Laforgue. Il pittore riprende, a suo modo, la questione della compatibilità fra il Bello e l'Utile, quella delle relazioni fra l'arte e il lavoro sociale produttivo. La separazione fra arte e lavoro lo porta a produrre certi effetti nella scrittura dell'opera, al livello della relazione fra l'immagine dipinta e il testo che può interpretarla. Scrivendo un testo poetico di Jules Laforgue sulla superficie su cui rappresenta una macchina, Francis Picabia realizza una doppia operazione. In primo luogo, indica lo scarto che esiste fra la cultura di élite, presentata qui sotto forma di un frammento poetico, e la produzione sociale, presentata sotto le specie di una sorta di disegno industriale. Il testo e l'immagine non sono in un rapporto di illustrazione. Sono in un rapporto di opposizione, perché questi due elementi presenti insieme sull'immagine sono incompatibili nella pratica considerata come normale dell'artista o del disegnatore industriale. La cultura, sembra dire Picabia, si pretende universale, ma non lo è. Essa non può integrare nel suo discorso i prodotti del lavoro sociale. Nella produzione industriale, nella presenza materiale e sensibile dei suoi oggetti, c'è qualcosa di cui il discorso poetico non rende conto. Questo qualcosa, in un certo modo, è dalla parte della lotta di classe.

Picabia pone una seconda questione alla cultura insieme poetica e pittorica, alla poesia e alla pittura. Le opere d'arte e le poesie circoscrivono un campo di bellezza ideale. Esse idealizzano degli spettacoli e dei racconti; possono anche idealizzare il lavoro industriale e le macchine. Offrono come oggetto all'emozione detta estetica certe realtà selezionate, considerate nobili o nobilitate. In questo modo censurano, canalizzano e orientano i sogni e i desideri in funzione dell'ideologia che vuol rigettare il lavoro fuori della cultura. Ma l'ignobile? chiede Picabia. Ma le macchine e gli oggetti industriali? Anche in essi può investirsi il desiderio. Le macchine, sono anch'esse la vita e la morte. L'erotismo, la violenza, l'aggressività. Per questo le immagini meccaniche di Picabia rimandano a ogni sorta di emozioni. *Petite solitude*, nella poesia di Jules Laforgue, è il nome del sesso femminile. *Il ritratto di Marie Laurencin* (1917), i cui testi alludono a un soggiorno di festa a Barcellona, ai giochi del casinò, alla presenza del marito (tedesco) di Marie Laurencin, è il ricordo di una relazione amorosa. *L'enfant carburateur* (1917) e il ritratto del fotografo americano *Stieglitz* (1917) rappresentano in un certo modo la paternità e l'amicizia.

E questo è nel campo del desiderio, delle pulsioni che si investono dovunque, su qualsiasi cosa, per le quali qualsiasi oggetto può divenire significativo. Così si conferma che l'esplosione del racconto mitico comunitario, congiunta all'esplosione della guerra e della « follia delle macchine » scioglie qualsiasi struttura e sbocca in una forma

aberrations. They are provocations.

Out of an absurdly titled image combined with bits and pieces of pictures and texts, Picabia produced a transformation of the necessary relationship between the textual space and that of the image. This transformation is only intelligible insofar as one may relate it to the social system of industrial societies, as the figuration of machines invites one to do. That Picabia furthermore declared that this transformation of the image structure in its relation to the commentary text was the first manifestation of Dada, is not insignificant either. In the present actuality of art Dada is still the model of a critical or of an anti-art. Every time the century has tried to give itself a new unanimity in terms of the myth and the imaginary, this unanimity is shattered as a result.

And yet at the time the great bachelor machines were born there was a sort of common dream of a "total art", of a collective myth where writing and pictorial space could intermingle. It was a dream of ambivalent space, where the subject would be read and understood, but in such a way that reading and hearing would bring sensations of colour with them; where the colours would be seen but in such a way that the coloured sensations would be accompanied by the message. Picabia was not to be abused by this ideology of total art. He did not attempt to mingle and to combine the two kinds of product: poetics and painting. But the connection which he was to set up between them gave rise to a criticism of each one of these fields by the other, namely: a criticism of the ideological functions of painting and of poetry through an alteration of the structural connection between image and subject in a painted work.

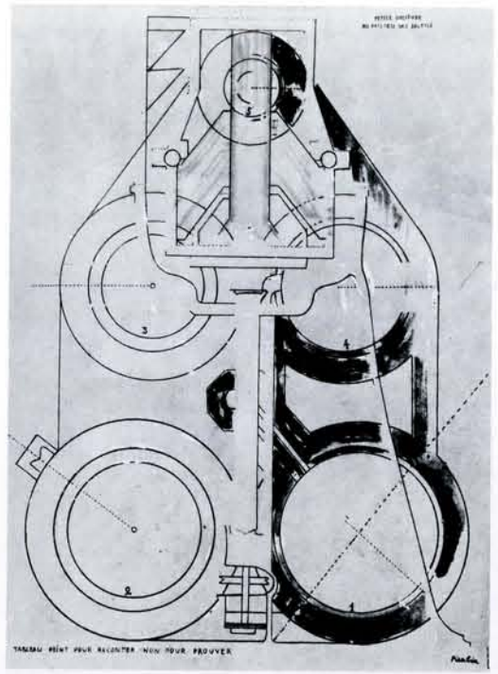
We know how this relationship took shape during the humanistic age, when the picture illustrated the text. Visual sensitivity set up an intelligible ideal of Beauty and relegated the message to reason as to the last resort. But what happens when the industrial society smashes this ideal image of a human reason in harmony with the world, when the class struggle violently questions the cultural good conscience? Does industrial labour and the exploitation of the proletariat raise up universal reason or the reason of capital? Are factory labour, industrial objects and machines still something set up which is entitled to Beauty?

When Picabia did his series of mechanomorphous images, he placed himself in effect on the borders of the machine's triumphant-sounding myth—with Léger, Delaunay and the Soviet and Italian avant-garde movements—and indicated that without doubt, if the machine was celibate, it was because it was caught up in the disjunction of art and labour, of artistic imagination and social subject-matter, in such a way that no clear mythical conscience could loop its loop by combining the fantastic realms of the metamorphoses of desire and that of the tracks directed towards the treasure of common origins. Thus *Petite solitude au milieu des soleils* (1917) brings face to face, on the same level of inscription, the shape of a machine and a poetic expression by Jules Laforgue. In this way the painter, after his fashion, resumes the question of the compatibility of Beauty and Utility, that of the relations between art and productive social labour. The separation of art and labour is made to produce effects in the structure of the work, in terms of the connection between the painted image and the text which can interpret that image. By inscribing a poetic text by Jules Laforgue on the surface where he has represented a machine, Francis Picabia carries out a double operation. In the first place, he indicates the gap between an élite culture, shown here in the form of a poetic fragment, and social output, presented here under the species of a sort of industrial design. The text and the image are not in illustrative relations. They are in opposite relations, for the two elements present together on the image are incompatible in what is considered the normal practice of the artist or the industrial designer. Culture, Picabia seems to be saying, claims to be universal, but is not. It cannot combine the products of social labour in its message. In industrial production, in the material and sensitive presence of its objects, there is something not taken into account by the poetic affirmation. In a way, this "something" is on the side of the class struggle.

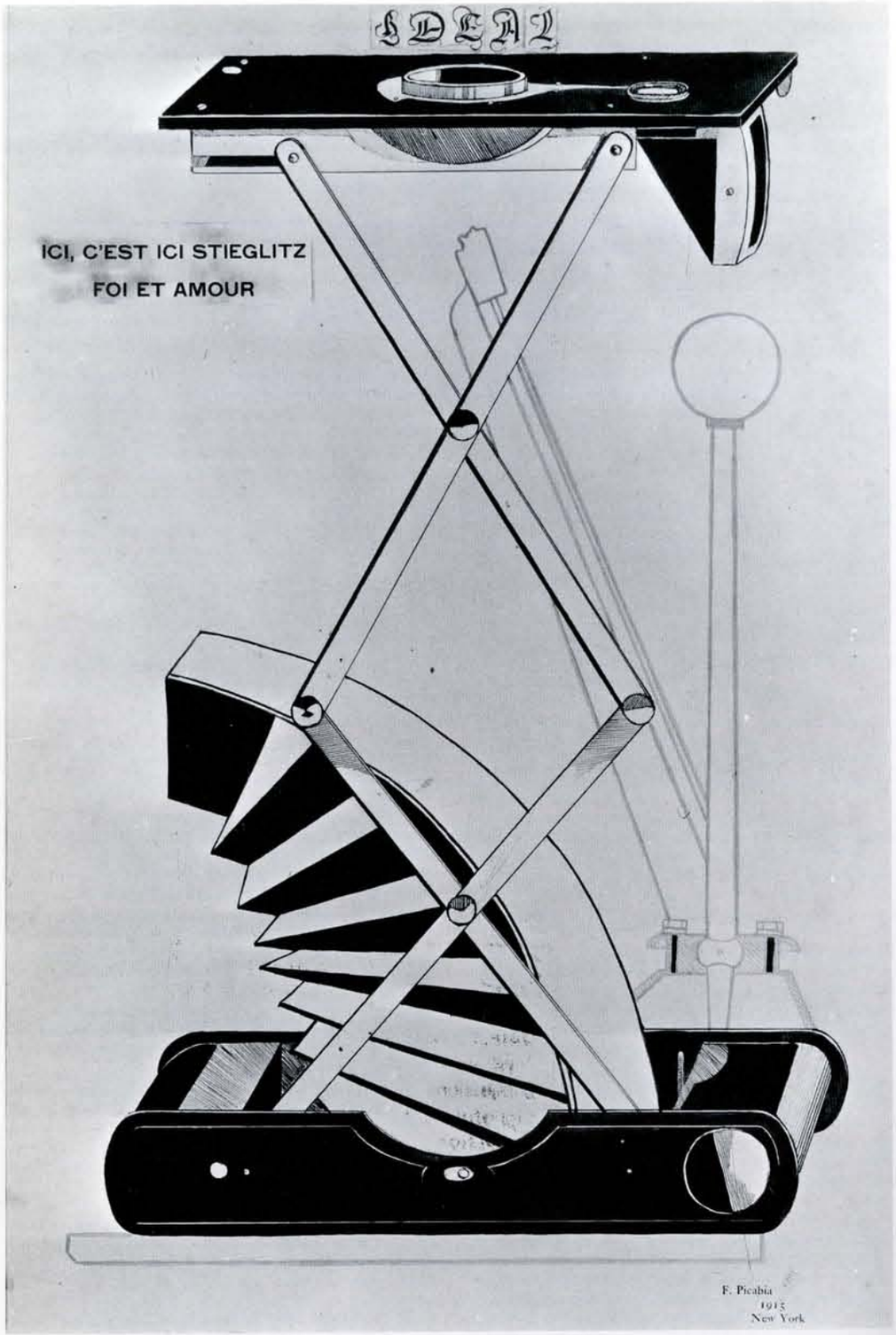
Picabia puts a second question to culture, which is at once a poetic and a pictorial question; to poetry and to painting. Works of art and poems circumscribe a field of ideal Beauty. They idealise events and narrative; they can even idealise industrial work and machines. They provide selected realities, considered noble or ennobled, as the object of so-called aesthetic emotivity. They censor de la sorte, channel and steer dreams and desires on the basis of the social ideology that would like to cast work outside culture. But what about the ignoble, Picabia asks? But what about machines and industrial objects? Desire can be invested in them too. Machines are also life and death. They can be eroticism, violence and aggressiveness even. Which is why Picabia's mechanical imagery is referred back to all sorts of emotions. In Jules Laforgue's poem, *Petite solitude* is the name of the female sex. The *Portrait de Marie Laurencin* (1917), the texts of which allude to a holiday spent at Barcelona, to the gambling houses, in the presence of Marie Laurencin's husband (a German), is the memory of a relationship. *L'enfant carburateur* (1917), the portrait of the American photographer *Stieglitz* (1917), is in a way paternity and friendship.

And on the desire side, these pulsations attach themselves to anything, anywhere, whereby all objects can become significant. Thus it is confirmed that the explosion of the community mythical narrative, combined with the outbreak of war and of the "*folies de machines*", unties all structures and opens out onto a form of delirium: that of death or of a happy vertigo? From 1917 to 1919 Picabia went through an extreme experience which without doubt came close to those of certain great German romantics, and of Gérard de Nerval and van Gogh, and which was induced by the artist's marginal status in the industrial society. He experienced what people at that time used to call a nervous breakdown, which was in this case connected with drinking and drugs. But he was to profit by his experience of madness as a weapon for denouncing things and, for him personally, as a rebirth. He turned his delirious talk into a new poetic speech where for the first time since 1917 a sort of automatic writing came into effect. And with this he mingled the products of another automatic product, in the form of mechanical fragments.

He did this so successfully that here one is carried outside all searching for a new mythology; forms and statements, all is undone.

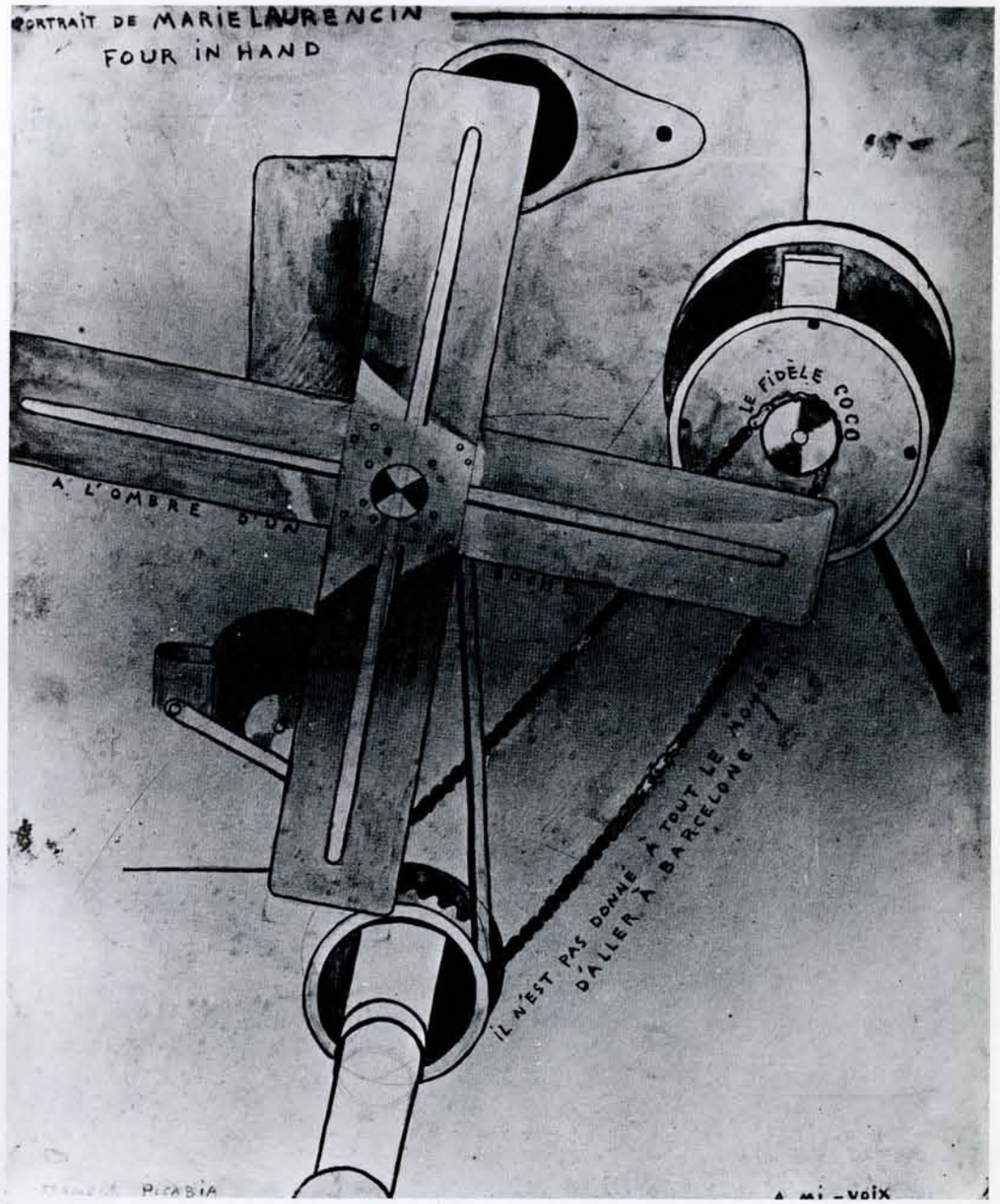


Francis Picabia, *Petite solitude au milieu des soleils* (quadro dipinto per raccontare non per provare/painted to describe and not to prove), 1917.



Francis Picabia, *Idéal*, New York, 1915.

di delirio: delirio di morte o abbagliamento felice? Dal 1917 al 1919, Picabia ebbe un'esperienza estrema, simile probabilmente a quelle dei grandi romantici tedeschi, di Gérard de Nerval, di Van Gogh, e che nasce dalla condizione marginale dell'artista nella società industriale. Visse quella che allora si chiamava una crisi nervosa, connessa con l'alcool e la droga. Ma fece della sua esperienza della follia un'arma di denuncia e, per lui, di rinascita. Della sua parola delirante fece una nuova parola poetica, in cui si opera per la prima volta, dopo il 1917, una specie di scrittura automatica. Ad essa mescolò i prodotti di un'altra creazione automatica, sotto forma di frammenti meccanici. Cosicché si esce qui da qualsiasi ricerca di una mitologia nuova: figure e discorsi, tutto è slegato.



Francis Picabia, *Portrait de Marie Laurencin - Four in Hand*, ca. 1917.

L'ULTIMA MACCHINA
Note sull'« Invenzione di Morel »

Se qualcuno abbraccia appassionatamente il suo doppio attraverso il vetro, questo si anima in un punto e diviene sesso, e l'essere e l'immagine si amano attraverso la parete.
Jarry, *Les jours et les nuits.*

L'uomo e il coito non sopportano intensità troppo lunghe.
Casares, *L'invenzione di Morel.*

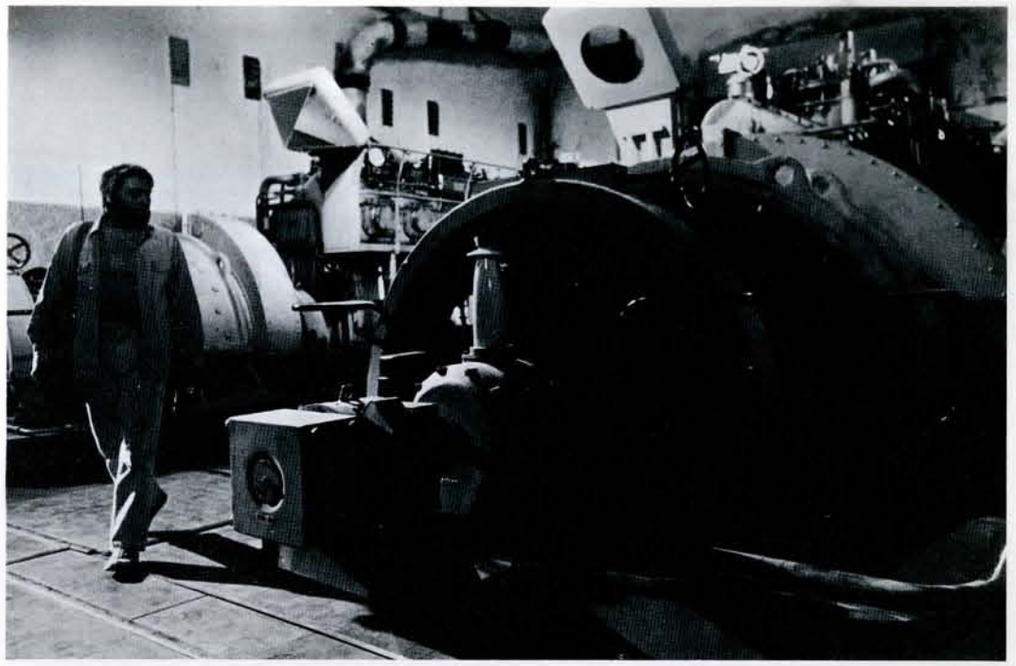
Si dice che ancora oggi, nella regione delle Hurdes, in Spagna, gli abitanti rifiutano di lasciarsi fotografare, perché temono di perdere nella fotografia una parte dell'anima. Questa superstizione farà sorridere l'uomo colto. Tuttavia, non è lo stesso riflesso oscuro che continua ad agire in noi quando, a guardare la fotografia di persone care — anche se, e soprattutto se sono vive —, proviamo la stretta furtiva della morte e come una specie di apprensione per la loro scomparsa?
La registrazione dei tratti di una persona conterrebbe più di questo presagio o di questo presentimento: sarebbe quasi un prelievo nella vita di ciò che già appartiene alla morte, oppure la rivelazione, nel senso chimico del termine, di tutto ciò che, dall'eternità, sembra averle appartenuto. E, inoltre, nasconderebbe un potere capace di rivoltarsi contro i viventi di cui riproduce l'aspetto. « La paura di farsi ritrarre o fotografare, scrive Otto Rank nel suo saggio *Don Giovanni e il suo doppio*, è, secondo Frazer, diffusa in tutto il mondo. La si ritrova fra gli Eschimesi, come fra gli Indiani d'America, fra i popoli dell'Africa Centrale, in Asia, nelle Indie Orientali e in Europa. Giacché, per loro, l'anima dell'uomo è rappresentata dalla sua immagine, temono che il possessore estraneo di questa immagine possa operare su di essa malefici anche mortali »[1].
E così si potrebbe vedere nella fotografia una versione modernizzata, adattata ad un ambiente tecnologico, del vecchio mito di Dracula. Senza che lo sospettino coloro di cui essa è destinata a soddisfare il narcisismo, la fotografia si nutrirebbe in segreto della loro sostanza. La presa di visione sarebbe una presa di vita, e noi saremmo tutti, a nostra insaputa, in « deficit » di anima in ragione diretta delle rappresentazioni che ci circondano.
Perché, con il continuo progresso tecnico, si può supporre che questo trasferimento della sostanza vitale dall'uomo alla macchina che la registra si farà sempre più imperioso. Se, a quanto sembra — a quanto sembra, perché si è poi tanto sicuri? — la fotografia non ha mai fatto vittime, il cinematografo, tecnica più evoluta, ha già avuto le sue martiri. Per antifrasi, come per esorcizzare la minaccia che pesa su di loro e per lo stesso capovolgimento di senso che fa chiamare Frankenstein non lo scienziato ma la sua creatura, le si è chiamate « Vamp ». Donne fatali? No, al contrario, donne che non cessano di essere date in pasto al cinema-Nosferatu. Di tutte queste vittime, la più esemplare resta Marilyn, che si suiciderà per non essere capace di sostenere più a lungo la frattura fra quello che restava il suo proprio corpo e quello che, ogni giorno di più, diventava proiezione su uno schermo, polverizzazione effimera e continuamente ripetuta di un po' di bromuro attraverso un fascio luminoso. Come non vedere, in compenso, che la macchina filmica non cesserà di incarnare il suo mito, immaginando, con sempre maggior convinzione, da *Metropolis* fino a

THE LAST MACHINE
Notes on "L'invention de Morel"

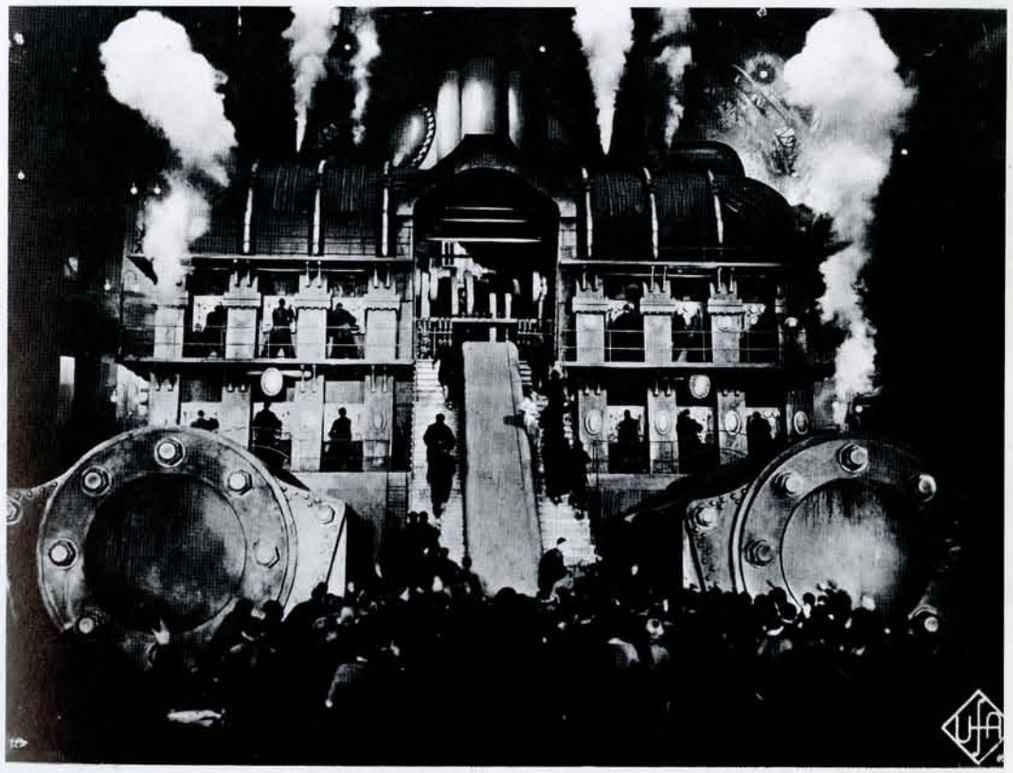
"He embraces his Double passionately through the glass, the glass comes to life all at once and becomes sex, and the being and his image love each other through the wall".
Jarry, *Les Jours et Les Nuits*

"Man and coitus cannot bear too prolonged intensities".
Casares, *L'Invention de Morel*

In the Hurdes region of Spain the inhabitants, they say, still refuse to allow themselves to be photographed. Apparently they are afraid to leave part of their souls in the photograph. Such superstition will make the cultivated man smile. Yet is it not the same obscure reflex that continues to affect ourselves when, on looking at the photograph of some dear person—even and indeed especially when that person is very much alive—one seems to sense the furtive grip of death and a dread of their disappearing?
Indeed the recording of a person's features would contain more than this foreboding or this presentiment; it would be more than this deduction during life of what already belongs to death, or rather, than the revelation, in the chemical sense of the term, of that which seems to have belonged to it ever since time began. And again, it would appear to conceal a power capable of turning against the living whose appearance it reproduces. "The awe of having one's portrait painted or photograph taken, wrote Otto Rank in his essay on *Don Juan and his Double*, is, according to Frazer, wide-spread throughout the world. It is found among the Eskimoes or among the American Indians, among the smaller tribes of Central Africa, in Asia, in the East Indies and in Europe. Since they believe that man's soul is represented by his image, they are afraid the stranger possessing that image may put some kind of evil, even mortal evil, into it"[1].
One might equally see in photography a modernized version, adapted to a technological environment, of the old myth of Dracula. Without distrusting those whose narcissism it is destined to satisfy by "taking their portrait", the photograph might feed secretly on their substance. The view-"taker" would become the life-"taker", just as one might talk about taking blood, and we would all, without knowing it, by direct virtue of the representations around us, be gradually losing our souls.
For as techniques progress, it may be supposed that this transfer of man's vital substance to a machine which records it, is likely to become more and more imperious. Though photography apparently—and I say apparently, because can one after all be so sure?—has never caused any victims, the cinema, which is a more evolved technique, must already have set up its own martyrs. By antiphrasis, as if to avert the threat that faces them and according to the same reversal of senses that designates the name Frankenstein not to the scientist but to his creature, they have been named "Vamps". *Femmes fatales?* No: women in reverse who do not cease to serve as fodder for the cinema-Nosferatu. Of all these victims, Marilyn remains the most exemplary, committing suicide as a result of her incapacity to bear any longer the split between her own body, which still belonged to her and the rest of her, which had become more and more a screen projection, an ephemeral and ceaseless cloud of dust repeated on a bit of bromide paper through a beam of light. On the other hand, how



La macchina / *The machine*, Emidio Greco, *L'invenzione di Morel*, film 1974 (dal romanzo di/from the novel by Adolfo Bioy Casares).



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926: *la macchina-Moloch* / *the Moloch machine.*

Il museo / The Museum, Emidio Greco, *L'invenzione di Morel.*

Westworld, dei meccanisjmi capaci di sostituirsi alla vita di cui si nutrono?
Facciamo un'ipotesi: dai primi dagherrotipi e dalle prime registrazioni di Edison fino agli attuali ologrammi, la riproduzione dei fenomeni che caratterizzano la vita si è così affinata che si può chiedersi se non arriverà il momento in cui la macchina registratrice sarà divenuta così fedele a ciò che proietta che finirà per sostituirsi completamente all'oggetto riprodotto, distruggendolo.
È questa l'ipotesi che prospetta Adolfo Bioy-Casares nella sua *Invenzione di Morel*[2].
Si potrà dire anche che, in questo modo, Bioy-Casares non fa che riprendere, aiutato ormai da tutti gli apparecchi della tecnologia contemporanea, uno dei miti che hanno costantemente visitato il pensiero greco dalle sue origini: Achille, sognando Patroclo ucciso in battaglia, grida « O Dei, allora resta realmente agli Inferi una Psiche e un'ombra dell'uomo » (*Odissea*, libro XI, v. 22). Così, dopo la morte, la psiche, l'anima, che è identica allo spirito, diventa *eidolon*, un'immagine, un sogno; così Omero attribuiva all'uomo un'esistenza doppia: da una parte nella sua apparizione percettibile, dall'altra nella sua immagine invisibile, che si manifesta soltanto dopo la morte. Questo destino è quello degli invitati di Morel, e quello che conoscerà il naufrago dell'isola...

