

Carloni-Franceschetti Esso: Shadows Oozing Gold

- 3 *Introduction*
Giuliana Carbi Jesurun and Janka Vukmir
- 4 *Esso: A Glossary*
Annalisa Sacchi
- 10 *Works in Black: Naked Bodies in History*
Enrico Pitzozi in conversation with
Carloni-Franceschetti
- 16 *Essi sono due*
Hervé Joubert-Laurencin
- 32 Croatian and Italian texts
- 51 Index of the *Esso* series
- 53 Biography

Trieste Contemporanea and the Institute for Contemporary Art, Zagreb present *Esso: Shadows Oozing Gold* by Carloni-Franceschetti, in this current year of Pier Paolo Pasolini's centenary. The project has been supported by the Italian Council (10th edition, 2021), program to promote Italian contemporary art in the world by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture, and with co-financing from the autonomous region of Friuli Venezia Giulia.

A solid partnership network undergirds the promotion of this initiative, which in addition to the presentation and exhibition installation in Zagreb documented in this catalogue, includes a showcase of Carloni-Franceschetti's in-depth studies on Pasolini's work, with a number of stages in different places: in Venice thanks to the Adriatico Book Club as well as the Department of Architecture and Arts of Università Iuav di Venezia; in Trieste and in Friuli Venezia Giulia thanks to the support of Studio Tommaseo—Istituto per la documentazione e la diffusione delle arti and L'Officina cultural association; in Pesaro as part of the 2022 film festival curated by Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, in Fano hosted by Gasparelli Arte Contemporanea; in Paris thanks to the research unit HAR—Histoire des Arts et des Représentations at University Paris Nanterre. The project will also be broadcast on the radio by Giardini Pensili from Rimini and Usmaradio (Radio station and Research Centre for Radiophonic Studies of the University of San Marino).

With the first part of its title owed to the US oil corporation (as well as the Italian pronoun for he/it) and the rest to a well-known line by Pasolini, "shadows oozing gold in golden agony", the Zagreb exhibition presents photographs, videos, and new installations that interpret the theme of how fascism takes root in different social strata in a dreamlike and hallucinatory way, conveying the metamorphosis between fascism, oil and Christianity and taking its cue from *Petrolio*, Pasolini's posthumously published book.

The depth of the study (beginning over five years ago, with each of the stages documented) and the sensitivity in treatment of the themes selected for the exhibition by Carloni-Franceschetti are exemplary in their artistic method: *not abiding with the project as foreseen*, because as it unfolds it takes on a form that is surprising, different from what might have been anticipated. This approach is at one with their way of analysing images in the knowledge that they conceal much more than they show.

Two great fluid wholes are magically held as if they were the unitary potential of a rough diamond: the corporeity of unexpected reality that refers to something other than itself and the immateriality of a vortex of associations that envelops and rings around the visual history of the imagery. This is the particularity and artistic journey of *Esso: Shadows Oozing Gold*, the enjoyment of which is clearly reiterated through the collection of in-depth critical evaluations by Hervé Joubert-Laurencin, Enrico Pitzozzi, and Annalisa Sacchi presented in this catalogue.

Our two organisations are particularly pleased to collaborate in promoting this project and would like to thank the institutions, organisations and individuals who have generously contributed to its realisation, wishing Carloni-Franceschetti every success in their future artistic endeavours.

Giuliana Carbi Jesurun
Trieste Contemporanea Committee

Janka Vukmir
Institute for Contemporary Art, Zagreb

Esso: A Glossary

Annalisa Sacchi

1. Shirt

I ask that no black shirts be seen in front of the coffin and in front of my eyes...¹

On entering there is a *shirt* hanging out to dry. It exudes a black liquid, incessantly dripping (*Esso #01*) and thus swells a dark pool below. A shirt uninhabited by a body, pegged out upside-down. A shirt that is not only a tangible material, a fabric, a surface, but also presents a connective tissue on which entire protocols of history cumulate. A vast black territory that distends throughout the work of the *Esso* project. A story that begins in Piazzale Loreto, Milan, underneath the forecourt canopy of a petrol station. It is a narrative that peculates yet does not wash away. One that abruptly turns, like the vinyl of *Onda bruna* (Dusky wave), a 33 rpm record in which the surface swells and subsides like a wave.

2. Mussolini and Pasolini

It is clear that, today, what is important to identify and live by is “obedience to better laws to come”—similar to that which, after Piazzale Loreto, arose from the Resistance—and the consequent desire for “reconstruction”.²

When exposed, upside down, *Mussolini*'s corpse could be seen to be dressed in a white shirt. Many images show it clinging to the body, in a paradoxically composed way, fiercely at variance with the event itself. That collective ritual, barbaric and yet, according to *Pasolini*, essential, necessary to upend—and derail—history from the rut hollowed out by fascism. But this furrow is a spiraling groove, just like the record that constitutes the background noise to *Esso #01*, a vinyl disc that is stuck, spinning around in circles. The story doesn't end, the shirt doesn't dry, and fascism reoccurs with recursive risings.

Thirty years later, in 1975, the new Galleria d'Arte Moderna had just opened in Bologna, and sitting on its entry steps was Pier Paolo Pasolini. He was wearing a white shirt, onto which

Fabio Mauri projected Pasolini's film *The Gospel According to St. Matthew* (1964), the crucifixion scene in which, once again, history became entangled and derailed. Flickering over Pasolini's shirt, with the other black-clad women, the Madonna rushes to the foot of the cross. It is Pasolini's mother, Susanna, who returns to mourn Guido, Pier Paolo's younger brother, the partisan killed in the Karst Plateau.

His last shirt, with coloured stripes, was found later that same year, a short distance from Pasolini's lifeless body at the marine aerodrome, Ostia.

3. Ostia (Host)

First and foremost we have lost a poet. And there aren't many poets in the world, only three or four are born each century. When this century is over, Pasolini will be among the very few who will be counted as a poet. The poet should be sacred.³

A variant of *Esso* was displayed in a consecrated church. Twelve jerrycans of oil supplement the piece, subsequently appropriated into *Host*, where each canister's gaping mouth has received the body of a pure white Eucharist wafer—a host. *The poet should be sacred*. A hallowed body floating upon black gold, an immaculate form besieged by the viscous liquid as if by an internal, intensive, present menace.

Pasolini's nostalgia towards the sacred, his ability to see reality as an apparition, passes through the body, through the mystery of the disappearance of the body and through a radical poetics of incarnation. Christianity for him endures in the form of his *Gospel* projected onto his chest, the majestic elaboration of an inimitable grieving. The vanishing, and then the reappearance, of the body.

4. Body

He lay supine on the marble, his outstretched hands along his sides, his eyes open. They had already sundered it, explored it, depleted it,



Esso #01, 2017 (detail). Blackboard, chalk powder, history books, HD digital black and white video with sound. Variable dimensions. Courtesy of Associazione Culturale Primola, Cotignola



Esso #03, 2018 (detail). Consecrated church, HD digital black and white silent video, oil, twelve jerry cans.
Variable dimensions. Courtesy of Animavi, Pergola



Onda bruna (Dusky wave), 2021. 1950s–1960s portable projection screen, spotlight, silent loop track recorded on warped 33 rpm vinyl. Variable dimensions. Courtesy of Lugocontemporanea, Lugo

sewn it back together. It resembled an unfilled sack, a drained wineskin. The form of an emp-tied epithelium.⁴

The *body* is the formidable absentee, the spec-tre incessantly evoked by *Esso*. The phantom of two exorbitant corpses, made objects of slaughter, laid out.

The whole project is arranged as a long re-flection on the body and the mystery of its dissolution and the forms of its memory, on an end in which the body cannot pass on without remains. On occasion its focus is towards the ex-pectation of its return, as in *Esso #02*, where a shirt that now reappears as white and a recently unoccupied mattress welcomes us, as belatedly arrived spectators. Or again in *P.P.P.*, which in-vites absence to manifest itself, when invisible fingers tap the keys of a typewriter until Pasolini's face emerges, hints at movement, and then submerges into white.

5. Petrol

Fascism is the ideology of the powerful, the Communist revolution is the ideology of the powerless. The powerful and the powerless of the moment, of course. In the historical moment in which it is current. The powerful are also torturers, the powerless are also victims.

There is something absolute in the mind of the man of power who whishes to stabilise the Past; while there is something precarious in the thinking of the victim who wishes to de-stroy the past.⁵

At Piazzale Loreto the carcasses of Benito Mussolini, Claretta Petacci, and other fascist functionaries were hung from an Esso petrol station's canopy.

When he was killed, Pasolini was still working on *Petrolio* and had not finished editing *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975), works that share the same lugubrious atmosphere, besieged by fascism (the film) and neo-fascism (the novel). Of *Petrolio* we are left with a first draft in the form of notes and prefaces, a megalomaniac frag-ment in which post-war Italian history up to the early 1970s flows and engulfs, offering prefig-urations—a foreshadowing of the 1980 Bologna massacre—and we can grasp that essential pas-sage that ferried Mussolini's fascism into the neo-fascism of the new capitalism.

It is the metamorphic capacity of fascism that also runs through *Esso*, that blackness that drips from the shirt or that glistens on the tarred hand in *Lezione di storia sospesa* (Lesson of sus-pended history) and in *blackface* performances, industrial extraction which results in the contents of those dozen brimming oil cans, tainting the floating wafers. It perpetuates racism and migra-tion across the Mediterranean which is leaving a wake of unnamed dead, "Infinite relics of com-mon bodies".⁶

6. Surfaces

This is why I prefer to speak of surfaces rath-er than images: to experience how the visual manifests itself materially on the surface of things, where time becomes material space.⁷

Throughout Carloni-Franceschetti's work there's always a question around *surfaces*. The entire *Esso* project reiterates a staunch connection between history, image and the material objects that accommodates the projection. The surface thus becomes the locus of mediation for im-ages to emerge that are not only in the order of the visual, but of the tangible and the material too, and therefore of the historical. It is the very ma-teriality of the image that manifests itself here, different every time it encounters surfaces with divergent degrees of transparency, hardness, viscosity, surfaces that are translucent or absorb-ent, opaque or radiant. Here history appears as the weaving of a permeable projection space, of a time stratified upon the material, a surface that welcomes the image yet also possess a breadth that cracks, that ignites, that drips, that ripples, that mounts, that welcomes in or shuts out the representation. This is how the materiality of time can appear on the surface, as on the engraved body of the record in *Onda bruna*, a warped vinyl that plays this interruption.

Carloni-Franceschetti mobilise memorially stratified surfaces, as deep as the blackboard with which the project commences in *Esso #01*, the relic of a school that no longer exists and of a history that has failed to warn the present, or as neutral, transparent and immaculate as a new pane of glass.

The surface also has its own depth, just like the water perturb by a storm in *Spectrography VII*.⁸ In this "Transfiguration of an agonising sea"⁸ the two artists film a substance which has been brought to the boil, where levels mix and mingle,

where depths arise to the top while surfaces sink, where Dante's song resurfaces alongside contemporary exiles.

0. Preface Postponed

The imagery assembled by Carloni-Franceschetti in *Esso* migrate from one work to another, from one surface to the next, from one story onto its direct or indirect outcome. Everything is woven into a dense web of associations, genealogies and secret engagements.

Here I have tried to follow this vertiginous line that forms between the presence of objects, visions, sounds and materials that ooze persistently from the black depths of Italian history, capable of tracing the long flow of time that carries us back to Dante, to his *Inferno* and his language, and which rewind vertiginously between the folds of an unmade bed, a makeshift asylum that has just been abandoned. The two artists are capable of thinking about history without allowing themselves to be overwhelmed by the catastrophe that keeps repeating itself. On the contrary, demolishing a vision where forms remain suspended in a precarious equilibrium, capable of resisting the siege of disappearance.

If it is the violence of fascism that pumps the sustained rhythm of the project, coagulated in the moments before or after the disaster, we are left with the sense of a revelation, the unprecedented resolution to be faced with something that is familiar to us, this viscous blackness that continues to shift, shape, and move the present we live in.

- 1 From a letter by Velia Matteotti published in *Corriere della Sera*, August 20, 1924, 1.
- 2 Pier Paolo Pasolini, "Pannella e il dissenso", *Corriere della Sera*, July 18, 1975, 1.
- 3 From the oration delivered by Alberto Moravia at Pasolini's funeral, November 5, 1975.
- 4 Curzio Malaparte, *Muss: Ritratto di un dittatore* (Florence: Passigli, 2017), 98.
- 5 Pier Paolo Pasolini, "Note 67: The Fascination of Fascism", in *Petrolio*, trans. Ann Goldstein (New York: Pantheon Books, 1997), 225.
- 6 Carloni-Franceschetti, "Spectrography VII", Carloni-Franceschetti, accessed 2 March 2022, <https://www.carloni-franceschetti.it/spectrography7>.
- 7 Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: University of Chicago, 2014), 3.
- 8 Carloni-Franceschetti, "Spectrography VII".



Esso #03, 2018. Consecrated church, HD digital black and white silent video, oil, twelve jerry cans.
Variable dimensions. Courtesy of Animavì, Pergola

Works in Black: Naked Bodies in History

Enrico Pitzozi in conversation with Carloni-Franceschetti

Enrico Pitzozi

The entire *Esso* project is both a prism with multiple facets and a short-circuiting of memory. A prism because fascism, in its incandescent thematic core, is captured in manifold declinations. A short-circuiting of memory, on the other hand, because it allows a spectrum of conceptual, historical and literary links to emerge out of *black*: Mussolini, petroleum, melancholy, Pasolini.

Could you outline this project, plot its coordinates?

Carloni-Franceschetti

Esso consists of videos, photographs, installations and performances that all emerged after having turned of our research into fascism on its head. At the beginning the photo of Mussolini's corpse hanging by his feet in Piazzale Loreto, Milan, really stood out as a backdrop image. From that we decided to shoot a video of a black shirt hanging out to dry, from which a black liquid drips incessantly and copiously, evidently alluding to the blackness of fascism, of oil, of the black bile of melancholy... The background noise is a vinyl record (a black spiral) that continues to spin uncontrollably: the story cannot be concluded, just as the shirt cannot dry out.