Ma evocare uno dei miti su cui si fonda il pensiero greco è evocare anche il mito che sta alla base del pensiero occidentale dalle sue origini.
La macchina di Morel, in effetti, non è forse la realizzazione ultima di una *techné* ossessionata da sempre dall'idea della *ri-presentazione*, che permetta rendendosi padrona della natura secondo il progetto voluto dal *logos* occidentale, di *capitalizzare il tempo*?
Perché, ecco questa macchina, capace di registrare le apparenze degli esseri e delle cose e di riprodurli nei minimi particolari ed eternamente, questo strano meccanismo capace di *investire* sul tempo, con un investimento che costituirebbe insieme la sua riserva e la sua spesa anticipata. Ricordiamo l'abitazione principale di Morel sulla sua isola: egli la chiama il suo « Museo »: « La parola *museo*, egli dice, è una sopravvivenza del tempo in cui lavoravo ai progetti della mia invenzione, senza saperne lo scopo. Allora pensavo di erigere dei grandi album o « musei », familiari e pubblici, delle mie immagini »[3]. Ma, che cos'è questo museo se non è rispetto al capitale umano — gli invitati di Morel — ciò che la banca è rispetto al capitale moneta? E il sistema che fa costantemente degli anticipi su ciò che gli è stato depositato — i diversi momenti della settimana vissuta sull'isola dagli invitati —, ma confisca per sempre ciò che è stato investito, cioè la vita stessa degli invitati. Macchina registratrice/riproduttrice — molto più che l'ingenua macchina-Moloch immaginata da Lang in *Metropolis* —, essa è l'immagine perfetta della megamacchina capitalistica. Nella figura del naufrago, approdato all'isola per sfuggire alla giustizia dei suoi contemporanei, e ben presto affascinato dalle rappresentazioni della macchina, ciò che bisogna vedere è allora la figura del proletario, così come nel suo desiderio ben presto irreprimibile di unirsi alle scene che si svolgono sotto i suoi occhi, che lo spinge a sottomettersi, a prezzo della vita, alla registrazione, bisogna vedere la situazione isterica dell'operaio accoppiato alla sua macchina, secondo un meccanismo in cui Faustina rappresenterebbe perfettamente l'immagine della prostituzione anonima del capitale, questa figura particolare del godimento continuamente differito che il capitale offre, sotto forma di ciò che non sarà mai altro che un eterno *coitus reservatus*.
Solitario, affammato, che cosa può fare il naufrago se non lasciarsi morire ancora più solo, rifiutando le rappresentazioni della macchina, oppure morire con esse, dentro di esse e *a causa* loro?
A questo proposito dice Lyotard: « Ma voi mi direte: era o così o la morte. Ma *è sempre o così o la morte*, è questa la legge dell'economia 'libidinale', no, non la legge: è la definizione provvisoria, molto provvisoria, in forma di grido, delle intensità del desiderio; questo o morire, che vuol dire: questo *e* morire per questo; sempre la morte *in* questo, come la sua scorza interna, la sua sottile pelle di nocciola; non ancora come il suo *prezzo*; al contrario, come ciò che lo rende non pagabile. E voi credete forse che sia un'*alternativa*, questo o morire?! E che se si fa *questo*, se si diventa schiavi della propria macchina, macchina della macchina, fottitore fottuto, otto ore al giorno, dodici ore un secolo fa, è perché vi si è costretti, perché si tiene alla vita? La morte non è un'alternativa a *questo*, ne è una parte, essa attesta che c'è in questo un godimento... »[4].
Ebbene, in modo iperbolico, l'eroe di Casares illustra un destino simile: « la bellezza di Faustina (intendiamo: la bellezza del corpo del capitale, come la presenta la macchina nelle sue ri-presentazioni) merita queste follie, questi omaggi, questi crimini (...). Mi si apre una via: vivere, essere il più felice dei mortali (...). Il vero vantaggio della mia soluzione è che essa fa della morte la condizione necessaria e la garanzia della contemplazione eterna di Faustina. (...) E così mi salvo da un'interminabile morte senza Faustina »[5].
E allora si inserirà a sua volta sulla macchina e, così facendo, comincerà la sua decomposizione fisica: i capelli, la vista, il tatto..., secondo lo stesso processo di desensibilizzazione isterica delle parti del corpo che caratterizza il proletario inchiodato al suo strumento di lavoro. E questo per poter godere, nell'esaurimento masochistico, nella perdita totale della sua identità e nella rovina del suo corpo, per poter godere anche lui, come Faustina, come il corpo astratto del capitale, e godere di questo corpo, godere di Faustina, e del ritorno della settimana eterna: « godimento della *ripetizione di ciò che è uguale*, per citare ancora Lyotard, lo stesso gesto, lo stesso andare e venire, ma *subiti*, le *stesse parti del corpo* utilizzate, usate... »[6], secondo quello stesso effetto della follia isterica delle condizioni del lavoro capitalistico che i sociologi chiamano « parcellari », senza vedere ciò che le particelle, in quanto particelle, possono

can one fail to see that the film machine will not cease to incarnate its own myth, by imagining, with steadily growing conviction, from *Metropolis* up till *Westworld*, mechanisms capable of substituting the life they feed on?
If we now extrapolate, we find that from the earliest daguerrotypes and Edison's first recordings, up till the present holograms, the reproduction of the phenomena that mark life has been so highly perfected that one may well wonder whether there will not be a time when the recording machine will have become so faithful to what it projects that it will end up by totally substituting what is submitted to it, while destroying it.
This hypothesis is evoked by Adolfo Bioy Casares in his *Invention de Morel*[2].
One could also say that in so doing, Casares was simply resuming on his own account, by now aided by all the equipment of contemporary technology, one of the myths that haunted Greek thought right from its origins. Achilles, dreaming of Patrocles killed in battle, cries out: "O Gods, then in the Underworld there really is a Psyche and a shadow of man" (Odysseus, chant XI, V, v. 22). Thus, after death, the psyche, or soul, which is identical to the spirit, becomes an *eidolon*, an image, a dream. So Homer envisaged that man might have a double existence, one in his perceptible apparition, and the other in his invisible image, which only becomes apparent after his death. This is the fate of Morel's guests, and it is the fate to be met by the castaway of the island...

But to evoke here one of the founding myths of Greek thought is also to evoke the myth upon which the essence of western philosophy has perhaps been based since its origins.
When it comes to the point, is not Morel's machine anything but the ultimate accomplishment of a *tekhnê* that has always been haunted by the idea of *re-presentation* and which would have made it possible, by making itself the master and owner of nature, according to the desired plans of the western *logos*, to *capitalize time?*
For here is this machine, capable of recording the appearances of beings and things and of reproducing them in minute detail and eternally; this strange device capable of *investing* in time, in an investment that would be at once its reserve fund and its advance expenditures. We may recall Morel's chief residence on his island: he calls it his "Museum". "The word *museum*, he says, is a survival from the time when I was working on the projects for my invention, without knowing their purpose. I thought then of erecting large albums, or family and public 'museums' of my images"[3]. Now, what is this museum if not that it is to human capital—Morel's guests—what the bank is to monetary capital: the system which all at once makes advances for ever on what has been entrusted to it—the different moments of the week lived on the island by the guests—but confiscates for evermore what has been invested in it: the lives of these same guests. A recording/reproductive machine—much more than the very naive Moloch-machine imagined by Lang in *Metropolis*—, it is the perfect image of the capitalist megamachine. What must be seen, therefore, in the figure of the castaway, thrown up on the island to flee from the justice of his contemporaries, and soon subjected to the fascination of the machine's representations, is the figure of the proletarian. In his quickly irrepressible desire to join up with the scenes which unfold invariably before his eyes (until he finally submits, on payment of his life, to recording) one should likewise observe the hysterical posture of the worker connected to his machine, according to a device where Faustine would in effect quite well represent the figure of the anonymous prostitution of capital, that very special figure of an always postponed enjoymet of what this capital proposes, in the form of what will never be anything but an eternal *coitus reservatus*.
Lonely and starving, what can the castaway do but let himself die a little bit more lonely still, by refusing the machine's representations or else die with, in and *because of* those same representations?
Here is what Lyotard has to say on the subject: "But you are going to tell me: it was either that or dying. But *it is always either that or dying;* there is the law of libidinal economy, no, not the law: there is the provisional, very provisional definition, in the shape of a cry, of desire intensities, either that or death, which is: that *and* dying of that, always death *in* that, like its inward crust, its thin hazelnut skin, not yet as its *price*, on the contrary, like what makes that unpayable. And you believe perhaps that it is an *alternative*, that or dying?! And that if one does *that*, if one makes oneself into a slave of one's machine, machine of a machine, a fucker fucked by his machine, eight hours a day, twelve hours a hundred years ago, it is because one is forced to, constrained, because one is fond of life? Death is not an alternative to *that*, it is a part of it; it certifies that there is enjoyment in that..."[4].
In a hyperbolic way Casares's hero illustrates a similar fate: "Faustine's beauty (meaning the beauty of the body of capital, as the machine shows it through its re-presentations) merits these follies, these homages, these crimes (...) A way opens up before me: to live, to be the happiest of mortals (...) The real advantage of my solution is that it makes death into a necessary condition and the guarantee of eternal contemplation of Faustine (...) Here I am saved from an interminable death without Faustine"[5].
And so he plugs into the machine in his turn and in doing this, he starts his own physical decomposition—hair, sight, touch..., according to the same process of hysterical insensitivization as the parts of the body experienced by the proletarian riveted to his work tool. And this he does so that he can enjoy himself, in a masochistic exhaustion, in the total loss of his identity, and in the ruin of his own body, so as to be able to enjoy himself too, like Faustine, like the abstract body of capital, and to enjoy this body, to enjoy Faustine, and to enjoy the return of the everlasting week: "enjoyment of the *repetition of sameness*,"—to quote Lyotard again—"the same gesture, the same comings and

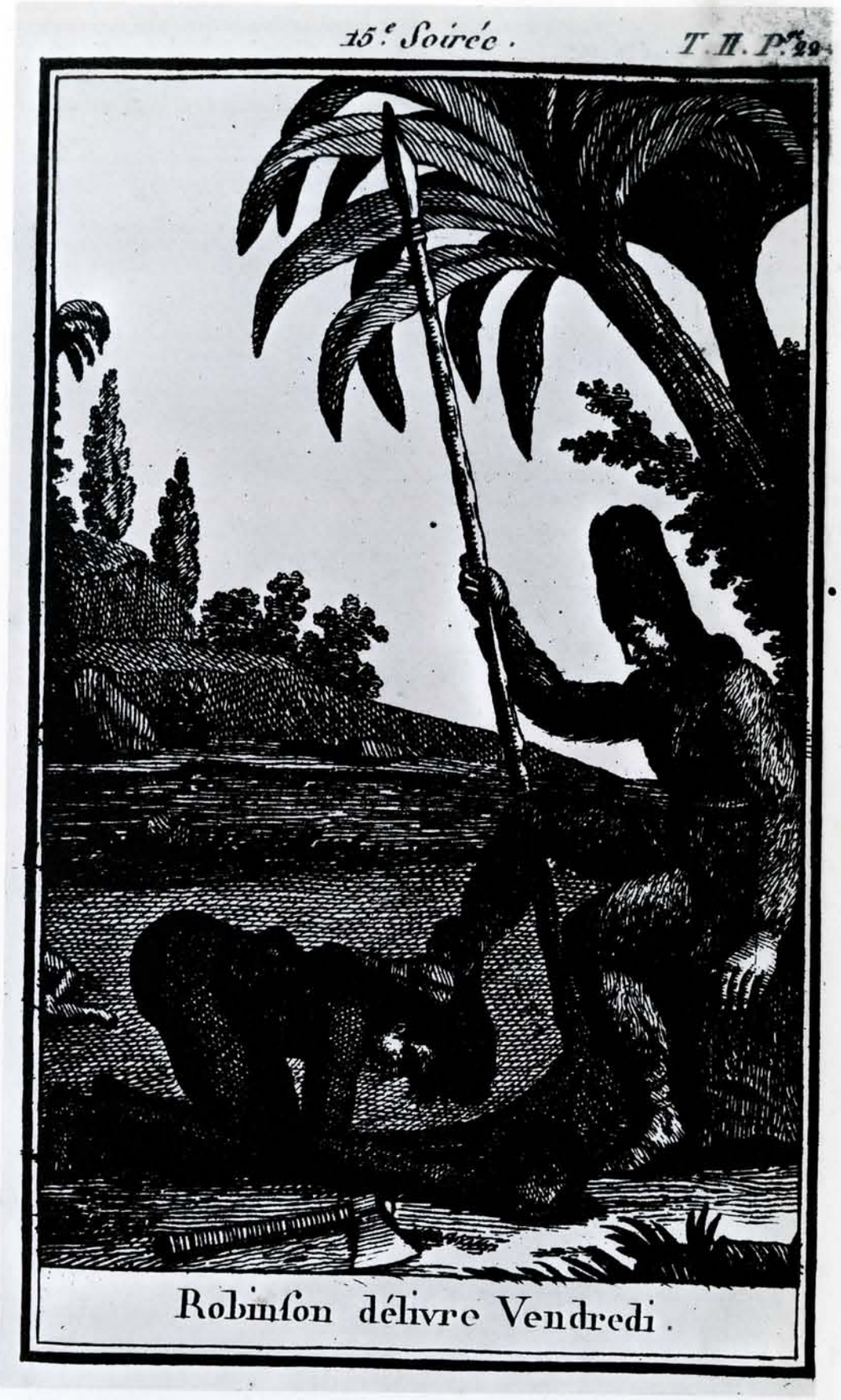
L'incontro con Faustina / The meeting with Faustine, Emidio Greco: *L'invenzione di Morel.*

portare di intensità libidinale[7]. A questo fanno eco le ultime righe del giornale del naufrago: « A colui che, basandosi su questo rapporto, *inventerà una macchina capace di rimettere insieme le presenze disgregate*, io rivolgerò una preghiera: che cerchi Faustina e me, che mi faccia entrare nel cielo della coscienza di Faustina... »[8].

Ma che cosa sarebbe allora quest'altra macchina, questa antimacchina capitalistica, capace di de-parcellizzare, di de-isterizzare, di riunire finalmente i corpi per sempre separati degli amanti? Perché, mi si intenda bene: per capitalismo, non si intende qui soltanto il sistema economico che infierisce da noi, ma, in modo molto più globale, qualsiasi sistema che guardi meno al prodotto che alla produzione e, più esattamente, qualsiasi sistema per cui il prodotto non sia mai altro che il mezzo di produzione; cioè tanto e allo stesso modo il capitalismo *stricto sensu* quanto il comunismo, quando esso, allontanandosi dal suo oggetto che è la rivoluzione, diventa « pretesto di apparato per capitalizzare il desiderio di rivoluzione »[9]. E allora Lenin, quando annuncia che il comunismo è i soviet *più* l'elettricità, evoca un fantasma poco diverso da quelli del romanzo di Casares e degli altri scrittori di cui discutiamo, lo stesso fantasma evocato da Villiers, per esempio nella sua *Eva futura*, quando anch'egli, molto chiaramente, dice che il godimento è il commercio con la donna reale *più* il commercio con la donna elettrica, la riunione del corpo reale di Alicia con il corpo artificiale di Hadaly, e che uno non potrebbe andare senza l'altro, se è questione di godere veramente: allo stesso modo come il soviet, la comunità dei corpi reali, l'universalità degli individui singolari non può andare senza questo agente capace di registrare i corpi tutti insieme, di riprodurli e di proiettarli all'infinito, cioè senza l'elettrificazione del paese... Per cui converrà all'epistemologo futuro di considerare la stretta affinità che nella mitologia contemporanea lega il concorso Lépine, a cui non hanno cessato di attingere Duchamp, Roussel e alcuni altri fari della nostra modernità, e il concorso Lenin, a cui non hanno cessato di iscriversi i piccoli inventori della Rivoluzione.

goings ...but *undergone*, the *same parts of the body* utilized, worn out..."[6], in accordance, therefore, with this same effect of the hysterical folly of capitalist work conditions which sociologists describe as divided into parcels, "without seeing what these parcels can convey in terms of libidinal intensities *qua parcels*"[7]. Which is echoed by the last lines in the castaway's journal: "To him who, basing himself on this report, manages to invent *a machine capable of re-assembling the disaggregated presences* I address this prayer: that he may seek us, Faustine and me, that he may cause me to enter the sky of Faustine's conscience..."[8].

But what then might this other machine be; this capitalist anti-machine capable of de-parcelizing, of de-hystericalizing, and of reuniting the lovers' bodies separated for evermore?
(For let me make myself quite clear: by capitalism, what is meant here is not only an indication of the economic system that would be rampant among us, but in a much more comprehensive fashion, the whole of the system which concerns not so much the product as the production and, to be more exact, for which the product is never anything but the means of producing, i.e. as well and as much as capitalism in the strict sense of the term, or communism when, turning away from its object even, which is revolution, is only a "pretext for an apparatus capitalizing the desire for revolution"[9]. Thus when Lenin states that communism is Soviet people *plus* electricity, he is really enunciating a ghost that is hardly any different from the one described in the story of Morel or those of the writers concerned here; the same phantom that Villiers depicted, for example, in his *Eve Future*, when he too said very clearly that enjoyment is a relationship with the real woman *plus* relations with the electric woman, that it is the reunion of Alicia's real body with Hadaly's artificial one and that neither could work without the other, if it is a matter of enjoying really, any more than the soviet, than the community of real bodies, than the catholicisity of singular individuals can work without this agent capable of recording these bodies all together, of reproducing them and of projecting them to the infinite which is the electrification of the country... Hence it will be advisable



Robinson libera Venerdì / Robinson sets Friday at liberty (illustrazione per la prima edizione francese / illustration for the first French edition).

Come non vedere che il naufrago di Casares tende la mano, al di là dei secoli, all'eroe di Daniel Defoe? Che, nella società capitalistica, è l'ultimo rappresentante di una storia, di cui Robinson Crusoè è stato il primo? Che, nel discorso che definisce l'età industriale, *L'invenzione di Morel* sembra segnare l'istante di chiusura, come il romanzo di Defoe ne segnava la nascita e che perciò, insieme, essi ne definiscono i due limiti estremi?
Ecco Robinson, fuggito dall'Inghilterra dell'inizio del XVIII secolo che si apre alla Rivoluzione Industriale: Adamo della genesi del capitalismo,

Il mito di Pigmalione / *The myth of Pygmalion*, illustrazione di Paul per / illustration by Paul for Kennie McDowd, *The Marble Virgin* (in « *Science Wonder Stories* » 1, 1929).

for the future epistemologue to consider the narrow affinity which links, in contemporary mythology, the *Lépine concours* where Duchamp, Roussel and a few other beacons of our modernity have never ceased to draw from, and the *Lenin concours* where the little inventors of the Revolution have not ceased to enrol).

How can it not be seen that Casares's castaway holds out his hand over the centuries to Daniel Defoe's hero? That out of the capitalist society he is the last representative of a story of which Robinson Crusoe was the first? That *L'Invention de Morel* seems to mark the instant, in the discursive formation which defined the industrial age, of its enclosure, just as Defoe's novel marked its birth and that they thus both trace its limits, each to an end? Here we have Robinson Crusoe, having escaped from this England of the early 18th century which was opening into the Industrial Revolution. Adam of the capitalist genesis, hero of the tecnical epos, he enslaves the earth, water and fire; he garners, stores up and colonizes; extends his domination over beings and things; and much more: he "delivers" Friday by placing his foot on his head as though foreseeing what the great imperialist enterprises were going to be like. At the end of the chain comes the Casares's hero. The last of men. Capitalism has completed its undertaking: everything has been warehoused, registered and capitalized; everything has been through the accounts in the big Museum of images and time itself, entirely invested, added up, *summed up*, can no longer issue anywhere except into the everlasting repetition of the same. The shipwrecked sailor meets no man Friday; from now on he will meet only the machine's representations. The sounds he hears, the footprints he discovers on the sand and the figures he perceives have no reality whatever. What comes to meet him, out of the depths of his solitude, is not the Other any more, but will always be the images of others, the semblances of a vanished society. It is as though, at the end of the capitalizing process, the value of usage had been finally and completely

Fritz Lang, *Metropolis*, 1926: *La creazione de l'androide* / *The creation of the android.*

eroe dell'epopea tecnica, assoggetta la terra, l'acqua, il fuoco, immagazzina, colonizza, estende il suo dominio sugli esseri e sulle cose; e « libera » Venerdì, ponendogli il piede sulla testa quasi prefigurasse quello che saranno le grandi imprese imperialistiche. Al termine della catena, ecco l'eroe di Casares. L'ultimo degli uomini. Il capitalismo ha compiuto la sua impresa: tutto è stato immagazzinato, registrato, capitalizzato, tutto è stato contabilizzato nel grande Museo delle immagini e il tempo stesso, tutto intero, investito, addizionato, *sommato*, può sboccare soltanto sull'eterna ripetizione di se stesso. Il naufrago non incontrerà alcun Venerdì; incontrerà soltanto le rappresentazioni della macchina; i suoni che sente, i passi che scopre sulla sabbia, le figure che percepisce non hanno alcuna realtà. Ciò che gli viene incontro, dal fondo della solitudine, non è più l'altro, ma saranno sempre le immagini degli altri, i simulacri di una società scomparsa.
Come se, al termine del processo capitalizzatore, il valore d'uso si fosse interamente trasformato in valore di scambio, cioè in pura circolazione di energia, in trasporti astratti, in flussi di luce. Perché questi spettri, questi fantasmi di ciò che un tempo erano corpi reali e amanti sono i *redditi* disincarnati di un capitale trafugato per sempre. E questa trasformazione, dall'uso allo scambio, dal corpo reale al corpo registrato, dalla vita alla morte, come aveva detto Marx, è un inganno: questa scambiabilità generalizzata dei valori ormai astratti delle cose — pur portando le intensità al loro massimo, in seguito al differimento costante della realizzazione dei desideri quando si parla di realizzare il proprio avere (ed è per questo, a causa di questa *passione* infinita, che *L'invenzione di Morel* è uno dei più bei romanzi d'amore folle che si siano mai scritti) — ci priva della loro realtà. Il naufrago non incontrerà mai Faustina. Per quanto si ingegni, come fa, per entrare come personaggio *ex machina* nella scena già registrata, per quanto cerchi di diventare a sua volta la piccola ruota dentata che venga a ingranarsi su quella già in posizione, non potrà mai « entrare nel cielo della coscienza di Faustina ». Moderno Issione, non abbraccerà mai altro che nuvole. Non si fa l'amore con i fantasmi, scriveva già Kafka a Milena.

Parliamo di cose più semplici e più serene.
Nella sua prefazione al romanzo di Casares, Borges nomina alcune delle sue fonti possibili: Henry James, H.G. Wells (*L'isola del Dott. Moreau*). Noi citeremo altre filiazioni, insieme più lontane e più segrete, che del resto importa assai poco che Casares abbia conosciuto.
Innanzi tutto, il *Castello sui Carpazi* di Jules Verne: la macchina elettrica costruita da Orfanik per il Barone di Gortz, e destinata a conservare eternamente il suono della voce e i tratti della Stilla, è simile a quella di Morel. Nell'uno come nell'altro caso, la conseguenza della registrazione è la morte della persona registrata.
Si ricorderà anche l'*Eva futura* di Villiers: il corpo di Hadaly, l'androide elettrico, riproduce esattamente quello di Alicia Clary, di cui Lord Ewald è innamorato, come Morel lo è di Faustina. Il problema resta quello di dargli un'anima. È anche il problema che ossessiona il naufrago: le immagini prodotte dalla macchina sono la sede, come gli esseri reali, di pensieri e di sensazioni? « L'ipotesi che le immagini possiedano un'anima sembra esigere, come base, che gli emittitori la perdano quando sono captati dagli apparecchi »[10]. Anche Edison, per animare il suo robot, deve metterlo in relazione telefonica con la sonnambula Sowana; e questa, in effetti, morirà del suo dono. Quanto alla filosofia dello scienziato, essa è vicina ai pensieri di colui che, approdato alle sponde desolate di un'isola deserta, non può più prestar fede che alle rappresentazioni di una macchina. « Poiché i nostri dei e le nostre speranze, dice

transformed into exchange values: into the pure circulation of energy, abstract transport and the flow of light. For these spectres of what were once real and loving bodies are in fact the disembodied *revenues* of a capital stripped for evermore. And this exchange from usage into exchange of the real body into a recorded body, of life into death, as Marx clearly stated, is a dupe's market. This generalised exchangeability of the by now abstract values of things—whilst bringing their intensities to their peak by always differing the realization of desire, as one speaks of realizing one's assets (and it is undoubtedly due to this infinite *passion* that *L'Invention de Morel* is one of the finest novels of mad-love ever written)—deprives us of their reality. The shipwrecked man will never meet Faustine. No matter what trickery he may devise, as indeed he does, to get in as an *ex machina* character into the already recorded scenario, and even when he endeavours to become in his turn the little cog-wheel to be geared to the ones already in position, never will he succeed in "entering into the heaven of Faustine's conscience". A modern Ixion, he will never embrace anything but clouds. One doens't make love with ghosts, wrote already Kafka to Milena...

Let us now turn to simpler and more peaceful things.
In his preface to Casares's novel, Borges recalls some of his possible sources, e.g. Henry James or H.G. Wells (*L'Ile du Docteur Moreau*). We shall be calling to mind other, more distant and at the same time more secret, lines of descent in regard to which it does not really matter very much whether or not Casares was aware of them.
In the first place: *Le Château des Carpathes* by Jules Verne. In this book the electric machine constructed by Orfanik for Baron de Gortz and designed to preserve for ever the sound of Stilla's voice and her features, is similar to that of Morel. In both cases the consequence of the recording is the death of the person recorded.
One will likewise recall Villiers' *L'Eve Future*, in which the body of Hadaly, the electric android, exactly reproduces that of Alicia Clary with whom Lord Ewald has fallen in love, just as Morel has become enamoured of Faustine. The problem is how to give her a soul. The same question also haunts the shipwrecked man. Are the images produced by the machine the centre, as real beings, of thoughts and sensations? "The hypothesis whereby images possess a soul seems to demand, as a basis, that the transmitters lose it when they are picked up by the sets"[10]. Edison too, in order to bring his robot to life, has to bring it into telepathic connection with the somnambulist Sowana; and the latter, in effect, dies of her gift. As for the scientist's philosophy, it is very close to the thoughts of the man who, having landed on the desolates shores of a desert island, can only now trust the representations of a machine: "Since our gods and our hopes", says Edison, "are now only scientific, why shouldn't our loves become scientific too?"

More curious still, is the proximity to works by Jarry and Roussel.
In *Les Jours et les Nuits* we encounter a machine which has, for that matter, been analysed by Michel Carrouges[11], namely: *l'Ile de la néréide* (the isle of the sea-nymph). Its only inhabitant is a woman, who is kept prisoner by a high glass wall which runs right round the island. This glass barrier has the power to create a sexual double of the prisoner and "where the glass comes to life at a certain point and becomes sex, the being and the image love one another through the barrier". This peculiar power of the high wall/mirror is achieved "by the will of the immortal gods or by the contrivance of a scholar who has built machines resembling living beings and which move about, oscillating with the island's waves..." Here the theme of Faustine and the recording of her image crops up again; and

Edison, sono ormai soltanto scientifiche, perché non dovrebbero diventarlo anche i nostri amori? ».

Più curioso è l'accostamento fra Jarry e Roussel. In *Les jours et les nuits*, si incontra una macchina, analizzata peraltro da Michel Carrouges[11]: l'isola della nereide. Il suo unico abitante è una donna, prigioniera entro un muro di vetro che fa il giro dell'isola. Questa muraglia vetrata ha il potere di creare un doppio sessuale della prigioniera e, « dove il vetro si anima in un punto e diventa sesso, l'essere e l'immagine si amano attraverso la parete ». Questo strano potere del muro/specchio è ottenuto « dalla volontà degli dei immortali o dall'abilità di uno scienziato che ha costruito delle macchine simili ai viventi, che si muovono e oscillano alle onde dell'isola... ». Si ritrova qui il tema di Faustina e della registrazione della sua immagine; così pure l'idea di una macchina registratrice, voluta da un demiurgo o da uno scienziato, e mossa dall'energia delle maree.
Questa tematica insulare è sempre presente sotto una forma o l'altra: che sia il castello quasi inaccessibile sui Carpazi, che sia il recinto protetto da sbarramenti elettrici di Menlo-Park nell'*Eva Futura*, che sia, come qui, l'isola con il suo muro; perché si verifichi la capitalizzazione del tempo, è necessario un luogo isolato, sicuro e profondo come la cassaforte di una banca.
Anche in *Locus Solus* si incontra questo « luogo solitario », quest'« insula »; anche qui si tratta di un'isola. Nel fatto che la principale abitante si chiami Faustina, si vedrà, più che una coincidenza, l'indicazione del carattere faustiano di tutte queste imprese[12].

Gli invitati di Martial Canterel, si sa, sono spettatori di fenomeni strani, prodigi inventati dall'ospite; dei quali il senso sarà manifestato soltanto nella seconda parte del libro. Ai loro occhi si presenta una successione di scene e di personaggi, come i pezzi scompagnati di un puzzle di cui è impossibile cogliere l'immagine totale. Poi, progressivamente, tutto si chiarisce: i pezzi combaciano gli uni con gli altri e si scopre, stupefatti, che una logica imperiosa presiedeva a tutta la messa in scena.
È lo stesso processo che si incontra nell'*Invenzione di Morel:* l'invitato involontario di Morel è testimonio di scene di cui non comprende il senso, frammenti di conversazione, briciole di situazioni, *disiecta membra* di un intreccio di cui egli non arriva a cogliere il filo conduttore. Poi, a poco a poco, la verità si manifesta, i pezzi si riuniscono, gli episodi si ricostituiscono, la cronologia della settimana eterna si riassesta e, di conseguenza, spiega il suo *senso*.
Qui come là le scene sono scene di resurrezione artificiale: grazie al *vitalium* e alla *resurrettina*, Canterel ottiene la rianimazione del cranio di Danton: « In seguito a un curioso risveglio della memoria, quest'ultimo riproduceva subito, con rigida esattezza, i minimi movimenti da lui compiuti nei minuti mancanti della sua esistenza; poi, senza riposo, ripeteva indefinitamente la stessa invariabile serie di fatti e di gesti scelti una volta per tutte. E l'illusione della vita era assoluta: mobilità dello sguardo, giuoco continuo dei polmoni, parola, azioni diverse, cammino, nulla vi mancava »[13]. Descrizione che si può paragonare al discorso di Morel ai suoi invitati: « Coordinando armoniosamente i dati dei miei apparecchi, mi trovavo in presenza di persone ricostruite, che scomparivano se distaccavo l'apparecchio di proiezione; esse vivevano soltanto nei momenti che passavano mentre si riprendeva la scena e, finiti questi, li ricominciavano da capo, come se si trattasse di un disco o di un film che, arrivato in fondo, riattaccasse dal principio »[14]. Allo stesso modo i personaggi resuscitati da Canterel « vivono » soltanto del volere dello scienziato e secondo cicli sempre identici, come quelli della « settimana eterna » di Morel: « Lo si riportava al suo spunto

similarly, the idea of a recording machine wanted by a demiurge or by a scientist, and driven by tidal energy.
This insular theme is always present in one form or another. Whether it be the well-nigh inaccesible Carpathes castle, or the enclosure protected by a thousand electric barriers at Menlo-Park in *L'Eve Future*, or, as here, the island and its high defensive wall. If the capitalization of time is to take place, there must be a retreat as secure and as deep as the safe in a bank.
This is the retreat found again in *Locus Solus*, that "solitary place" which is also an isolated place, an *insula*, and thus again an island. In the fact that its main inhabitant happens to be called Faustine one will notice more than one coincidence: the indication of the Faustian character of all these enterprises.[12]

As we know, Martial Canterel's guests are invited to watch some strange sights, marvels invented by their host and whose sense is only revealed in the second half of the book. A succession of scenes and personages is presented before their eyes, like the jumbled pieces of a puzzle whose complete picture is impossible to seize. Then, progressively, everything grows clear. The bits and pieces are all fitted together and in amazement one discovers that an imperious logic presides over the whole of this stage-setting.
It is the same process that one encounters in *L'Invention de Morel*. Morel's involuntary guest is the witness of scenes whose sense he cannot understand, full of snatches of conversation, fragments of situations, and the *disjecta membra* of an intrigue whose main thread he fails to grasp. Then, bit by bit, the truth dawns. The bits are reassembled, the different episodes are re-formed and the chronology of the everlasting week comes back into place and, as a result releases its *meaning*.
Here, as in the previous case quoted, the scenes are of artificial resurrection. Thanks to his *vitalium* and *résurrectine*, Canterel manages to restore Danton's skull to life. "Following a curious awakening of the memory, the latter straight away began, with strict exactitude, to reproduce the slightest movements made by him during certain significant minutes of his existence; then, with no time for rest, it started repeating indefinitely the same variable series of deeds and gestures chosen once and for all. And the illusion of life was absolute: movement of the eyes, continuous play of the lungs, speech, diverse doings, walking—nothing was lacking"[13]. A description which can be closely linked with Morel's speech to his guests: "By harmoniously co-ordinating the data in my apparatuses, I find myself in the presence of reconstituted persons. They only lived the moments which slipped away while the stage had been taken and, when those were over, they resumed them from the beginning again, as if they were a record or a film which having come to the end began from the beginning again indefinitely"[14]. Similarly, the personages resuscitated by Canterel "live" only at the will of the scientist and according to always identical cycles, like those of Morel's "everlasting week". "He was sent back to his point of departure after the completion of his cycle of operations, which he started all over again without the least variant"[15].
More disturbing is the fact that within this theatre of shadows, real characters attempt to get in and to mingle with the ghosts. Casares's hero, in order to creep into the scenario of the everlasting week, imagines the role he would like to play next to Faustine. He then repeats it, episode after episode, before himself submitting to recording by the machine. In the same way, in *Locus Solus*, Alban, who is madly in love with Ethelfleda, has no hesitation, in order to enjoy her artificial presence during the "short renewable entertainment offered to his greed" by Canterel's science, to "play her role himself in the company of two walkers-on—one very

Manifesto/poster (Emidio Greco, *L'invenzione di Morel*, 1974; Italnoleggio Cinematografico, Roma).

di partenza dopo il compimento del suo ciclo di operazioni, che ricominciava indefinitamente, senza alcuna variante »[15].
Più inquietante è il fatto che in questo teatro d'ombre, dei personaggi reali tentano di introdursi e di mescolarsi ai fantasmi: l'eroe di Casares, per introdursi nella scena della settimana eterna, immagina la parte che desidererebbe avere accanto a Faustina; poi la ripete, episodio per episodio, prima di sottoporsi a sua volta alla registrazione della macchina. Allo stesso modo, in *Locus Solus*, Alban, innamorato pazzo di Ethelfleda, per godere della sua presenza artificiale durante « il breve spettacolo ripetibile offerto alla sua avidità » dalla scienza di Canterel, non esita a fare « lui stesso la sua parte in compagnia di due comparse, una molto vecchia, l'altra adolescente, che sostituiscono Casimir e il groom... »[16].

Ma osserviamo questo fenomeno: il solo mezzo per l'eroe di Casares di insinuarsi nella registrazione senza disturbarne l'ordine è di giocare sui *tempi morti* della scena: di introdursi dove non avviene nulla, cioè dove il tempo non passa. I tempi morti: sono la pausa, il negativo del tempo che la macchina non può registrare, sono la « vasca » di comunicazione fra il corpo reale e la sua immagine, e indicano il principio stesso secondo cui la macchina funziona, trasformando gli istanti della vita vissuta in istanti di morte e i tempi morti in frammenti irriducibili di vita.
E poi ecco l'ultima abilità della macchina registratrice: non solo essa ha registrato tutti gli oggetti che le sono stati presentati per farli rinascere eternamente secondo gli stessi gesti e le stesse parole, ma, per di più, ha registrato se stessa. Così si chiude il cerchio per cui ogni consumo si trasforma in produzione di energia, così la macchina diventa il *perpetuum mobile* che girerà per l'eternità. Come se, spinta al limite del suo funzionamento logico, la macchina non potesse che contraddire le leggi stesse che le permettono di funzionare e come se il demone di Maxwell, come dice Alain Montesse, non cessasse di denunciare il principio di Carnot-Clausius. (Un indizio, nel libro, denota questa « aberrazione » fisica: il calore eccessivo che regna nell'isola e che, suppone il naufrago, è dovuto alla somma della temperatura reale e della temperatura registrata dalla macchina, perché, dice, la settimana eterna è stata incisa d'estate)[17].
Ma alla fine, e alla fine di tutte le fini, che cosa significa tutto ciò se non che la macchina capitalizzante e riproduttrice è la rivincita di *Chronos* su *Mnemosune*, è il trionfo del tempo che non invecchia, del tempo immortale e imperituro delle rappresentazioni, del tempo implacabile degli dei freddi, dei demiurgi e degli scienziati, sul tempo umano, sul tempo dolce e vulnerabile della presenza, sul tempo minacciato dal ricordo e dall'amore?[18]
Della macchina capitalista, noi siamo così destinati a divenire un giorno i servi celibi.

Tutte queste sono fantasie letterarie, diranno gli spiriti positivi. L'immagine che si rivolta contro il suo oggetto è favola, o fantascienza. E tuttavia, chi può saperlo? *L'Invenzione di Morel*, innegabilmente, prefigura, con singolare chiaroveggenza, l'invenzione assai curiosa dell'olografia, questa strana fotografia di un oggetto impressionato con luce laser che, illuminata dalla stessa luce, permette di vedere l'oggetto in rilievo, producendo un'allucinante sensazione di presenza. Se si distrugge questa fotografia, ogni frammento permette di vedere l'immagine intera, se è illuminato allo stesso modo.
Ora, nel 1971, sulla rigorosa rivista *Sciences*, apparve un articolo di un certo Van Heerden, che stabilisce un parallelo impressionante fra il funzionamento del cervello umano e quello degli ologrammi. Da una parte, dice Van Heerden, la capacità che hanno gli ologrammi di registrare

old and the other adolescent—who replaced Casimir and the groom..."[16].

But one should notice this striking fact: the sole means that Casares's hero can use for slipping into the recording without up-setting its order is to play of the *dead times* of his scenario; to slip in at the point where nothing is happening, in other words, where time does not pass. The dead times are this pause, this negative time which the machine cannot record. They are the communication screens between the real body and its image; they indicate the very principle on which the machine runs, transforming instants of life lived into instants of death and the dead times into irreducible fragments of life.
And then, here is the recording machine's last deception: not only has it recorded all the objects submitted to it, causing them to be reborn eternally according to the same gestures and the same words, but it has in addition even recorded itself. So the circle closed whereby all consumption is turned into output of energy. Thus the machine becomes this *perpetuum mobile* destined to go on turning for eternity. It is as though, driven to the limits of its logical operation, the machine could only contradict the very laws that enable it to work and as if Maxwell's demon, as Alain Montesse says elsewhere, could not rest until he had denounced Carnot's principle (An index in this book denotes this physical "aberration": the excessive heat which reigns on the island and which is due, the shipwrecked man supposes, to the sum of the real temperature and of the temperature registered by the machine, for the eternal week, he says, was graven in the summer[17].
But in the end, and at the end of all ends, what can all that signify if not that the capitalizing and reproducing machine is the revenge of *Chronos* on *Mnémosunè*, and that it is the triumph of time which never grows old, of the immortal and imperishable time of representations, of the implacable time of the cold gods, of the demiurges and the scholars on human time, on the sweet and vulnerable time of presence, on the time threatened by memories and by love?[18]
Thus we are bound one day to become the bachelor servants of the capitalist machine.

Positive minds will say that that is all literary fantasy. The image which turns against its own object is fable, or science fiction. And yet, who can tell? There is no denying that *L'Invention de Morel* prefigures with singular farsightedness the curious invention of holography, that strange photography of an object captured by the light of a laser and which, when lit by that same light, makes it possible to see the image in relief with a hallucinating feeling that it is really present. And even if this photograph is torn to pieces, each piece will allow the whole image to be seen since it is lit in the same way.
Now, in 1971, an article was published in the very serious-minded magazine *Sciences*, by a certain Van Heerden, who set up a striking parallel between the working of the human brain and that of holograms. On the one hand, he said, the holograms' capacity for data storage and also the manner in which these data are stored are in a lot of plans comparable to the processes brought into play by the human memory. But, more still, the author wrote that he had been struck by the *pavlovian* qualities of the holographic image. Thus, according to him, "when a photographic plate is presented with a hand-bell and a piece of meat and, later, the hand-belly by itself to the slide of the exposed plate, the slide remembers the piece of meat and puts it back into the scene"[19]...

Men will disappear one day, but their demultiplied images will stay on and will remember them. And they will cry, without knowing why.

l'informazione e anche il modo in cui l'informazione è memorizzata sono in molti punti paragonabili al processo che si verifica nella memoria umana. Ma, ciò che è anche più sorprendente, l'autore dice di essere stato colpito dalle qualità *pavloviane* dell'immagine olografica; così, secondo lui, « quando si presenta alla lastra fotografica prima un campanello e un pezzo di carne, poi il campanello soltanto alla diapositiva della lastra esposta, la diapositiva si ricorda del pezzo di carne e lo rimette nella scena »[19].

Gli uomini, un giorno, scompariranno, ma resteranno le loro immagini demoltiplicate, che si ricorderanno di loro. E piangeranno, senza più sapere perché.

1. *Don Juane et le Double*, *études psychanalytiques*, petite bibliothèque Payot, pp. 178-179.
2. Ci riferiremo all'edizione Laffont, nella traduzione di A. Pierhal (1952).
3. *L'invention de Morel*, p. 117.
4. *Economie libidinale*, Parigi, 1974, p. 136.
5. *op. cit.*, pp. 154-155.
6. *op. cit.*, p. 136.
7. *op. cit.*, p. 137.
8. *op. cit.*, p. 160. Sottolineato da me.
9. *Economie libidinale*, p. 126.
10. *op. cit.*, p. 146.
11. in *Les Machines célibataires*, pp. 103 sg.
12. Ricordare anche il Dottor Faustroll di Jarry...
13. *Locus Solus*, coll. Folio, p. 148.
14. *op. cit.*, p. 108.
15. *Locus Solus*, p. 150.
16. *Locus Solus*, p. 200.
17. *op. cit.*, p. 151.
18. Su questo mito, si terrà presente lo studio di J.P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire et du temps*, in *Mythe et pensées chez les Grecs*, Parigi, 1965.
19. *Sciences*, n. 74-75, sett.-dic. 1972, pp. 62-68. Ringrazio Olivier Micha per avermi segnalato questo articolo.

1. *Don Juan et le Double*, *études psychanalytiques*, petite bibliothèque Payot, pp. 178–179.
2. See also l'edition Laffont, 1952, translated by Armand Pierhal.
3. *L'Invention de Morel*, p. 117.
4. *Economie libidinale*, Paris, 1974' p. 146.
5. *op. cit.*, pp. 154–155.
6. *op. cit.*, p. 136.
7. *op. cit.*, p. 137.
8. *op. cit.*, p. 160.
9. *Economie libidinale*, p. 126.
10. *op. cit.*, p. 146.
11. in *Les Machines célibataires*, pp. 103 sqq.
12. We may still remember Docteur Faustroll of Jarry...
13. *Locus Solus*, coll. Folio, p. 148.
14. *op. cit.*, p. 108.
15. *Locus Solus*, p. 150.
16. *Locus Solus*, p. 200.
17. *op. cit.*, p. 151.
18. For this myth, see J.P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire et du temps* in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, 1965.
19. *Sciences*, n. 74–75, sept.-déc. 1971, Hermann éd., pp. 62–68. I thank Olivier Micha for pointing out this article to me.

L'elettricità al servizio della fotografia. / Electricity at the service of photography.

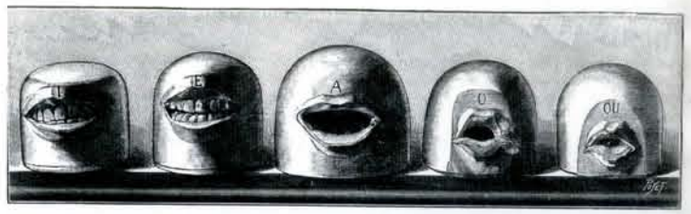


Fig. 6. — Moulages de la bouche prononçant les voyelles.

la photographie de cette flamme était celle des vibrations. Enfin est intervenu le phonographe, modifié pour ces sortes de recherches. Toutes les causes d'erreurs étant écartées aussi rigoureusement que possible, les tracés obtenus par les trois appareils étaient semblables. C'est ainsi que l'on a constaté que les voyelles parlées ont des tracés très caractéristiques, tandis que le groupement des oscillations de ces mêmes voyelles est assez difficile à retrouver lorsqu'elles ont été chantées. Dès ces premiers travaux il a été reconnu que les voyelles I et OU sont constituées par une vibration unique; E et O sont formées de deux vibrations et enfin A de trois vibrations (fig. 2). Ce résultat ne pouvait être considéré comme acquis qu'après avoir été vérifié par d'autres méthodes. C'est alors que dans le même but sont intervenus les appareils électriques : en premier lieu l'oscillographe Blondel et ensuite le récepteur téléphonique. L'idée d'utiliser le récepteur téléphonique est venue au docteur Marage à la suite d'une communication faite à la Société de physique sur l'appareil télégraphique extra-rapide Pollak-Virag. Bien que le principe de cet appareil ait déjà été décrit, il nous semble intéressant de le rappeler, au moins en ce qui concerne l'application spéciale qui en a été faite par le docteur Marage.

Le récepteur téléphonique, recevant les courants émis au poste de départ, transmet les vibrations qui agitent sa plaque à un miroir M (fig. 9) placé devant lui auquel il est relié par un support rigide. Ce miroir reçoit en permanence un faisceau lumineux d'une lampe S et le dirige à travers la lentille L sur une bande de papier P située au foyer de la lentille. Un simple point lumineux vient donc

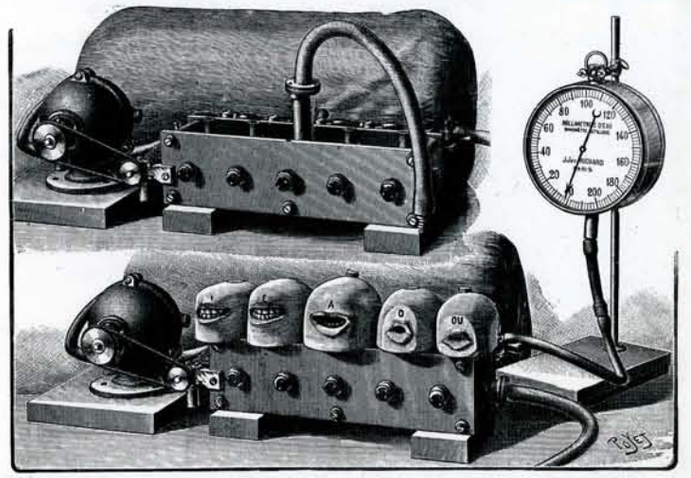


Fig. 7. — Synthèse des voyelles. En haut, la sirène à voyelles. En bas, le même appareil surmonté des moulages.

Poyet, incisione su legno / wood engraving, 1908 (in *La Nature*).

CRONOLOGIA DELLE MACCHINE CELIBI / TIME CHART OF BACHELOR MACHINES

NASCITA DEL MITO / BIRTH OF THE MYTH

1812
Meluck Maria Blainville (Achim von Arnim).

1812
Isabella von Aegypten (Achim von Arnim).

1818
Frankenstein (Mary Shelley).

1843
The Gold Bug (Edgar Allan Poë).

1843
The Pit and the Pendulum (Edgar Allan Poë).

1844
The Artist of the Beautiful (Nathanaël Hawthorne).

1850
The Scarlet Letter (Nathanaël Hawthorne).

1869
Les Chants de Maldoror (Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont).

FIORITURA DEL MITO / BLOSSOMING OF THE MYTH

1886
L'Eve Future (Villiers de l'Isle-Adam).

1892
Le Château des Carpathes (Jules Verne).

1894
Haldernablou (Alfred Jarry).

1895
César -Antéchrist (Alfred Jarry).

1897
Les Jours et les Nuits (Alfred Jarry).

1898
Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien (Alfred Jarry).

1900
Die Traumdeutung (Sigmund Freud).

1902
Le Surmâle (Alfred Jarry).

1910
Les Impressions d'Afrique (Raymond Roussel).

1910
Das Perpetuum Mobile, Geschichte einer Erfindung (Paul Scheerbart).

1912
Die Verwandlung (Franz Kafka).

1912-23
La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Marcel Duchamp).

1914
Locus Solus (Raymond Roussel).

1914
In der Strafkolonie (Franz Kafka).

1914-19
Maschinen (Heinrich Anton Müller).

1916-17
Prostitution Universelle (Francis Picabia).

1917
Parade amoureuse (Francis Picabia).

1916-18
Fille née sans mère (Francis Picabia).

1919
selbstkonstruiertes maschinchen... (Max Ernst).

DIFFUSIONE DEL MITO / SPREAD OF THE MYTH

1926
Metropolis (Fritz Lang/Thea von Harbou).

1931
Frankenstein (James Whale).

1932
La Main prise (Alberto Giacometti).

1932-33
Le Palais à quatre heures du matin (Alberto Giacometti).

1937
La Poupée (Hans Bellmer).

1940
L'Invention de Morel (Adolfo Bioy Casares).

1948
Les Machines célibataires (Michel Carrouges).

1954
Boy with Machine (Richard Lindner).

1955
Maschinenphysiognomien (Konrad Klapheck).

1957
La Veuve du Coureur (Robert Müller).

1959
Meta-Matic (Jean Tinguely).

1959
Super-Cyclo-Meta-Matic (Jean Tinguely).

1959
Machine Pseudo-didactique (Piotr Kowalski).

1960
Homage to New York, Machine-Happening-Autodestructive (Jean Tinguely).

1960
Le Cyclograveur (Jean Tinguely).

1963
FACTORY (Andy Warhol).

1966
Le Seuil du Jardin (André Hardellet).

IL MITO COME VEICOLO / THE MYTH AS VEHICLE

1972
L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie (Gilles Deleuze, Félix Guattari).

1975-77
Les Machines célibataires/Junggesellenmaschinen (Mostra/Exhibition).

1975
Hie ou *Demoiselle* (Jacques Carelman).

1975
Le Diamant (Jacques Carelman).

1975
La Magnéto Amoureuse (Jacques Carelman).

1975
JUNGkapital GESELLENkapital MASCHINENkapital (Gianfranco Baruchello).

ALCUNI TEMI CELIBI / SOME BACHELOR THEMES

ANTI-GRAVITAZIONE / ANTI-GRAVITATION

Duchamp: movimento del carrello, liberato dalla sua forza di gravità dal « principio dell'inversione dell'attrito » / Movement of the coach, freed from its heaviness by the "principle of the inversion of friction".

Jarry: episodio della corsa delle Diecimila Miglia: nell'inversione di marcia, i ciclisti e il treno superano la forza di gravità / Episode in the 10,000 mile race: in cornering the cyclists and the train defy weight (*Le Surmâle*).

Swift: l'isola volante di Laputa / The flying isle of Laputa.

Bicicletta/Cycle: rappresentata come volante nei manifesti pubblicitari della fine dell'Ottocento / Flying in the air in fin-de-siècle posters.

Fantascienza/Science Fiction: uno dei temi dominanti della fantascienza contemporanea / One of the main themes of contemporary SF.

H. Gray, *Cycles Sirius*, 1899, Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs,

Grandville, *Gulliver scopre Laputa, l'isola volante / Gulliver discovers Laputa, the flying island*, disegno per/drawing for J. Swift, *Gulliver*.

La città volante degli Uomini Falchi / The flying city of the Hawkmen, manifesto/poster 1967, Al Williamson *Flash Gordon*.

Duchamp: il « movimento di orologeria » dell'*Incontro di pugilato*; la messa a nudo della *Sposa* nello « scatto ritmico della grande sfera degli orologi elettrici »; *L'impiccata di profilo* / The "clockwork movement" in *Combat de Boxe*; the stripping naked of the Bride in "the piercing of the great hand of the electric clocks"; *the pendula in profile.*

Jarry: la sillaba Ha (HaHa) nel linguaggio particolare di Bosse de Nage, che è Chronos, « padre del Tempo e della Vita » (*Faustroll*); *La macchina per esplorare il tempo*; i « colossali meccanismi a orologeria » che portano il Dottor Bathybius sotto l'oblò, « rivolto verso un mondo inesplorato » (*Le Surmâle*); il vecchio che rappresenta il Tempo alla prima di *Ubu Roi* / The letter Ha (HaHa) in the peculiar speech of Bosse de Nage who is Chronos, "Father of Time and Life" (*Faustroll*); *The Machine for exploring Time*; the "colossal clockwork machines" which carry away Doctor Bathybius beneath his observation porthole "steering for an unexplored world" (*Le Surmâle*); the old man who represents Time on the premier of *Ubu Roi.*

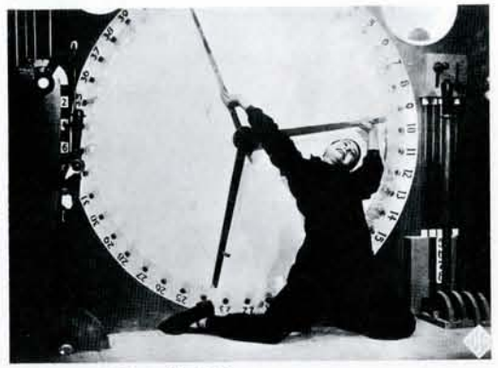
Kafka: gli « ingranaggi » del « disegnatore » (*In una colonia penale*) / The works of the "female designer" (*In a Penal Colony*).

Poe: la « ruota del mulino », che è « la figura dipinta del Tempo » (*Il pozzo e il pendolo*) / The "mill wheel" which is "the painted figure of Time" (*The Pit and the Pendulum*).

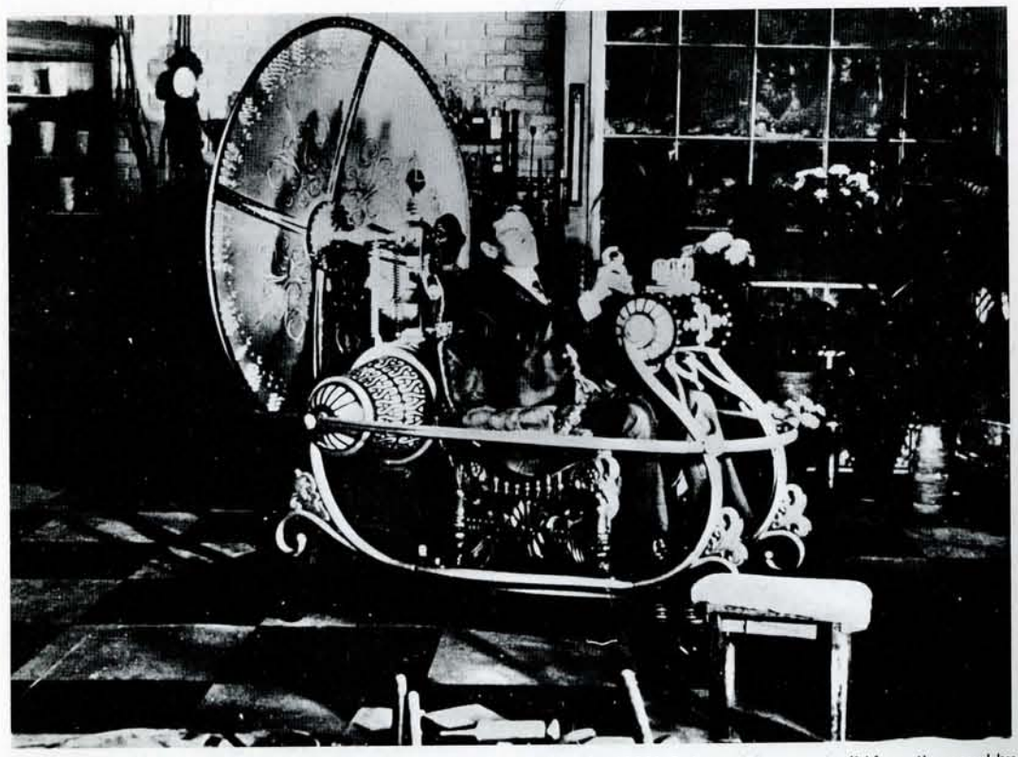
Roussel: le effemeridi di Noël, l'indovino / The ephemerides of Noël, the fortuneller (*Locus Solus*).

Verne: Maître Zacharius.

Wells: La Macchina del tempo / *The Time Machine.*



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.



La macchina del tempo / *The Time Machine*, George Pal, 1959, Films for MGM Galaxy, dal racconto di / from the novel by H.G. Wells.

Il tema iconografico della bicicletta va messo in rapporto con quello del Moto Perpetuo, con quello della meccanica erotica delle macchine per fare l'amore, e con quello di Chronos / The iconographic theme of the bicycle is to be seen in relation to that of the Perpetuum mobile, that of the erotic mechanics of the love-making machines, and with that of Chronos.

Duchamp: « vita circolare » della macchina celibe; *Ruota di bicicletta*, 1913 / "Circular road" of the bachelor machine, *Roue de bicyclette*, 1913.

Jarry: pratica assidua della bicicletta; la corsa delle Diecimila Miglia (*Le Surmâle*); lo chassis della *Macchina per esplorare il tempo.* Illustrazioni di *Chaval* e *TIM* / Constant practice of cycling; the 10,000 mile race (*Le Surmâle*); the chassis of the *Time Machine* illustration of Chaval and TIM.

Klapheck: opere diverse sul tema della bicicletta / Various works on the theme of the cycle.

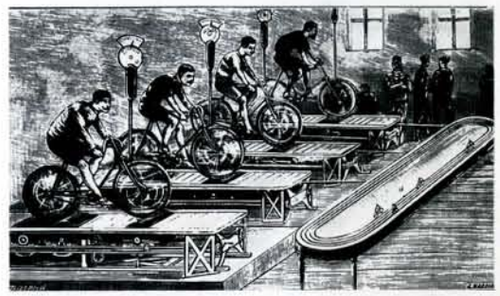
Martina K.: disegni / Drawings.

Lautréamont: la macchina da cucire / The sewing machine (*Maldoror*).

Anton Müller: disegni e macchine diverse / Various drawings and machines.

Robert Müller: La vedova del corridore / The widow of the racing cyclist.

Tinguely: Le Cyclograveur.



Il ciclodromo / *The Cyclodrome*, 1897, G. Massias, incisione in legno/wood engraving.

Ferdinand Lunel, *Byciclettes Rouxel et Dubois*, ca, 1894, Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.

ELETTRIZZAZIONE E FOLGORAZIONE/ ELECTRIFICATION AND ELECTROCUTION

Casares: registrazione delle « immagini », che ha come conseguenza la morte del soggetto / Procedure for recording "images" causing the death of the subject (*L'invention de Morel*).

Duchamp: « scintille » dell'accensione del motore della Sposa / "Sparks" from the burning of the motor of the Bride.

Hawthorne: formazione della « catena elettrica » che, in seguito a un temporale, unisce, alla fine del racconto, Hester Prynne, il suo bambino e il padre (*La lettera scarlatta*) / Formation of the "electric chain" which, aided by a storm, unites Hester Prynne, her child and its father, at the end of the tale (*The Scarlet Letter*).

Jarry: folgorazione del *Supermaschio* / Electrocution of the *Supermâle*.

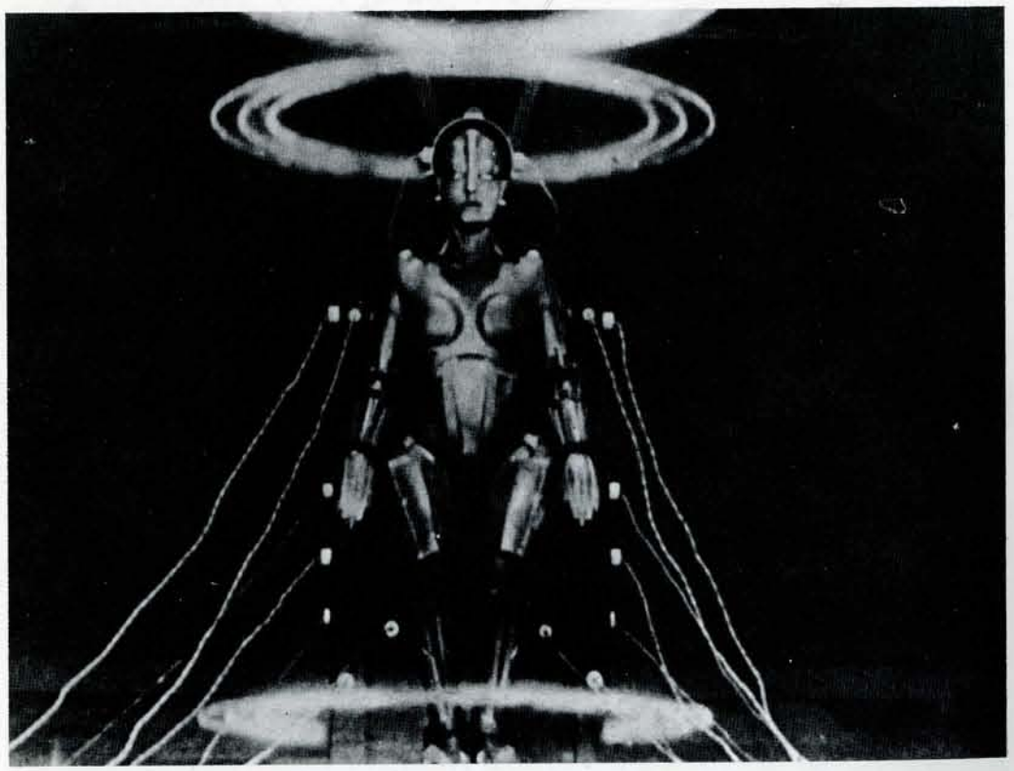
Lang/von Harbou: creazione dell'androide / Creation of the android (*Metropolis*).

Roussel: il letto-parafulmine di Djizmé (*Impressions d'Afrique*) La « prigione focale » (*Locus Solus*) / Djizmé lightning-conductor bed (*Impressions d'Afrique*). The focal jail (*Locus Solus*).

Verne: protezione elettrica del *Castello sui Carpazi* e registrazione della voce della Stilla / Electric defences of the *Castle of Carpathes* and production of the recorded voice of La Stilla.

Villiers de l'Isle-Adam: protezione elettrica di Menlo-Park. Creazione dell'androide Hadaly ad opera di Edison / Electric protection of Menlo-Park. Creation of the android Hadaly by Edison (*L'Eve Future*).

Whale: creazione del mostro durante un temporale / Creation of a monster during a storm (*Frankenstein*).



Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.

MACCHINE PER FARE L'AMORE/ LOVEMAKING MACHINES

Anon.: casi rivelati dalla medicina legale; protesi in vendita nei sex-shops / Cases revealed by legal medicine; prosthesis of sex-shops.

Arsan, Emmanuelle: in *Emmanuelle*, II, Cap. / Chap. 5.

Duchamp: « onanismo » della macchina celibe / "Onanism" of the bachelor machine.

Forest/Vadim: macchina per far godere *Barbarella* / Love machine in *Barbarella*.

Jarry: macchina per ispirare l'amore, costruita da Arthur Gough / Love-inspiring machine of Arthur Gough (*Le Surmâle*).

Mac-Nab: I radiatori mobili / Mobile heating pans, (in *Poèmes Mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1889).

Müller: La vedova del corridore / The widow of the racing cyclist.

Savinio: il « marito meccanico » / "The mechanical husband" (in *Achille énamouré mêlé à l'Evergète;* in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 5, 1933).

Ungerer: disegni / Drawings (*Fornicon*).

Uzanne: il palazzo delle donne docili / The palace of tame women (in Léon Riotor, *Le Mannequin*, pref. Octave Uzanne, Bibliothèque Artistique et Littéraire, Paris, 1900).

Trascuriamo qui il caso, peraltro famoso, di artisti viventi con « bambole » non meccanizzate (Kokoschka, Moliner, Van Ghelderode, e altri) / We have ommitted here the noted cases of living artists with their non-mechanised "dolls".

Jane Fonda nella macchina erotica / Jane Fonda in the erotic machine, film *Barbarella*, Roger Vadim, 1967, dal fumetto di / from the strip by Jean-Claude Forest.

Anon.: nei Luna Park, le macchine per dipingere, a forma di torcitoi / Painting machines at fun parks in the form of a centrifugal drum.

Brunius J.B.: macchina per leggere / Reading machine for *Les Nouvelles Impressions d'Afrique* (Exposition Surréaliste, 1937).

Fassio J.E.: macchina per leggere / Reading machine for *Les Nouvelles Impressions d'Afrique* (1957).

Ferry: disegno per una macchina per dipingere / Designs for a painting machine (*Les Impressions d'Afrique*).

Grandville: macchina per scolpire / Sculpting machine (in *Un autre monde*, 1844, p. 87).

Jaquet-Droz: automi: lo scrittore, il disegnatore, la musicista, ovvero le tre arti liberali / Automatons: the writer, the draughtsman, the musician, or, the three liberal arts (Museum Neuenburg).

Jarry: ultima macchina per dipingere del Salone delle Macchine / Last painting-machines in the Chamber of Machines *(Faustroll)*.

Kafka: il Disegnatore della *Colonia penale* / The "drawer" of the machine in the *Penal Colony*.