Whilst brooding on a title for this series of works, we became aware that Mussolini's body was hung from the forecourt canopy of an Esso petrol station, the well-known American multinational. This sparked a short circuit between fascism and oil. We were looking for a noun for the title and chanced upon an Italian pronoun, *esso*, usually used for things or animals, rarely for human beings. Lately pronouns have become loaded with an exclusive violence, fascist, racist... think of pronouns like *us* and *them*, for example. Fascism plus petroleum equals Pasolini: assassinated just as he was writing *Petrolio* and having just finished shooting the film *Salò*.

Fabio Mauri was a great friend of Pasolini and, shortly before the writer was murdered, had asked him to take part in one of his performances. It would have consisted of projecting Pasolini's

film *The Gospel According to St. Matthew* onto Pasolini's white shirt, whilst seated in the dark.

The black shirt we filmed was actually a white shirt stretched out in the dark and turned negative in post-production, in tribute to these two great artists. Furthermore, it alludes to the negative side of history as well as the recurring shift of political alliances in Italy.

EP

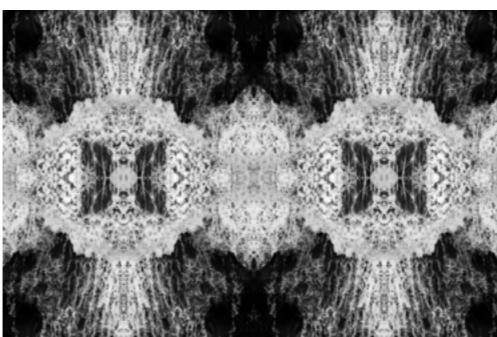
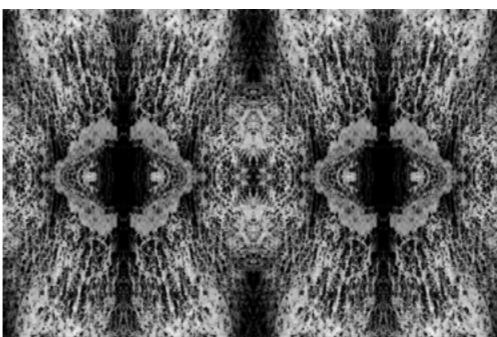
It seems to me that two operative notions have steered your creative process: the *concatenation* of figures and themes and their *transfiguration*. Might the entire project be reviewed in the light of these two terms do you think?

C-F

In this cycle of works, we have identified and related contrasting figures, especially those that can be aggregated above all by their relationship with power, with religion, with indoctrination, with language use and communication targeted predominantly at the lowest, humblest and least educated strata of the population. These are the figures of Christ, Mussolini and Pasolini. These are bedrock figures, directly linked to the history of our country, her culture and inculcation, who have left an indelible impression through their thoughts and deeds. Discernibly ambiguous personages, made evanescent by censorship, distortion or excessive visibility, misunderstood both in life and after death. These figures have descended into hell and preserve in their bodies, disfigured, the legacy of hatred of which a people is capable.

For some time we have been contemplating a line that closes a poem by Pasolini, contained in his series *Worldly Poems*, "shadows oozing gold". It is a cinematographic and apocalyptic text. In the video *Spectrography VII*, a golden texture simultaneously rises and falls, an echo of the poet's verse, like colour still freshly glinting on an altarpiece. It may remind one of an oriental carpet, yet also of certain Western Gothic imagery. All this constantly changing embel-

lishments forces the eye to continuously skate over its surface in search of something that may never appear. Attention is coerced, hypnotically captivated, as if coming face to face with a serpent. But behind the aesthetic deception of what appears lies the prospect of shipwreck, of death. The video, in fact, is the transfiguration of a stormy sea that we filmed from the spur of Focara, a promontory on the coast mentioned in Dante's *Inferno*, in the cruellest canto of *The Divine Comedy*, the XXVIII.



Spectrography VII, 2018. HD digital colour silent video.
17min. 25 sec. Courtesy of MACRO, Rome

Spectrography VII is also a re-enactment of the poem *Prophecy* in the book *Poem in the Shape of a Rose* and printed in the form of a cross. Pasolini wrote it at the height of the economic boom yet foresaw the inevitable exodus of desperate populations from the global south, which today unfortunately translates into want and penury. Two different but similar miseries, like all miseries.

EP

On closer inspection, your works are intervals, thresholds—the most obvious is probably that of *Esso #02*, but so are the hanging shirts of *Esso #01* and *Esso #03* or the new glass in the windows of *Lezione di storia sospesa* (Lesson of suspended history)—that allow us to glimpse the reverse of what appears. Thus it's necessary to cross the surface for things to reveal themselves. This way of composing delineates what I would call *writing in negative*. Could you outline its contours?

C-F

Negative writing is based on the search for something unknown by deducing it from the verification of limits, just like an investigation may attain information by analysing refuse. For example, in order to understand the so-called civilisation of consumption or the spectacle, the extent of its commodification and the quality of its products, the analysis of its remains, its waste, is imperative. The localities where raw materials are extracted and those where the final materials are stockpiled. Science also seems to proceed with the same logic.

In a situation of confusion and contradiction, where even words are oxymorons and images seem to be devoured, mystified in superficiality, proceeding via opposites seems to offer the possibility of bringing out the obscure, the tarnished, the fragmented, i.e. the opportunity to understand things after an act of consummated violence. A dialogue between conscious and unconscious. Matter and anti-matter.

The threshold is not a path to be crossed in order to enter a "different stage" of revelation, but an oscillating *being*, in a sort of equilibrium between inside and out, above and below, before and after. The space available for revelation is always slight, precarious, uncertain. It so happens that in this bottleneck revelation manifests itself interrupted, overturned, in pieces or doubled in further visions that generate unexpected connections. Proceeding between opposites nourishes a vague sense of not belonging, along indiscernible borders. The word border (*confine* in Italian) also signifies a sharing of ends and destinies. The termination defines a neutral space—while today it's increasingly construed as something to be defended, on one side or the other—protecting the individual, the *undivided*, at least until one dons a uniform or garments oozing gold.

In this project, the reference to history's negative alludes to the photographic negative too. A case in point is the last photos of Pasolini alive taken by Dino Pedriali. Naked, in his house in Chia (Sardinia), a few days before his brutal murder, Pasolini is performing in front of absent spectators, many yet to be born, looking out, leaning against a window. He is a shadow looking for the glow of a firefly in the blinding darkness. He never saw the positive prints of that sequence of shots, which he had envisaged including in *Petrolio*. And then there were the *Salò* film negatives stolen from Technicolor in Via Tiburtina, Rome, the return of which was presumably the bait used

to lure the poet to Ostia marine aerodrome, the setting for his slaughter. Sometimes our images appear positive but in reality they are obtained from the negative of the negative.

EP

Another theme that arises throughout is the *inversion of time* which concerns what we might call a logic of *returning*: things always reappear, or rather, they never seem to end. They appear only slightly shifted, under attendant omens, with accessory undertones. Could you expand on this logic of time that permeates the project's works?

C-F

We have an almost paranoid relationship with time, as we often use experimental, artisanal techniques derived from painting, cinematic animation and video art, working on the composition of shots and to twenty-fifths of a second. Over the years we have codified anti-narrative languages that do not furnish linear stories, but reflect their origin in a mysterious time to which they constantly refer, and this time can be the past or the future, unsystematically or simultaneously.

In the video *Senza titoli* (Without titles) we witness a potentially infinite succession of images that are quite indifferent to one another. The sensation is one of watching a recording that has already begun, without purpose or direction, repetitive, non-functional to human observation, which at a certain point seems to be randomly interrupted to continue somewhere else. There is no beginning, no end. Yet in contrast to the technical automatism and the coldness of the mechanical, impersonal shots, the vacuous shifts and transversal passages of flickering mercury-like drips that follow one another in the video surveillance shots convey the condition of living in an absolutely moving and unequivocal way. The interesting thing is that the real protagonist of the video is invisible, mimetic, it is a breath that animates and yields the scene to those droplets.

The surface that supports this fight for survival is a dark material studded with white circles of limestone formed by evaporation of the drips over time. Limestone is essentially calcium, the element that bones are made of. Those white rings thus become the skeletons of the dead droplets, which we refer to as *little haloes* (*aureoline*).

The video's audio track is a studio re-elaboration of the frequencies of a pulsar downloaded from NASA's website. A pulsar is a star that emits pulses at extremely regular intervals that resem-

ble a call, a lament that has reached us through outer space. This sound propels the work towards an abstract temporality. The theme of the *loop* produces a kind of estrangement, of impediment, an unease about things and in those who observe them, in actions and in those who perform them, crystallising through repetition the alienation of even one's own breath.



Senza titoli (Without titles), 2017. Digital colour video with sound
4 min. 55 sec. Courtesy of Dame de Pic / Cie Karine Ponties, Brussels

With regard to the inversion of time, the hour-glass also comes to mind, a mirrored object in the form of a *figure of eight*, whose function is based on the overturning and passing through a bottleneck of granules of matter. Perhaps it is no coincidence that it was the turn of a demon to enunciate the eternal return of the same.

EP

Lezione di storia sospesa, your first stage work, is an example. Could you dwell on that piece?



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020
Performance, concert by The Faccions. 60 min
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona

C-F

The *Lezione di storia sospesa* performance begins with its end. Upon entering the space the audience is confronted with the word END projected onto a large dark slate, a school blackboard suspended over centre stage. It is as if the performance were run in reverse, moving backwards from the black to its beginning. The work closes with the video projection of a buffer at the centre of the blackboard. The buffer symbol is the little white circle that spins on the screen while a computer tries to load something. Its sweep is reminiscent of radar. It signifies "transit memory". This loop continues to revolve even as the audience exits and it makes it look as though the show has been interrupted by a technical glitch, preventing it from fully concluding. In fact it was already over from the beginning.

EP

Circularity is the principle around which *Onda Bruna* (Dusky wave) is composed, in which, however, the vinyl is deformed on one side, as if to indicate an anomaly, derived from repetition and, at the same time, a *passage* from one condition to another.

C-F

Onda bruna is an installation situated near Dante's tomb. The entire *Divine Comedy* is strewn with circles and rings. We put a turntable on display, upon a conference table in a public building's assembly hall. A 33 rpm record, with just a single short track etched around its outer edge, plays incessantly, however the disc is deformed by a bulge. The needle is impelled to follow the groove, rising and falling on the wave of vinyl, like a floating body or a rotating mound. A spotlight illuminates the scene and projects the magnified shadow of this movement onto a portable cinema screen.

The title is taken from the third canto of the *Inferno*, which recounts Charon ferrying the condemned souls to the other side of the river Acheron, which Dante defines with a poetic synecdoche as a "dusky wave". Charon now smuggles across migrants, a tragic vision of the current predicament in the Mediterranean.



Onda bruna (Dusky wave), 2021. 1950s–1960s portable projection screen, spotlight, silent loop track recorded on warped 33 rpm vinyl
Variable dimensions. Courtesy of Lugocontemporanea, Lugo

EP

Host and *Spectrography VII* are very different works, the former having the feel of an installation, while the latter is a video piece. However, they have one thing in common: the *transience* of form. In light of this, what exactly is an image for you?

C-F

Paradoxically, a work of art can do without the creator but not the viewer. All our techniques tend towards the achievement of a vision, which seems to elude us all the time and yet, all of a sudden, might render itself fixed, perhaps just when we fear we might attain it. Bringing images to light requires a great deal of caution and it's extremely tricky to define them. Images conceal much more than they show and therefore tend to evade, to slip easily into their opposite.

During studio research, figures appear, even at an unconscious level, and you sense that something or someone is there when nothing yet is actually revealed. These are impressions that make you doubt what you are seeing. Then, lit-

tle by little, visual sensations appear, from the shadows... hidden associations, signs and coincidences begin to emerge. Perhaps all this echoes a gradual awakening after a deep sleep. We are very interested in hypnagogic images, those that form in our mind when we oscillate between sleep and wakefulness.



Spectrography VII, 2018. HD digital colour silent video
17min. 25 sec. Courtesy of MACRO, Rome



Host, 2020. Series of four inkjet prints on cotton paper. 30 x 20 cm
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano

We tend to create images that have the transience of hallucination. Hallucination in psychopathology is described as "perception without an object", because in fact the real object, the work, is not there. However, only through the precise form of what you see is its evocation possible. Hallucination is a kind of vision that can be transmitted and that requires a certain stage of incubation in order to reach consciousness.

The *Host* photographic cycle shows a Eucharist wafer (*ostia*) floating in the open spout of a jerry-can full of oil. The short circuit between Ostia and *Petrolio* leads back to Pier Paolo Pasolini, to the scene and cause of his assassination.

It was intriguing to discover that wafers are classified according to their diameter and the sacramental wafer that rests upon the tongue of believers are 35 millimetres. That's right, just the same as standard photographic and cinematographic film gauge. For us it was a revelation, a further confirmation of the meaning that images were taking on and the opposition between positive and negative.

In photography, the chemical agents, commonly referred to as developer, which is worth emphasising, acts on the sensitive areas, the latent image and, if not fixed, it will overwhelm it within a brief window of time, returning it to black. The immediate purity of the circular host floats in the open canister's mouth, from an angle it resembles a tribal face mask, the countenance of an archaic divinity. It is not clear whether the wafer is undergoing a process of assimilation or ejection, whether it is responding to an ancestral desire for spirituality or to an irreversible degenerative degradation.

EP

Another operational principle that emerges from your works is of an alchemical order and the transmutation of matter: this is the case, for example, with *Host*'s oil, *P.P.P.*'s burnt earth and *Corona dell'avvento*'s candles. Could you outline your creative process in the light of the principles of *absorption, liquefaction, evaporation*?



Corona dell'avvento (Advent crown), 2020
Series of four inkjet prints on cotton paper. 22.5 x 30 cm
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano

C-F

Usually in our investigations we don't pursue the movement of a form, but the form of a movement. The transmutation of matter, of forms of thinking, has captured our attention from the initial works. Alchemical phenomena such as liquefaction, absorption, evaporation, freezing and incarnation belong to physics and mythology, religion and fairy tales.

In the video installation *Esso #03*, among the elements that constitute it, there are twelve oil cans positioned at the foot of an altar. As soon as you enter the church you are greeted by a very heady odour of hydrocarbons that almost smoth-

ers your ability to draw breath, an immediate and surreal impact. You go in to see and are overwhelmed by the taint. In its dogmas and miracles, Christianity dwells upon the transmutation of liquids: water becomes wine, wine becomes blood. We have continued this Eucharistic cycle of transubstantiations and thus blood has become oil. The one historically generates the other.