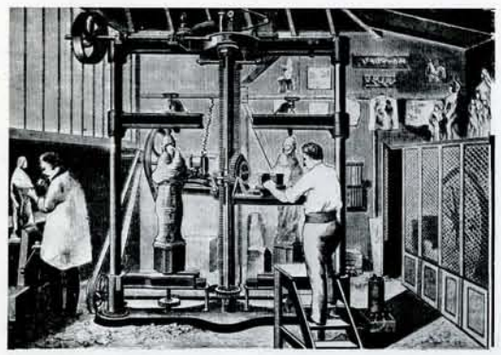
Kowalski: Macchina pseudo-didattica / Pseudo-didactic machine.

Roussel: La « hie » (mazzeranga) o la « demoiselle » (*Locus Solus*); macchina per dipingere di Louise Montalescot, destinata a riprodurre « i magnifici alberi del Behuliphruen » (*Impressions d'Afrique*) / The "hie" (paviourbeetle) or « demoiselle » (*Locus Solus*) painting machine of Louise Montalescot planned to reproduce "the magnificent trees of Behuliphruen" (*Les Impressions d'Afrique*).

Swift: macchina per comporre frasi aleatorie / Machine for composing random sentences (*Laputa*).

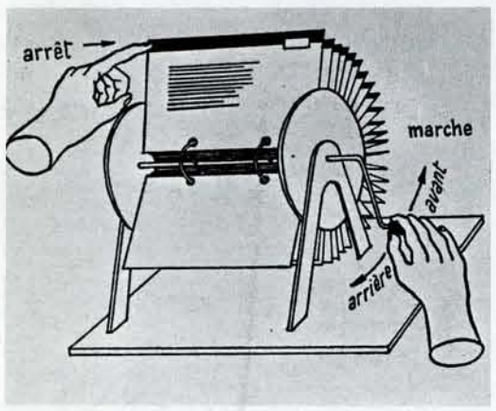
Thomkins: macchina per comporre frasi / Machine for composing sentences (*Dogmat Mot*).

Tinguely: Méta-matics, Cyclograveur.

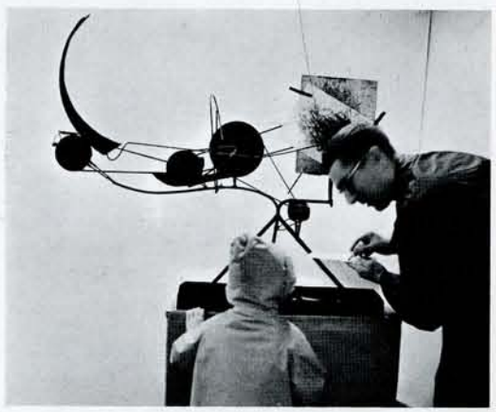


La macchina per scolpire / The sculpting machine, 1894 (in Léonard de Vries, *Les folles inventions du XIXe siècle*, Paris, Planète, 1972).

Jacquet-Droz, *Il disegnatore / The Draughtsman*, ca. 1770, Neuchâtel, Musée d'Histoire.



J.E. Fassio, *La macchina per leggere Roussel: Les nouvelles impressions d'Afrique / The Roussel: Les nouvelles impressions d'Afrique, reading machine* (in « *Bizarre* », 34/35, 1964).



Jean Tinguely, *Méta-Matic*, 1959.

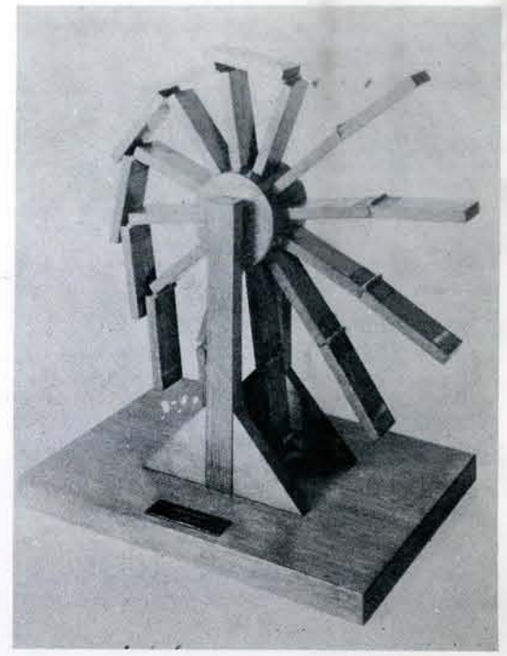
Casares: movimento della macchina registratrice, azionata dalle maree e, soprattutto, auto-registrazione della macchina, che ha lo scopo di assicurarne il funzionamento all'infinito / Movement of the recording machine, worked by the tides, and especially recording of the machine by itself so as to ensure the endlessness of its working (*L'invention de Morel*).

Duchamp: movimento del carrello fra i suoi due « paraurti di vita » / Movement of the carriage held between two "Life buffers".

Jarry: André de Marceuil come « macchina » per far l'amore, e il Perpetual Motion Food, inventato da William Elson / André de Marceuil as a lovemaking "machine" and the Perpetual Motion Food invented by William Elson (*Le Surmâle*).

Anton Müller: « Perpetuum-Mobile-Maschinen »

Scheerbart: Perpetuum mobile.



Perpetuum mobile, ca. 1600.

PERPETUUM
MOBILE

« Plus grand le doute, et plus est-on près des dieux. Les dieux nous voulant commander à toujours approcher davantage du grandiose. Or leur seul moyen de contentable est la misère. Ainsi, les grands espoirs, les grands projets d'avenir ne peuvent naître que de la misère. »

Longtemps je tins ces paroles pour profession de foi. Mais cette profession de foi se trouva certain jour bien ébranlée.

Voici comment la chose arriva :

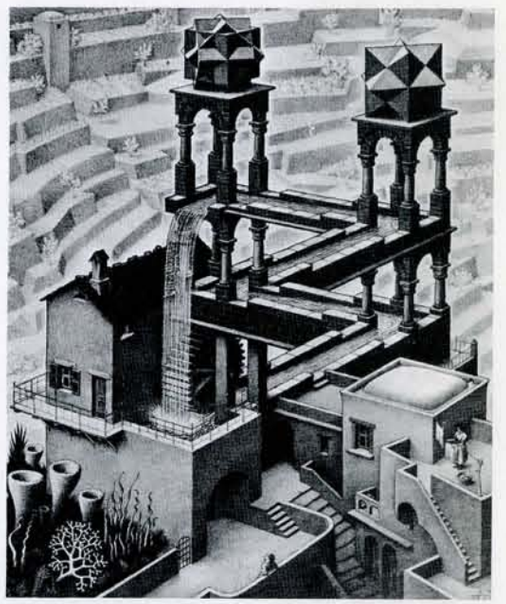
Le 27 décembre 1907, je réfléchissais à diverses petites histoires dans lesquelles se passerait quelque chose de nouveau, de déconcertant, de grotesque. Je songeai par exemple à l'avenir des canons, qui m'apparurent bien utiles comme moyen de transport ; j'imaginai que des marchandises, ainsi canonnées, redescendaient sur terre tout à leur aise, une fois munies d'un dispositif de parachutage à ouverture automatique.

Ensuite, je me figurai l'atmosphère terrestre tout entière sillonnée de funiculaires. Les funiculaires descendant de très hautes montagnes, surtout, me firent excellente impression. Je rêvai à des ballons, destinés à soutenir des funiculaires en cas de voyages au Pôle Nord, puis à des roues géantes qui, selon moi, devaient rouler beaucoup plus vite, sur n'importe quelles routes, que les petites roues actuellement en usage.

De plus, il me semble parfaitement naturel de placer la voiture à l'intérieur de la roue. Ce qui n'en était pas moins une innovation.

J'imaginai une grande roue double, sans rais, a (fig. 1), et suspendis la voiture K aux roues doubles b et c, fixées à la barre double fg. Les roues d et e « étaient là pour des raisons de sécurité, afin que b et c ne puissent glisser de a. Il suffisait alors de donner l'impulsion à a pour que toutes les petites roues se mettent également en mouvement. Évidemment, toutes ces roues pouvaient tout aussi bien, être dentées.

Paul Scheerbart, *Perpetuum Mobile*, Rowohlt, Leipzig, 1910, (in « *Bizarre* », IX, 1958).



M.C. Escher, *La cascata d'acqua / The waterfall* (Il moto perpetuo attraverso i giochi di prospettiva) (the perpetuum mobile through the play of perspective), litografia/litograph, 1961.

VITA ARTIFICIALE (NASCITA O RIANIMAZIONE ARTIFICIALE) / ARTIFICIAL LIFE (ARTIFICIAL BIRTH OR REANIMATION)

Casares: immagini registrate di Faustina e degli invitati di Morel / Recorded images of Faustine and of the guests of Morel.

Duchamp: « Stampi maschi » del Cimitero delle Uniformi e delle Livree / Malic moulds of the Cemetery of Uniforms and Livries.

Jarry: il ciclista morto che continua a pedalare sulla quintupletta / The dead cyclist who goes on pedalling on the quintuplet.

Lang/von Harbou: il robot / the robot (*Metropolis*).

Roussel: rianimazione della testa di Danton mediante il *vitalium* e la *resurrettina*, e tutte le scene di resurrezione del IV capitolo / Reanimation of the skull of Danton by the *vitalium* and the *resurrectine* and all the "resurrection" scenes in Chap. 4 (*Locus Solus*).

Shelley, Mary: Frankenstein.

Verne: La Stilla (*Le Château des Carpathes*).

Villiers de l'Isle-Adam: L'Eve Future.

La creazione della creatura / Creation of the creature (in James Whale, *Frankenstein*, 1931, film con / with Boris Karloff).

Casares: « commercio » del naufrago con le « immagini » di Faustina / Relations of the shipwrecked man with the "images" of Faustine.

Duchamp: « testimoni oculisti » del *Grande Vetro*; mirino della scatola cubica di *Etant donnés 1. la cascata 2. il gas illuminante* / "Ocular witnesses" in the Large Glass; peepholes in the cube-shaped box in *Etant donnés 1. The waterfall 2. The lighting gas.*

Jarry: oblò del Dottor Bathybius, azionato dalla « vite senza fine di uno specolo » / The observation window of Doctor Bathybius driven by "the endless screw of a speculum" (*Le Surmâle*).

Kafka: « testimoni » dell'esecuzione del giudizio attraverso il vetro dell'erpice (*In una colonia penale*) / "Witnesses" of the execution of a sentence through the harrow (*In a Penal Colony*).

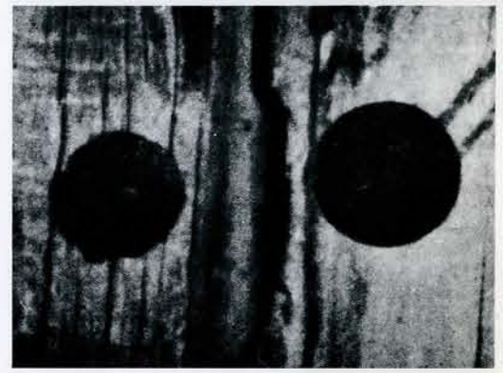
Anton Müller: ultima fase del suo delirio, quando, con l'aiuto di un canocchiale che si è fatto costruire, passa lunghe ore a esaminare una sola piccola scultura di terracotta, che rappresenta il sesso femminile / Last phase of his madness, when by means of a telescope which he has made for himself he spends hours looking at a little clay sculpture which he has fashioned in the form of the female genitals.

Poe: gli « occhi dei demoni... dardeggianti » sulla vittima, cioè le figure dipinte sulle pareti della camera del supplizio (*Il pozzo e il pendolo*) / The "barbed eyes of demons" on their victim, meaning the mural pictures decorating the torture chamber (*The Pit and the Pendulum*).

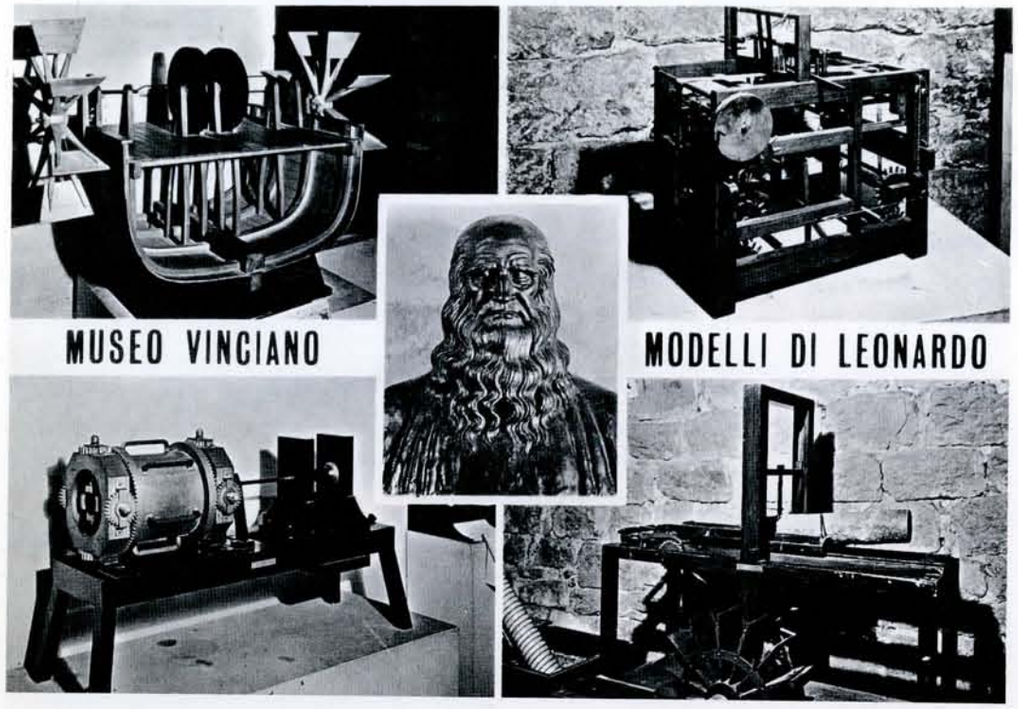
Roussel: testimoni oculari del cap. IV e, più particolarmente, « prigione focale » del Dottor Sirhugues (*Locus Solus*). L'autore come testimonio oculare in *La Vue* / Eywitnesses in chap. 4 and especially the "Focal Prison" of Doctor Sirhugues. The author as eyewitness in *La Vue.*

Verne: lente convessa nell'ufficio di Herr Schultze (*I 500 milioni della Begum*); il canocchiale del venditore ambulante / Convex lens of the bureau of Herr Schultz. The telescope of the pedlar (*Le Château des Carpathes*).

Villiers de l'Isle-Adam: lente a binocolo marino di Edison che « dissecca » il corpo di Hadaly, e telescopi dei segugi della Compagnia del Gas che osservano Menlo Park / Lens and binoculars af Edison "dissecting" the body of Hadaly and the telescopes of the guards of the Gas Company observing Menlo-Park (*L'Eve future*).



Duchamp, La porta / The Door di/of *Enfant donnés* 1) *La chute d'eau* 2) *Le Gaz d'éclairage*, insieme e dettaglio/complete and detail.



Jonathan Swift

Irlandese di lingua inglese (1667-1745), il suo capolavoro sono *I viaggi di Gulliver*, pubblicati anonimi nel 1726. Vi si racconta di quattro viaggi, dei quali i primi due sono famosi: quello a Lilliput, il paese dei nani, e quello a Brodbingnac, il paese dei giganti. Ma sebbene sia il più corto, il viaggio più ricco di motivi suggestivi è il terzo, quello all'isola volante di Laputa, i cui abitanti sono astronomi talmente occupati a osservare il cielo che hanno bisogno di un domestico che gli ricordi continuamente la necessità della vita di tutti i giorni.
Quest'isola volante che sfida le leggi di gravità ci fa venire in mente la macchina celibe di Duchamp che, nel suo *Grande Vetro*, grazie al « principio dell'inversione dell'attrito » rende ogni cosa priva del suo peso. In Laputa troviamo anche un bell'esempio di macchina per fabbricare frasi aleatorie.
L'ironia swiftiana, con la sua particolarissima mescolanza di rigore logico e di fisica bizzarra, la ritroveremo in altri racconti d'anticipazione nei quali compaiono macchine celibi, come *Flatlandia* di Abbott (1884) o il *Viaggio al paese della quarta dimensione* (1912) di Pawlowski.

Mary Shelley

Nata nel 1797 a Londra, morta nel 1851 nella stessa città. Figlia di William Godwin, fu la seconda moglie del poeta Percy Bysshe Shelley. Nel 1818, appena ventenne, scrive *Frankenstein o il Prometeo moderno*. Si tratta di uno scienziato di Ginevra, Victor Frankenstein, il quale, dapprima attratto dai misteri dell'elettricità appena scoperta, si dedica in seguito a quelli della fisiologia. Anche se, al contrario di quanto avverrà nelle trasposizioni cinematografiche, la vita non è trasmessa al mostro per mezzo della corrente elettrica, resta il fatto che la doppia polarità che si esprime in lui, la ritroveremo nella maggior parte dei

Jonathan Swift

Anglo-Irish (1667–1745), his masterpiece is *Gulliver's Travels*, which appeared anonymously in 1726. The travels consist of four voyages. The first two are well known: one to Lilliput, the land of the pigmies, and the other to Brobdingnag, home of the giants. It is the third, however, which though the shortest is the richest in significance. This is the voyage to the flying island, Laputa, all of whose inhabitants are astronomers, so engrossed in watching the sky that they need a servant to remind them continually of the requirements of everyday life. This flying island which defies the laws of gravity is reminiscent of the bachelor machine of Duchamp which, in *Le Grand Verre*, liberates everything from weight by the "principle of the inversion of friction". There is also an excellent example in Laputa of a machine for making sentences at random. Finally, the Swiftian irony, with its special blend of logical rigour and extravagant physics, is later found in other tales which herald the future, such as *Flatland* by Abbot (1884) or the *Voyage to the Land of the Fourth Dimension* by Pawlowski (1912).

Mary Shelley

Born in London in 1797, died in the same city in 1851. The daughter of William Godwin, she was the second wife of the poet Percy Bysshe Shelley. She was not yet twenty when she composed, in 1818, her *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. In it, a Genevan scientist, Victor Frankenstein, is first drawn to the mysteries of nascent electrical science and then follows those of physiology. Although in the novel the monster is not endowed with life through the application of an electric current, as was to be the case in the film, there still remains the double polarity, which is found in him in common with most creators of monsters, in which electrical phenomena and biological phenomena exchange their properties.
The cinema adaptations of the novel lost the rich-

elettrici e fenomeni biologici si scambiano le loro proprietà.
Gli adattamenti cinematografici impoveriranno l'invenzione del romanzo di Mary Shelley. Là il problema di come far scomparire il mostro si presenta quando lui manifesta il desiderio di avere una compagna, e in tal modo l'umanità corre il rischio di una procreazione mostruosa. Niente di tutto ciò si trova nel primo film tratto dal romanzo, quello di James Whale (1931), nel quale la parte del mostro è sostenuta da Boris Karloff. Nel film il problema della discendenza non viene neppure sfiorato, al contrario di quanto avverrà in un secondo film, *La fidanzata di Frankenstein*. La confusione popolare fra il nome di Frankenstein e quello del mostro sembra porre inconsapevolmente la questione su quale dei due esseri sia il più spaventoso, la creatura o il suo creatore.

ness of Mary Shelley's work. In fact, in the novel the problem of getting rid of the monster arises when it reveals its desire for a female companion and so threatens humanity with the peril of monstrous offspring. There was none of all this in the first film made from the novel, that by James Whale in 1931—in which Boris Karloff played the part of the monster—which does not raise the possibility of its procreation. This only appeared in a second film, *Bride of Frankenstein*. As for the popular mix-up over the name of Frankenstein and that of his monster, it seems to unconsciously raise the question of which is the more terrifying, the creature or its creator.

Boris Karloff nella parte della creatura / Boris Karloff in the role of the creature (film, 1931).
La fidanzata del mostro inorridisce e rifiuta di sposarlo / The Monster's fiancée is horrified and refuses to marry him. (Elsa Lancaster in *La fidanzata di Frankenstein*, J. Whale, 1935).
Eric Stanton (1927), *Frankenstein* Strip, 1963: il circuito si chiude. La scienza rifiuta una compagna alla creatura (nel libro del 1918); è la compagna artificiale che lo rifiuta (nel film del 1935). Allora il mostro con parti ideali prese da diverse donne, si fabbrica lui stesso la sua donna ideale, che, naturalmente, sarà « montata male » / Eric Stanton (1927) *Frankenstein* Strip, 1963: the circuit stops. Science refuses to give the creature a companion (in the book dated 1918); the artificial companion refuses him (in the film of 1935). The monster therefore decides, with the aid of ideal parts taken from different women, to take his own ideal woman though she will, naturally, be badly "reassembled".

Nathaniel Hawthorne

Scrittore americano nato a Salem, Massachusetts, nel 1804, morto a Plymouth nel 1864. Se non è il caso di presentare la sua opera, che è un classico, può forse essere utile riconsiderarla alla luce della tematica della macchina celibe. Si noterà infatti che il suo racconto più famoso, *La lettera scarlatta* (1850), contiene numerosi elementi costitutivi del mito: l'iscrizione della lettera stessa sul corpo dell'infelice (questo tema dell'iscrizione era già stato abbozzato in *La macchina della nascita* del 1843), il celibato, vissuto dal punto di vista della morale puritana, e infine l'elettrizzazione nell'episodio della « catena elettrica » alla quale danno vita alla fine del racconto Hester Prynne, suo figlio, e il padre di quest'ultimo.
Hawthorne è anche autore di testi fantastici che partecipano di questa tematica. Citeremo *L'artista del bello* (1844), la storia di un orologiaio alla ricerca dell'assoluto che arriva a isolare la bellezza in una farfalla meccanica sensibile e prossima all'umanità quanto basta per scolorire di fronte al dubbio e alla prosaicità.

Edgar Allan Poe

Nato a Boston nel 1809, morto nel 1849 a Baltimora per una crisi di delirium tremens. Non è certamente il caso di presentare qui la sua opera, universalmente celebre. Se essa appartiene piuttosto al campo del fantastico tradizionale, almeno due dei racconti mostrano una tematica celibe: *Lo scarabeo d'oro* e, di più ancora, *Il pozzo e il pendolo*, scritti entrambi nel 1843.

Jules Verne

Scrittore francese nato a Nantes nel 1828, morto nel 1905 ad Amiens. Se l'opera di Jules Verne appartiene soprattutto al genere del romanzo d'avventure con una parvenza scientifica — le anticipazioni sono infatti molto spesso in ritardo rispetto ai reali progressi della scienza del tempo, che Verne mal conosceva — non manca tuttavia, qualche volta, di toccare la tematica della macchina celibe. Ora si tratta della creazione di un

Nathaniel Hawthorne

American writer born at Salem, Mass., in 1804, died at Plymouth in 1864. While it is unnecessary to introduce his classic *oeuvre*, it may perhaps be useless to consider it here in the light of the bachelor machine. It will be realised that the most famous of his novels, *The Scarlet Letter* (1850) contains many of the components of the myth: the inscription of the letter itself on the body of the father and its embroidered repetition on the mother's dress (this theme of the inscription had already been touched on in *The Stain of Birth* in 1843), celibacy, here experienced in the ethos of Puritan morality, up to electrification in the episode of the "electric chain" which, at the end of the tale, is composed in the course of a storm of Hester Prynne, her child, and its father. Elsewhere Hawthorne is the author of fantastic tales which echo these thems. Mention may be made of *The Artist of the Beautiful* (1844), the story of a clockmaker in search of the absolute who comes to isolate beauty in the guise of a mechanical butterfly, so sensitive or so nearly human as to languish before doubt and prosaicism.

Edgar Allan Poe

Born in 1809 at Boston, died at Baltimore in 1849, from an attack of *delirium tremens*. It is unnecessary to introduce his universally famous *oeuvre*. While it mostly belongs to the sphere of traditional fantasy, at least two of the tales reveal bachelor themes: *The Gold Bug* and, to a greater degree, *The Pit and the Pendulum*, both written in 1843.

Julus Verne

French writer, born at Nantes in 1828, died at Amiens in 1905. While the works of Jules Verne mostly belong to the domain of adventure stories with a scientific colouring—for his anticipation in fact often turns out to be behindhand in relation to the real science of his times, which Verne understood little of—he yet occasionally deals with the themes of the bachelor machine. On the one hand there is, his creation of a type of bachelor sage—Némo,

Jules Verne, *L'Albratros et l'Hélicoptère de Ponton d'Arnancourt*, esposizione/exhibition Jules Verne, Galerie-Librairie La Hune, Paris, 1952.

tipo di scienziato celibe — Nemo, Robur, Lidenbrock, Herr, Schultze il dottor Ox, Zacharius, ecc. — che, avendo sposato la scienza, vive in una solitudine orgogliosa e nel compiacimento narcisistico per i suoi poteri prometeici. Ora si tratta della creazione di almeno due tipi di macchine celibi. Una è nel romanzo *Il castello sui Carpazi:* è il dispositivo che permette alla Stilla di rivivere — nell'aspetto e nella voce — sotto gli sguardi di Frantz e del barone di Gortz: macchina registratrice ed erotica fra tre personaggi che ricorda l'*Eva futura* di Villiers e che preannuncia *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares. Nel romanzo *I 500 milioni della Begum* troviamo il cannone del professor Schultze, che appartiene alla tematica celibe per almeno tre delle sue proprietà: il moto perpetuo del proiettile, che, per eccesso di velocità, invece di cadere finisce per entrare in orbita; il gelo, il ghiaccio e il fulmine per le proprietà del gas, che esso contiene; il voyeurismo, per la lente di vetro convesso che illumina l'antro del Re dell'acciaio...

Isidore Ducasse, conte de Lautréamont

Scrittore francese, nato a Montevideo nel 1846 durante l'assedio della città, morto a Parigi nel 1870. La prima edizione dei *Canti di Maldoror* vide la luce nel 1868: nessuno ci fece caso e i soli brevi resoconti che le vennero dedicati furono scritti « per compiacenza ». Del resto, il manoscritto era stato rifiutato da diversi editori, fra cui Lemerre, il futuro editore di Roussel.
In effetti, si dovettero aspettare i Surrealisti perché Lautréamont venisse scoperto e si riconoscesse nella sua opera qualcosa di più che gli scritti di un uomo « bollato » — come dicevano di lui i suoi compagni di scuola — o addirittura la produzione insolita e aberrante di una figura ai margini del movimento romantico, come la critica universitaria francese lo considerò per troppo tempo. La prefazione alla riedizione dell'agosto 1938 è di André Breton, e d'altro canto conosciamo l'importanza che nella formazione dell'estetica surrealista rivestirà il famoso « incontro, su un tavolo di dissezione, di una macchina da cucire con un parapioggia ».

Edvard Munch, *Testa d'uomo nella chioma della donna / Man's head in woman's hair*, incisione su legno/wood engraving, 1896.

Robur, Lidenbrock, Herr Schultze, Docteur Ox, Zacharius etc.—who have espoused science and live in proud solitude and a narcissistic rapture over their own Promethean powers. On the other hand, there is the creation of two types of bachelor machines. One is found in *Le Château des Carpathes:* this is the device which enables Stilla to come to life again—in appearance and in voice—under the gaze of Franz and Baron de Gortz: recording and erotic machinery which evoke *l'Eve Future* of Villiers and herald *L'Invention de Morel* by Casares. Moreover, there is the cannon of Professor Schultze in *les 500 millions de la Begum;* this involves the bachelor themes in at least three of its properties: the *perpetuum mobile* of its projectile which, through excess of speed, instead of falling to the ground becomes a satellite; the frost, ice and electrocution by the properties of the gas it contains; the voyeurism through the convex lens which illuminates the cave of the King of Steel...

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont

French writer, born at Montevideo in 1846, died at Paris during the siege in 1870. In 1848 appeared the first edition of the *Chants de Maldoror*, which interested nobody and received no more than some brief reviews "out of courtesy". The manuscript had been refused by several publishers, among them Lemerre, the future publisher of Roussel.
It took the Surrealists to discover Lautréamont and to see anything more in his works than a "crackpot"—as his schoolmates used to say of him—, considering his output simply the odd or aberrant product of a hanger-on of the Romantic movement, as French university criticism had long considered him. André Breton wrote the preface to the re-edition of August 1938, and the famous "encounter, on a dissecting table, of a sewing machine and an umbrella', with its importance in the constitution of Surrealist aesthetics, is known.
It should however be noted that the Surrealists only considered, of this unusual encounter, the aspect "table", i.e. picture, i.e. a relevant aspect of a conventional aesthetic; while they ignored the purpose of this table, not the ikon of a new genre in which dreams are represented, but a surgical *instrument*, apparatus of dissection, a mechanism endowed with sense, with a function in which are celebrated also and above all the wedding of metal with flesh, of the mechanical with the libidinal.

Edvard Munch

Born at Loeten, 12th December 1863, died at Ekely, near Oslo, 23rd January 1944. After his early work, under the aegis of naturalism and his anarchist and socialising preoccupations, he discovered Impressionism and neo-Impressionism in Paris. But it was in the last years of the 19th century that he found his path to an art which was violently symbolist, in which the existential pessimism of Kierkegaard was embodied in forms close to the Jugendstil and in intense colours which heralded Germanic Expressionism.
Profoundly neurotic—in 1908 he was compelled to spend a period in a Copenhagen clinic—Munch never married, despite his exceptional personal beauty. He is the perfect type of the bachelor artist, who experiences woman as a haunting and tormenting presence. At times she is depicted as a barren woman, rejecting procreation, as in his, *Madonna*, at times as the *femme fatale*, the incarnation of a sort of female Dracula, a vampire sucking the blood of men. Strindberg himself was to write a commentary on the most famous of Munch's works, *The Kiss*, of which he produced endless variations: "The fusion of two beings, the smaller of whom, in the form of a carp, seems on the point of devouring the larger, in the manner of vermin, microbes, vampires and women".

Bisogna tuttavia sottolineare che i Surrealisti assimileranno, della natura del supporto che ospita questo insolito incontro, soltanto l'aspetto di « tavolo », cioè di quadro, cioè ancora un aspetto proprio di un'estetica convenzionale, e che tratrascureranno la *finalità* di questo tavolo, che non è icona di un genere nuovo in cui si rappresentano dei sogni, ma *strumento* di chirurgia, apparecchio di dissezione, meccanismo fornito di un senso e di una funzione, nel quale si celebrano anche e soprattutto le nozze fra il metallo e la carne, fra il macchinistico e il libidinale.

Edvard Munch

Nato a Loeten il 12 dicembre 1863, morto a Ekely, vicino a Oslo, il 23 gennaio 1944. Dopo gli inizi compiuti sotto il segno del naturalismo e dell'impegno anarchico e socialisteggiante, a Parigi scopre l'impressionismo e il neoimpressionismo. Ma è negli ultimi anni del XIX secolo che trova la sua strada, attraverso un'arte violentemente simbolista, in cui il pessimismo esistenziale di Kierkegaard si incarnerà nelle forme vicine allo *Jugendstil* e ai colori intensi che annunciano l'espressionismo tedesco.
Sofferente di una grave forma di nevrosi — nel 1908 deve farsi ricoverare in una clinica di Copenhagen — Munch, nonostante la sua bellezza eccezionale, non prese mai moglie. Egli rappresenta il tipo dell'artista celibe, per il quale la donna è una presenza fastidiosa e angosciante. La donna viene rappresentata ora sterile, che rifiuta la procreazione, come nella sua *Madonna*, ora fatale, incarnazione di una specie di Dracula femmina, vampiro che succhia il sangue dell'uomo, figura nella quale si può vedere un'inversione del mito di Dracula. Strindberg stesso scriverà un commento alla più celebre opera di Munch, *Il bacio*, da cui ricaverà infinite variazioni: « Fusione di due esseri, il più piccolo dei quali, come un carpione, sembra sul punto di divorare il più grande, come fanno i parassiti, i microbi, i vampiri e le donne ».

Heinrich Anton Müller

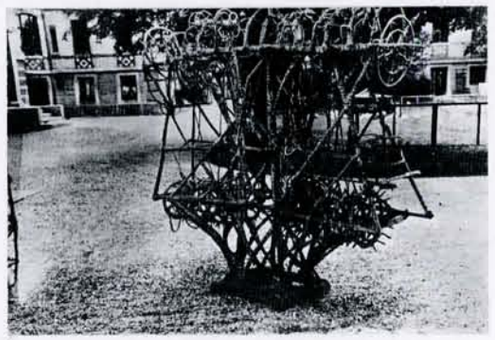
Nato nel Cantone di Berna nel 1865. Agricoltore. Autodidatta. Internato dal 1906 fino alla morte (1930).
Nel 1903 inventa un'ingegnosa macchina per tagliare le vigne; la sua idea viene rubata e commercializzata. È probabilmente in seguito a questa frustrazione che precipita nell'alienazione e si dà a fabbricare macchine (questa volta) « gratuite », macchine folli abitate dall'idea fissa del moto perpetuo. Sono grandi costruzioni di cerchi concentrici, che Müller lega con i suoi propri escrementi, e che appaiono dal 1914 — nello stesso momento in cui Duchamp comincia a elaborare la sua macchina a movimento perpetuo, il Grande Vetro —, fino al 1923 (lo stesso anno finale dell'opera di Duchamp). Parallelamente, a cominciare dal 1917, si mette a fare disegni e quadri, spesso firmati con il nome di « Dio », e ne dedica alcuni a sua moglie, « la Vergine divina ». Nel 1924, inesplicabilmente, interrompe per un anno qualsiasi produzione disegno o macchina. Due anni più tardi, nel 1926, incomincia l'ultima fase del suo delirio, dominato dal voyeurismo: Müller costruisce una specie di immenso cannocchiale, attraverso il quale, ogni giorno, si concentra per lunghe ore nella contemplazione di uno strano oggetto di grandi dimensioni, fabbricato da lui stesso con pietre e con ogni sorta di materiali, che rappresenta un sesso femminile, come l'ultima opera che ci ha lasciato Duchamp.

Alfred Jarry

Scrittore francese, nato a Laval (Majenne) nel 1873, morto a Parigi nel 1907. Se oggi il grande pubblico conosce, pur in ritardo, il suo nome

Henrich Anton Müller

Born in 1865 in the canton of Berne. Farm labourer. Autodidact. Confined in a mental hospital from 1906 until his death in 1930.
In 1903 he invented an ingenious machine for pruning vines, the idea for which was stolen from him and commercialised. It was this frustration, apparently, which threw him into a state of alienation and and into the construction of machines which were now aimless, crazy machines haunted by the obsession of the *perpetuum mobile*. Great structures consisting of concentric circles which he put together with the help of his own excrement, they came into being from 1914 on—at the same time as Duchamp began to produce that other perpetual motion machine which was to be the Grand Verre—and like him went on until 1923. At the same time, from 1917 on, he began to produce drawings and paintings which he sometimes signed "God" and many of which he dedicated to his wife, "The Holy Virgin". In 1924, inexplicably, he broke off all work for a year, both on drawings and machines. Two years later, in 1926, began the last phase of his madness, which was dominated by voyeurism: he built a sort of immense telescope through which he spent hours, day after day, contemplating a strange object of large dimensions, made out of stones and all sorts of materials, representing the female genitals, as in the last work which Marcel Duchamp has left us.



Alfred Jarry

French writer, born at Laval (Mayenne) in 1873, died in Paris in 1907. The general public knows him today, after a long lapse of time, as a playwright, author of that farce, the deeds of Ubu—originally a schoolboy joke against their teacher, it developed in three stages: *Ubu roi*, put on at the Théâtre de l'Oeuvre in 1896, *Ubu enchaîné* (1900) and *Ubu sur la Butte* (1906). However, we consider his two novels to be much richer now, and their full boldness and mythical complexity are perhaps only just beginning to be grasped: *Les Jours et les Nuits* (1897) and *Le Surmâle* (1902), which evolve fantastic fantasies of bachelor machines. Novels themselves functioning like these machines, as did their author, Alfred Jarry, who was all through his life nothing but a perpetual crazy machine, the centre of an extraordinary unceasing physical output deployed in every direction, fed by every source, from the practice of cycling to the abuse of absinthe (his "sacred herb"), who ended up by wearing out a physique which was yet uncommonly robust. In the same way, Jarry heralds perfectly creators of the type that involve their whole being in their actions, whether they are literary or lived, in a single tension which is that of universal defiance—Promethean?—of the order of the world, and which embodies pataphysics, the meditated discipline of a total disintegration of scientific laws.

quello del drammaturgo autore di quella farsa come « henaurme » che è il ciclo di Ubu (nata come uno scherzo di studenti per reazione contro il professore, la farsa si compone di tre tempi: *Ubu re*, rappresentato al Teatro dell'Opera nel 1896, *Ubu incatenato*, 1900, e *Ubu sotto tiro*, 1906), a noi sembrano però più ricchi i suoi due romanzi, di cui solo oggi si comincia forse a cogliere per intero l'audacia e la complessità mitica: *I giorni e le notti* (1897) e *Il supermaschio* (1902), nei quali prendono corpo immaginazioni fantastiche di macchine celibi. Romanzi che funzionano anche essi come quelle macchine, allo stesso modo del loro autore, Alfred Jarry, che durante tutta la sua vita non fu altro che una perpetua macchina folle, sede di uno straordinario, continuo spreco di energia fisica impegnata in tutte le direzioni, alimentata da tutte le fonti, dalla pratica del velocipede all'abuso dell'assenzio (la sua « erba santa ») e che finirà per consumare una tempra singolarmente robusta. In questi romanzi Jarry presenta compiutamente quel tipo di creatore in cui l'intero essere si impegna nelle sue imprese, siano esse letterarie o vissute, in un'unica tensione che è una sfida universale — prometeica? — all'ordine del mondo, e che incarnerà la patafisica, disciplina meditata di disintegrazione totale delle leggi scientifiche.

Gaston De Pawlowski

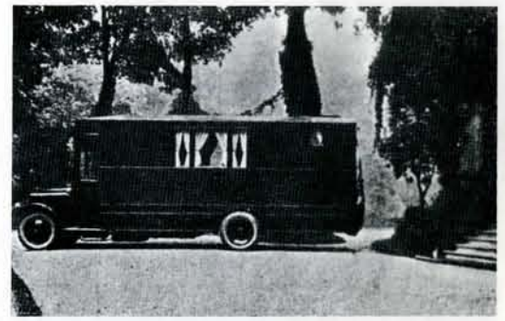
Giornalista e scrittore francese (1874-1933), direttore con altri di *Vélo* e caporedattore di *Comoedia* dal 1907 al 1914. Su questa rivista pubblica, a partire dal 1912, in feuilleton, i primi episodi del suo *Viaggio al paese della quarta dimensione*, che è insieme un racconto filosofico alla Swift e un classico di narrativa scientifica. Vi si incontrano molte macchine celibi (e la più curiosa è certamente la macchina sofistica dello spazio a tre, quattro o n dimensioni) che avranno una profonda influenza su Marcel Duchamp quando costruirà il suo *Grande Vetro*. Pawlowski è anche autore di un altro libro, *Nuove invenzioni e ultime novità* (1916), alcune delle quali, come ad esempio lo « elettroferropaglericcio », l'« equilibratore di tartine », o la « dinamopipa e il bottone elettrico da gilet per conversazione », non possono non ricordarci il « trasformatore che serve a utilizzare le piccole energie dissipate » di Duchamp o qualche altra invenzione patafisica.

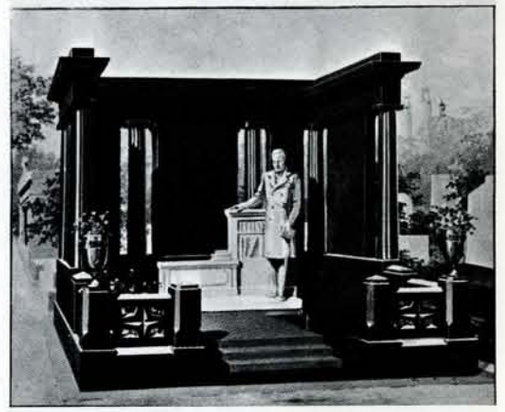
Raymond Roussel

Nato a Parigi nel 1877, morto nel 1933 a Palermo, ucciso da una dose eccessiva di barbiturici.
Dopo il fallimento di un primo romanzo in versi, *La doublure* (1897), e poi di tre poemi descrittivi pubblicati col titolo *La vue* (1904), Roussel elabora un sistema di scrittura che gli consente di com-

Gaston De Pawlowski

French writer and journalist (1874–1933), editor, among others of *Vélo* and managing editor fo *Comoedia* from 1907 to 1914. It was in this that he published, from 1912 on, in instalments, the first episodes of his *Journey to the Land of the Fourth Dimension*, being at the same time both a philosophical tale in the manner of Swift and a science fiction classic. It contains a number of bachelor machines, of which the subtlest is undoubtedly the sophisticated machinery of three, four, or *n* dimensional spaces which was to influence profoundly Marcel Duchamp when he constructed his *Grand Verre*. Pawlowski was also the author of another book, *New inventions and latest novelties* (1916) in which certain of the inventions such as the "electrocuferropaillasse", the "équilibreur de tartines" (bunbalancer), "le dynamo-pipe et le bouton de gilet élec-

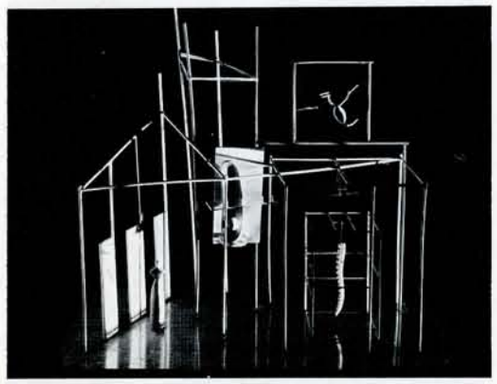




La roulotte di Roussel / Roussel's caravan, in « *Bizarre* », 34/35.
Due progetti per la tomba di Roussel, con biblioteca grande o piccola, secondo la spesa e la situazione patrimoniale dello scrittore / Two designs for Roussel's tomb, with large or small library, depending on expenses and the writer's state of fortune.

porre, in una lingua stranamente precisa e pura, un universo fantastico, nel quale il reale non entra mai: nelle *Impressioni d'Africa* (1910) e poi in *Locus solus* (1914) incontriamo diverse macchine celibi. Questi romanzi passeranno del tutto inosservati. Bisogna aspettare *L'Etoile au front* (1924) e poi *Poussière de Soleils* (1926), due lavori scritti direttamente per la scena, perché i giovani surrealisti si accorgano del genio singolare di Raymond Roussel. Ma sarà il saggio di Michel Foucault (che nell'universo rousselliano scorge « l'immagine capovolta, l'uso sognante, incantato e mitico » del linguaggio letterario e per mezzo di quello descrive lo spazio di una macchina linguistica che sarebbe lo spazio celibe) a proporre la sua opera alla comprensione del gran pubblico. Ma fin dal 1912, assistendo all'adattamento teatrale, delle *Impressioni d'Africa*, Marcel Duchamp aveva avuto, come dirà poi, « uno shock decisivo » per la sua futura produzione.

ALBERTO GIACOMETTI



Alberto Giacometti, *The Palace at 4 a.m.*, 1923-33 (legno, vetro, fil di ferro, spago / wood, glass, wire and string, 62,5x 70,6x39,3, New York, Collection The Museum of Modern Art, acquisto/purchase), ispirato da/inspired by Roussel, *Locus Solus*.

Francis Picabia

Pittore, scrittore, poeta (1879-1953), figura dominante del movimento Dada. Si ricorda che nel 1911, durante un viaggio in automobile nel Giura in compagnia di Picabia e di Gabrielle Buffet, Marcel Duchamp ebbe il presentimento di quello che sarebbe stato il suo *Grande Vetro*.
Ma anche Picabia, dopo il periodo astratto dei suoi studi cosiddetti « psicologici » (*Udnie*, *Edtaonisl*), inizia nel 1915 un periodo meccanicistico e biomorfico che avrà più di un punto di somiglianza con il progetto di Duchamp.
Nella svariata produzione di questo periodo (1915-1918), la *Fille née sans mère* introduce l'idea di una genealogia celibe e « immacolata ». Diverse opere del 1915, come ad esempio *Ici, c'est ici Stieglitz* oppure *Cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir*, sia attraverso i titoli stessi sia attraverso le loro immagini che richiamano apparecchiature fotografiche (obiettivi e pellicole) o fonografiche (dischi), trattano esplicitamente quel tema della registrazione che abbiamo visto essere centrale nella tematica celibe. La *Parade amoureuse* (1917) racconta gli accoppiamenti biomeccanici di una macchina per fare l'amore. Questa permutabilità generalizzata di una economia libidinale che rifiuta la procreazione sfocia infine e necessariamente in una *Prostituzione universale* (1916-1917).

Franz Kafka

Scrittore di lingua tedesca, nato a Praga nel 1883, morto a Vienna nel 1924. Rimasta a lungo sconosciuta (non sarà divulgata in Francia prima del 1935, e in Germania riceverà la giusta valutazione e, nonostante il divieto formale di Kafka, avrà la sua diffusione per merito dell'amico ed esegeta Max Brod), la sua opera sembra oggi abbracciare interamente il destino della nostra epoca, avendone anticipato tutti gli orrori e rappresentato le alienazioni e i terrori.
Se oggi — alla luce delle molteplici interpretazioni che se ne sono date, da Max Brod a Marthe Robert, e che hanno insistito ora sul conflitto fondamentale col padre, ora sulla rottura con quell'altro « mondo del Padre » rappresentato per Kafka dall'ebraismo, ora sulla visione teologica di questo universo fatto di colpa e di punizione — se oggi la sua opera sembra così vicina, perfino, nei suoi amori infelici, a quella di Kierkegaard; oppure, come faranno i surrealisti, se si prova ad affrontare l'opera di Kafka dal punto di vista dell'onirismo, se d'altra parte la sua colorazione espressionista, la sua forte impronta esistenziale, il suo pessimismo sembrano situarla in un dominio spirituale tanto diverso da quello che noi descriviamo qui e che, con Duchamp, Jarry e Roussel, è pervaso soprattutto dall'ironia e dalla gelida disperazione del dandy, è pur vero che l'interpetazione che Michel Carrouges ci fornisce con la sua analisi della *Colonia penale* e della *Metamorfosi* viene ad aggiungere un elemento nuovo.
A questo proposito, non ci faremo sfuggire un dato biografico: Kafka fu per gran parte della sua vita impiegato in una compagnia di assicurazioni. E nell'universo capitalista una compagnia di assicurazioni rappresenta sicuramente, nel suo funzionamento, il modello-tipo della macchina celibe...

Fritz Lang

Nato a Vienna nel 1890. Avviato agli studi di architettura, li abbandona per il mestiere di pittore ambulante. Dopo la prima guerra mondiale si dedica al cinematografo. Nel 1926 realizza il film *Metropolis*, su sceneggiatura di sua moglie, Théa von Harbou. Vi compare la figura di un androide, o per essere più precisi, di una ginoide, probabilmente ispirata all'*Eva futura* di Villiers, che creata per mezzo di un robot metallico da un vecchio scienziato celibe e folle, andrà predicando la rivolta fra gli operai ridotti allo stato di automi, eternamente schiavi degli stessi gesti, che vivono

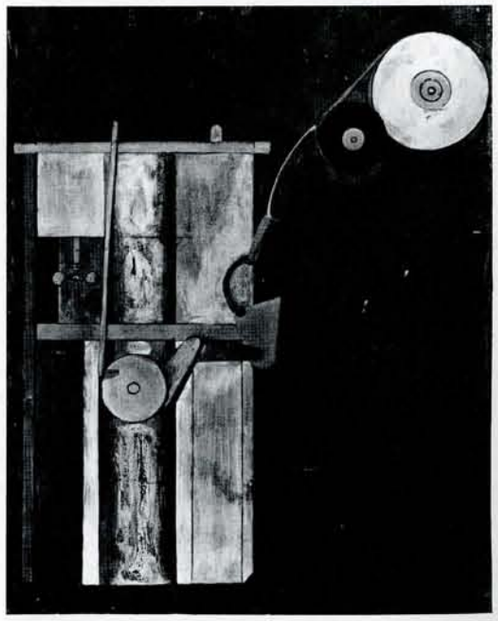
trique pour conversation" (dynamo-pipe and electric waistcoat button for conversation) call to mind the "transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées" (transformer destined to utilise small wasted energies) of Duchamp, and other such pataphysical inventions.

Raymond Roussel

Born in Paris 1877, died in Palermo in 1933, killed by an overdose of barbiturates.
After the failure of his first novel, in verse, *La Doublure* (1897), then the three descriptive poems published under the title of *La Vue* (1904), he worked out a system of writing which enabled him to create, in a curiously precise and pure language, a fantastic universe where reality never broke in. These were the *Impressions d'Afrique* (1910), then *Locus Solus* (1914) which contains a number of bachelor machines. These novels went completely unnoticed. It was not until *L'Etoile au front* (1924) and then *Poussière de Soleils* (1926) two plays written directly for the theatre that the young surrealists had a presentiment of the singular genius of Raymond Roussel. But it was the essay by Michel Foucault, seeing in the universe of Roussel "the inverted image, the fantastic, enchanted and mythical use" of literary language, employed to describe the province of a linguistic mechanism which would be bachelor space, that opened his work to the comprehension of the general public.
Ever since 1912, however, after seeing the stage adaptation of *Impressions d'Afrique*, Marcel Duchamp had been given, as he was to say, "a decisive shock" for his own work.

Francis Picabia

Painter, writer, poet (1879–1953), dominant figure in the Dada movement. It will be recalled that in 1911, during a motor journey in the Jurals in the company of Picabia and Gabrielle Buffet, Marcel Duchamp had a presentiment of what was to become the *Grand Verre*.
But Picabia himself, after the abstract period of the studies of his called "psychological" (*Udnie*, *Edtaonisl*), in 1915 entered on a mechanist and biomorphic period which was to yield a number of resemblances to the programme of Duchamp. In his various



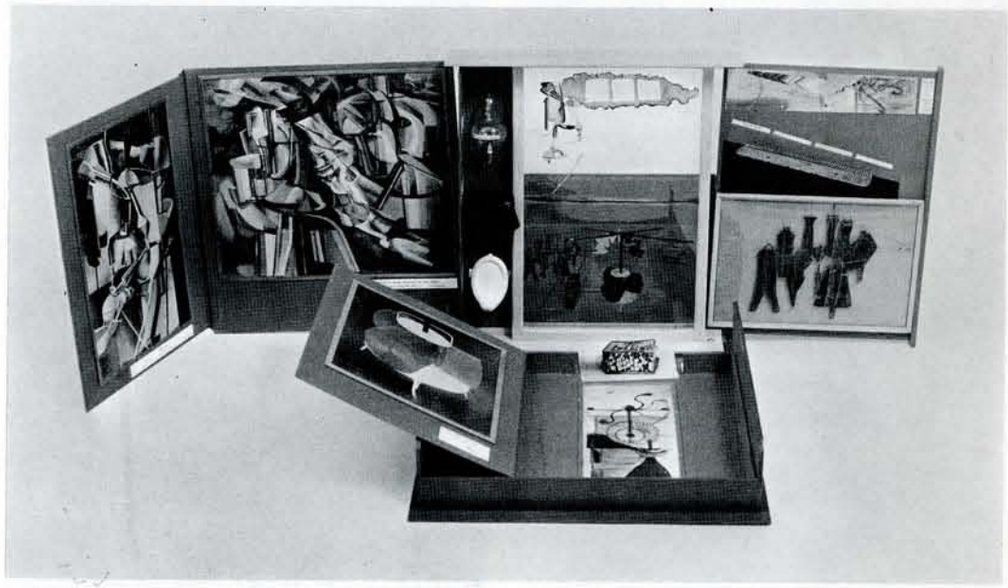
Francis Picabia, *Ventilateur*, 1917.

achievements, from 1915 to 1918, *La fille née sans mère* was the initiation of his project for a celibate and "immaculate" genealogy. Various works in 1915, such as *Ici, c'est ici Stieglitz*, or better still *Cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir*, as much by their title as by their imagery, here evoke an apparatus which is at times photographic (camera lens and rolls of film), at times phonographic (records), and deal explicitly with the theme of recording which, as has been seen, is central to the bachelor complex. From 1917 his *Parade amoureuse* evoked the bio-mechanical couplings of a love machine. This generalised exchangibility of a libidinal economy which rejects procreation, finally and inevitably leads to a *Prostitution universelle* (c. 1916–1918).

Franz Kafka

Wrote in German, born in Prague, 1883, died in Vienna, 1924. His works, for long remained unknown—they only reached France in 1935; in Germany, he has only been rated at his true value since the last war. They were made known—despite Kafka's definite orders—by his friend and exegete Max Brode, and now seem to dominate the destiny of our epoch, having foreseen all its horrors and embodied all its alienation and terrors. Multiple interpretations have been given to his *oeuvre*, from that by Max Brod to that by Marthe Robert, in which stress has been laid by turns on his basic conflict with his father, or else on his rupture with that other "Paternal world" which Judaism represented for Kafka, or again, on the theological vision of this universe of guilt and punishment, so close in feeling even in his unhappy love-affairs to that of Kierkegaard, or else, as did the Surrealists, by trying to approach the works through dream interpretation. And while his expressionist tones, his marked existentialist quality, his pessimism, seem to place him in a completely different spiritual atmosphere from that which we are now considering, dominated by irony or the controlled despair of the dandy, with Duchamp, Jarry and Roussel, it is yet true that Michel Carrouges' interpretation, in his analysis of *In a Penal Colony* and *Metamorphosis*, has added a new element to it.
In this respect, it is worth noting one biographic feature: Kafka was employed all his life in an insurance company. Now, in the world of capitalism, an

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)



La Boite en valise, 1941.

nei sotterranei della città del 2000, mentre nei giardini incantati di Yoshiwara i Padroni continuano a sognare i loro sogni.

Man Ray

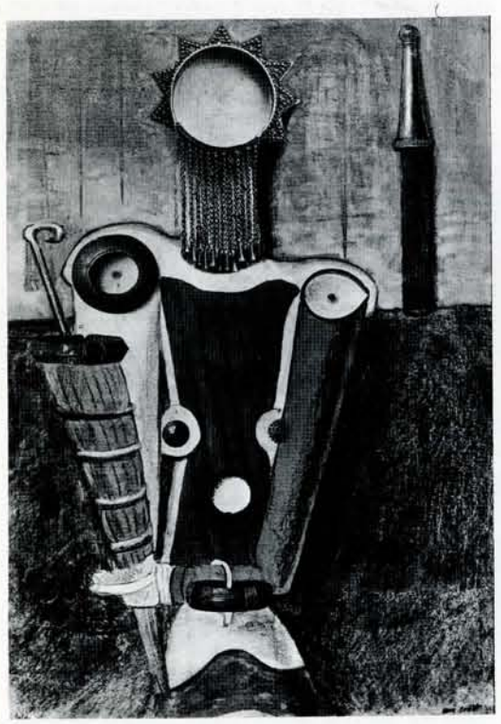
Nato a Filadelfia nel 1890. Pittore, fotografo e cineasta. Nel 1915 comincia la sua amicizia con Marcel Duchamp, che lo ha definito « Man Ray: n.m., sinon. di gioia giocare, gioire ». Insieme fondano con Walter Arensberg, la « Society of Independent Artists », poi, nel 1920, la « Société Anonyme ». Con Neri-Pierre Roché, pubblicano nel 1917 le riviste dedaiste « The Blind Man » e « Rong-Wrong ». Ray partecipa infine, in modi diversi, all'elaborazione del Grande Vetro. La sua opera ha qualche contatto con la tematica celibe, in particolare per il più celebre dei suoi oggetti, *L'enigma di Isidore Ducasse*, del 1920.

Max Ernst

Se l'opera di Max Ernst (nato nel 1891 a Brühl, presso Colonia) per la maggior parte si può considerare legata al Romanticismo tedesco e al Surrealismo, bisognerà tuttavia ricordare che essa iniziò sotto gli auspici di Dada e che in quell'epoca si accostò molto più che casualmente alla tematica celibe. Nel momento in cui prende il nome di Dadamax e fonda, nel 1919, con Johannes Baargeld, il gruppo di Dada-Colonia, Ernst compone disegni o litografie di tema macchinico, come *Fiat modes, pereat Ars*, o la *Piccola macchina costruita da lui stesso*, o anche il *Ruggito dei soldati feroci*. Nel 1920 certi collages, come *Due ragazze passeggiano per il cielo* o, due anni più tardi, in collaborazione con Eluard, *Le disgrazie degli Immortali*, continuano a mescolare la meccanica stramba con l'erotismo.

Emma Kunz

Nata nel 1892 a Brittnau, morta nel 1963 a Waldstatt nell'Appenzell, in Svizzera. Guaritrice con



Max Ernst, *Perturbation, ma soeur*, 1921.

insurance company undeniably represents the typical model of bachelor machinery...

Fritz Lang

Born in Vienna, 1890. Painter, photographer and film-artist. Training to become an architect, he abandoned his apprenticeship to become a wandering painter. He returned to the cinema after the First World War. It was in 1926 that he made Metropolis using a scenario by his wife, Thea Von Harbou. In it there appeared the figure of an android, or of a gynoid, to be precise, very plausibly inspired by the *Eve future* of Villiers. The gynoid, created from a metal robot by an old crazy bachelor *savant*, preaches rebellion among the workers, who are themselves reduced to the state of automatons, forced to repeat perpetually the same actions and living underground in the city of the 21st century, while their masters live in day dreams in the enchanted gardens of Yoshiwara, lost in the clouds.

Man Ray

Born in Philadelphia, 1890. Painter, photographer, film-artist. In 1915 he began his friendship with Marcel Duchamp who gave this definition of him: "Man Ray: s.m., synon. of joy, joking, enjoying". Together with Walter Arensberg they founded the "Society of Independent Artists", then in 1920 the Société Anonyme. Still together, and with Henri-Pierre Roché, they published in 1917 the short-lived Dada reviews "The Blind Man" and "Rong-Wrong". He participated finally in many ways in the accomplishment of the *Grand Verre*. His own work incidentally touches on the bachelor thematic, especially the most famous of his objects, *The enigma of Isidore Ducasse* (1920).

Max Ernst

While the work of Max Ernst (born 1891 at Bruhl, near Cologne) belongs for the most part to German Romanticism and Surrealism, it will yet be recalled that he emerged under the aegis of Dadaism and his work at that time touched more than slightly on the bachelor thematic. When Ernst took the name of Dadamax and founded, in 1919, the group Dada-Cologne with Johannes Baargeld, he composed

Man Ray, *Tristan Tzara*, 1920/1972, fotografia/photo.

il pendolino, passò gli ultimi dieci anni della sua vita a fare disegni, nei quali voleva trasferire tutta la sua conoscenza degli influssi invisibili, delle manifestazioni dell'al di là o della vita nella quarta dimensione. Tutti questi disegni hanno come schema principale il Mandala e sono stati realizzati con il pendolo. In alcuni compare il tema della macchina celibe, ma vi si inverte l'ordine iconografico del Grande Vetro (donna in alto / scapoli in basso). Dotata di un sorprendente potere divinatorio, ella appare, come i mistici, capace di transverberazione, macchina celibe nella sua propria esistenza, ma capace di abolire questa grazie alla *trance*. Marcel Duchamp ha scritto: « Secondo ogni apparenza, l'artista agisce come un essere medianico, che dal labirinto che sta al di là del tempo e dello spazio, cerca una via verso una radura ». Emma Kunz è innanzi tutto uno di questi esseri medianici, ma anche uno dei pochi la cui produzione plastica sia dotata di un vero valore estetico.

Richard Lindner

Pittore, nato ad Amburgo nel 1901. Dal 1941 vive e lavora a Parigi e a New York. Trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Norimberga, la patria dei giocattoli, degli automi e degli orologi.
Il quadro del 1954, *Boy with machine*, che servirà a illustrare l'opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, « un bambino enorme e turgido, che ha innestato e fa funzionare una delle sue piccole macchine desideranti sopra una grossa macchina sociale tecnica... » (p. 13), è la più famosa versione di un tema che ricompare spesso nelle sue opere fino al 1958.
Si possono scorgere in Lindner accenni alla tematica celibe anche nel suo gusto dichiarato per la protesi e l'ornamento feticista, nella frequenza con la quale il tema del voyeurismo ricorre (*Rear window*, 1971), oppure quello della prostituzione — figure di mezzani e di vagabondi — o infine quello della comunicazione amorosa con l'aiuto di un mezzo elettromeccanico (*Hello*, 1966; *Telephone*, 1966).

Adolfo Bioy Casares

Di origine bernese, è nato a Buenos Aires nel 1914. Trascorre molti anni in campagna e là bada alle pecore, marchia i tori, doma cavalli bradi. Nel 1935 è direttore, insieme con l'amico Jorge Luis Borges, della rivista *Destiempo*. Nel 1940 viene pubblicato il suo racconto fantastico *L'invenzione di Morel* con una prefazione di Borges. Nel 1973 il regista italiano Emidio Greco trasferirà questo racconto in un film[1]. La prima edizione in lingua francese è del 1952, nella traduzione di Armand Pierhal[2].
Un altro romanzo è pubblicato in francese, *Le songe des héros*, e così pure due raccolte di racconti scritti in collaborazione con Borges, i *Six problèmes pour don Isidro Parodi*[3] e *Croniques de Bustos Domecq*[4]. Altri romanzi sono stati pubblicati in Argentina, e anche antologie che raccolgono edizioni commentate da autori classici. Bioy Casares fa parte del comitato direttivo di *Sur* la maggior rivista letteraria dell'America latina.

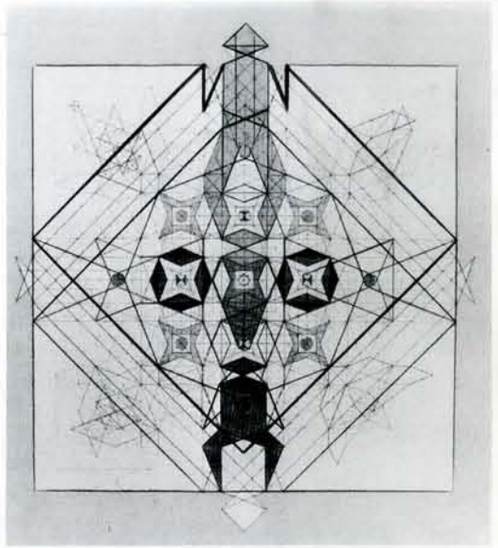
1. *L'invenzione di Morel*. Produzione: Mount Street Film-Alga Cinematografica. Sceneggiatura: Andrea Barbato, Emidio Greco (dal racconto di Bioy Casares). Regia: Emidio Greco. Fotografia: Silvano Ippoliti. Interpreti: Giulio Brogi, Anna Karina, John Steiner, Ezio Marano. Musica: Nicola Piovani. Eastmancolor.

2. Ed. Robert Laffont, coll. Pavillons.

3. Ed. Denoël, coll. Lettres nouvelles, trad. F.M. Rosset, 1967.

4. Ed. Denoël, coll. Lettres nouvelles, trad. F.M. Rosset, 1970.

drawings and lithographs on the machine theme, such as *Fiat modes, pereat Ars*, or his *Little machine constructed by itself* or *The roaring of the fierce soldiers*. In 1920, collages such as that of *Two girls walking across the sky* and, two years later, in collaboration with Eluard, *The Misfortunes of the Imortals*, continued to combine eroticism and eccentric mechanics.



Emma Kunz, *Disegno/Drawing*, ca. 1957.