Esso #03, 2018. Consecrated church, HD digital black and white silent video, oil, twelve jerry cans. Variable dimensions
Courtesy of Animavì, Pergola

Some have been scandalised by this intervention, this intrusion, this penetration, but our operation is, and remains, essentially rigorous and poetic. The fact that scandal is preordained had been explicated in the *Gospels* and has little to do with provocation.

In Urbino, where we were educated, there is a noted predella altarpiece painted by Paolo Uccello entitled *Miracle of the Profaned Host*. The theme of the work is antisemitic, yet a Christian woman is also among the culprits (today we can read a certain Catholic fanaticism into it). The protagonist is a consecrated host, stolen, compromised and finally fried in a pan. In the visual storyboard, the wafer begins to bleed inside the house, the blood flows in rivulets under the front door, in front of everyone in the street. It is the scandal of blood calling for more blood. But is this tale a provocation against a religious minority or a denunciation of fundamentalism?

EP

The forms you compose are always *forms of sound* too: whether it's the dripping of water, the creaking of a door ajar, the consumption of wafers or candles, anamorphic figures in transformation or a mute face that appears, each of these images is accompanied by audio, sublimated and incised

upon it. What is sound for you and how does the auditory dimension enter into your work?

C-F

When you see lightning fork across the night sky, unexpectedly, you think of that branching fissure sundering the dark sharing the charm and structure of so many other forms. You await the thunder, like the verification of an impression on the retina. We are not interested in naturalism, but rather in acousmatic sounds, those where the source that generates them is not apparent, voices without the overt presence of mouths. Our work is based on a temporal balance between *seeing* and *hearing*, according to a methodology in montage which treats sound and image reciprocally and with the same attentiveness. If we hold the aperture of a seashell to our ear we hear the sound of the sea, a spurious interpretation that we all recognise, if only by analogy or habit. What we recognise can become an obstacle to understanding. On the contrary, the decontextualisation operated by an audiovisual product is able to recover or better convey the fruition, the scope and the meaning of codified and classified works according to sterilising and approving schemes. Apparently, a candle that burns out makes no noise, but whoever observes it carefully can really hear something, even the cry of a man calling out for his mother.

In the video *Ultima scena* (Last scene) rain starts to fall over puddles. A drop impacts the still water and the touch that resonates is a note on the piano. An exacting note from Bach, just that, cascading down from the sky. For us sound is invariably inherent in the image, and by image we don't just mean something that looks at us, but something that breathes.

Essi sono due

Hervé Joubert-Laurencin

Essi

“Essi” sono due. Carloni-Franceschetti are a duo of artists, a working couple, and also a “force couple”, in the sense of the mechanical concept that Buster Keaton makes visible in a rather poetic fashion in the eleventh minute of *The General* (1926) when he takes a seat on the coupling rod that links two wheels of his locomotive (the titular *General*) and lets himself be carried around and around by its motion. This extraordinary man-machine performance takes place when Keaton is alone, in contrast to the final scene of the film that finds him seated on the same rod, but this time accompanied by his recently-conquered beloved and giving a military salute to a passing regiment, in a mechanical, masturbatory gesture. This final scene is no more than a martial-marital parody of the brief but enchanting moment at the start of the film. In mechanics, the expression “the work of a couple” refers to the constant transmission of energy within a system, the passage from two to one.

In the history of animated film—a history in which *essi* (they) very much have their place, to the extent that the boundaries of this particular art form, which functions as the “outside” of cinema, are at once radically clear and utterly blurred—Carloni-Franceschetti form the fourth couple of creators of deep images which engender and engulf one another. They follow on from earlier duos who developed a highly specific practice that we might call *image-in-image*, though their predecessors were married and altogether more heteronormative: Claire Parker-Alexandre Alexeieff (1933–1980), on either side of their pin-screen, Gisèle and Nag Ansorge (1967–1991), one pair of their hands plunged in quartz sand and the other busying over a montage table, and Yuri Norstein-Francesca Yarbusova (1975–1979 and beyond) above and below their multiplane. Carloni-Franceschetti approach the moving image as if it were an inner metamorphosis. They assign to their initial material—no matter what it may be—the two immaterial dimensions of cinema: light, and time. Two images always become one, yet this is not some composite, averaged image emerging from the highly regulated stream

that makes up dominant cinema. It is not a question of one plus one equal three (the “average image” is not a photograph; montage creates new meaning), but rather one plus one equal one. The title of the series of works *Esso* expresses the fusion of the two elements of the Carloni-Franceschetti system. *Essi* become *esso* (it).

Esso

Esso is a personal pronoun belonging to the Italian language. Like several others, it has become obsolete, a residue: it is entirely marginal in spoken language, where it is most often replaced by *lui* (he), and wholly absent from the vocabulary of some Italian-speakers. Yet in its deep grammar, Italian is a pro-drop language, and *esso* a null-subject pronoun: even when it goes unsaid, it remains present in the syntactic structure. In short, it is an off-screen pronoun, present in its absence. Roland Barthes would perhaps have described its usage as *clignotant* (flickering): it appears and disappears. Barthes might have thus considered it a primitive form of the neuter that he describes in *Le Degré zéro de l’écriture* (1953)—a book dear to Pasolini—in two propositions that could almost refer directly to the work of Carloni-Franceschetti: on the one hand, “form as an instrument” becomes, with the degree zero of writing, “the way a certain silence has of existing”¹; on the other, in modern poetry, “the withdrawal of functions obscures the relations existing in the world”².

Beyond his implication of the body, Pasolini’s theoretical contribution to politics might be said to have taken the form of the application of this process of “flickering” to fascism, as can be observed in the distinction that he develops between neo-fascism and the “new fascism”. For Pasolini, fascism persists in historical periods which are, in formal terms, free and democratic—and vice versa. It is only logical, then, that the video installations of Carloni-Franceschetti, based as they are on decomposition, the silence of things that are present, and the “survival of precarity”³, should have engaged with this same kind of political witnessing as Pasolini, and that they should have done so around this term, *esso*.



Host, 2020 (detail). Series of four inkjet prints on cotton paper. 20 × 20 cm
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano

Tanica di Tonico (Motor Oil)

Beginning with *La ricotta*, petrol figures as both image and idea in the work of Pasolini, where it is linked to both deconsecration and to violence. It plays a similar same role—albeit almost subliminally, and probably as a result of objective chance—in Carloni-Franceschetti's *Esso* project, more specifically in the episodes entitled *Host* and *Corona dell'avvento* which bookend the film *P.P.P.*

In *La ricotta*, used oil cans are brought together with Christ's crown of thorns. Like an anachronistic and absurd echo of the pandemic contamination that began in late 2019, *La ricotta* features a director, played by Orson Welles, who at one point calls for *la corona* in order to shoot the next scene of his film-within-a-film. This demand is echoed six times by amused technicians, extras and onlookers, until two vigorous hands finally remove a crown of thorns from an old box marked with the name "Federici". The crown is then lifted upwards, and, in an ambiguous gesture, held aloft above a panorama of periurban blocks in the distance: Pasolini's working-class Rome is, for a short moment, at once sanctified and martyred.

Perhaps this worn box—an accessory which itself deconsecrates in a fairly radical way the sacrosanct instrument of martyrdom that it contains—was chosen as an allusion to Federico Fellini? After all, two years before *La ricotta* was made, Fellini had inflicted a crown of thorns of his own upon Pasolini, when he allegedly refused to produce what was to become *Accatcone* through the production company, Federiz, that he had recently created in association with the publisher Rizzoli. Were we to seek an explanation for the presence of every last object in Pasolini's film, this would be the only likely one. Shortly after the crown scene, Fellini's name is indeed uttered amidst a series of question put to Welles by a ridiculous journalist character (interestingly, it replaces here Pasolini's own name, as was indicated in the original script). Welles replies to this enquiry about Fellini with a rather sibylline phrase: "He's dancing".

As fleeting as it may be, the shot which shows the crown being lifted skywards serves as an allegory of the film as a whole: here, Pasolini's Rome is crowned only in its decadence and its relegation to the far horizon, just as Stracci, the *povero cristo*, the extra who dies on the cross during filming, is only transformed into a Christ without consolation, a Christ of the Third World, by way of the process of social erasure to which he

falls prey. This allegorical dimension is underscored by the fact that the shot of the *corona* is entirely isolated from the rest of the film, in that the script originally specified that the first colour sequence was to be based not upon the astounding *Deposizione* by Rosso Fiorentino, which today hangs in the Volterra pinacoteca, but rather upon Pontormo's *Incoronazione*. In reality, no such work is to be found in the oeuvre of the great mannerist painter: in the first of the five frescoes painted by Pontormo for the Galluzzo chapel in Florence, *Cristo davanti a Pilato*, which is generally presumed to have been the work which Pasolini had in mind for this sequence, the figure of Christ has yet to receive his crown; the scene of his torturous coronation and flagellation would have made for a more logical episode in the film, and would have made a more logical follow-up to the director's cry for *la corona*. Yet Pasolini's Christ, pictured in colour moments after the crown first appears as it is removed from its tattered box, is hoisted onto the cross bareheaded.

Yet if we turn our attention to Carloni-Franceschetti's proposition and their association of ideas, the most striking aspect of this eight-second sequence is not the crown but rather the carefully composed stack jerrycans and oilcans of various sizes, whose random assembly is only an illusion. We see a first can bearing the name Shell, before a wide-angle shot pans up to show a jerrycan and five other recipients, including a classic oil barrel on top of which sits a further oil can, the highest element in this décor of lowly objects. This last container is itself crowned, for a brief second, as the camera pans upwards to show the buildings in the distance. Partially erased, its inscription is difficult to make out, but I have managed to decipher it: this old can of motor oil is emblazoned with the name Tonico Motor Oil and features a half-visible emblem that shows, set against a circular backdrop, a toothed gearwheel and the Roman She-Wolf suckling Romulus and Remus [fig. 1]. The brand in question is indeed none other than R.O.M.A., an old petroleum company which, despite its name, was based in Milan (R.O.M.A. was in fact a punning acronym for Raffineria Olii Minerali Affini) [fig. 2]. In 1963, long before he had begun to write his novel *Petrolio*, Pasolini had found himself forced to face down an absurd court case brought against him by a mythomaniac petrol pump attendant who claimed that he had been attacked by the writer, clad in black gloves, and wielding a pistol loaded with a gold bullet. Pasolini had perhaps already

encountered, too, the *ragazzo motore* ("engine boy") fused viscerally to his motorbike, a figure that he evokes briefly in the short film of the same name shot by Paola Falanga in 1967. Whether it was Pasolini or an anonymous set designer who placed this object in this precise location matters little: the can makes its own sense, all the more so in that it appears only obliquely. The new She-Wolf nourishes her motorized offspring with oil-black milk; the old tyre of the slums and of Carloni-Franceschetti's *Corona dell'avvento* is already a crown; the unchecked development of the new fascism and of faux progress can only crown its children with thorns.

The return to rhyme in *La ricotta*—this infinitely cathartic object—in the form of the gag whereby the phrase "The crown!" is repeated over and over, in an attempt to break the vicious circle. Perhaps it could point to the atopian place of the unconscious and of the change that might enable us to escape the trap of fascism's eternal return: "Do the other scene!"



Fig. 1 — Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963
Still from 35mm film, black and white / colour, sound. 35 min.

- 1 Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1977), 78.
- 2 Barthes, *Writing Degree Zero*, 50.
- 3 Carloni-Franceschetti, "Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia: 15–16 novembre 2003; Domande di Romeo Castellucci a Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti", Romaeuropa, accessed February 23, 2022, <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/ciclo-filmico-della-tragedia-endogonidia>.



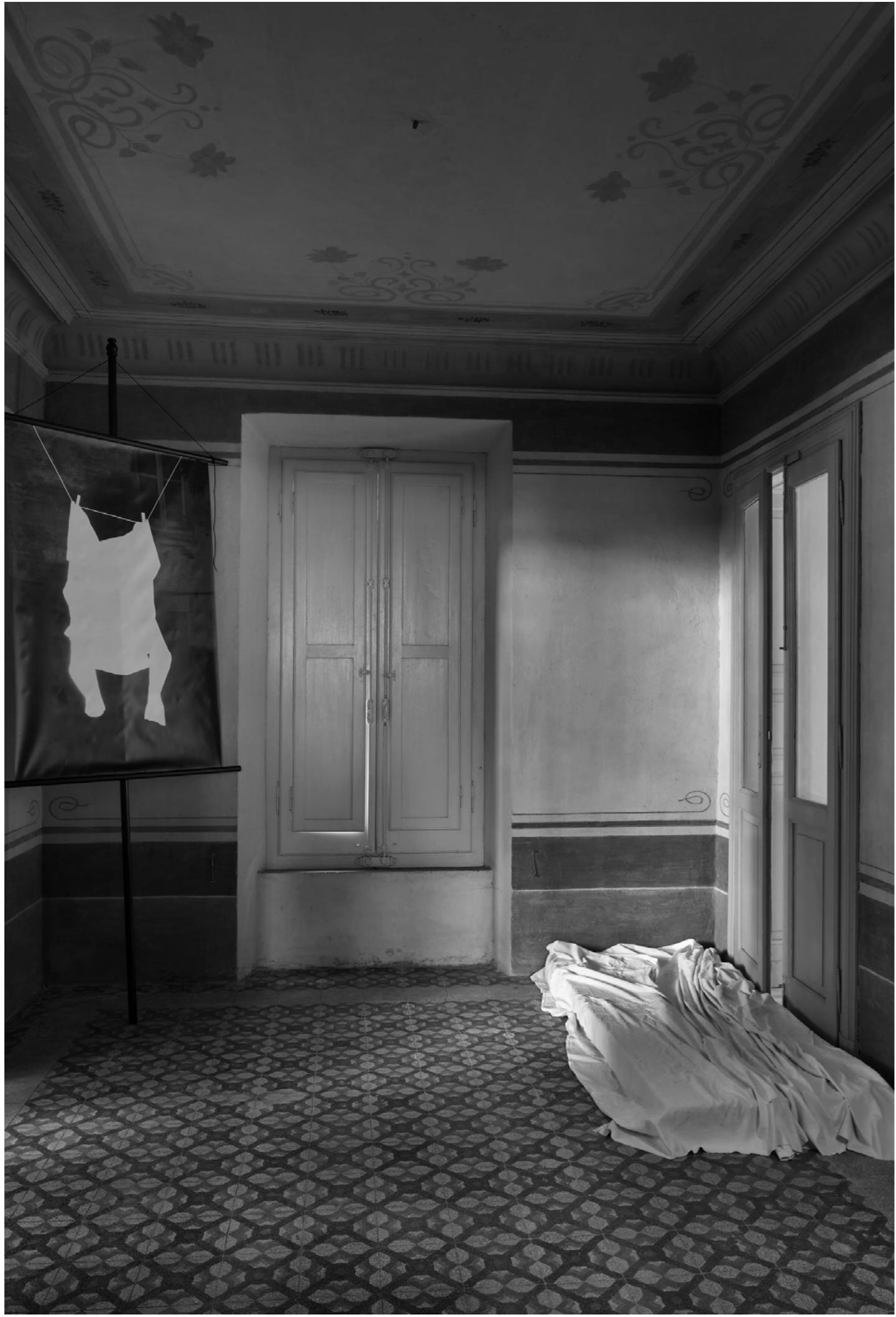
Fig. 2 — Advertising of R.O.M.A (Raffineria Olii Minerali Affini), 1954. Offset print. 18 × 25 cm



Corona dell'avvento (Advent crown), 2020. Series of four inkjet prints on cotton paper. 22.5 × 30 cm
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Corona dell'avvento (Advent crown), 2020. Series of four inkjet prints on cotton paper. 22.5 × 30 cm
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Esso #02, 2018. Banner, bed linen, mattress, oil, three jerry cans. Variable dimensions.
Photo by Paolo Semprucci. Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Host, 2020. Series of four inkjet prints on cotton paper. 30 × 20 cm.
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Host, 2020. Series of four inkjet prints on cotton paper. 30 × 20 cm.
Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Esso #01, 2017 (detail). Blackboard, chalk powder, history books, HD digital black and white video with sound.
Variable dimensions. Courtesy of Associazione Culturale Primola, Cotignola



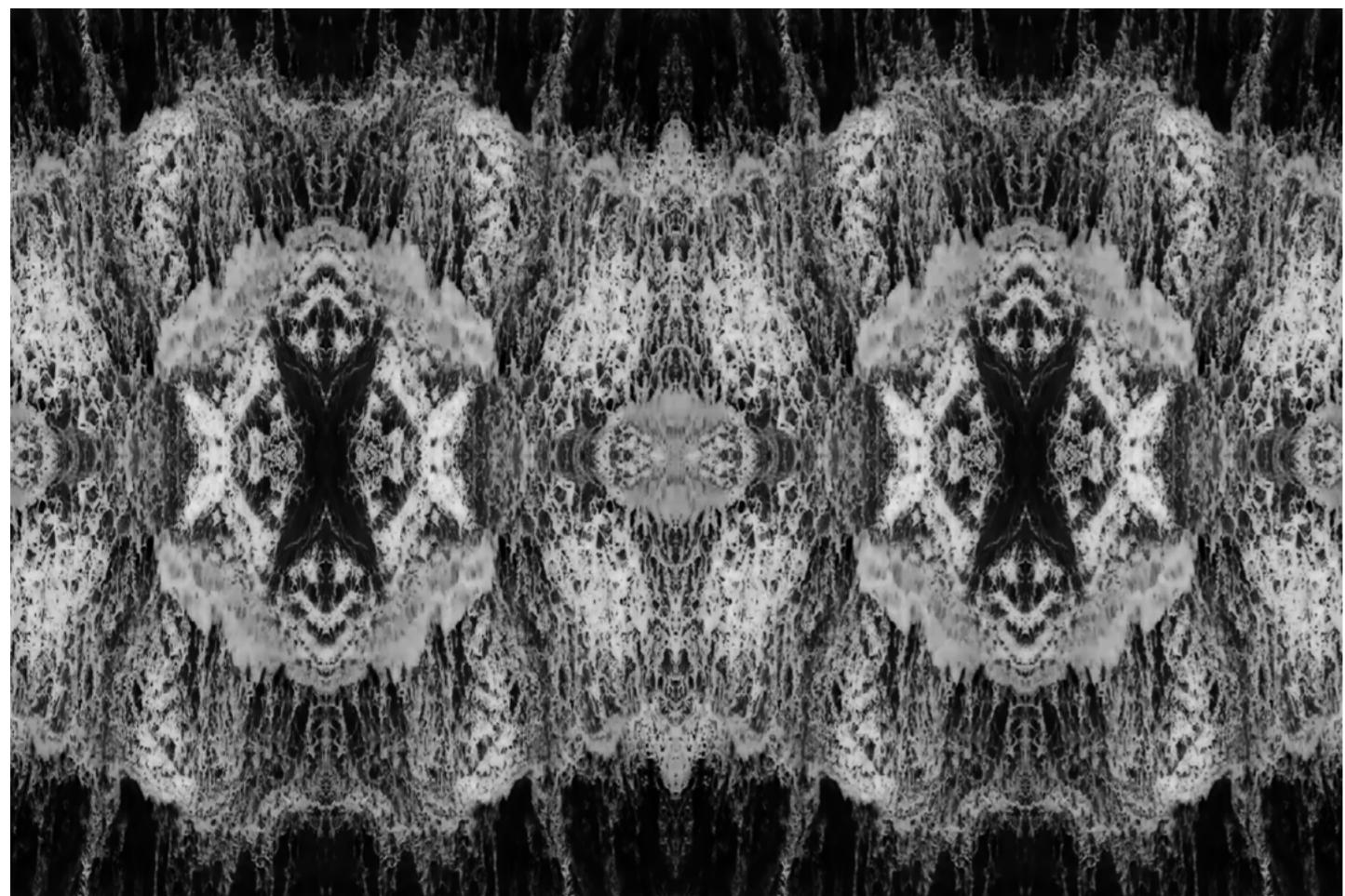
P.P.P., 2020. HD digital black and white video with sound. 1 min.
Courtesy of Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro



P.P.P., 2020. HD digital black and white video with sound. 1 min.
Courtesy of Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro



Spectrography VII, 2018. HD digital colour silent video. 17min. 25 sec.
Courtesy of MACRO, Rome



Spectrography VII, 2018. HD digital colour silent video. 17min. 25 sec.
Courtesy of MACRO, Rome

Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020. Performance, concert by The Faccions. 60 min.
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona



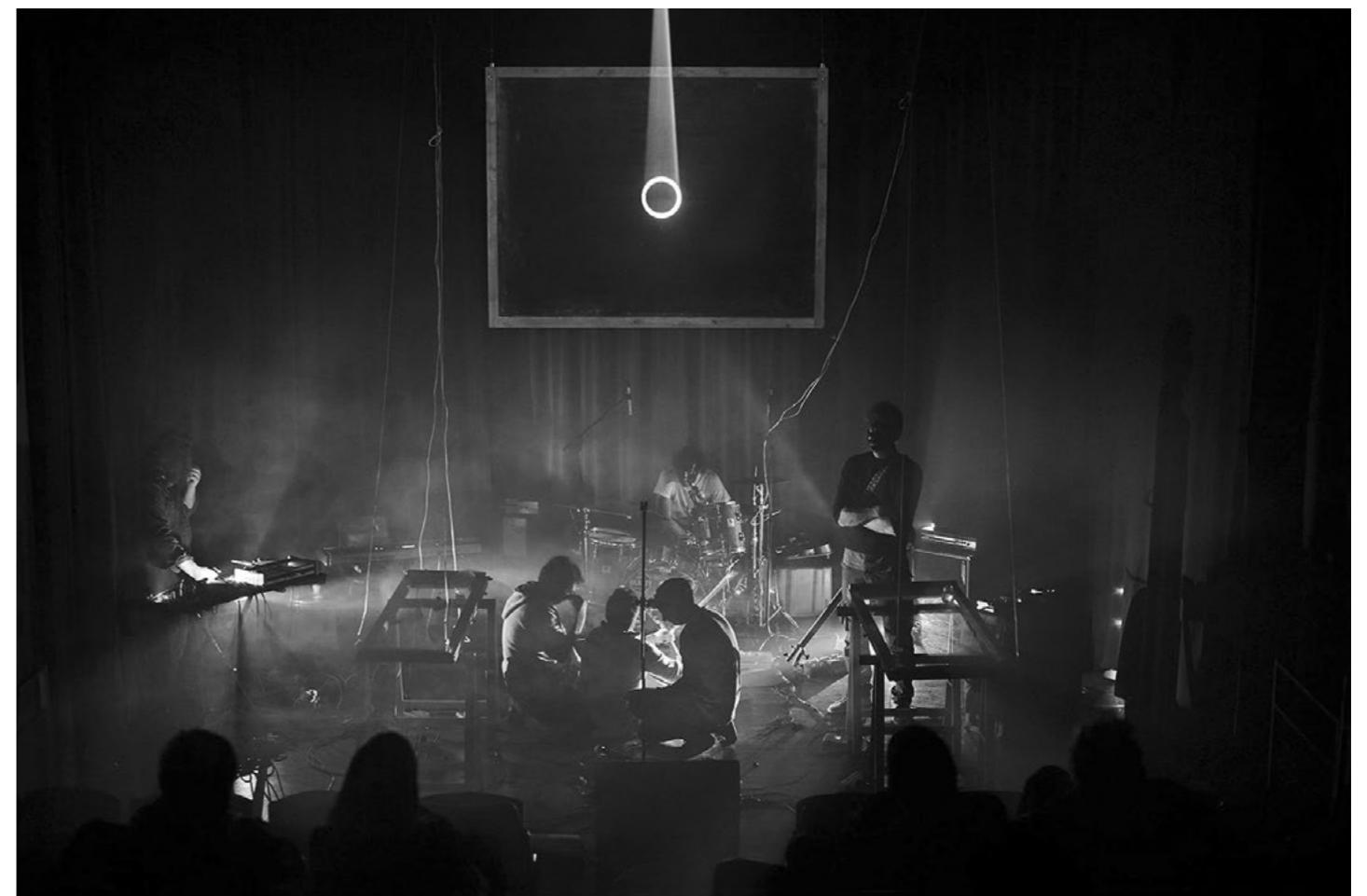
Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020. Performance, concert by The Faccions. 60 min.
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona. Ph. Daniele Casadio



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020. Performance, concert by The Faccions. 60 min.
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona. Ph. Giulio Fratticcioli



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020. Performance, concert by The Faccions. 60 min.
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona. Ph. Daniele Casadio



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020. Performance, concert by The Faccions. 60 min.
Courtesy of Festival Radici, Cotignola and AMAT, Ancona. Ph. Daniele Casadio



Messa a fuoco (Focus on mass), 2022 (detail). Church, 35mm projector, isothermal rescue blankets, banana peels. Variable dimensions. Courtesy of Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro

Trieste Contemporanea i Institut za suvremenu umjetnost Zagreb povodom stote obljetnice rođenja Piera Paola Pasolinija predstavljaju umjetnički projekt Carlonija-Franceschettija *Esso: Shadows Oozing Gold*. Projekt se provodi zahvaljujući potpori Talijanskog vijeća (X. izdanje, 2021.), programa Glavne uprave za suvremeno stvaralaštvo talijanskog Ministarstva kulture za promicanje talijanske suvremene umjetnosti u svijetu, uz sufinanciranje Autonomne Regije Friuli Venezia Giulia.

Promociju ove inicijative, koja uz prezentaciju i, ovim katalogom dokumentiranu, izložbu u Zagrebu uključuje predstavljanje rada Carlonija-Franceschettija na produbljivanju uvida u Pasolinijevo stvaralaštvo, podupire čvrsta partnerska inicijativa brojnih organizacija kojima se zahvaljujemo, u više faza i na različitim mjestima: u Veneciji Adriatico Book Club-u kao i Odjelu za arhitekturu i umjetnost Università Iuav di Venezia; u Trstu i autonomnoj pokrajini Friuli Venezia Giulia Studiu Tommaseo—Istituto per la documentazione e la diffusione delle arti i kulturnoj udruzi L'Officina; u Pesaru u sklopu filmskog festivala 2022. pod vodstvom Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, u Fanu gdje je domaćin Gasparrelli Arte Contemporanea; u Parizu istraživačkoj jedinici HAR—Histoire des Arts et des Représentations na Université Paris Nanterre. Projekt će također na radiju emitirati Giardini Pensili iz Riminija i Usmaradio (Radio postaja i Istraživački centar za radiofonijske studije Sveučilišta u San Marinu).

Zagrebačka izložba, koja prvu polovicu naslova nosi prema američkoj naftnoj korporaciji (kao i talijanskoj zamjenici za on/ovo), a drugu polovicu prema poznatom Pasolinijevom stihu, "sjene koje kapaju zlatom u zlatu agonije", predstavlja fotografije, videoradove i nove instalacije koje u oniričkom i halucinacijskom ključu interpretiraju temu fašizma i oblika u kojima se on ukorijenjuje u različite društvene slojeve, stavljajući u međudobos metamorfoze između fašizma, nafta i kršćanstva, pronalazeći polazište u *Nafi*, Pasolinijevoj posljednjoj i posthumno objavljenoj knjizi.

Dubina studije (započeta prije više od pet godina, i čije su faze dokumentirane) i osjetljivost obrade tema koje su Carloni-Franceschetti odbrali za izložbu, primjer su njihove umjetničke metode: ne poštovati projekt, jer kako se razvija poprima iznenadujući oblik, drugačiji od onoga što se moglo očekivati. Takav postupak u skladu

je s njihovim načinom analiziranja slika, znajući da skrivaju mnogo više nego što pokazuju.

Dvije velike fluidne cjeline magično su povezane kao da su jedinstveni potencijal neobrađenog dijamanta: tjelesnost neočekivane stvarnosti koja se odnosi na nešto drugo osim na sebe samu i nematerijalnost vrtloga asocijacije koji obavlja i povezuje vizualnu povijest slike. To je posebnost umjetničkog puta *Esso: Shadows Oozing Gold*, za čije nam uživanje i bolje razumijevanje služi zbirka dubinski kritičkih tekstova Hervéa Joubert-Laurencina, Enrica Pitzozza i Annalise Sacchi predstavljena u ovom katalogu.

Naše dvije organizacije posebno su sretne suradnjom na promociji ovog projekta i zahvaljuju institucijama, organizacijama i ljudima koji su velikodušno pružili svoj doprinos njegovoj realizaciji, žečeći Carloniju-Franceschettiju puno uspjeha u njihovim budućim umjetničkim postignućima.