Emma Kunz

Born in 1882 at Brittnau, died in 1963 at Waldstatt in the Appenzell, Switzerland. Pendulum healer, she spent the last six years of her life making drawings which she wanted to contain all her knowledge of invisible influxes, manifestations from the other world or of life in the fourth dimension. All these designs have the mandala as their principal scheme and have been done with the pendulum. Several of them evince the theme of the bachelor machine, but inverting the iconographic order of the *Grand Verre* (woman above/bachelors below). Endowed with an amazing power of divination she seemed, like the mystics capable of transverberation, a bachelor machine in her own existence, but abolishing it in her trance. Marcel Duchamp has written: "By all appearances, the artist acts like a mediumesque being who, from the labyrinth beyond time and space seeks a path to an opening". Emma Kunz was one of those beings who is above all a medium, but also one of those rare beings whose plastic works are endowed with a real aesthetic value.

Richard Lindner

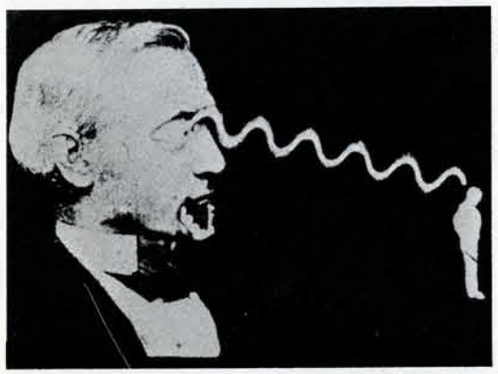
Painter, born in 1901 in Hamburg. From 1941 lived and worked in Paris and New York.
It was in Nuremberg, homeland of toys, automats and clocks, that he spent his childhood and adolescence.
The painting of 1954, *Boy with Machine* served to illustrate the work by Gilles Deleuze and Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe:* "An enormous and turgid child, having grafted one of his little desire machines on a huge technical social machine and set it working..." (p. 13) was the most famous versions of a theme which reappeared often in his works up to 1958.
The bachelor thematic can also be discerned in Lindner in his marked taste for prosthesis and the

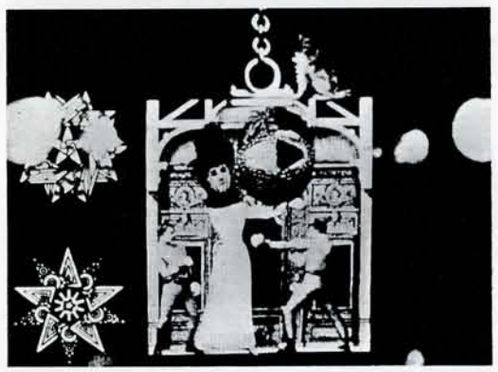
Robert Müller

Nato a Zurigo nel 1920. Ha studiato scultura con Germaine Richier e Charles Bänninger. Sebbene rappresenti una cosa insolita nella sua produzione, *La vedova del corridore* mostra con evidenza l'organicismo virulento, straripante e talvolta aggressivo che domina le forme delle sue sculture.

Harry Smith

Cineasta americano, nato a Portland (Oregon) nel 1923. Figlio di un occultista, e lui stesso alchimista, è autore di 14 film numerati in ordine cronologico dal 1939 a oggi, nei quali sfrutta le tecniche più disparate, dal film classico in bianco e nero o a colori alla pittura fatta direttamente sulla pellicola, dai più svariati procedimenti d'animazione alla sovraimpressione.
Dei 14 film che si conoscono, il più straordinario è sicuramente il n. 12 della serie, *Heaven and Earth Magic*, realizzato negli anni Cinquanta, « macchinario prodigioso » (Noguez) che durante i 50 minuti di proiezione non dà un attimo di tregua, un susseguirsi di scene fantasmagoriche che rappresentano senz'altro il più preciso equivalente delle immaginazioni e delle magie di Duchamp e di Roussel che il cinema abbia mai prodotto.





Harry Smith, *Heaven and Earth Magic Feature*, ca. 1959.

Michel

Nato nel 1924 a Stettino, vive a Parigi dal 1951. Günter Metken lo ha incontrato per caso durante i preparativi per l'esposizione. L'oggetto in questione, la *Vedova*, è sola, ma sdoppiata dall'immagine speculare; una *Fidanzata* è in preparazione. La *Vedova* suggerisce molte associazioni: « Ghigliottina » = « Vedova », « Couperet » = « Godemichet ». Il carattere autoerotico è accentuato dalla posizione della « Vedova » nella sua « Cella » in un « Tempio » di « Vetro ».

theme of voyeurism (*Rear Window*, 1971), in that of prostitution—figures of pimps and crooks—finally in that of amorous communication with the aid of an electro-mechanical medium (*Hello*, 1966; *Telephone*, 1966).

Adolfo Bioy Casares

Of Bernese stock, he was born in 1914, in Buenos Aires. He spent long years in the countryside, where he herded sheep, branded cattle and tamed wild horses. In 1935, with his friend Jorge Luis Borges he directed the review *Destiempo*. In 1940 there appeared his fantastic novel, *L'Invention de Morel* with a forward by Borges, from which the Italian Emidio Greco produced a film in 1973[1]. It appeared in French in a translation by Armand Pierhal in 1952[2].
Another of his novels appeared in French, *Le songe des héros*, as well as two collections of short stories written in collaboration with Jorge Luis Borges, the *Six problèmes pour don Isidor Parodi*[3] and the *Chroniques de Bustos Domecq*[4]. Other novels besides have appeared in Argentina, as well as anthologies of annotated editions of classical authors. He belongs to the board of directors of *Sur*, the biggest literary review in Latin America.

1. *L'Invention de Morel*. Production: Mount Street Film-Alga Cinematografica; Scenario: Andrea Barbato, Emidio Greco after the novel by Bioy Casares. Director: Emidio Greco.
Photography: Silvano Ippoliti. Cast: Giulio Brogi, Anna Karina, John Steiner, Ezio Marano. Music: Nicola Piovani. Technics Eastmancolor.

2. Robert Laffont, coll. Pavillons.

3. Denoel coll. Lettres nouvelles, translated by F.M. Rosset 1967.

4. Denoel, coll. Lettres Nouvelles, translated by F.M. Rosset, 1970.

Robert Müller

Born 1920 in Zurich. He studied sculpture with Germain Richier and Charles Bänninger. Although untypical of his output, *La Veuve du coureur* (The cyclist's widow) displays the virulent, superabundant organicism, at times aggressive, which directs the forms of his sculptures.

Harry Smith

American film-maker, born 1923 in Portland (Oregon). The son of an occultist and himself an alchemist, maker of fourteen films, numbered in chronological order, from 1939 to the present, resorting to the most varied techniques, ranging from classic black and white or colour filming to direct painting on the film, and from the greatest range of animation techniques to superimpression.
Of the fourteen films at present known, the most striking is undoubtedly no. 12, *Heaven and Earth Magic*, made in the fifties, "prodigious machinery" (Noguez) which does not give a second's respite during the fifty minutes it lasts: a succession of fabulous scenes which are the nearest the cinema has so far come to the fantasies and spells of Duchamp and Roussel.

Michel

Born 1924 at Stettin, has lived since 1951 in Paris. Günter Metken met Michel by chance during the preparations for his exhibition. His object in question, "La Veuve/The Widow", preceded his reading of the book by Carrouges, which, however, guides its interpretation. The "Widow" is solitary, but doubled by its mirror image; a "Fiancée" is in progress. The "Veuve" evokes many associations:

Gianfranco Baruchello

Pittore italiano nato a Livorno nel 1924. Duchamp avrebbe detto di lui: « È un pittore che fa quadri che bisogna guardare molto da vicino per un'ora ». In effetti la sua opera si presenta sotto forma di « tavole » sui cui si distribuisce un curioso repertorio di segni e di figure minuscole — *minima visibilia* —, attinte da un codice insieme dotto e popolare, che va da Duchamp a da Roussel ai fumetti e agli annunci sui giornali. Della loro distribuzione il pittore dice: « Le immagini non sono mai fortuite. Ciò che è fortuito è se mai il loro rapporto reciproco. La loro disposizione spaziale obbedisce a misteriose leggi di impaginazione... ». Si potrebbero avvicinare queste « sintassi eteroclite » (Michel Foucault) al modo di comporre romanzi di Roussel: di Roussel si ritrova l'immagine nelle *Scatole*, sotto forma della silhouette di un uomo (ritagliata in una carta bianca coperta di una scrittura fitta), che a volte indica la scena come un corifeo, e che ricorda il passo iniziale delle *Impressioni d'Africa*.
L'altro eroe onnipresente è Duchamp, in numerosi collages e quadri del 1973-74, in particolare in una serie di quattro tele intitolate *Marcel Duchamp per sentito dire...*, dominate dalla figura di una donna con le gambe divaricate per mostrare il sesso, allusione all'opera postuma di Duchamp, *Etant donnés 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage*.
Occupato da tempo a conciliare e accostare immagini, idee, miti, fenomeni in appararenza inconciliabili inaccostabili, attraverso una pittura che, al suo primo apparire, autorevoli scrittori definirono « una schizoide taciturna pantomima », Gianfranco Baruchello crede invece di portare un suo preciso contributo alla nascita di un nuovo tipo di racconto popolare; trascinando qui la lezione di Duchamp, Roussel, Kafka e altri sulla superficie di un quadro articolato sullo schema delle diciotto sezioni del Capitale. Se alla fine della operazione Duchamp è cancellato e di Marx restano solo numeri e brandelli di discrso, B. pensa di aver messo insieme una specie di aggiornamento critico all'idea della Machine Célibataire e del mito di Cronos dove « giunta al punto terminale della sua oscillazione ogni cosa confluisce nel suo opposto » (Leach). Idrogeno e ossigeno formano l'acqua soltanto dopo essersi incontrati centinaia e migliaia di volte; non è affatto un semplice caso di due che si fondono in uno. Così almeno dice Mao, un poeta contemporaneo di Duchamp.

Jean Tinguely

Nato nel 1925 a Friburgo, in Svizzera. Nell'ottobre 1955 compare il termine « metameccanica » e si pre-

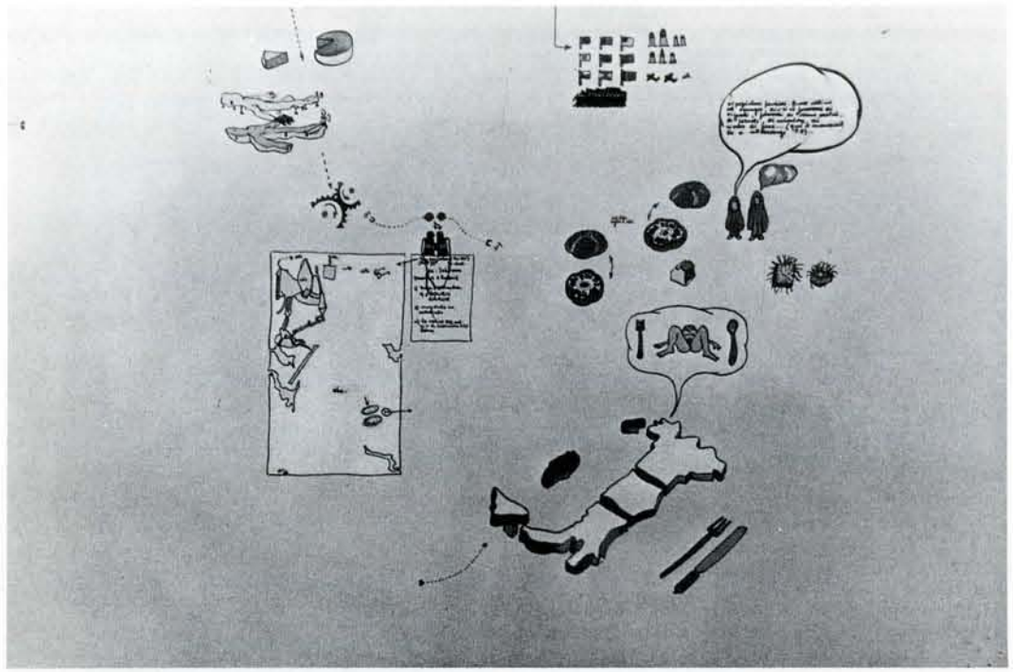
Jean Tinguely, *Cyclograveur*.

Michel, *La Vedova / The Widow*, 1966.

"Guillotine" — "Veuve", "Couperet" — "Godemichet". Its autoerotic character is stressed by the position of the "Veuve" in its "Cell" in a "Temple" of "glass".

Gianfranco Baruchello

Italian painter born in Livorno in 1924.
Duchamp was to say of him: "He is an artist whose paintings must be gazed at from very near for an hour". His work appears in the form of "tables" on which are distributed a curious range of tiny symbols and figures—minima visibilia—drawing on a codex which is both learned and popular, from Duchamp and Roussel to comic strips and newspaper items. Of the way they have been ordered, the painter says: "The images are never random. What is perhaps random is the the insertion of one image within another. Their spatial disposition obeys mysterious laws of page layout..." One might compare these *heteroclite syntaxes* (Michel Foucault) with the way Roussel composed his novels: Roussel, whose image can be found in the *Boîtes* in the form of the silhouette of a man, cut out in white paper covered with dense writing which at times indicates the scene like a coryphaeus, recalling the opening pages of *Impressions d'Afrique*.
The other omnipresent hero is Duchamp, in numerous assemblages and paintings of 1973–74, in particular in a series of four canvases entitled *Marcel Duchamp par oui-dire...* (Marcel Duchamp by hearsay...), dominated by the figure of a woman, legs apart to show her genitals, allusion to the posthumous work of Duchamp, *Etant donnés 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage*.
G.B. has been for some time engaged in reconciling and juxtaposing images, ideas, myths apparently irreconcilable and conflicting phenomena, by means of an art which authoritative critics defined, on its first appearance as a "taciturn, schizoid pantomime", but by which the painter himself believes he will bring a definite contribution of his own to the creation of a new type of popular narrative, drawing his reading of Duchamp, Roussel, Kafka and others across the surface of a canvas articulated on the scheme of the eighteen sections of "Capital".



Gianfranco Baruchello, *JUNGkapital, GESELLENkapital, MASCHINENkapital*, 1975, particolare/detail.

cisa il riferimento a Marcel Duchamp. Scrive Pontus Hulten: « Queste macchine sono piuttosto delle antimacchine. Cercare di capire la macchina, di chiarire i nostri rapporti confusi con la tecnica mi sembra che oggi sia uno dei compiti più importanti che abbiamo da assolvere (...) Limitarsi a schernire le macchine standone lontani, condannare la tecnica a furia di discorsi generali non ha nessun senso. Bisogna combattere le macchine corpo a corpo »[1]. A trentun'anni comincia a costruire la sua serie di « metamatiche », che sono macchine per fare arte. Soltanto nel 1959 ne monterà una trentina, per poi distruggerne subito diverse « non perché sono brutte, ma perché disegnano male » (K.G.P.H.).
Sono dell'anno seguente le invenzioni del *Cicloincisore* e della macchina per scolpire.

1. Dalla rivista *Kasark*.

Piotr Kowalski

Nato nel 1927 a Lwow in Polonia. Nonostante gli studi di matematica e fisica compiuti al celebre MIT (Massachusetts Institute of Technology), Kowalski, per ciò che riguarda la scienza, non concepisce che la ricerca pura applicata a fini inutili o assurdi. Le scoperte più sofisticate vengono così dirette, nella sua opera, ad applicazioni

If by the end of the process, Duchamp is eliminated and only figures and fragments of Marx remain, Baruchello considers he has effected a sort of critical up dating of the idea of Bachelor Machine and the myth of Chronos in which "having reached the furthest point of its oscillation, everything flows back into its opposite" (Leach). Hydrogen and oxygen form water only when they have come into contact hundreds and thousands of times; it's not just a simple case of two melting into one. At least that's what Mao says, a poet and a contemporary of Duchamp.

Jean Tinguely

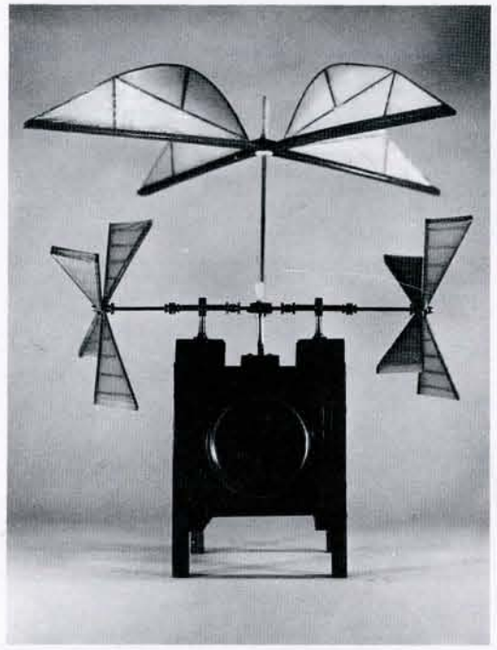
Born 1925, Fribourg in Switzerland. It was in October 1955 that the expression "meta-mechanics appeared and that the reference to Marcel Duchamp became clear. Pontus Hulten wrote at the time: "These machines are actually anti-machines." Trying to understand the machine, unscrambling our tangled relations with technology, seems one of the most important tasks of the present. (...) To sneer at machines from a distance, condemn technics through general considerations is pointless. Machines have to be fought with at close quarters."[1] He was thirty-one when he began his series of "Meta-matics" which were machines for making

Piotr Kowalski, *Machine pseudo-didactique*, 1961.

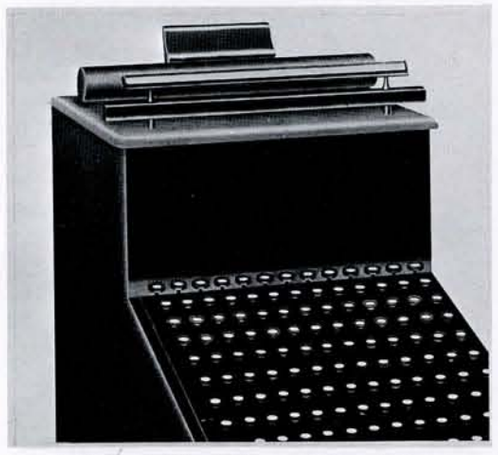
bizzarre, elaborate in un « laboratorio di idee illogiche », che non manca di risuonare talvolta di accenti patafisici.
« Per me — dice Kowalski — la macchina è un sistema automatico per ottenere delle forme, e non secondo i nostri pregiudizi quali possono essere il nostro gusto, la nostra cultura o il nostro senso cosiddetto estetico. Si possono creare tutte le forme per mezzo di una legge obiettiva. »
La *Macchina pseudodidattica* sembra corrispondere a questa definizione: una scultura aleatoria fatta di una membrana che viene deformata sistematicamente e sulla quale scorre un volume liquido materializzato da una doratura in sospensione.

Jacques Carelman

Nato a Marsiglia nel 1931. Autore di oggetti e di francobolli introvabili, che cataloga con passione. Ha disegnato i secondi e realizzato i primi. Il suo gusto per la realizzazione materiale di oggetti



Jacques Carelman, *L'orologio a vento / The wind-clock*, 1965, ispirato da/inspired by Cyrano de Bergerac.



Konrad Klapheck, *Volontà di potere / The will for power*, 1959.

art. In 1959 alone he assembled thirty-odd of them, but he quickly destroyed some, "not because they are ugly but because they draw badly" (Hulten).
The year after there followed the creation of the *Cyclograveur* and his machine for producing sculptures.

1. In the review *Kasark*.

Piotr Kowalski

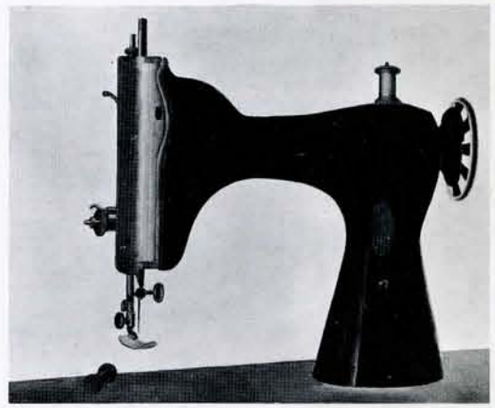
Born 1927 in Lwow in Poland.
Although he had studied mathematics and physics at the famous Massachusetts Institute of Technology, Kowalski only concerns himself, as far as science is concerned, with pure research applied to aimless or absurd purposes. Thus the most sophisticated discoveries are turned in his works towards eccentric applications, carried out in a "Laboratory of illogical ideas" which is not without its echoes of pataphysical themes.
"In my opinion, he says, the machine is an automatic system for obtaining forms, and not according to our own prejudices, that is our taste, our culture or so-called aesthetic senses. One can thus create all forms through an objective law".
His *Pseudo-didactic machine* seems to correspond to this definition: an aleatory sculpture made of a systematically deformed membrane through which circulates a liquid mass consisting of gold-dust in suspension.

Jacques Carelman

Born in Marseille in 1931. Author of objects and non-existent postage stamps which he catalogues with enthusiasm. He has drawn the latter and made the former. His taste for fabricating imaginary objects and in particular mechanisms which had been conceived in the imagination of writers and pataphysicists had already appeared in 1965 with the construction of the *Mécaniques* for Cyrano de Bergerac. He is also skilful at diverting from their proper path inventions which are supposed in an enlightened century, to be useful for human happiness, as in his "*Little Supplement to the Encyclopedia of Diderot and d'Alembert*" (1971).

Konrad Klapheck

Painter, born in 1935 in Dusseldorf. "My paintings, he wrote in 1966, should be considered as a whole, an epic in which the principal actors are not embodied in man but in his most important everyday objects which are better calculated to represent the Human Comedy nowadays..." This "objectification" of human destiny, carried out both through the theme—this almost exclusively done through machines—and through the modelling, impersonal,



Konrad Klapheck, *La fidanzata mortificata / The mortified fiancée*, 1957.

immaginari e, in particolare, di meccanismi nati nel cervello di letterati e di patafisici si era già manifestato nel 1965, con la costruzione di *Mécaniques pour Cyrano de Bergerac*. Carelman allontana abilmente dal loro senso le invenzioni supposte utili al benessere dell'umanità in un secolo illuminato, in particolare nel suo *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (1971).

Konrad Klapheck

Pittore, nato a Düsseldorf nel 1945. « I miei quadri, scrive nel 1966, devono essere considerati come un tutto, come un'epopea i cui autori principali non sono gli uomini, ma gli oggetti quotidiani più importanti, meglio capaci di rappresentare la commedia umana d'oggi... ». Questa « oggettivizzazione » del destino umano, operata tanto attraverso il tema — quello quasi esclusivo delle macchine — quanto attraverso la tecnica, impersonale, precisa e gelida, è tuttavia un'oggettivizzazione sessuata: le macchine così personificate, proiezioni dei fantasmi e dei pensieri più segreti dell'uomo, si dividono in macchine maschili e macchine femminili. Così Freud considerava gli oggetti fabbricati che ci circondano come altrettanti simboli sessuali possibili. Macchina privilegiata per Klapheck, la macchina da scrivere, di sesso maschile, incarna l'autorità e il potere entro una burocrazia di sapore kafkiano, perché, egli dice, « Tutte le decisioni più importanti della nostra vita sono state prese attraverso di essa. È diventata un sostituto del padre, del politico, dell'artista ». Si ritrova così il tema della macchina per produrre arte, come quello della macchina per l'esecuzione capitale.

Günter Brus

Nato nel 1938 a Ardning, in Austria. Ha fatto parte del gruppo degli Attivisti viennesi con Muehl, Nitsch e Schwarzkogler. È un disegnatore la cui apparente rozzezza nasconde una dolorosa efficacia. I suoi disegni — fra cui la sorprendente raccolta *Irrwisch*, pubblicata nel 1970 — traducono nella forma più diretta fantasmi sado-masochistici di autoerotismo e di automutilazione. Ciò che li distingue, come scrive Jean-Christophe Ammann, è che « nei meccanismi di questi accoppiamenti o di queste situazioni erotiche è il meccanismo in se stesso, il suo funzionamento, che sono erotici, e non gli oggetti o le figure che li costituiscono e che sono intercambiabili. Ciò che è in giuoco qui non è perciò la meccanica del feticismo, in cui conta soltanto l'oggetto, ma il feticismo della meccanica, dove è l'azione che conta.

Markus Raetz

Nato a Berna nel 1941. Si è fatto conoscere con alcuni notevoli disegni, nei quali molto spesso dà forma a costruzioni che si immaginano come puramente mentali. Ha creato oggetti di ambiguità multipla, e qualche tempo fa, senza conoscere l'opera di Roussel, ha incominciato a illustrare le *Impressioni d'Africa*, seguendo le indicazioni dello stesso Roussel.

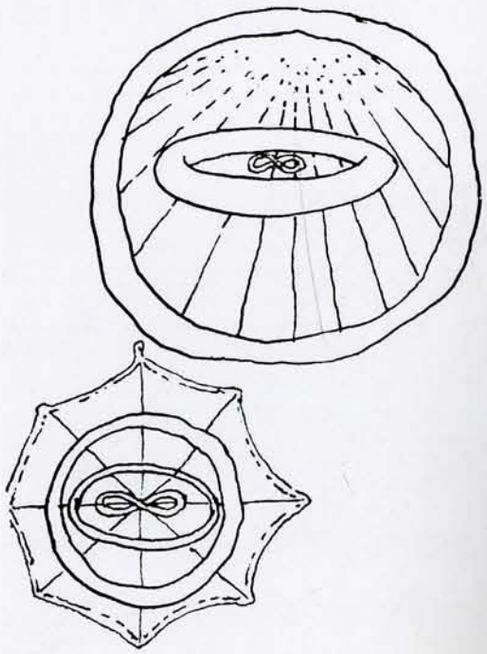
cold and precise, is yet a sexual objectification. The machines thus personified, projections of fantasy and the most secret thoughts of man, are divided into male machines and female machines. Freud likewise considered the manufactured objects with which we surround ourselves as so many latent sex symbols. A privileged machine for Klapheck is the typewriter which is of the male sex the incarnation of authority and power in a Kafkaesque bureaucracy, for, he says, "All the most important decisions in our lives have been taken through it. It has become a substitute for the father, the politician, the artist." Thus it contain once again the theme of the art-making machine as well as that of the executory machine.

Günter Brus

Born in 1938 in Ardning in Austria. He was one of the group of Viennese Activists, together with Muehl, Nitsch and Schwarzkogler. Apart from his Actions, he is a draughtsman whose apparent clumsiness conceals a painful effectiveness. His drawings—among them the astonishing collection *Irrwisch* published in 1970—translate with absolute directness sado-masochistic fantasies of autoeroticism and auto-mutilation. What distinguishes them, however, as Jean-Christophe Ammann writes, is that in these "mechanisms and these couplings it is the mechanism in itself which is erotic, its functioning, and not the objects or figures which compose it and which are in themselves interchangeable. What is here at stake is not the mechanics of fetichism in which only the object counts, but the fetichism of mechanics, in which only action is considered."

Markus Raetz

Born 1941 in Bern. He became known for his remarkable drawings in which he often visualises constructions which one imagines to be purely mental. He has created objects of multiple ambiguities, and some time back, without knowing the *oeuvre* of Roussel, undertook to illustrate the *Nouvelles Impressions d'Afrique* according to the instructions of Roussel himself.



Disegno/drawing, Markus Raetz.

Achim Von Arnim, Ludwig, *Isabella von Ägypten*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1969.

Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München, 1956.

Apollinaire, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, Paris, éd. SIC, 1918.

Archiv für Kriminologie, Lübeck, Schmidt-Romhild, 1965.

Aristotele, *Oeuvres*, Paris, Vrin, s.d.

Art Brut: publications de la Compagnie de l'—, fascicules 1-9, 1964-1974.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1965.

Baltrusaïtis, Jurgis, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969.

Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1954.

Béguin, Albert, *L'Androgyne*, in: *Le Minotaure*, mai, 1938, n. 11.

Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, P.U.F., 1958. / *Das Lachen*, Iena, 1921.

Bettelheim, Bruno, *The Empty Fortress*, New York, 1967.

Blanchot, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

Bonaparte, Marie, *De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire* in *Edgar Poë*, Paris, Denoël & Steele, 1933.

Boussel, Patrice, *Des reliques et de leur bon usage*, Paris, Balland, 1971.

Brandt, Paul, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig, A. Kroner Verlag, 1927.

Breton, André, *Les Vases communicants*, Paris, Les Cahiers libres, 1932; *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, Paris & Alger, éd. Fontaine, 1945. / *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1958.

Brock, Bazon, in: *Maskulin-Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1971.

Butler, Samuel, *Erewhon*, London, J. Cape, 1970.

Canguilhem, Georges, *Machine et organisme*, in: *La Connaissance de la vie*, Paris, 1952.

Carelman, Jacques, *Mécaniques pour Cyrano*, Gal. du Dragon, Paris, 1965. / *Catalogue d'Objets introuvables*, Paris, Balland, 1969. / *Petit supplément à l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris, Balland, 1971. / *Catalogue de timbres-poste introuvables*, Paris, Balland, 1972. / Cat. d'exposition, *Objets introuvables*, La Vieille Charité, Marseille, 1974-75.

Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1971. / *Les Machines Célibataires*, Paris, Arcanes, 1954; rééd. revue et augmentée, Le Chêne, 1975.

Casares, Adolfo Bioy, *L'Invention de Morel*, Paris, Laffont 1952, rééd. 1973.

Certeau, Michel (de): *L'Absent de l'Histoire*, Paris, Mame, 1973. / *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Chaval *(su/on)*, in *Subsidia Pataphysica*, n. 15 (1972).

Cycle (Storia del), *Lob des Fahrrads oder « Not lehrt treten »*, div. aut., Zürich, Sanssouci, 1974.

Dalì, Salvador, *Gesammelte Schriften*, München, Rogner & Bernhard, 1974.

Daumal, Roger, *La Grande beuverie*, Paris, Gallimard, 1969.

Delacroix, Eugène, *Journal*, Paris, 3 vol., éd. A. Joubin, 1932.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, éd. de Minuit, 1972. / *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974. / *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit, 1975.

Diderot, François, *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1962.

Duca, Lo, *L'Amour aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1963.

Duchamp, Marcel, *The Green Box*, Paris 1934, *A l'Infinitif*, New York, Cordier & Ekstrom Inc., 1966. / *Marchand du Sel* (présenté par Michel Sanouillet), Paris, Le Terrain Vague, 1958. / *Notes & Projects for the Large Glass* (A. Schwarz ed.), 1969. / *Salt Seller* (M. Sanouillet & E. Peterson ed.), New York, 1973. / *Ready-Made*, Zürich, Regenbogen Verlag, 1973.

Duchamp, Marcel (su | on):

Dokumentation über Marcel Duchamp, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960.

Marcel Duchamp, Pasadena Art Museum, 1963.

Ready-Mades, etc. (1913-1964), Galleria Schwarz, Milano, 1964 (textes: W. Hopps, Ulf Linde, A. Schwarz).

Marcel Duchamp, même, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965.

The Almost Complete Works of Marcel Duchamp, The Tate Gallery, 1966.

Marcel Duchamp, The Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York, 1973 (ed. by Anne d'Harnoncourt & Kynaston McShine).

Breton, André, *Phare de la Mariée* in *Minotaure 6*, Paris, 1935.

Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.

Chalupecky, Jindrich, « Nothing but an artist » in *Studio International*, jan.-fév. 1975.

Clair, Jean: *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, éd. Galilée, 1975.

Dreier, Katherine S. et Matta Echaurren, « *Duchamp's Glass 'La Mariée...' An analytical reflection* » (1944) in *Selected Publications Société Anonyme*, vol. III, Arno Press, New York, 1972.

Duchamp, Marcel (Hommage à), in *Subsidia Pataphysica*, n. 6.

Harnoncourt Anne d', et Hopps, Walter: *Etant Donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*, Reflections on a new work by M.D., Philadelphia Museum of Art, 1969.