Giuliana Carbi Jesurun
Comitato Trieste Contemporanea, Trst

Janka Vukmir
Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb

Esso: Glòsa Annalisa Sacchi

1. Košulja

Nijedna crna košulja neka se ne pojavi pred ljesom i pred mojim očima...¹

Ishodište jest prostrta košulja što se šusi. Cijedi se crna tekućina, koja kap po kap (*Esso #01*) širi malu tmastu lokvu. Košulja, tijela lišena, obješena za donje krajeve. Košulja nije samo opipljiva materija, tkanina, površina, već vezivno tkivo u koje se slučuju sva povijesna zbivanja. Prostrano mračno područje proširuje se kroz kompleksni projekt *Esso*. Povijest započeta na trgu *Piazzale Loreto* u Milunu, ispod i oko nadstrešnice jedne benzinske postaje. Povijest koja teče, a ne ispira se, koja se vrti, propinjući se iznenada, kao vinil *Onda bruna* (Tamni val), ploča od 33 okretaja, čija površina otice i pada poput vala.

2. Mussolini i Pasolini

Zorno je kako je, danas, nužno raspozнати i živjeti "poslušnost boljim i budućim zako-

nima"—poput one, nakon *Piazzale Loreto*, potekle iz Otpora—i posljedične želje za "rekonstrukcijom"².

Kada je izložen, naglavce, Mussolinijev leš bio je u bijeloj košulji. Na mnogim fotografijama vidljiva je pripajena uz tijelo, u paradoksalnoj staloženosti, što je u bjesomučnom srazu s događajem, kolektivnim ritualom, barbarskim i prema Pasoliniju esencijalnim, prijeko potrebnim radi ojačanja—te izvlačenja—Povijesti iz razrovane brazde fašizma. Riječ je o spiralnoj brazdi, poput one na ploči koja generira buku u pozadini rada *Esso #01*, vinil koji je zapeo i vrti se u prazno. Povijest nije gotova, košulja nije osušena, a fašizam se retrogradnim gibanjem vraća.

Trideset godina kasnije, 1975., na ulaznim stubama nove Galerije moderne umjetnosti u Bogni, prilikom njezina svečanog otvorenja, sjedio je Pasolini. Odjeven u bijelu košulju, na koju je Fabio Mauri projicirao "Evangelje po Mateju", s poznatim prizorom Raspeća, gdje, ponovno, zastaje i iskače Povijest, i to na Pasolinijevoj košulji kada se pojavljuje, trčeći zajedno s ostalim ženama u crnini prema podnožju križa, Blažena Djevica Marija. Ona je Pasolinijeva majka, Susanna, koja još jednom oplakuje Guida, Pier Paolova mlađeg brata, partizana ubijenog na Krasu.

Posljednja košulja, na pruge u boji, nađena je iste te godine u hidrodomu u Ostiji nekoliko desetaka metara od Pasolinijeva beživotna tijela.

3. Hostija

Ponajprije smo izgubili pjesnika. A pjesnici su malobrojni na ovome svijetu, dolazi ih samo tri četiri po stoljeću. Kada okonča ovo stoljeće, Pasolini će vrijediti kao rijetko koji pjesnik. Pjesnik bi trebao biti svetac.³

Jedna inačica *Esso* ugošćena je u posvećenoj crkvi. Čini je dvanaest kanistara nafta, koji se potom koriste u radu *Host*, u kojem su usta svakog grla kanistra razapljena oko tijela blistavo bijele hostije. *Pjesnik bi trebao biti svetac*. Sveto tijelo koje pluta na crnom zlatu, bezgrešan predmet okružen gustom ljepljivom tekućinom poput intrizične, snažne, sadašnje prijetnje.

Pasolinijeva nostalgija za svetim, njegova mogućnost viđenja zbilje kao ukazanja, provlači se tijelom, otajstvom iščeznuća tijela te radikalnom poetikom utjelovljenja. Jer kršćanstvo za njega ostaje ono iz njegova *Evangelja* projiciranog na

prsimu, maestralnu razradu egzemplarne korote, iščeznuće, a zatim povratak tijela.

4. Tijelo

Ležao je na mramoru na leđima, ruku pruženih uz bokove, otvorenih očiju. Već su ga rasporili, secirali, ispraznili, zašili. Bio je poput prazne veće, praznog mijeha. Prazno kožnato obliće.⁴

Tijelo, trajno evocirana pojava u projektu *Esso*, začuđujuće je odsutno. Utvara dvaju preuveličenih tijela postali su predmet masakra, izlaganja.

Cijeli projekt postavljen je kao duga kontemplacija o tijelu spram tajne smrti i oblika sjećanja, u cilju spoznaje nemogućnosti prelaženja tijela bez posmrtnih ostataka. U drugim slučajevima, u iščekivanju njegova povratka, kao u radu *Esso #02*, gdje nas izbijeljena košulja i netom napušten ležaj primaju kao zakašnjele gledače. Ili pak, u radu *P.P.P.* koji zaziva odsutnost na ukazanje, kada nevidljivi prsti tuku po tipkama pišeće mašine sve dok Pasolinijev lice ne osvanje, u tek naznačenoj kretnji, te nestane u bezdan bjeline.

5. Nafta

Fašizam je ideologija moćnika, komunistička revolucija ideologija je slabića. Moćnici i slabići privremeno se razumiju. U povijenom trenutku kad se to odvija. Moćnici su i krvnici, a slabići su i žrtve.

U pomisli moćnika koji želi učvrstiti Prošlost ima apsolutnosti; dok u pomisli slabića koji želi satruti prošlost ima nesigurnosti.⁵

Na trgu *Piazzale Loreto* leževi Mussolinija, Carletta Petaccija i ostalih fašističkih starješina bili su obješeni za nadstrešnicu benzinske postaje *Esso*. Kada je ubijen, Pasolini je radio na romanu *Petrolio* (Nafta) te nije dovršio montažu filma *Salò ili sto dvadeset dana Sodome*, djela koja dijele istu atmosferu smrti, stvorene naletom fašizma (film) i neofašizma (roman). *Petrolio* nam je ostao kao rukopisni izradak, u bilješkama i predgovorima, megalomanski fragment, gdje od poslijeratnih do sedamdesetih godina teče i zaustavlja se talijanska povijest, započinju preoblikovanja—vizija krvoprolića u Bogni—te se spoznaje ključni kanal kojim je mussolinijevski fašizam preveden u neofašizme novog kapitalizma.

Metamorfna sposobnost fašizma prenesena je u *Esso*, u crnilo koje se cijedi iz košulje ili koje blista razmazano na ruci u *Lezione di storia sospesa* (Prekinuta lekcija povijesti) te na zacrnjena lica u performansu *blackface*, ekstraktivizam koji puni kanistre i koji zagađuje hostije, koji generira rasizam i, po Mediteranu, migracije bezimjenih mrtvaca, "beskonačne relikvije običnih trupala".⁶

6. Površine

Evo zašto radije govorim o površinama nego li o prikazima: da mogu iskušati kako se vizualno manifestira na površinama stvari, gdje vrijeme postaje opredmećen prostor.⁷

U djelima dvojca Carloni-Franceschetti uvijek je u pitanju *površina*. Cjelokupan projekt *Esso* perpetuira neraskidivu vezu Povijesti, prikaza i tvari kroz projekciju. Površina tako postaje prostor medijacije za oblikovanje prikaza koji ne pripadaju isključivo redu vizualnog, već haptičnog i materijalnog, a time i povijesnog. Očituje se sama tvarnost prikaza, koja varira pri svakom susretu s površinama različitih intenziteta prozirnosti, tvrdoće, viskoznosti, reflektirajućih ili upijajućih površina, mat ili sjajnih. A povijest se pokazuje kao tkani propusni prostor projekcije, vrijeme taloženo na materijalu, površina koja prihvata prikaz, ali i naslage što se razlamaju, gore, cure, začepljaju, skaču, primaju ili zatvaraju prikazivanje. Tako se na površini utjelovljuje vrijeme, poput izbrzdane plohe ploče *Onda bruna*, savijenom vinilu koji proizvodi zvuk prekida.

Dvojac Carloni-Franceschetti mobilizira sjećanjem nataložene površine, gusto uslojene poput ploče, relika škole koje više nema i prežitka povijesti koja bezuspješno upozorava sadašnjost, u *Esso #01s* kojim debitira projekt, ili pak neutralne, prozirne i bezgrešne poput novog stakla.

Površina ima i svoju dubinu, kao na primjer nevremenom uzburkana voda u *Spectrography VII*. U toj "transfiguraciji mora u agoniji"⁸ dvojica umjetnika snimaju materiju u neprekidnom ključanju, gdje se mješaju i mučkaju razine, gdje dubine dolaze na površinu a površine poniru, gdje Dantovo pjevanje iznova izbjega uz današnje izbjeglice.

0. Odgođeni predgovor

Prikaze što donose Carloni-Franceschetti u *Esso* premještaju se iz djela u djelo, s jedne površine na drugu, s povijesti na njezine posljedice, po-

sredne i neposredne. Sve je isprepleteno u gusti koloplet asocijacija, genealogija, tajnih susreta. Ovdje sam pokušala slijediti taj vrtoglavi tijek stvoren između prisutnosti, stvari, vizija, zvukova i materije koji se i dalje cijede iz dubine crne talijanske povijesti, kadri nanovo uzaći sav dugi protok vremena što nas vraća Danteu, njegovu *Paklu* i njegovu jeziku, i koji se opet vrtoglavu sapliču među nabore raspremljenog ležaja, netom napuštenog utočišta sreće. Sposobnost je, ova, dvojice umjetnika, promišljati povijest bez obuzetosti katastrofama što se neprestano ponavljaju, štoviše razbuktali su blijesak vizije u kojoj oblici lebde u nestalnoj ravnoteži, opirući se navalama iščezavanja.

Ako je nasilje fašizma proizvelo stalni ritam projekta, sabitog u trenutke što prethode ili slijede užase, ipak, ostaje nam kao smisao otkrivenja, nečuvena odluka bivanje pred nečim bliskim, to gusto crnilo što se i dalje kreće i pokreće sadašnjost koju živimo.

- 1 Iz pisma Velije Mateotti objavljenog u *Corriere della Sera*, 20. kolovoza 1924., 1.
- 2 Pier Paolo Pasolini, "Pannella e il dissenso", *Corriere della Sera*, 18. lipnja 1975., 1.
- 3 Iz posmrtnog govora Alberta Moravije održanog na Pasolinijevu pogrebu 5. studenog 1975.
- 4 Malaparte, Curzio: *Muss.: Ritratto di un dittatore* (Firenca: Passigli, 2017.), 98.
- 5 Pier Paolo Pasolini, "Appunto 67: Il fascino del fascismo", u *Petrolio*, urednik Silvia de Laude (Milano: Mondadori, 2016.), 279.
- 6 Carloni-Franceschetti, "Spectrography VII", Carloni-Franceschetti, pristupljeno 2. ožujka 2022., <https://www.carloni-franceschetti.it/spectrography7>.
- 7 Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: University of Chicago, 2014.), 3.
- 8 Carloni-Franceschetti, "Spectrography VII".

Djela u crnom: Naga tijela povijesti

Enrico Pitzozzi u razgovoru s Carlonijem-Franceschettijem

Enrico Pitzozzi

Cjelokupni projekt *Esso* je istovremeno prizma s više lica i kratki spoj pamćenja. Prizma je zbog fašizma, koji je zbog svoje užarene tematske jezgre, uhvaćen u višestrukim deklinacijama. Kratak spoj pamćenja je, s druge strane, jer propušta iz *crnila* niz konceptualnih, povijesnih i literarnih poveznica: Mussolinija, naftu, melankoliju, Pasolinija.

Zamolio bih Vas da opišete profil i koordinate ovog projekta.

Carloni-Franceschetti

Esso se sastoji od videa, fotografija, instalacija i performansa koji na svjetlo dana izlaze početkom

preokreta našeg istraživanja fašizma. Na početku nam se nametula fotografija Mussolinijeva mrtvog tijela, obešenog naopako na Trgu Loreto u Milatu, ta je slika matrica. Smislili smo, stoga, da vrtimo video crne košulje, obešene da se suši, iz koje neprestano obilno kaplje crna tekućina koja jasno aludira na crnilo fašizma, na naftu i na žuč melankolije . . . Pozadinski zvuk dolazi od ploče (crna spirala) koja se zaglavila i vrti se u prazno: Priča se ne uspjeva privesti kraju, kao što se košulja ne uspjeva osušiti.

U potrazi za nazivom ove serije radova, otkrili smo da je Mussolinijev tijelo bilo obešeno na benzinskoj stanici Esso, poznatog američkog multinacionalnog distributera goriva. Ta je spoznaja izazvala kratki spoj između fašizma i nafte. Tražili smo ime—imenicu za naziv, a pronašli smo zamjenicu, ono, koja se učestalo koristi za stvari ili životinje, a rijetko kad za ljudska bića. U posljednje vrijeme su zamjenice preuzele agresivno značenje—isključivanja, fašizma, rasizma . . . pomislimo primjerice na zamjenice *mi* i *oni*. Fašizam plus nafta, jednako Pasolini: ubijen baš dok je pisao Naftu i netom završio snimanje filma *Salò*.

Fabio Mauri je bio veliki Pasolinijev priatelj i predložio mu je, neposredno prije nego što je pisac ubijen, da sudjeluje u jednom njegovom performansu. Riječ je bila o prikazivanju filma *Evangelje po Mateju* na bijeloj Pasolinijevoj košulji dok ovaj sjedi u mraku.

Crna košulja koju smo mi snimili u stvari je bijela košulja obešena u mraku, u postprodukciji pretvorena u negativ, u spomen na ovu dvojicu velikih umjetnika. Osim toga, aludira na negativnu stranu povijesti i na politički transformizam koji se ponavlja u Italiji.

EP

Čini mi se da su dva operativna pojma usmjerila vaš kreativni proces: *ulančivanje* likova i tema i njihova *transfiguracija*. Možete li zastati i sagledati cijeli projekt u svjetlu ova dva pojma?

C-F

U ovom ciklusu identificirali smo i stavili u odnos likove, koji su suprotstavljeni, ali su i spojivi, prije svega zbog svog odnosa prema vlasti, prema religiji, prema obrazovanju, prema uporabi jezika i komunikacije usmjerenih uglavnom na niže, skromnije i neobrazovanije slojeve društva. To su likovi Krista, Mussolinija i Pasolinija. Sedimentirane figure, izravno povezane s poviješću naše zemlje, njezinom kulturom i obrazovanjem, koje su svojim riječima i djelima ostavile neizbrisiv trag. To su očito višeznačni likovi, nevidljivi zbog

cenzure, zbog njihova deformiranja ili pak zbog pretjerane vidljivosti; krivo shvaćeni i u životu i nakon smrti. Ti su likovi sišli u pakao i u svojim ti-jelima čuvaju urezan trag mržnje za koju je jedan narod sposoban.

Već neko vrijeme razmišljamo o stihu kojim završava jedna Pasolinijeva pjesma, "sjenke koje kapaju zlatom", iz pjesme *Poesie mondati*. Riječ je o apokaliptičnom i filmskom tekstu. U videu *Spectrography VII* zlatna tekstura istovremeno se diže i spušta, kao odjek pjesnikovog stiha, poput još svježe boje na oltarnoj pali. Možda podsjeća na orijentalni tepih, ali i na određene zapadnjačke gotičke slike. Sav taj dekor koji se neprestano mijenja nalaže pogledu da se neprestano kreće po njegovoj površini u potrazi za nečim što se možda nikada neće pojaviti. Pažnja je prisilna, hipnotički izazvana, kao licem u lice sa zmijom. Ali iza estetske obmane onoga što se pojavljuje krije se vjerojatnost brodoloma, smrti. Video je, nai-mje, preobrazba olujnog mora koju smo snimili s rta Focare, strme litice nad morem koju spominje Dante u osamnaestom pjevanju *Pakla*, najokrutnijem od cijele *Komedije*.

Spectrography VII je također i rekonstrukcija pjesme *Profezia*, napisane u obliku križa i sadržane u zbirci *Poesia in forma di rosa*, kada u punom gospodarskom procватu Pasolini ima viziju neizbjegnog egzodus-a očajnog stanovništva s juga svijeta, što se danas nažalost prevodi u bijedu protiv bijede. Dvije različite bijede, ali slične, kao što i jesu sve bijede.

EP

Pobliže gledano, vaši su radovi intervali, pragovi—najočitiji je vjerojatno onaj iz *Esso #02*, ali isto je i s obješenim košuljama iz djela *Esso #01* i *Esso #03*, ali i s novim staklima na prozorima iz djela *Lezione di storia sospesa* (Odgoden sat povijesti)—koji dopuštaju da vidimo obrnuto od onoga što se pojavljuje. Stoga je potrebno zagrebati površinu da bi se stvari otkrile. Ovakav način kompozicije definira ono što bih nazvao *pisanjem u negativu*. Možete li ocrtatи njegove obrise?

C-F

Pisanje u negativu temelji se na istraživanju nečega što ne možete spoznati zaključivanjem na temelju iskušavanja granica, kao kada se informacije u istraži dobivaju analiziranjem otpada. Na primjer, da bismo razumjeli takozvanu civilizaciju potrošnje ili zabave, opseg njezine komodifikacije i kvalitetu njezinih proizvoda, bitno je analizirati ostatke, otpatke, mesta gdje se uzimaju sirovine

i gdje su pohranjeni nusprodukti. Čini se da znanost također djeluje po istoj logici.

U situaciji zbrke i kontradikcija, u kojoj su čak i riječi oksimoroni, a slike izgledaju proguštane, mistificirane u površnosti, koristiti se suprotnosti kao da nudi mogućnost izvlačenja nejasnog, oklanjanog, fragmentiranog, to je prilika za razumijevanje stvari nakon konzumiranog nasilja. Dijalog između svjesnog i nesvjesnog. Materija i antimaterija.

Prag nije prijelaz koji vodi u "drugu fazu" sa stavljeni od otkrivenja, već stanje osciliranja, svojevrsna ravnoteža između onog iznutra i izvana, iznad i ispod, prije i poslije. Prostor dostupan za otkrivenje uvijek je mali, nesiguran, neizvjestan. Događa se da se u tom uskom grlu otkrivenje manifestira kao prekinuto, izokrenuto, raskomadano ili rascijepljeno na daljnje vizije koje proizvode neočekivane veze. Analiziranje suprotnosti hrani nejasan osjećaj nepričadanosti, duž nevidljivih rubova granice. Riječ "granica" također znači dijeljenje kraja i sudska. Taj pojam definira neki neutralni prostor—dok se ona danas sve više shvaća kao nešto što se treba braniti, s jedne ili s druge strane—kao zaštitu pojedinca, nepodijeljene, barem dok ne nosi uniformu ili platno s koga kaplje zlato.

U ovom projektu, pozivanje na negativ povijesti aludira i na fotografski negativ, primjerice na posljednje fotografije živog Pasolinija koje je snimio Dino Pedriali. Gol, u svom domu u Chiji, nekoliko dana prije svog divljačkog ubojstva, Pasolini glumi pred odsutnim gledateljima, koji se vjerojatno tek trebaju roditi, gleda van, naslonjen na prozor. On je sjena u potrazi za sjajem krijsnice u zasljepljujućoj tami. Pasolini nije uspio vidjeti izrađene pozitive tih zamišljenih fotografija, koje je namjeravao uvrstiti u *Naftu*. A tu su i negativi iz filma *Salò*, ukradeni iz studija Technicolor u ulici Tiburtini u Rimu, koji su vjerojatno poslužili kao mamac kojim će dovesti pjesnika u hidrodrom Ostia, na mjesto njegova masakra. Ponekad se naše slike čine pozitivima, ali u stvarnosti se dobivaju iz negativa od negativa.

EP

Druga tema koja se pojavljuje kao filigran je *inverzija vremena* i tiče se onoga što bismo mogli definirati kao logiku *vraćanja*: stvari se uvijek vraćaju ili, bolje rečeno, čini se da nikad ne prestaju. Izgledaju samo malo pomaknute, pod drugim predznacima, s drugim nijansama. Možete li govoriti o toj logici vremena koja prožima radove na projektu?

C-F

S vremenom imamo gotovo paranoičan odnos, s obzirom na to da često koristimo eksperimentalne, zanatske tehnike koje proizlaze iz slikarstva, iz animiranog filma, iz video umjetnosti, i radimo na kompoziciji kadrova i u 25-tinkama sekunde. Tijekom godina kodificirali smo antinarativne jezike koji ne proizvode linearne priče, već odražavaju njihovo porijeklo iz tajanstvenog vremena na koje se neprestano pozivaju, a to vrijeme može biti prošlost ili budućnost, neodređeno ili istovremeno.

U videu *Senza titoli* (Bez naslova) svjedočimo idealno beskonačnom nizu slika koje su ravnodušne jedne prema drugima. Osjećaj koji dobivate je da prisustvujete snimanju koje je već započelo, bez svrhe i bez smjera, koje se ponavlja, disfunkcionalno za ljudsko promatranje, koje u određenom trenutku kao da se usputno zauzavlja kako bi se nastavilo negdje drugdje.

Nema početka ni kraja. Ipak, kao antiteza tehničkog automatizma i hladnoće mehaničkih i bezličnih snimaka, prazni pokreti i poprečni prolazi treperavih kapljica sličnih živi, koje se nižu na snimkama videonadzora, izražavaju stanje življenja na apsolutno dirljiv i nedvosmislen način. Zanimljivo je da je pravi protagonist videa nevidljiv, mimetičan, to je dah koji animira i predaje scenu kapima.

Površina koja podržava ovaj opstanak je tamna tvar prošarana bijelim vapneničkim krugovima nastalim isparavanjem kapi. Vapnenac je u biti kalcij, materijal od kojeg su napravljene kosti; ti bijeli krugovi tako postaju kosturi kapi, koje nazivamo *aureolinama*. Audio zapis videa je studijska prerada frekvencija pulsara preuzeta s NASA-ine web-stranice. Pulsar je zvijezda koja u iznimno pravilnim intervalima emitira impulse koji nalikuju pozivu, jaku koji nam je došao kroz zvjezdani prostor. Ovaj zvuk gura djelo prema apstraktnoj temporalnosti. Tema *loopa* stvara neku vrstu otuđenja, smetnje i neugodnosti u stvarima i u promatraču, u radnjama i u onima koji ih izvode, kristalizirajući otuđenost vlastitog daha u tom ponavljanju.

Što se tiče inverzije vremena, na pamet mi pada i pješčani sat, zrcalni objekt u obliku osmice, čije se djelovanje temelji na prevrtanju i prolasku zrnaca materije kroz usko grlo. Možda nije slučajno da je demona dopao zadatak da najavljuje vječni povratak istog.

EP

Lezione di storia sospesa, vaš prvi scenski rad, primjer je toga. Možete li se osvrnuti na ovo djelo?

C-F

Performans *Lezione di storia sospesa* počinje od svog kraja. Publika ulazi u prostoriju i čita riječ KRAJ projiciranu na tamnoj pozadini velike školske ploče koja visi u središtu scene. Kao da se predstava gleda naopako, vraćajući se od crnila prema svom početku. Rad završava videoprojekcijom *buffera* u sredini ploče. *Buffer* je onaj bijeli krug koji se okreće oko sebe na monitoru kada računalo nešto učitava. Njegovo kretanje nalikuje radaru. Doslovno znači "buffer memorija" ili "memorija međuspremnika". Ovaj *loop* nastavlja teći čak i tijekom izlaska publike i čini se da je predstava prekinuta zbog tehničkog problema, što onemogućuje njezin pravi završetak. Zapravo, već je bila gotova od početka.

EP

Kružnost je princip oko kojeg nastaje *Onda bruna* (Smeđi val), u kojem je vinil ipak deformiran s jedne strane, kao da ukazuje na anomaliju, pomak u ponavljanju i istovremeno prijelaz iz jednog stanja u drugo.

C-F

Onda bruna je instalacija nastala na teritoriju na kojem se nalazi Danteova grobnica. Cijela Božanstvena komedija se sastoji od krugova i prstenova.

Izložili smo gramofon na konferencijskom stolu u holu jedne javne zgrade. *Longplejka*, sa samo jednim utorom ugraviranim na rubu, neprestano se vrti, ali je ploča deformirana izbočenjem. Igla je prisiljena kretati se utorom, penjući se i spuštajući gore-dolje, poput tijela koje lebdi ili tumača koji se okreće. Reflektor osvjetjava scenu i projicira uvećanu sjenu ovog kretanja na prijenosno filmsko platno.

Naslov je preuzet iz trećeg pjevanja *Pakla*, gdje se govori o Haronu koji čamcem prevozi duše osuđenih s druge strane Aherona, što Dante definira pjesničkom sinegdomom "smeđi val". Krijumčar Haron, tragična vizija trenutačne situacije na Sredozemlju.

EP

Host i Spectrography VII vrlo su različiti radovi, prvi ima instalacijski karakter, dok je drugi video uradak. Međutim, jedno im je zajedničko: prolaznost forme. U svjetlu ovog razmatranja, što je za vas slika?

C-F

Paradoksalno, djelo može bez onih koji ga stvaraju, ali ne i bez onih koji ga gledaju. Sve naše tehnike teže dosezanju vizije, koja kao da neprestano bježi, a onda se iznenada fiksira, možda baš u trenutku kad se pribjavate mogućnosti da ju dosegnete. Da biste slike iznijeli na vidjelo potrebno je puno opreza i zaista ih je teško definirati. Slike skrivaju puno više nego što pokazuju i zbog toga teže povlačenju, lako skliznu u svoju suprotnost.

Tijekom istraživanja u studiju pojavljuju se figure, čak i na nesvjesnoj razini, te osjetiš da postoji nešto ili netko kada se još ništa ne pojavljuje. To su sugestije zbog kojih sumnjaš u ono što vidiš. Zatim se polako počinju pojavljivati vizualni osjećaji i sjene... rađaju se asocijacije, znakovi, koincidenциje. Možda sve to podsjeća na polagano buđenje nakon dubokog sna. Vrlo smo zainteresirani za hipnagoške slike, one koje se formiraju u našem umu kada osciliramo između sna i budnosti.

Skloni smo stvarati slike koje imaju prolaznost svojstvenu halucinaciji. Halucinacija se u psihopatologiji definira kao "opažanje bez objekta", jer zapravo pravi objekt, djelo, ne postoji. Međutim, samo kroz precizan oblik nečega što smo vidjeli, možemo to evocirati. Halucinacija je oblik vizije koju se može prenijeti i kojoj je potrebna određena inkubacija da bi došla do svijesti.

Fotografski ciklus *Host* prikazuje hostiju (*ostia*) kako pluta u grlu kanistra punog nafte (*petrolio*). Kratki spoj između Ostia i *Petrolio* vodi nas ponovno do Pier Paola Pasolinija, do mjesta i uzroka njegova ubojstva.

Iznenadujuće je bilo otkriti da se hostije razvstavaju prema promjeru, te da su one koje se stavljuju na jezik vjernika promjera 35 milimetara. Upravo tako, 35 milimetara, baš kao foto-film i kao filmska traka. Za nas je to bilo otkriće, dodatna potvrda značenja koje su slike poprimale i kontrasta između pozitiva i negativa.

U fotografiji kiselina koja se, vrijedi naglasiti, naziva razvijač, djeluje na osjetljivi, eksponirani i latentni dio i ako se ne fiksira, izgrize ga u nekoliko trenutaka, vraćajući ga u crnilo. Trenutačna čistoća okruglog oblika hostije lebdi u grlu spremnika, čije lice podsjeća na izgled plemenske maske, lice arhaičnog božanstva. Nije jasno provodi li hostija proces asimilacije ili dapače evakuacije, odgovara li na želju predaka za duhovnošću ili na nepovratnu degenerativnu degradaciju.

EP

Još jedan operativni princip koji proizlazi iz vaših djela je alkemijskog reda i tiče se transmutacije

materije: to je primjerice nafta u djelu *Host*, susušena zemlja u *P.P.P.* i svijeće *Corona dell'avvento* (Adventskog vjenca). Možete li opisati svoj kreativni proces u svjetlu principa apsorpcije, rastapanja, isparavanja?

C-F

Obično u našem istraživanju ne pratimo kretanje forme, već formu pokreta. Transmutacija materijala, oblika mišljenja, zaokupila je našu pozornost već od prvih radova. Alkemijski fenomeni kao što su rastapanje, apsorpcija, isparavanje, smrzavanje i inkarnacija, pripadaju fizici i mitologiji, religiji i bajkama.