Lebel, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, avec des textes de A. Breton et H.P. Roché, Paris, Trianon Press, 1959. / *Marcel Duchamp*, mit Texten von A. Breton und H.P. Roché, Köln, DuMont-Schauberg, 1972.

Leiris, Michel, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* in N.R.F., Paris, déc. 1936 & *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 7.

Lyotard, Jean-François, *Marcel Duchamp ou le grand Sophiste* in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.

Martin, Katarina, *Marcel Duchamp's Anemic Cinema* in *Studio International*, jan.-fév. 1975.

Michelson, Annette, « *Anemic Cinema* », *Reflections on an Emblematic Work* in *Artforum*, oct. 1973. /

The Large Glass and Related Works, Milano, Galleria Schwarz, 1968.

Schwarz, Arturo, *The Complete works of Marcel Duchamp* with a catalogue raisonné, Thames & Hudson, London, 1969. / *New York Dada (Duchamp, Man Ray, Picabia)*, Prestel Verlag, 1974. / *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, G. Fall, 1974.

Suquet, Jean, *Miroir de la Mariée*, Paris, Flammarion, 1974.

Tomkins, Calvin, *The Bride & The Bachelors*, New York, The Viking Press, 1965.

Wendt, Wolf Rainer, *Ready-Made, Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*, Meisenheim am Glan, 1970.

Eck, Marcel, *La sexualité du célibataire, étude sociologique et sexologique*, Paris, éd. Universitaires, 1974.

Eliade, Mircea, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.

Ferry, Jean, *Le Mécanicien et autres contes*, préface par A. Breton, Paris, Gallimard, 1953. / Vedi anche / see also / Roussel, Raymond.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung* in G.W., t. II-III, 1942.

Fuchs, Eduard, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Die Galante Zeit)*, München, Albert Langen, 1910 (*Das bürgerliche Zeitalter*): *id.*, 1912.

Gorsen, Peter: *Das Prinzip Obszön-Kunst, Pornographie, und Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek, 1969. / *Das Bild Pygmalions*, Rowohlt, Reinbek 1969. / in: *Maskulin - Feminin*, München, Rogner & Bernhard, 1972. / *Sexualästhetik zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Rowohlt, Reinbek, 1972. / *Proletkult. Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland*, Stuttgart, 1975 (con/with Eberhard Knödler-Bunte).

Grandville, J.J. *(su/on): Bizarre*, n. 2, 1953, per il centocinquantenario della sua nascita / for the 150th anniversary of his birth, München, Rogner & Bernhard, 1970.

Guattari, Félix, S./V. Deleuze, Gilles.

Hugo, Victor, *En Voyage*, Paris, Ollendorf-Albin Michel, t. II.

Hardellet, André, *Le Seuil du jardin*, Paris, J.J. Pauvert, 1966.

Hartmann, Eduard Von, *Philosophie des Unbewussten*, Berlin, 1969.

Hawthorne, Nathanaël, *Selected Tales*, New York, Rinehart, ed., 1950. / *The Scarlet Letter*, London, The Penguin Books, 1970.

Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, Rowohlt, 1957. / *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1959.

Hulten, K.G. Pontus, *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, New York, The Museum of Modern Art, 1968. / *Tinguely*, « *Meta* », Paris, Horay, 1973.

Huysmans, J.-K., *Là-Bas*, Paris, Plon, 1908, rééd. 1966.

Irigaray, Luce: *Speculum*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

Jarry, Alfred, *Le Surmâle*, Paris, Fasquelle, 1945. / *Le Surmâle*, ill. de TIM, Paris, Club Français du Livre, 1963. / *Commentaire pour servir à la Construction pratique de la Machine à explorer le Temps*, Cahiers du Collège de 'Pataphysique 2. / *Oeuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1972. / *Le Manoir enchanté et quatre autres oeuvres inédites*, prés. par Noël Arnaud, Paris, La Table Ronde, 1974. / *Der Supermann*, Berlin, Gerhardt Verlag, 1969. / *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll (Pataphysiker)*, Berlin, Gerhardt, 1968. / *König Ubu/Ubu Hahnrei/Ubu in Ketten*, München, Carl Hanser Verlag, 1970. / *Ansichten über das Theater*, Zürich, Arche, 1970. / *Messalina*, München, Rogner & Bernhard, 1971. / *Der Alte vom Berge*, München, Carl Hanser Verlag, 1972.

Jarry, Alfred (su/on):
Arnaud, Noël, *Alfred Jarry d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.

Arrivé, Michel, *Peintures, gravures et dessins d'A.J.*, Paris, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968. / *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

Béhar, Henri, *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.

Caradec, François, *A la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.

Giedion-Welcker, C., *Alfred Jarry*, Zürich, Arche, 1960 (Bibliografia: Hans Bolliger).

Levesque, Jacques-Henry, *Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1951.

Perche, Louis, *Alfred Jarry*, Paris, Ed. Universitaires, 1965.

Shattuck, Roger, *Au seuil de la 'Pataphysique*, Paris, Collège de 'Pataphysique, XC. / *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* (1950-1957): no 1, 2 (*Machine à explorer le Temps*), 3/4 (*UBU*), 5/6 (*Symbolisme*), 10 & 11 (*EXPOJARRYSITION*) 15, 20 (*UBU*), 22/23 (*NAVIGATION DE FAUSTROLL*), 26/27 (*Cinquantenaire Alfred Jarry*). / *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* (1957-1965): No 3 (*Le Temps dans l'Art*), 5 (*Arguments sur le Théâtre*), 8 (*Etre et Vivre*), 26 (*Album de l'Antlium*), 27 (*La Dragonne*). / *Subsidia Pataphysica* (1965): No 0 (*Chrestomathie de textes pataphysiques*), 8 (*Patanalyse de Jules Verne*), 19 & 20/21 (*Le Surmâle*), 22. / *Evergreen Review*, vol. 4, n. 13, mai-juin 1960: *'Pataphysics is the only science.* / *Was ist 'Pataphysik*?, Paul Giese KG, Offenbach, 1959.

Jaspers, Karl, *Strindberg und Van Gogh*, Berlin, 1926.

Jean de la Croix, B.P., *Oeuvres*, Paris, 1641.

Jean, Marcel, *Geschichte des Surrealismus*, Köln, 1961.

Jung, Carl G., *The Collected Works*, London, Routledge & Kegan, 1967. / *Paracelsica*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1942. / *Mysterium Coniunctionis*, Zürich & Leipzig, Rascher Verlag, 1955/57. / *Psychologie und Alchemie*, Olten, und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1972. / « *On the Psychology of the Trickster Figure* » in Paul Radin: *The Trickster / A Study in American Indian Mythology*, New York, Bell Publ. C., 1956.

Kafka, Franz: *La Colonie Pénitentiaire et autres récits*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *La Métamorphose*, trad. Vialatte, Paris, Gallimard, 1948, rééd. in Folio, 1973. / *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt & Hamburg, Fischer Verlag, 1969. / — *in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1964.

Kafka, Franz (su/on): Wagenbach Klaus: *Kafka*, Reinbek, Rowohlt, 1964.

Kant, Emmanuel, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume*, 1768.

Klingender, Francis D., *Art & the Industrial Revolution*, London, Chatham Press, 1968.

Klossowski, Pierre, *Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965. / *Le Bain de Diane*, Paris, J.J. Pauvert, 1956.

Kunz, Emma, *Neuartige Zeichnungsmethode, Gestaltung & Form als Mass, Rhythmus, Symbol & Wandlung von Zahl & Prinzip*, o.D./s.d. (ca. 1953), (sur/über): Widmer, Heiny in *DU*, April 1974, « Neun Kompositionen ». / E.K., Aargauer Kunsthaus, 1973/1974.

Lang, Fritz (su/on): Courtade, Francis: *Fritz Lang*, Paris, Losfeld, 1963.

Lascault, Gilbert, *Le Monstre dans l'Art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970. / *(su/on):* Caradec, François: *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 1975.

Le Bot, Marc, *Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.

Legendre, Pierre, *L'Amour du censeur*, Paris, Le Seuil, 1973.

Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe*, München, Hanser Verlag, 1972. / « *Liste d'une collection d'outils destinés à être vendus aux enchères publiques...* » in *Le Minotaure*, nos. 12-13, mai 1939. / *Fragment d'un traité des Queues* et autres écrits in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* n. 9.

Lüscher, Ingeborg, *Dokumentation über A.S.*, « *Der Grösste Vogel kann nicht fliegen* », Köln, DuMont Schauberg, 1972.

Lyotard, Jean-François, « Note sur la fonction critique de l'oeuvre » in *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U.G.E., 1973. / *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 1973. / *Economie Libidinale*, Paris, éd. de Minuit, 1974.

Mayoux, Jehan, « *Les Machines Célibataires* » *de Michel Carrouges* in *Bizarre*, nos. I-2, mai, oct. 1955.

Michelson, Annette, v. Duchamp, Marcel.

Mechanische Mensch (Der): Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter, Eine Sammlung, Zürich, René Simmen, Verleger.

Moreau de Tours, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson & C., 1854.

Morienus, Romanus, *Sermo de transmutatione metallica* in *Artis Auriferae*, op. cit.

Moser, Fanny, *Der Okkultismus*, München, E. Reinhardt Verlag, Reprint Olten & Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1974.

Mylius, Johann Daniel, *Philosophia Reformata*, Frankfurt, 1662.

Mumford, Lewis, *Technique et Civilisation*, 1934, t.f. 1950. / *The Myth of the Machine, Technics & Human Development*, London, Secker & Warburg, 1967. / *Le Mythe de la Machine*, Paris, Fayard, 1974.

Nature (La): Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie; hebdomadaire illustré; Paris, G. Masson éd., 1894 ff.

Nietzsche, Friedrich, *Par-delà Bien et Mal*, t.f. 1971.

Oppenheim, Meret, *(su/on)* Ausst. kat., Museum der Stadt, Solothurn, Kunstmuseum Winter-thur, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1974-75.

Panizza, Oscar, *L'Immaculée Conception des Papes par le Frère Martin O.S.B. traduit de l'espagnol par* —, Paris, J.J. Pauvert, 1971. / *Le Concile d'Amour*, Paris, J.J. Pauvert, s.d.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York & Evanston, Harper & Row, 1962.

Pawlowski, Gaston W.A. de, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, Paris, Fasquelle, 1923, rééd. 1962 et Denoël 1962. / *Les Dernières Inventions de* —, présentées par F. Caradec, Paris, Balland, 1973. / *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* in *Bizarre*, n. III, déc. 1955.

Pevsner, Nikolaus, *Architektur & Design*, München. 1971.

Picabia, Francis, *391*, revue publiée de 1917 à 1924, rééd. par Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague, 1960. / *Ecrits, 1913-1920*, présentés par O. Revault d'Allonnes, Paris, Belfond, 1975. / *Caravansérail*, Paris, Belfond, 1975.

su/on: Camfield, William E.: *Francis Picabia*, cat. mostra / exhibition cat., The S.R. Guggenheim Museum, New York, 1970. / Le Bot, Marc: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, Klincksieck, 1968. / Sanouille, Michel: *Francis Picabia et* « 391 », Paris, Losfeld, 1966.

Poë, Edgar Allan, *Unheimliche Geschichten*, Zürich & Stuttgart, Artemis Verlag, 1958.

Prasteau, Jean, *Les Automates*, Paris, Gründ, 1968.

Rank, Otto, *Don Juan et le Double, Etudes Psychanalytiques*, Paris, Payot, 1973.

Reichardt, Jasia, *Art at large* in *New Scientist*, 9 marck 1972.

Rennert, Jack, *100 Ans d'Affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1974.

Restany, Pierre, *Des Machines célibataires aux machines inutiles* in XXe siècle, 1974.

Reuleaux, Franz, *Cinématique, Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines*, Paris, t.f., 1877.

Rey, Anne, *Erik Satie*, Paris, Le Seuil. 1974.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1963.

Romilly, Jacqueline de, *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris, 1956.

Roussel, Raymond, *La Doublure*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Vue*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *L'Etoile au Front*, Paris, J.J. Pauvert, 1963. / *La Poussière de Soleils*, Paris, J.J. Pauvert, 1964. / *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965. / *Epaves*, avec une préface de Michel Leiris, Paris, J.J. Pauvert, 1972. / *Locus Solus*, Vorwort von O. de Magny, Neuwied & Berlin, Luchterhand Verlag, 1965.

Roussel, Raymond (su/on):
Caburet, Bernard, *Raymond Roussel*, Paris, Seghers, 1968.

Caradec, François, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972.

Ferry, Jean, *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953. / *Roussel revient* in *Subsidia Pataphysica*, n. 14. / *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967.

Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

Heppenstall, Rayner, *Raymond Roussel, A Critical Study*, London, Calder and Boyars Ltd., 1966.

Sciascia, Leonardo, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne, 1972.

Bizarre: numéro spécial sur Raymond Roussel, nos 34-35, 1964.

Sadoul, Jacques, *Hier, l'An 2000*, Paris, Denoël, 1973.

Savinio, Alberto, *Achille énamouré mêlé à l'Evergète* in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 5, 1933.

Shaker (Die): Leben und Produktion einer Commune in der Pionierzeit Amerikas; Kat. München, Neue Sammlung, 1974.

Schefer, Jean-Louis, *L'Invention du Corps chrétien*, Paris, Galilée, 1975.

Seldow, Michel *Vie et secrets de Robert-Houdin*, Paris, Fayard, 1971.

Serres, Michel, *Faire de l'Histoire*, Paris, Gallimard, t. II, 1971. / *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, P.U.F., 1968. / *Hermès III*, Paris, éd. de Minuit, 1974. / *Systèmes*, à paraître.

Shelley, Mary W., *Frankenstein*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Smith, Harry, *An Interview* by P.A. Sitney in *New Forms in Film*, cat. Montreux, 1974, edit. by Annette Michelson. / Su/on: Catalog. *Film-Makers' Cooperative*, n. 5, 1971. / Schiff, Gert: « Chelsea Hotel, New York », in *DU*. Mai, 1971. / Noguez, Dominique:« Les 4000 farces du Diable » in *L'Art Vivant*, n. 56, mars 1975.

Sperber, Dan, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

Solanas, Valerie, *Manifest der Gesellschaft Vernichtung der Männer, SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969.

Schatzman, Morton, *Die Angst vor dem Vater, Eine Analyse am Fall Schreber*, Hamburg, Rowohlt, 1974.

Scheerbart Paul, *Perpetuum Mobile*, Hamburg, Rowohlt, 1910. / *Perpetuum Mobile*, t.f., in *Bizarre*, n. 9, juil. 1958.

Schreber, Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt, Ullstein Verlag, 1973. / *Mémoires d'un Névropathe*, Paris, Le Seuil, 1975.

Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Hamburg, Rowohlt, 1968.

Stekel, Wilhelm, *Onanie und Homosexualität*, Berlin-Wien, 1921.

Stoker, Bram, *Dracula*, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Swift, Jonathan, *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1965. *Gullivers Reisen*, Frankfurt, Insel Verlag, 1974. / *La Machine de Laputa* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 17. / Bruner, J.: *Swift avouerait-il* in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 28.

Thass-Thienemann, Theodore, *The Subconscious Language*, New York, Washington Square Press, 1967.

Tinguely, Jean, *Tinguely*, 166 Fotos von L. Bezzola, Zeichnungen, Texte, Gedichte, Briefe von Eva Aeppli, B. Luginbühl, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, etc., Zürich, Arche Verlag, 1974./ v. aussi Hultén, Pontus.

Topor, Roland, *Tragödien*, Zeichnungen, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; *Tagträume*, Zeichnungen 1964-1974, Zürich, Diogenes Verlag, 1975.

Trini, Tommaso, *Introduzione a Baruchello, Tradizione orale e Arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz, 1975.

Ungerer, Tomi, *Fornicon*, Vorwort von Walther Killy, Zürich, Diogenes Verlag, 1970.

Untersteiner, Mario, *I Sofisti*, Milano, 1967.

Van Heerden, *La Technique de l'hologramme* in *Sciences*, nos 74-75, sept. déc. 1972.

Vampire, Eine Anthologie, München, W. Heyne Verlag, 1973.

Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965.

Verne, Jules, *Werke* in 20 Vols., Frankfurt, Fischer, da/from 1968.

Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974.

Vian, Boris, *L'Equarrissage pour tous*, dessins de Boo, Paris, Toutain, 1950. / *Bizarre*, n. spécial sur Boris Vian, n. 39-40, fév. 1966. / Hommage à — in *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 12.

Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve Future*, Paris, J.J. Pauvert, 1960. / *Die Eva der Zukunft*, München, Rogner & Bernhard, 1972.

Vinci, Leonardo da, *Carnets*, t.f., 1942.

Vries, Leonard de, *Victorian Inventions*, London, 1971. / *Les Folles Inventions du XIXème siècle*, Paris, Planète, 1972. / *De Dolle entree van automobiel en velocipee*, Den Haag, De Haan-Bussum, 1973. / *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg, Stalling, 1975.

Warhol, Andy, *Andy Warhol*, edit. by Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén, Olle Granath, Stockholm, Moderna Museet, 1968.

Weimann, W. (e/and Prokop, O.): *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin, VEB Verlag für Volk und Gesundheit, 1963.

Wells, H.G., *Die Zeitmaschine*, Zürich, Diogenes Verlag, 1974.

Worenkamp, Heinrich (e/and Perkauf, Gertrude): *Erziehungsflagellantismus, sexualkundliche Untersuchungen und ihre Ergebnisse*, Wien, Verlag für Kulturforschung, 1932.

Ylipe, *Ecrivez plus grand, elle est sourde* in *Bizarre*, no 45, oct. 1967.

CATALOGHI DI MOSTRE / EXHIBITION CATALOGUES

Bildnerei der Geisteskranken / L'Art Brut / Insania Pingens, Kunsthalle, Bern, 1963.

Hulten, K.G. Pontus, *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

Die verborgene Vernunft, funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1971.

Metamorphose des Dinges / Kunst und Antikunst 1910-1970, Kunsthalle Basel, 1971-72.

Weltaustellungen im 19. Jahrhundert, München, Die Neue Sammlung, 1973.

Aspekte der Gründerzeit, Berlin, Akademie der Künste, 1974.

Naivität der Maschine, Frankfurter Kunstverein, 1974.

INDICE DEI NOMI / INDEX OF NAMES

*(Le pagine contrassegnate dall'asterisco * si riferiscono alle illustrazioni / Pages followed by asterisc * refer to illustrations)*

Abbot, 204.
Achim von Arnim, 36, 194.
Addams Chas, 105*
Alberto Magno, 158, 159, 164*.
Ammann Jean-Christophe, 218.
Anders Günther, 131, 138, 140, 143.
Antifone/Antiphon, 86, 100, 102.
Apollinaire Guillaume, 40, 44, 45, 46.
Archita/Archytas, 64.
Arcimboldi Giuseppe, 119, 120.
Arensberg Walter, 212.
Aristotele/Aristotle, 66, 67, 98, 100, 102, 109.
Armstrong (Astronauta/astronaut), 43.
Arsan Emmanuelle, 199.
Artaud Antonin, 46, 136, 148.
Aujame Roger, 23*, 151*.

Baargeld Johannes, 212, 213.
Bachelard Gaston, 156, 171.
Bachmann Ingeborg, 83.
Baglivi, 119, 120, 129.
Bakunin Michail, 72.
Ballantine R.M., 53, 54.
Baltrusaitis Jurgis, 109.
Bänninger Charles, 214.
Barbato Andrea, 213, 214.
Baruchello Gianfranco, 7, 8, 194, 215, 216*.
Bataille Georges, 88, 90, 96.
Baudelaire Charles, 18.
Beardsley Aubrey, 79, 133.
Beatles The, 16.
Béguin A., 129.
Bellmer Hans, 194.
Benett L., 36*, 71*.
Bergerac Cyrano de, 217, 218.
Bergson Henri, 68, 69, 130, 143.
Bernini G.L. 87*.
Bettelheim Bruno, 8, 19, 138, 140*, 134.
Blake William, 50, 54, 55, 60.
Blanchot Maurice, 19.
Blériot Louis, 42, 43, 45.
Bloch, 136, 138.
Bloy Léon, 85, 96, 97.
Bohr Nils, 43.
Bonaparte Maria, 171.
Bonnefoy Yves, 83.
Borges Jorge Luis, 92, 94, 95, 187, 213, 214.
Bourignon Antoinette, 86, 88, 119, 129.
Breton André, 5, 45, 48, 49, 143, 144, 146, 152, 155, 165, 166, 168, 169, 171, 207.
Brock Bazon, 75, 82.
Brod Max, 211.
Brogi Giulio, 213, 214.
Brunius J.B., 200.
Brus Günter, 136, 138*, 218.
Bucher Lothar, 62.
Buffet Gabrielle, 45, 210.
Burroughs William, 43, 113, 141, 142.
Butler Samuel, 49, 58, 61, 63.

Cabanne Pierre, 39.
Canguilhem Georges, 98, 109, 129.
Calien S., 30*.
Caradec François, 129, 145, 147, 209.
Carelman Jacques, 7, 8, 194, 217*, 218.
Carlyle Thomas, 51, 52.
Carnot Sadi, 16, 65, 66, 67, 68, 191.
Carrouges Michel, 5, 6, 7, 8, 11, 19, 21, 23*, 48, 49, 83, 110, 111, 112, 113, 130, 143, 151, 159, 172, 173, 189, 194, 211, 212, 215.
Casares Adolfo Bioy, 8, 17, 36, 180-189*, 194, 198, 201, 202, 203, 207, 213.
Caterina da Siena e da Genova (Catherine of Sienne and of Genoa), 88.
Caus Salomon de, 65*.
Certeau, de, Michel, 83, 96.
Chaplin Charles, 132.
Chaval, 22*, 33*.
Chirico Giorgio de, 46, 149*, 150.
Clair Jean, 5, 129, 181.
Clair René, 10.
Cocteau Jean, 144, 150.
Corax, 102.
Cornel Joseph, 63.
Cruikshank George, 54, 55*.
Curie Marie et Pierre, 43.
Cuvier Georges, 70, 72.

Dalì Salvador, 63, 136, 138, 142, 143.
Darwin Charles Robert, 63, 67, 68, 69, 70.
Daumal R., 127, 128, 129.
De Chirico Giorgio vedi/see Chirico.
Defoë Daniel, 186, 187, 188.
Delacroix Eugène, 18.
Delaunay Robert, 176, 177.
Deleuze Gilles, 19, 20, 141, 143, 159, 169, 161, 170, 194, 213.
Détienne Marcel vedi/see Vernant J.P.
De Vries L., 35*, 58*, 63, 107*, 125*, 129, 200*.
Diderot Denis, 50, 116, 117, 129, 162*.
Diego de Jesus, 96, 97.
Dominguez Oscar, 8, 89*, 93*.
Dorn Gerhard, 163, 171.
Dreier S. Katherine, 96.
Dubuffet Jean, 10.
Duchamp Alexina, 49.
Duchamp Marcel, 5, 6, 7*, 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23-24, 25, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 82, 83, 84, 85*, 88, 92, 94, 95, 96, 97*, 99*, 101*, 102, 103*, 104, 106, 107, 108*, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 119, 134, 136, 138, 140, 143, 144, 156-171*, 172, 174, 175, 176, 186, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203*, 204, 208, 209, 210, 211*, 212, 213, 214, 215, 216.
Duchartre P.L., 129.
Dufrêne Charlotte, 154, 155.
Dürer Albrecht, 106*, 107.
Durkheim Emile, 45.
Dutert et Contamin, 55.
Dylan Bob, 113.

Echaurren Matta vedi/see Matta.
Eck Marcel, 134*.
Einstein Albert, 43.
Eliade Mircea, 163, 164, 171.
Eluard Paul, 212, 213.
Engels Friedrich, 61, 80, 168, 169, 170.
Epstein Jacob, 63*.
Erckmann-Chatrian, 52, 54*.
Ernst Max, 8, 10, 58, 59*, 127*, 194, 212*, 213.
Erone di Alessandria/Hero of Alexandria, 64*, 66*.
Escher M.C., 210*.
Eschilo/Eschyles, 46.
Euripide/Euripides, 46.
Eusapia, 8, 12*.
Everling-Picabia Germaine, 7.

Faraday, 8, 35.
Fassio J.E., 200*.

Feininger Lyonel, 62*.
Ferecide/Pherekydes, 41.
Ferry Jean, 8, 10, 28*, 29*, 31,* 121*, 129, 200.
Flagg F., 118*, 119, 129.
Flaubert Gustave, 62.
Florent, 120*, 121.
Flournoy, 43.
Forest Jean-Claude, 116*, 199*.
Foucault Michel, 210, 215.
Fourier Jean-Baptiste-Joseph, 66, 67, 68.
Francesco d'Assisi, santo,/St. Francis of Assisi, 91*.
Frazer James, 45, 181.
Fréchet, 43.
Freud Sigmund, 5, 6, 7, 43, 59, 67, 68, 69, 78, 80, 83, 84*, 92, 94, 96, 97, 124, 129, 141, 143, 156, 162, 171, 194, 218.
Furetière, 96.

Gainsbourg Serge, 117.
Galilei Galileo, 42.
Galvani, 42.
Gastev, 131.
Gautier Théophile, 115, 129.
Gehlen Arnold, 60.
Ghelderode van, 199.
Giacometti Alberto, 194, 210*.
Gie Robert, 136, 142.
Giotto, 76.
Gorsen Peter, 130, 143.
Goya, 41*.
Grandville J.J., 56*, 126*, 195*, 200.
Gray H., 195*.
Greco Emidio, 8, 181*, 182*, 184*, 190*, 213, 214.
Greiner, 133.
Guattari Félix, 20, 141, 143, 159, 161, 169, 170, 194, 213.
Guy, 133.
Guyon, 88.

Hadewijch di Anversa/of Antwerp, 88.
Hall Henry, 63*.
Hardellet André, 194.
Hartmann, von, Eduard, 61.
Hauptmann Gerhart, 51, 52.
Hawthorne Nathanael, 194, 198, 206.
Heckmann C., 55.
Hegel G.W.F., 67, 68, 69.
Heine Heinrich, 51, 52.
Helmann, 30*.
Helmholtz, 50.
Hirschfeld, 136, 138.
Hitchcock Alfred, 53, 54.
Hodler Ferdinand, 110*.
Howitt William, 54.
Hübner Karl, 51, 52.
Hugo Victor, 115, 129, 146.
Hulten Pontus K.G., 62, 216, 217.
Huysmans Joris Karl, 132, 143.
Huygens Christian, 42, 64, 65, 66.
Huxley Aldous, 43.

Ionesco Eugène, 10.
Ippoliti Silvano, 213, 214.
Irigaray Luce, 86, 88, 96.

James Henry, 187.
Janet Pierre, 43, 144, 154, 155.
Jaquet-Droz, 67*, 200*.
Jarry Alfred, 6, 7, 8, 10, 11, 19, 21, 33-35, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 82, 84, 92, 94, 95, 96, 102, 104, 119, 121, 122, 129, 168, 169, 180, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209*, 210, 211.
Jaspers Karl, 143.
Jean de la Croix, 96, 97.
Jean Marcel, 143.
Jennings Humphrey, 53*.
Jung Carl Gustav, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 171.
Jungnickel Andreas, 60.

Kafka Franz, 5, 6, 7, 8, 19, 21, 22, 25-27, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 84, 92, 94, 95, 102, 104, 112, 154, 187, 194, 196, 197, 200, 203, 210, 211, 212, 215, 218.
Kahn Laurence, 109.
Kant Emmanuel, 31, 104, 108, 109.
Karina Anna, 213, 214.
Karloff Boris, 55*, 202*, 205*.
Katharina, 120, 121.
Keaton Buster, 53, 54, 132.
Kerner Justinus, 62.
Kierkegaard Sören 207, 208, 211.
Killy Walther, 134, 143.
Klapheck Konrad, 8, 194, 197, 217*, 218.
Klima Anton, 143.
Klingender Francis D., 62.
Klossowski Pierre, 100, 109.
Knödler-Bunte Eberhard, 143.
Kokoschka Oskar, 199.
Korzybski, 114.
Kowalski Piotr, 8, 194, 200, 216*, 217.
Krafft-Ebing, 136, 138.
Kunz Emma, 8, 212, 213.
Kupka Frank, 60*.

La Fontaine, Jean de, 129.
Laforgue Jules, 176, 177.
Lagrange Giuseppe Luigi, 64, 66, 67.
Laing Ronald, 141.
Lamarck J. - B. Pierre Antoine de Monet, 67, 68, 69.
Lalande, 68, 69.
La Mettrie Julien Offroy, de, 42, 50.
Lancaster Elsa, 205.
Lang Fritz, 7, 8, 54, 55, 181*, 183, 186*, 194, 196*, 198*, 202, 211, 212.
Laplace, 65, 66.
Lascault Gilbert, 115.
Laurencin Marie, 177, 179*.
Lautréamont Comte de (Isidore Ducasse), 22, 25, 36, 37, 42, 44, 46, 63, 168, 169, 194, 197, 207, 208.
Leach, 215.
Lebel Robert, 39.
Le Bossu P., 117.
Le Bot Marc, 172.
Léger Fernand, 8, 176, 177.
Legendre Pierre, 94, 95, 96, 97.
Legg Stuart, 62.
Leibniz Gottfred Wilhelm, 64, 65, 66, 74.
Leiris Michel 11, 18.
Lenin, 184, 186.
Leonardo da Vinci, 42, 80, 106, 109, 205*.
Lépine, 187.
Le Rouge Gustave, 43.
Lévy-Bruhl Lucien, 45.
Lichtenberg G. Ch. 18.
Liebermann Max, 61.
Lindner Richard, 8, 136, 138, 140, 141*, 194, 213.
Lunel Ferdinand, 197*.
Lyotard Jean-François, 98, 109, 159, 168, 169, 171, 183, 184,
Luigi II/Louis II, 79*.
Lupasco Stéphane, 169, 171.

McLuhan, 111.
Mac-Nab, 199.
Maestro di Flémalle/Maître de Flémalle, 117.
Maignan, 106, 107.
Majakovskij Wladimir, 131.
Malebranche Nicolas, de, 65, 66.
Malthus, 39, 40, 41.

Mann Thomas, 79.
Mao, 215.
Marano Ezio, 213, 214.
Marc Antonio, 161.
Marey Jules Etienne, 47.
Maria dell'Incarnazione/Maria of the Incarnation, 88.
Martin John, 54.
Martina K., 140, 141, 142*, 197.
Marx Karl, 55, 56, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 80, 131, 187, 215.
Massias G., 197*.
Matta, 96.
Mayoux Jehan, 111.
Maxwell, 16, 114, 191.
Mekas Adolphas, 113.
Méliés Georges, 58, 59.
Merritt, 114.
Metken Günter, 50, 214.
Micha Olivier, 192.
Michel 215*.
Minkowski Hermann, 43.
Molinier, 199.
Moll, 136, 138.
Monge, 66, 67.
Monroe Marilyn, 180.
Montesse Alain, 6, 7, 110, 191.
Moreau de Tours J., 129.
Morienus Romanus, 161, 171.
Morris William, 51, 52, 63.
Morrisson Jim, 110.
Muehl Otto, 218.
Müller Heinrich Anton, 8, 10, 136, 138, 139*, 194, 197, 201, 203, 208*.
Müller Robert, 8, 134, 135*, 136, 138, 194, 197, 199, 214.
Mumford Lewis, 19, 109.
Munch Edvard, 7*, 8, 207*, 208, 209.
Mylius Johann Daniel, 171.

Nebel Otto, 148.
Nerval Gérard de, 179.
Newton Isaac, 65, 66.
Nicéron J.F., 106*, 107*.
Nietzsche Friedrich Wilhelm, 67, 68, 69, 98, 102, 104, 109.
Nitsch Hermann, 218.
Novalis, 168, 169.

Omero/Homer, 78, 79, 182.
Opel Gebrüder, 34*.
Ovid, 100.
Owens Robert, 52.