U video-instalaciji *Esso #03*, među elemenima koji je čine, nalazi se dvanaest spremnika naftne postavljenih u podnožju oltara. Čim uđete u crkvu, dočeka vas jak miris ugljikovodika koji vam gotovo oduzima dah, što je momentalni i nadrealni udar. Uđeš da vidiš, no napadnut ti bude osjet njuha. U dogmama i čudesima kršćanstvo promišlja transmutaciju tekućina: voda postaje vino, vino postaje krv. Nastavili smo ovaj euharički ciklus transsupstancijacija i krv je postala nafta. Jedno u povjesnom smislu generira drugo.

Neke je ova intervencija, ovaj upad, ovaj prodor skandalizirao, ali naša operacija je, i ostaje, suštinski rigorozna i poetična. Da je skandal nužan, zapisano je u Evanđeljima i nema puno veze s provokacijom.

U Urbinu, gdje se smo se formirali, nalazi se poznata predela koju je oslikao Paolo Uccello, naziva *Miracolo dell'ostia profanata* (Čudo oskrvute hostije). Tema djela je antisemitska, ali među krivcima je i jedna kršćanka (danas iz toga možemo iščitati stanoviti vjerski fanatizam katoličkog podrijetla). Glavni lik djela je posvećena hostija, ukradena, stavljena na tržište i na kraju stavljena da se prži na tavi. U vizualnoj prići, hostija počinje kvariti, krv se prelijevati i istjecati preko kućnog praga, pred svima na ulici. To je skandal krví koji traži još krvi. No je li to provokacija protiv vjerske manjine ili optužba fundamentalizma?

EP

Forme koje komponirate uvijek su i *zvučni oblici*: bilo da se radi o kapanju vode, škripi odškrinutih vrata, konzumiranju hostija ili gorenju svjeća, anamorfni figurama u preobrazbi ili nijemom licu koje se pojavljuje, svaka od ovih slika nosi sublimirani zvučni zapis. Što je za vas zvuk i kako ta dimenzija ulazi u vaša djela?

C-F

Kada u noći vidiš munju na nebnu, to je nešto iznenadno, pomisliš na tu pukotinu u mraku koja ima ljestvu i oblik mnogih drugih struktura. Ostaješ u očekivanju grmljavine, kao provjere otiska na mrežnici. Nas ne zanima naturalizam, nas zanimaju akuzmatični zvukovi, oni čiji je izvor nevidljiv, glasovi u odsustvu usta. Naš se rad temelji na vremenskoj ravnoteži između *vida* i *sluha*, prema ideji montaže koja se međusobno i u istoj mjeri bavi zvukom i slikom.

Prislonimo li uho na unutrašnjost školjke, čujemo šum mora, fiktivni zvuk koji svi prepoznajemo samo po analogiji ili po običaju. Ono što je prepoznato može postati prepreka razumijevanju. Naprotiv, dekontekstualizacija koju provodi audiovizualni rad može oporaviti ili bolje prenijeti plod, opseg i značenje djela kodificiranih i klasificiranih prema shemama sterilizacije i homologacije. Naizgled zapaljena svijeća ne proizvodi nikakav zvuk, ali onaj koji ju pažljivo promatra, može zaista osjetiti nešto, čak i krik čovjeka koji doziva majku.

U videu *Ultima scena* (Posljednja scena) počinje padati kiša nad nekim lokvama. Kap udara u vodenu površinu, a zvuk koji odzvanja je nota na klaviru. Jedna precizna Bachova nota, upravo ta, kiši s neba. Za nas je zvuk uvijek svojstven slici, a pod slikom ne podrazumijevamo samo nešto što nas gleda, već nešto što diše.

Essi sono due
Hervé Joubert-Laurencin

Essi

Carloni-Franceschetti jesu dvojica. "Essi" sono due. Umjetnički dvojac koji radi zajedno. Uključujući i u mehaničkom smislu "okretnog momenta motora" koji Buster Keaton poetično prikazuje u *Generalu* (1926.) dok se u jedanaestoj minuti filma nježno prepušta istodobno kružnom i pravocrtnom kretanju ojnice, na kojoj sjedi, čelične poluge lokomotive *General*. Izvanredna izvedba čovjek-stroj ostvaruje se upravo dok je on sam, "osobit" više nego glavni, melankoličan, a ne u posljednjem kadru filma dok sjedeći na toj istoj ojnici ljubi osvojenu draganu te istovremeno masturbantskom mehaničkom gestom salutira regimenti koja prolazi, posljednji kadar tek je bračna i vojnička parodija efemerne očaranosti s početka filma. "Rad ojnice" u mehaničici jest prijenos stalne energije u sustav, prijelaz s dvoje na jedno.

U povijesti animiranog filma, unutar kojeg se *essi* (oni) mogu raspoređiti jer su granice te umjetnosti, odnosno misli "izvan" filma, podjednako radikalno oštре i nejasne te čine četvrti par stvaralaca dubokih slika koje jedna iz druge nastaju i jedna u drugoj nestaju, koji prakticiraju animaciju sličica po sličicu na poseban način, koji bi se mogao nazvati *slika u slici*. Prva tri, bračna i heteronoma, jesu: Claire Parker i Alexandre Alexeieff (1933–1980), svaki na jednoj strani svojeg igličastog ekrana, Gisèle i Nag Ansorge (1967–1991), s njezinim rukama u kvarcnom pijesku, a njegovim na stolu za montažu, Youri Norstein i Francesca larboussova (1975–1979 i kasnije) nad i pod svojom multiplan kamerom. Carloni-Franceschetti pokretnu sliku grade kao unutarnju metamorfozu. Prvobitnoj materiji, bez obzira na to o kojoj je riječ, pripisuju dvije filmske nematerije: svjetlost i vrijeme. Dvije slike od njih sačinjavaju uvijek samo jednu, koja ipak nije srednja slika proizašla iz pravilnog filmskog niza u njegovu dominantnom obliku. To nije jedan plus jedan jednak tri ("srednja slika" nije nijedan od fotograma, montažom se stvara novi smisao), nego jedan plus jedan jednak jedan.

Naslov serije radova nazvanih *Esso* u tom smislu izražava stapanje dvaju elemenata sustava Carloni-Franceschetti. *Essi* postaju *esso* (ono).

Esso

Esso jest osobna zamjenica u talijanskom jeziku. Kao i neke druge, postala je suvišna, potpuno marginalna u govornom jeziku, ako ne i izravno zamjenjena s *lui* (on), ili je nestala kod određenih govornika. Ali prije toga, u svojoj dubinskoj gramatici, talijanski jezik jest ono što se naziva *pro-drop*, a *esso* je zamjenica bez subjekta: čak i ako nije izgovoren, ostaje prisutan u sintaktičkoj strukturi. To je zapravo zamjenica izvan kadra, prisutna kroz svoju odsutnost. Njegova uporaba je *treptava* mogao je kazati Roland Barthes, ona se pojavljuje i nestaje. Barthes ju je također mogao smatrati primitivnim oblikom srednjeg roda, kako ga se izražava u *Le degré zéro de l'écriture* (Nultom stupnju pisma, 1953), knjizi koju je Pasolini obožavao, u dvije tvrdnje koje kao da izravno opisuju djelo Carloni-Franceschettija. S jedne strane, "instrument forme [nultog stupnja] jest način postojanja određene tištine"¹ i s, druge strane, u modernoj poeziji, "dokidanjem funkcija spušta se tmina na odnose u svijetu".²

Pasolinijev teorijski doprinos politici, osim načina na koji u nju uključuje svoje tijelo, može se sažeti ovim "treptavim" procesom primijenjenim

na fašizam: on se sastoje u konstruiranju razlike između neofašizma i "novog fašizma". Fašizam je još uvijek prisutan u povjesnim razdobljima koja su formalno slobodna i demokratska. I obrnuto. Logično je da se Carloni-Franceschettijeva umjetnost video-instalacija, koja se temelji na kompoziciji i dekompoziciji, tišini prisutnih stvari i "preživljavanju njihove prekarnosti",³ jednog dana susrela s tim političkim svjedočanstvom i to u znaku riječi *esso*.

Tanica di Tonico (Motor Oil)

Prikaz naftne kao slika i ideja prisutan je kod Pasoliniјa od *La ricotta* te se prepliće s desakralizacijom i nasiljem. Točno je da je to gotovo podvjesno i vjerojatno na temelju objektivne slučajnosti ali ipak na način projekta *Esso* Carloni-Franceschettija, u epizodama *Host* i *Corona dell'avvento* (Adventski vjenac) kojima se zaokružuje film *P.P.P.*

Stari kanistri ulja ili benzina se u filmu *La ricotta* povezuju s Kristovom trnovom krunom. Poput anakrone i absurdne jeke pandemije zaraze koja je započela krajem 2019. godine, redatelj kojeg utjelovljuje Orson Welles zahtijeva *la corona* kako bi snimio sljedeću scenu svojeg filma u filmu, u kojoj se treba reproducirati slika (u boji). Naredbu, koja se u času stala prenositi od čovjeka do čovjeka, u šest navrata kroz smijeh ponavljaju tehničari, statisti i namjernici sve dok snažne ruke iz stare kartonske kutije na kojoj stoji natpis "Federici" nisu doista izvadile trnovu krunu te je podigle nad udaljenom panoratom zgrada na rubu grada, dvosmisleno je kruneći. Omiljeni Pasolinijev Rim nakratko je istodobno postao svetac i mučenik.

Možda je ta stara kartonska kutija, rekvizit kojim se samim po sebi prilično radikalno desakralizira posvećeni instrument mučenjstva, odabrana kako bi se aludiralo na Federica Fellinija? On je stavio trnovu krunu redatelju dvije godine ranije time što je odbio producirati njegov budući film *Accatone* u svojoj novoj producijskoj kući Federiz, povezanoj s izdavačem Rizzoli. To je jedino objašnjenje, ako ga treba tražiti u najbeznačajnijem predmetu svakog kadra Pasolinijeva filma. Fellinijevo ime (koje zamjenjuje ime Pasolini, kako je predviđeno u scenariju) pojavljuje se nešto kasnije u pitanjima koje novinarsko spadalo postavlja Wellesu, koji pak pruža tajnovit odgovor koji glasi: "On pleše".

Kadar podizanja krune, neovisno o tome što je kratak, jest alegorija cijelog filma s obzirom na to da je Pasolinijev Rim tako okrunjen u svojem izgnanstvu baš kao što se Stracci na kraju

transfigurira u Krista bez utjehe, u Krista trećeg svijeta, samo pod cijenu društvenog zaborava čijom je postao žrtvom. Tim više što je kada *corona* u potpunosti izoliran od ostatka filma jer je u scenariju za prvu sekvencu u boji, umjesto zaviljujućeg *Skidanja s križa Rossa Fiorentina* koje se danas čuva u pinakoteci u Volterri, bilo predviđeno Pontormovo *Krunjenje*. Ta slika ne postoji među djelima velikog manirista. U prvoj od pet fresaka koje je Pontormo oslikao u kapeli Galluzzo u Firenci, *Krist pred Pilatom*, za koju se općenito prepostavlja da je nadahnula Pasoliniju, Krist još nije okrunjen. Nanovo prikazana scena krunjenja i bičevanja činila bi logičniju epizodu u pripovjeđanju te bi, prije svega, objasnila zašto se traži *la corona*. Krist u bojama, kojeg se može vidjeti trenutak prije pokazivanja krune izvađene iz stare kartonske kutije, nosi je tek kad je stavljen na križ.

Međutim, prije je to slučajna kompozicija znački izgrađena od različitih rezervoara i kanistara za ulje, velikih i malih, kojima se u tom kadru od osam sekundi propituje, ako se vratimo na tvrdnju Carloni-Franceschettija, njihovo pokretačko povezivanje ideja. Prvi kanistar nosi natpis Shell, uzlaznim pravcem gledanja nailazi se na rezervoar i pet drugih spremnika među kojima je klasična bačva za naftu, na nju je položen kanistar ulja, najviše postavljen u scenografiji tih gadnih predmeta, i sâm okrunjen u prolazu, u prvom planu, prije nego se pojave zgrade u daljini. Na njemu je teško čitljiv natpis, napola izbrisani, ali koji sam ipak uspio iščitati. Riječ je o rabljenom kanistru motornog ulja na kojem se može pročitati Tonico Motor Oil i skraćenica s poluvidljivim prikazom unutar kružnice polovice zupčastog kotača iznad kojeg se nalazi rimska Vučica koja doji Romula i Remu. Riječ je, naime, o marci R.O.M.A., starom milanskom poduzeću koje se bavilo ugljikovodicima, s obzirom na to da se iz njezina imena to ne može saznati (R.O.M.A. jest igra riječi koja znači Raffineria Olii Minerali Affini). Pasolini je 1963. godine, znatno prije nego je započeo s pisanjem svojeg romana *Petrolio*, završio s absurdnim sudskim postupkom koji pokrenuo djelatnik benzinske postaje, mitoman, koji je tvrdio da ga je na njegovoj benzinskoj postaji napao pisac naoružan pištoljem, crnim rukavicama i zlatnim metkom te ga je već možda susreo *ragazzo motore* ("dječak motor"), visceralno povezan sa svojim motorom, o kojem kratku pripovijest donosi u istoimenom kratkom filmu u režiji Paole Faloje 1967. To što je neki rekviziter ili sâm Pasolini taj predmet ostavio poluskriven na tom mjestu ništa ne mijenja: logičan je, uključujući u činjenici da se pojavljuje

tek polovično. Nova Vučica daje mlijeko crno putut nafte svojoj motoriziranoj dječici, stara guma iz sirotinjskih četvrti grada i *Corona dell'avvento* Carloni-Franceschettija već jest kruna, neobuzdan razvoj novog fašizma, lažni napredak, svoju djecu kruni samo trnjem.

Povratak rimi, u *La ricotta* taj beskrajni purgativni predmet vica koji se ponavlja "Kruna!", tijekom drugog snimanja u boji, svojim ponavljanjem ponavljanja kojim se pokušava prekinuti začaranji krug, možda označuje atopijsko mjesto nesvjesnog i promjene koje omogućuje izlazak iz zamke vječnog povratka fašizmu: "Napravite drugu scenu!".

1 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Pariz: Seuil, 1953), 56.