Pal George, 196*.
Panizza Oskar, 132.
Papin Denis, 42.
Paracelso/Paracelsus, 156.
Pascal Blaise, 64, 65, 66.
Pascin, 133.
Pavlov Ivan Petrovic, 43.
Pawlowski Gaston, de, 43, 45, 49, 129, 136, 138, 204, 209.
Perelesin, 131.
Pevsner Nikolaus, 63.
Pherekydes, 41.
Picabia Francis, 7, 8, 17, 45, 81*, 136, 138, 175-179*, 194, 210, 211.
Picasso Pablo, 47.
Pierhal Armand, 213.
Piovani Nicola, 214.
Planck Max, 43.
Platone/Plato, 78, 79, 102, 104, 106, 108.
Poë Edgar Allan, 19, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 130, 171, 194, 196, 203, 206.
Poyet, 35*, 119*, 193*.
Prodico/Prodicos, 100, 102.
Prokop Otto, 134, 136, 137*, 138*, 143.
Protagora/Protagoras, 100, 102.

Queneau Raymond, 10.
Quinsac Paul, 111*.

Radrizzani René, 144.
Raetz Markus, 7, 8, 218*, + Quarta di copertina.
Rank Otto, 180.
Ray Man, 7*, 8, 10, 37*, 136, 138, 212*, 213.
Reiss C., 51*.
Renard Maurice, 43.
Renoir Jean, 53, 54.
Reuleaux Franz, 98, 109.
Richier Germaine, 214.
Rimbaud Arthur, 156, 168, 169, 171.
Riotor Léon, 199.
Robert Marthe, 211.
Robida, 49.
Robinson William Heath, 136.
Roché Pierre-Henri, 212.
Roh Franz, 136, 138.
Romilly Jacqueline, de, 109.
Rops Félicien, 133.
Roussel Raymond, 7, 8, 17, 18, 21, 22, 27-32, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 84, 85, 88, 92, 94, 96, 97, 119, 121, 122, 124, 127, 129, 136, 144-155, 174, 186, 189, 191, 194, 196, 198, 200, 202, 203, 207, 209*, 210, 211, 215, 218.
Rousseau Henri, 11, 12.
Ruskin John, 51, 52.
Rutherford Ernest, 43.

Sachs Nelly, 96, 97.
Sadi Carnot Nicolas vedi/see Carnot Sadi.
Sadoul J., 129.
Saint-Just Louis-Antoine-Lion, 168, 169.
Sanouillet Michel, 24, 109.
Sarrazin Bernard, 96.
Sartre Jean-Paul, 119, 120, 129, 144.
Savinio Alberto, 199.
Schefer Jean-Louis, 96.
Scherbert Paul, 194, 201*.
Schreber Daniel Paul, 17, 136, 138, 141, 142.
Schwarz Arturo, 5, 97, 109, 156, 171.
Schwarzkogler, 218.
Scott Walter, 53, 54.
Segal George, 124.
Serres Michel, 64.
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, 117.
Shakers, 6.
Shelley Mary, 7, 8, 54, 55*, 194, 202, 204, 205.
Shelley Percy Bysshe, 204.
Signoret 147*.
Silesius Angelus, 85, 86, 88, 90, 96.
Smith Harry, 8, 214*, 215.
Socrate, 104, 106.
Solanas Valerie, 8*.
Sophocle, 46.
Sperber Dan, 96.
Spinoza, 65, 66.
Stanton Eric, 205*.
Stauffer Serge, 108*.
Steefel D. Lawrence, 143.
Steiner John, 213, 214.
Stekel Wilhelm, 133, 134, 143.
Stephenson Robert, 53.
Sterberger Dolf, 61, 63.
Stieglitz Alfred, 177, 178*.
Stoker Bram, 7, 8.
Stradanus (Jan van der Straet), 117, 118, 156*.
Strindberg Johan August, 17, 98, 138, 140, 141, 207.
Suquet Jean, 24.
Surin, 90.
Swift Jonathan, 56*, 58, 126*, 127, 129, 195*, 200, 204.
Szeemann Harald, 5, 119.

Teresa d'Avila, 86, 87*, 88, 89, 90, 92.
Thass-Thienemann Theodore, 162, 171.
Thomkins André, 128*, 200.

TIM, 25*, 42*.
Tinguely Jean, 8, 119, 123*, 136, 138, 194, 197, 200*, 215, 216.
Toller Ernst, 51, 52.
Topor Roland, 117*, 118.
Toulouse-Lautrec Henri de, 133.
Tsiolkowski, 43.
Turner Joseph Mallord William, 68, 69.

Ungerer Tomi, 133*, 134, 136, 138, 143, 199.
Untersteiner Mario, 109.
Uzanne Octave, 199.

Vadim Roger, 199*.
Van Gogh Vincent, 50, 51*, 61, 179.
Van Heerden, 191.
Van Rappard, 50.
Van Vogt, 43, 113.
Varèse, 114.
Varlot Dr. 124, 125*.
Vasari Giorgio, 77*.
Vautrin J., 129.
Vernant Jean-Pierre, 109, 192.
Verne Jules, 21, 36*, 42*, 43, 44, 45, 46, 59, 71*, 136, 187, 194, 196, 198, 202, 203, 204, 206*, 207.
Vermeer Jan, 65, 66.
Vesale (Andrea Vesalio), 42.
Vian Boris, 10, 122*.
Villiers de l'Isle Adam, 6, 7, 19, 20, 36, 130, 143, 184, 186, 187, 189, 194, 198, 202, 203, 204, 207, 211, 212.
Villon Jacques, 157*, 165*.
Voltaire, François-Marie Arouet, 65, 66.
Von Franz Marie-Louise, 156.
Von Harbou Thea vedi/see Lang Fritz.
Vries Léonard, de, vedi/see De Vries.

Wagner Richard, 16, 56, 80, 153.
Warhol Andy, 8, 9, 194.
Watt James, 52, 53, 68*.
Weber, von, Max Maria, 52, 53.
Weimann Waldemar, 134, 136, 137*, 183*, 143.
Weissmann August, 69.
Wells H.G., 43, 44, 136, 187, 196*.
Wendt Wolf Rainer, 143.
Wesso H.W., 118*.
Whale James, 55*, 194, 198, 202*, 205*.
Wilde Oscar, 79.
Williams Raymond, 61.
Williamson Al, 195*.

Xavière, 109.

Zo, 25*.
Zola Emile, 16, 53, 54, 61, 62, 69, 70, 84.

REFERENZE FOTOGRAFICHE / PHOTOGRAPHIC CREDITS

(o = in alto/top; u = in basso/bottom; r = a destra/right; l = a sinistra/left).

Pagina / Page 4 In: *Edvard Munch*, Malmö, Konsthall, Kat. 1975 (+ 207); 6 In: *Die Shaker*, München, Neue Sammlung, Kat. 1974; 7 Galleria Schwarz, Milano (+ 37, 97, 101, 103, 156-168, 170, 212 r); 8 In: Valerie Solanas, *Manifest zur Vernichtung der Männer SCUM*, Darmstadt, März Verlag, 1969; 12 In: Fanny Moser, *Okkultismus*, Nachdruck 1974; 14 In: Hans Biedermann, *Materia prima*, Graz 1973 (+ 78); 20 In: Spamer, *Wissenschaft*, Leipzig, o.D. (+ 63 u, 66, 68, 69, 74, 192); 22 In: *Subsidia Pataphysica* 15, 29 gueules 99, *v.* 1972 (+ 33); 23 In: Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954 (+ 25, 151); 28 In: Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, J.J. Pauvert, 1965; 29 In: Jean Ferry, *L'Afrique des Impressions*, Paris, J.J. Pauvert, 1967 (+ 31, 121); 30 Foto Balthasar Burkhard, Bern (+ 188); 32 In: *Bizarre* nos. 34-35, Paris, J.J. Pauvert, 1964 (+ 152 o, 155, 200); 25 u Bernhard Giger, Bern (+ 34 o, 116, 197 u, 201 ur); 34 u In: Tages Anzeiger Magazin 6, 9.2. 1974; 35 Léonard de Vries, *Les Folles Inventions du XIXe siècle*, Paris, Planète, 1972 (107 u, 125, 197, 200 ol); 36 In: Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892; 41 o In: *Gruss aus Bern*, Bern, Benteli, 1970 41 u Museo del Prado, Madrid; 42 o In: Jules Verne, *Maître Zacharius*, Paris, Hetzel, s.d. (1874); 42 u In: TIME, New York, Dec 9, 1974; 51 o Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; 51 u Günter Metken, Paris (+ 53, 55 u, 56 ur, 59-63); 52 Die Neue Sammlung, Staatl. Museum für Angewandte Kunst, München (+ 56, 61 u); 54 In: Erckmann-Chatrian, *Maître Daniel Rock*, Paris 1861; 55 o Cinémathèque Française, Paris (+ 181 o, 186 u, 196 o, 198, 199); 56 o S.R. Gnamm München 56 ur In: *Grandville*, *Das gesamte Werk*, München, Rogner & Bernhard, 1970 (+ 126 r, 195); 58 In: Leonard de Vries, *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg und Hamburg, 1975; 60 u Foto Jürg Bernhardt, Bern (+ 128, 142, 205 u, 211); 64 In: *Der mechanische Mensch*, Zürich, Simmen, 1967 (+ 65 u, 67 u, 108, 119, 200 or); 65 o In: Jean Prasteau, *Les automates*, Paris, Gründ, 1968; 67 o In: *Naivität der Maschine*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M (+ 73 o, 201 o); 71 In; Jules Verne, *Keraban le têtu*, Paris, Hetzel, s.d., dts. Fischer, Frankfurt/M, 1974, 73 u In: D.A. Bignotti, *Manuele pratico del gasista*, Torino, G. Lavagnolo, s.d.; 77 In: Kurt W. Forster, *Pontormo*, München, F. Bruckmann, 1966; 79 In: *König Ludwig II. und die Kunst*, München, Prestel, 1968; 81 Foto Gianmaria Fontana, Milano; 82 In: *Il Santuario di Loreto*, Congregazione Universale della Santa Casa, Loreto, 1957; 84 In: Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, 85 In: *Artforum*, New York, oct. 1973 (+ 99); 87 Photo Alinari-Viollet; 89 Galerie A.F. Petit Paris; 91 Photo N.D. Roger-Viollet, Paris; 93 Galerie Agora, Paris; 105 *Playboy*; 106: In: Jurgen Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Paris, Perrin, 1969 (+ 107 o); 109 In: *La Nature*, Paris 1908 (+ 129, 143, 193); 110 l Alain Montesse, Constantine (+ 111 l, 114); 110 r Kunstmuseum Bern; 111 or A. Balland éd., Paris; 111 ur Carte Postale / Postkarte (+ 112, 204); 113 In: *Herders Konversations-Lexikon*, Freiburg im Breisgau, 1921; 116 Poster, Carl Schünemann Verlag, Bremen, 1967; 117 In: Topor, *Toxicologie*, Zürich, Diogenes Verlag, 1970; 118 In: Jacques Sadoul, *Hier, l'an 2000*, Paris, Denoël, 1973 (+ 186 o); 120 In: *L'Art brut*, 4, Paris 1965; 122 o In: *Bizarre*, nos. 39-40, Paris, J.J. Pauvert, 1966; 122 u Collège de 'Pataphysique (+ 209 ol); 123 Foto Lennart Olson, in: Hulten, *Tinguely*, Paris, Horay, 1973; 126 l In: Swift, *Gulliver*, 1726; 127 In: K.G. Pontus Hulten, *The Machine*, New York, MOMA, 1968; 133 In: Tomi Ungerer, *Fornicon*, Zürich, Diogenes Verlag, 1971; 134 In: Marcel Eck, *La sexualité du célibataire*, Paris, 1974; 135 Galerie de France, Paris; 136 In: Wörenkamp / Perkauf, *Erziehungsflagellantismus*, Wien, 1932; 137 u Peter Gorsen, Frankfurt / M; 137 o In: Weimann / Prokop, *Atlas der gerichtlichen Medizin*, Berlin 1963 (+ 138 o); 138 u In: Günter Brus, *Irrwisch*, Frankfurt / M Kohlkunstverlag, 1971; 139 In: *L'Art brut*, 1, Paris 1964; 140 In: Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, Paris, NRF, 1974; 141 In: *Richard Lindner*, Düsseldorf, Kunsthalle, 1974; 144 In: *L'Arc*, no 29, 1966; 145 In: François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, J.J. Pauvert, 1972 (+ 147, 210 r); 149 Electa Editrice, Milano; 152 u Photo Rogi-André, Tous droits réservés, In: André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard; 165 ul Foto Enrico Cattaneo, Milano; 175 Photo N. Mandel / Galerie Fürstenberg, Paris; 177 Photo Serge Béguier, Paris; 178 The Metropolitan Museum of Art, New York; 179 Marc Le Bot, Paris; 190 u Italnoleggio Cinetografico, Roma (+ 181, 182, 184); 185 Jean Clair, Paris; 195 ur Plakat, Kunsthalle Bern; 195 o In: Jack Rennert, *100 ans d'affiches du cycle*, Paris, Henri Veyrier, 1975, 196 u Document Midi-Minuit fantastique, Paris (+ 202, 205, o); 200 ur Foto Leonardo Bezzola, Bätterkinden (+ 215); 201 ul In: *Bizarre*, IX, Paris, J.J. Pauvert, 1958; 203 In: *Marcel Duchamp*, Philadelphia & New York, 1973; 206 La Hune, Paris; 208 Psychiatrische Universitätsklinik, Bern; 210 o The Museum of Modern Art, New York; 211 u Galerie Jan Krugier, Genève; 212 l Anne-Marie Loeb, Muri; 213 Art Selections Int., Est. Triesenberg; 214 o In: *L'Art vivant*, no 56, mars 1975; 214 In: *New Forms in Film*, Montreux 1974, 215 o Foto Christian Spindler, Hamburg; 216 o Foto Baruchello, Roma ; 216 u Photo Monique Jacot, Epesses; 217 u Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf; 217 o Jacques Carelman, Paris; 218 In: Markus Raetz, (Notizbüchlein), Bern und Luzern, 1972.

Il formato "Grande Vetro" di questo catalogo corrisponde a 1/10 dei lati del *Grand Verre* di Marcel Duchamp e perciò a 1/100 della sua superficie.

The "Large Glass" format of this catalogue corresponds to 1/10 of the sides of the *Grand Verre* of Marcel Duchamp and hence to 1/100 of its surface.

IMMAGINI DELLA MOSTRA
PICTURES OF THE EXHIBITION

Bern, Kunsthalle (4.7.1975/17.8.1975)

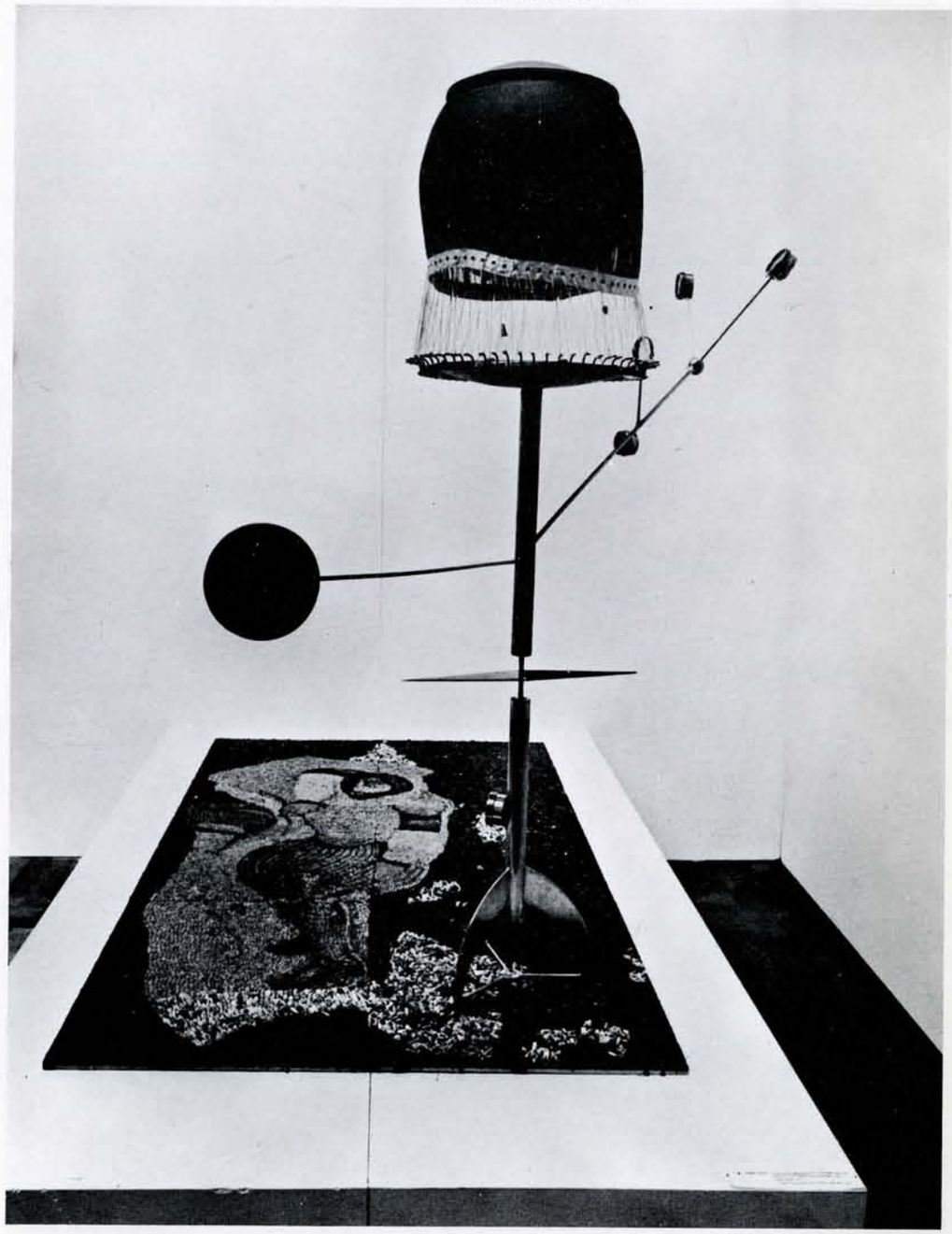
Reportage: Albert Winkler, Bern

Il Grande Vetro (1915-1923) nella riproduzione fotografica del 1973 su vetro / *The Large Glass* (1915-1923) in the photographic reproduction on glass; 275,5x175,8 cm., New York, The Museum of Modern Art, Gift from GAF Corporation, 1973.
Il macinacaffé, dalla collezione di Mary Reynolds, amica di Marcel Duchamp / *The coffee-grinder* from the collection of Duchamp's friend, Mary Reynolds.

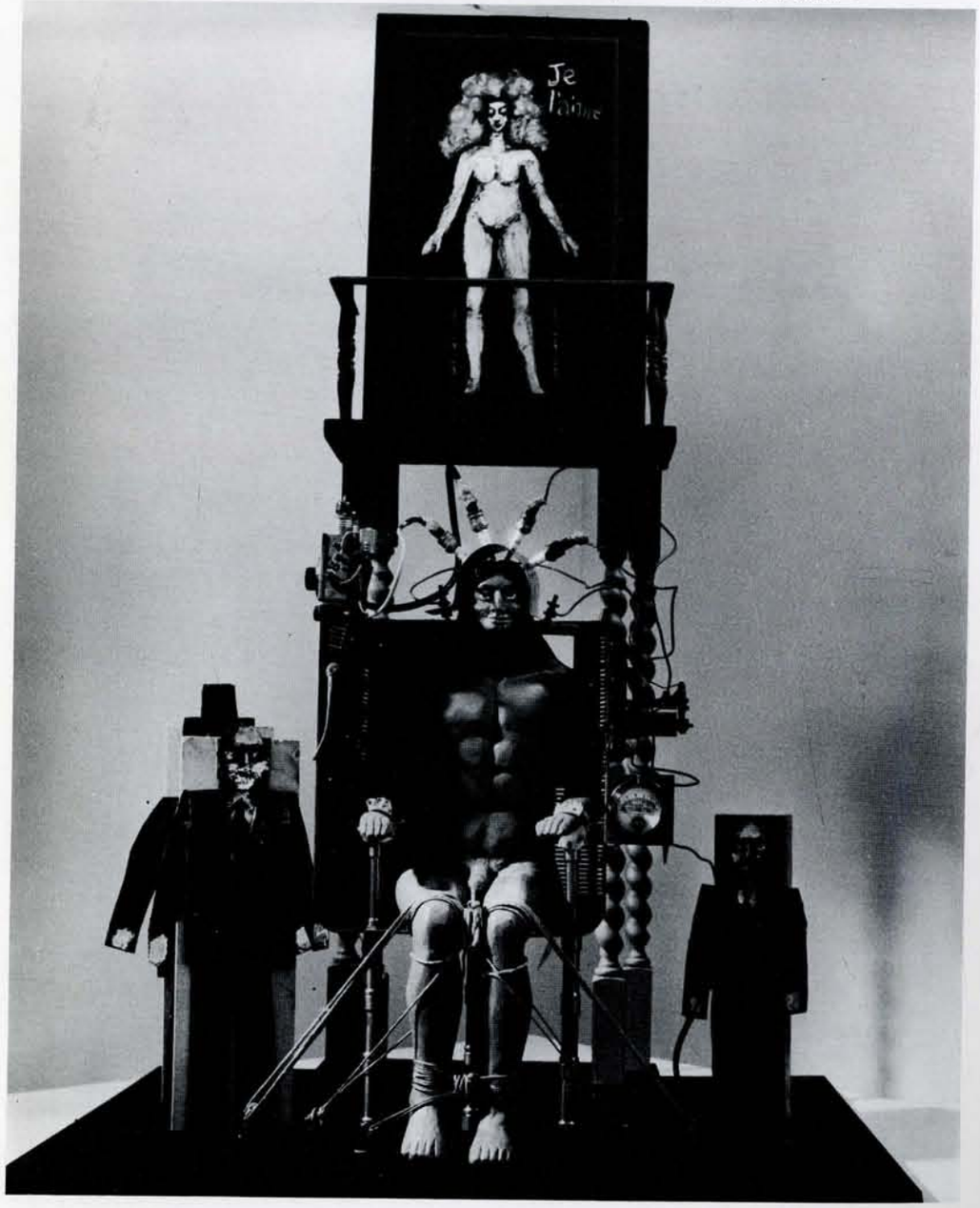
Il diamante con il nano Pizzighini, Voltaire che dubita del suo ateismo, la testa di Danton, il gatto, Faustine, la madre di Richard Wagner, Atlante / *The Diamond*, with the dwarf, Pizzighini Voltaire doubting his atheism, Danton's head, the cat, Faustine, Richard Wagner's mother, Atlas.

Jacques Carelman, *Il diamante*, 1975 (da Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914) con Faustine, il gatto senza pelo, Gilbert, la madre di Richard Wagner, Ponzio Pilato, il nano Pizzighini, Atlante / *The Diamond*, 1975 (after Raymond Roussel's *Locus Solus*, 1914) with Faustine, the chat pelé, Gilbert, Richard Wagner's mother, Pilate, the dwarf Pizzighini, Atlas.

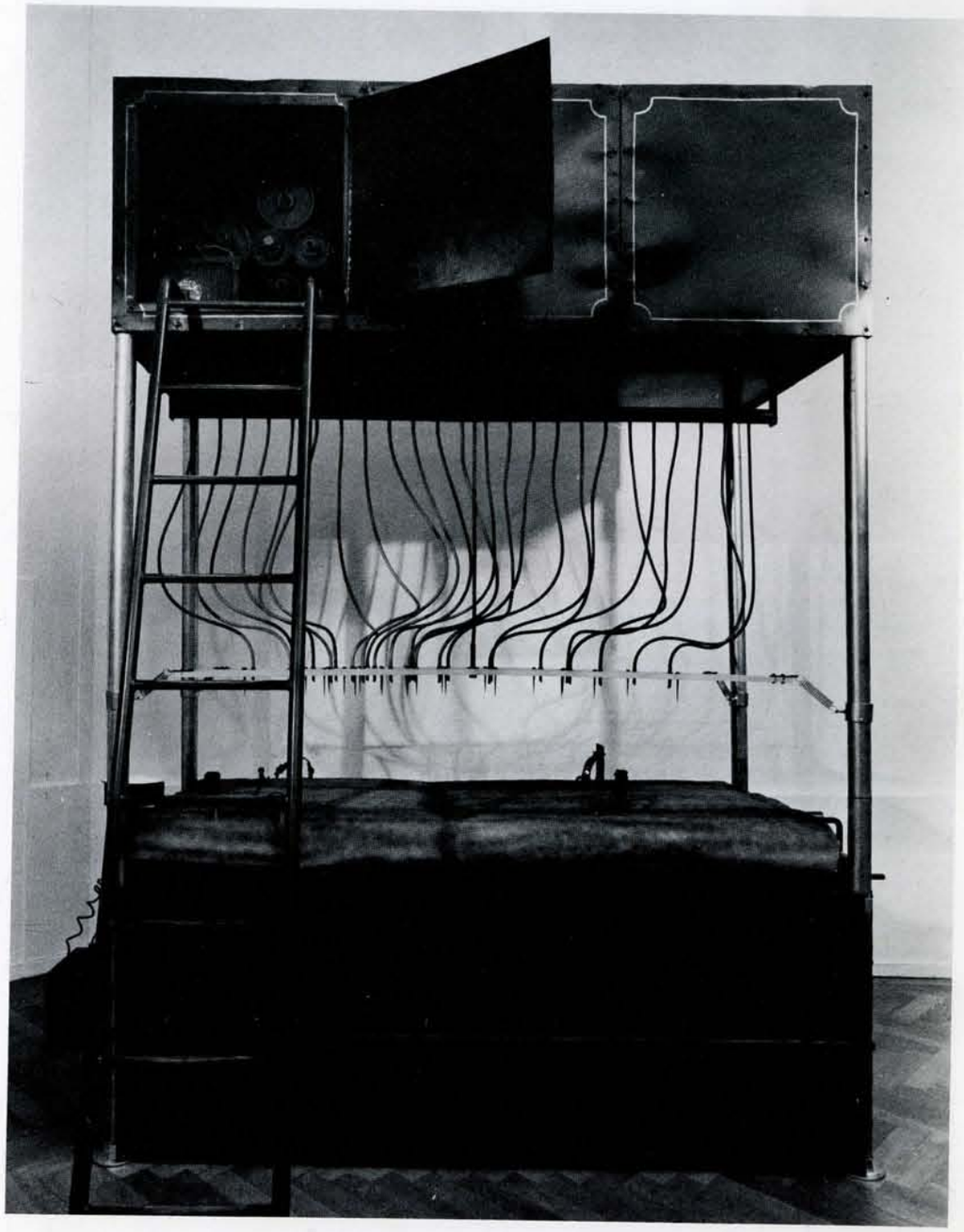
Jacques Carelman, *La « hie » ou la demoiselle*, 1975 (da/after Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914).
La «hie» (la mazzeranga) sta componendo il mosaico di denti che rappresenterà il mercenario / The "hie" (the paviour's beetle) is in the process of making the mosaic representing the reitre with teeth.



Jacques Carelman, *La Machine à inspirer l'amour.* / *The Love-inspiring Machine*, 1975 (Alfred Jarry's, *Le Surmâle*, 1902).
Il Supermaschio è legato alla sedia, controllato da William Elson, inventore del Perpetual Motion Food, padre di Ellen, Arthur Gough, inventore e costruttore dell'apparecchio e dal Dott. Bathybius. Ellen è sulla balaustra, la sua frase « Io l'amo » è una risposta alla domanda postale dal padre « Egli ti ama ? » / The Supermale is attached to the chair, watched by William Elson, inventor of Perpetual Motion Food, Ellen's father, Arthur Gough inventor and builder of the apparatus, and Dr. Bathybius. Ellen is on the balustrade; her "I love him" refers to her father's question "Does he love you ?".



La macchina de « In una colonia penale » di Franz Kafka / *The machine from Franz Kafka's "In a penal colony"* (1914); ricostruita/reconstructed in Ateliers des Grands Magasins Loeb SA, Bern (Werner Huck, Paul Gysin in collaborazione con/in collaboration with Harald Szeemann).

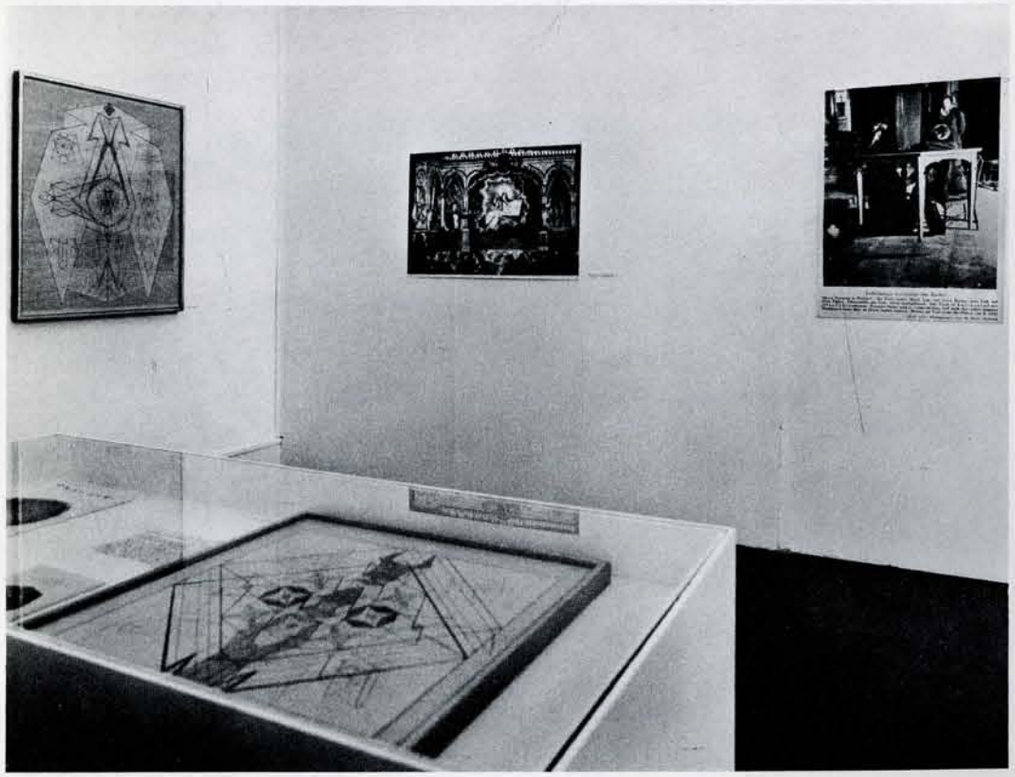


La sala d'entrata della Kunsthalle con il robot Anatol e la documentazione dei film *Frankenstein* e *Metropolis* / The entrance hall of the Kunsthalle with the robot Anatol and documents on *Frankenstein* and *Metropolis*.

Il progresso / Progress.

Ironia e macchine del desiderio; opere di Picabia, Klapheck, Lindner, Joey « *il ragazzo-macchina* » (da Bruno Bettelheim), Michel, Man Ray, e un manifesto 1900 / *Irony and Desiring Machines;* and works by Picabia, Klapheck, Lindner, Joey "*the child-machine*" (after Bruno Bettelheim), Michel, Man Ray and poster 1900.

Piotr Kowalski, *Macchine pseudo-didattiche / Pseudo-didactic machines*, 1961/1965; e documentazione sulle *Macchine per fare l'arte* / and documents on *Machines for producing art.*

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913/1964, Robert Müller, *Tête à tête*, 1958, *La veuve du coureur*, 1957 e documentazione sulle *Macchine per fare l'amore* / and documents on *Machines for making love*.

Disegni di Emma Kunz e documentazione su Robert-Houdin e Eusapia nella sala *Artisti e esseri medianici* / Drawings by Emma Kunz and documents on Robert-Houdin and Eusapia in the room *Artists and mediumistic beings*.