2 Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, 39.

3 Carloni-Franceschetti, "Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia: 15–16 novembre 2003; Domande di Romeo Castellucci a Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti", Romaeuropa, pristupljeno 23. veljače, 2022, <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/ciclo-filmico-della-tragedia-endogonidia>.

Italian texts

Trieste Contemporanea e l'Institute for Contemporary Art di Zagabria producono *Esso: Shadows Oozing Gold* di Carloni-Franceschetti, nell'anno del centenario di Pier Paolo Pasolini. Il progetto è realizzato grazie al sostegno dell'Italian Council (X edizione, 2021), programma di promozione internazionale dell'arte italiana della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, e con il co-finanziamento della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia.

Un solido partenariato si affianca nel lavoro di promozione dell'iniziativa, che prevede, oltre alla presentazione e all'installazione espositiva di Zagabria documentata in questo catalogo, presentazioni del lavoro di Carloni-Franceschetti e approfondimenti sull'opera di Pasolini con tappe a Venezia grazie ad Adriatico Book Club e al Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia, a Trieste e in Friuli Venezia Giulia per il lavoro dello Studio Tommaseo—Istituto per la documentazione e la diffusione delle arti e dell'associazione culturale L'Officina, a Pesaro all'interno dell'edizione 2022 del festival del cinema curato dalla Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, a Fano da Gasparelli Arte Contemporanea e a Parigi grazie all'unità di ricerca HAR—Histoire des Arts et des Représentations dell'Université Paris Nanterre. Il progetto avrà inoltre una diffusione radiofonica curata da Giardini Pensili di Rimini e Usmaradio, emittente e Centro di Ricerca per la Radiofonia presso l'Università degli Studi della Repubblica di San Marino.

Dovendo metà titolo al marchio della società petrolifera statunitense e metà a un famoso verso di Pasolini, "ombre grondanti d'oro nell'oro dell'agonia", la mostra di Zagabria presenta fotografie, opere video e installazioni inedite che interpretano in chiave onirica e allucinatoria il tema delle forme in cui il fascismo si radica nei diversi strati sociali, mettendo in relazione le metamorfosi tra fascismo, petrolio e cristianesimo e prendendo spunto da *Petrolio*, l'ultimo libro di Pasolini.

La profondità dello studio (iniziatò più di cinque anni fa e le cui fasi sono documentate) e la sensibilità del trattamento dei temi scelti da Carloni-Franceschetti per la mostra sono esemplari del loro metodo artistico: *non rispettare il progetto*, poiché esso nel suo farsi prende una forma che sorprende, diversa dalle previsioni. Questo procedere è tutt'uno con il loro modo di analizzare le immagini sapendo che esse nascondono molte più cose di quelle che mostrano.

Due grandi insiemi fluidi sono magicamente trattennuti come fossero l'unitaria potenzialità di un diamante grezzo: la corporeità della realtà impervia che rimanda ad altro da sé e l'immortalità del vortice di associazioni che avvolge e inanella la storia visiva delle immagini. Questa è la particolarità del percorso artistico di *Esso: Shadows Oozing Gold*, al cui godimento bene ci familiarizza la raccolta dei testi di approfondimento critico di Hervé Joubert-Laurencin, Enrico Pitzozi e Annalisa Sacchi presentata in questo catalogo.

Le nostre due organizzazioni sono particolarmente felici di collaborare alla promozione di questo progetto e ringraziano le istituzioni, le organizzazioni e le persone che hanno offerto generosamente il loro contributo alla sua realizzazione, augurando a Carloni-Franceschetti ogni successo nei prossimi raggiungimenti artistici.

Giuliana Carbi Jesurun
Comitato Trieste Contemporanea

Janka Vukmir
Institut za suvremenu umjetnost, Zagabria

Esso: Un glossario
Annalisa Sacchi

1. Camicia

Chiedo che nessuna camicia nera si mostri davanti al feretro e ai miei occhi...¹

All'inizio sta una *camicia* stesa ad asciugare. Gronda un liquido nero, che continua a stillare (*Esso #01*) andando ad allargare una piccola pozza scura. Una camicia disabitata dal corpo, stesa per le estremità inferiori. Una camicia che non è solo una materia tangibile, una stoffa, una superficie, ma si fa anche tessuto connettivo su cui si accalcano interi protocolli di storia. Un ampio territorio nero che si dilata nel lavoro complessivo del progetto *Esso*. Una storia che comincia a Piazzale Loreto, Milano, sotto e intorno alla pensilina di un distributore di benzina. Una storia che scorre ma che non si lava via, e che gira impennandosi all'improvviso, come nel vinile di *Onda bruna*, un 33 giri in cui la superficie si gonfia e ricade come un'onda.

2. Mussolini e Pasolini

È chiaro che ciò che, oggi, conta individuare e vivere è una “obbedienza a leggi future e migliori”—simile a quella che, dopo Piazzale Loreto, è nata dalla Resistenza—e la conseguente volontà di “ricostruzione”².

Quando fu esposto, capovolto, il cadavere di *Mussolini* vestiva una camicia bianca. Molte immagini la mostrano aderente al corpo, in una forma paradossale di compostezza che contrasta furiosamente con l'evento, quel rituale collettivo, barbarico e secondo *Pasolini* essenziale, necessario a far impennare—e deragliare—la storia dal solco scavato dal fascismo. Ma si tratta di un solco a spirale, come il disco che produce il rumore di sottofondo di *Esso #01*, un vinile che si è inceppato e gira a vuoto. La storia non finisce, la camicia non si asciuga, e il fascismo torna con moto ricorsivo.

Trent'anni dopo, nel 1975, sulla scalinata d'accesso alla nuova Galleria d'Arte Moderna che inaugurava allora a Bologna, sedeva Pier Paolo Pasolini. Indossava una camicia bianca, sulla quale Fabio Mauri proiettò il *Vangelo secondo Matteo*, con quella scena di Crocifissione in cui, di nuovo, si ingorgava la storia, quando sulla camicia di Pasolini si affrettava, con le altre donne vestite di nero, la Madonna ai piedi della Croce. È la madre di Pasolini, Susanna, che torna a piangere Guido, il fratello minore di Pier Paolo, il partigiano ammazzato sul Carso.

L'ultima camicia del poeta, a righe colorate, fu rinvenuta quello stesso anno a decine di metri dal suo corpo esanime all'idroscalo di Ostia.

3. Ostia

Abbiamo perso prima di tutto un poeta. E poeti non ce ne sono tanti nel mondo, ne nascono tre o quattro soltanto in un secolo. Quando sarà finito questo secolo, Pasolini sarà tra i pochissimi che conteranno come poeta. Il poeta dovrebbe esser sacro.³

Una versione di *Esso* viene accolta in una chiesa consacrata. La accompagnano dodici tuniche di petrolio, che migrano poi in *Host*, dove la bocca di ciascuna si spalanca intorno al corpo di un'ostia bianchissima. *Il poeta dovrebbe esser sacro*. Un corpo sacro che galleggia sull'oro nero, una forma immacolata assediata dal liquido vischioso come da una minaccia interna, intensiva, attuale.

La nostalgia di Pasolini verso il sacro, la sua capacità di vedere la realtà come un'apparizione, passa per il corpo, per il mistero della scomparsa del corpo e per una radicale poetica dell'incarnazione. Perché il cristianesimo per lui resta quello del suo *Vangelo* proiettato sul petto, la maestosa elaborazione di un lutto esemplare. La scomparsa, e poi il ritorno, del corpo.

4. Corpo

Giaceva supino sul marmo, le mani distese lungo i fianchi, gli occhi aperti. Lo avevano già spaccato, esplorato, vuotato, ricucito. Era come un sacco vuoto, un otre vuoto. Una forma di pelle vuota.⁴

Il corpo è il formidabile assente, il fantasma evocato costantemente da *Esso*. Il fantasma di due corpi esorbitanti, fatti oggetto di massacro, ostesi.

Tutto il progetto si dispone come una lunga riflessione del corpo al mistero della sua scomparsa e alle forme della sua memoria, a una fine in cui il corpo non riesce a passare senza resti. In altri casi, all'attesa del suo ritorno, come in *Esso #02*, dove una camicia tornata bianca e un giaciglio appena abbandonato ci accolgo come spettatori ritardatari. O ancora in *P.P.P.*, che invita l'assenza a manifestarsi, quando dita invisibili battono i tasti di una macchina da scrivere finché il volto di Pasolini emerge, accenna a un movimento, e si inabissa nel bianco.

5. Petrolio

Il Fascismo è l'ideologia dei potenti, la rivoluzione comunista è l'ideologia degli impotenti. Potenti e impotenti provvisoriamente, s'intende. Nel momento storico in cui ciò ha corso. I potenti sono anche carnefici, gli impotenti sono anche vittime.

C'è qualcosa di assoluto nel pensiero del potente che vuole stabilizzare il Passato; mentre c'è qualcosa di precario nel pensiero della vittima che vuole distruggere il passato.⁵

A piazzale Loreto i cadaveri di Benito Mussolini, Claretta Petacci, e degli altri gerarchi fascisti furono appesi a una pensilina di un distributore della Esso.

Quando fu ucciso, Pasolini stava lavorando a *Petrolio* e non aveva terminato di montare *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, lavori che spartiscono

la stessa atmosfera funerea, assediata dal fascismo (il film) e dal neofascismo (il romanzo). Di *Petrolio* ci rimane una prima stesura in forma di appunti e prefazioni, un frammento megalomane, dove scorre la storia italiana dal dopoguerra agli anni Settanta, si aprono prefigurazioni—la visione della strage di Bologna—e si coglie quel passaggio essenziale che traghettò il fascismo mussoliniano nei neofascismi del nuovo capitalismo. È la capacità metamorfica del fascismo che passa anche in *Esso*, quel nero che stilla dalla camicia o che brilla spalmato sulla mano di *Lezione di storia sospesa* e sui visi anneriti delle *blackface* nella performance, l'estrattivismo che riempie le tuniche e che ammorba le ostie, che produce i razzismi e le migrazioni per il Mediterraneo dei morti senza nome, “infinite reliquie di corpi comuni”.⁶

6. Superficci

Ecco perché preferisco parlare di superfici piuttosto che di immagini: per provare come il visivo si manifesti materialmente sulla superficie delle cose, dove il tempo diventa spazio materiale.⁷

È sempre una questione di *superfici* nelle opere di Carloni-Franceschetti. Tutto il progetto *Esso* reitera una connessione saldissima tra storia, immagine e materia che accoglie la proiezione. La superficie diviene così il luogo di mediazione per far affiorare immagini che non stanno solo nell'ordine del visuale, ma del tangibile e del materiale, e dunque dello storico. È la materialità stessa dell'immagine che si manifesta qui, diversa ogni volta che incontra superfici con differenti gradienti di trasparenza, durezza, viscosità, superfici che sono translucide o assorbenti, opache o radiose. E la storia appare come la tessitura di uno spazio permeabile della proiezione, di un tempo stratificato sulla materia, una superficie che accoglie l'immagine ma anche uno spessore che si fessura, che si incendia, che sgocciola, che si increspa, che monta, che accoglie o chiude la rappresentazione. È così che sulla superficie può apparire la materialità del tempo, come sul corpo inciso del disco di *Onda bruna*, un vinile piegato che suona questa interruzione.

Carloni-Franceschetti mobilitano superfici memorialmente stratificate, dense come la lavagna con cui esordisce il progetto in *Esso #01*, il reperto di una scuola che non c'è più e di una storia che non riesce a mettere in guardia il pre-

sente, oppure neutre, trasparenti e immacolate come il vetro nuovo di una finestra.

La superficie poi ha una sua profondità, ad esempio quella dell'acqua rimescolata dalla tempesta in *Spectrography VII*. In questa “trasfigurazione di un mare agonizzante”⁸ i due artisti filmano una materia in ebollizione continua, dove i livelli si mescolano e si confondono, dove profondità vengono in superficie e superfici si inabissano, dove il canto di Dante riaffiora accanto agli esili contemporanei.

0. Prefazione posticipata

Le immagini prodotte da Carloni-Franceschetti in *Esso* migrano da un'opera all'altra, da una superficie alla successiva, da una storia alle sue conseguenze, dirette o indirette. Tutto è intessuto in una trama fitta di associazioni, di genealogie, di appuntamenti segreti.

Ho provato qui a seguire questa linea vertiginosa che si forma tra le presenze, gli oggetti, le visioni, i suoni e le materie che continuano a stilare dal fondo nero della storia italiana, capaci di risalire tutta la lunga colata di tempo che ci riporta a Dante, al suo *Inferno* e alla sua lingua, e che si riavvolgono vertiginosamente tra le pieghe di un giaciglio disfatto, un asilo di fortuna appena abbandonato. È una capacità, questa dei due artisti, di pensare la storia senza lasciarsi sopraffare dalla catastrofe che continua a ripetersi, ma anzi facendo deflagrare il bagliore di una visione dove le forme restano sospese in un equilibrio precario, capaci di resistere all'assedio della scomparsa.

Se è la violenza del fascismo a produrre il ritmo continuo del progetto, coagulato nei momenti che precedono o che seguono il disastro, ci rimane però come il senso di una rivelazione, la risoluzione inaudita di essere di fronte a qualcosa che ci è familiare, questo nero vischioso che continua a muoversi e a muovere il presente che viviamo.

1 Dalla lettera di Velia Matteotti pubblicata sul *Corriere della Sera*, 20 agosto 1924, 1.

2 Pier Paolo Pasolini, “Pannella e il dissenso”, *Corriere della Sera*, 18 luglio 1975, 1.

3 Dall'orazione funebre pronunciata da Alberto Moravia durante il funerale di Pasolini, 5 novembre 1975.

4 Curzio Malaparte, *Muss: Ritratto di un dittatore* (Firenze: Passigli, 2017), 98.

5 Pier Paolo Pasolini, “Appunto 67: Il fascino del fascismo”, in *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 2016), 279.

6 Carloni-Franceschetti, “Spectrography VII”, Carloni-Franceschetti, consultato il 2 marzo 2022, <https://www.carloni-franceschetti.it/spectrography7>.

7 Giuliana Bruno, *Superfici: A proposito di estetica, materialità e media*, trad. Maria Nadotti (Monza: Johan & Levi, 2016), 10.

8 Carloni-Franceschetti, “Spectrography VII”.

Opere al nero: I corpi nudi della storia
Enrico Pitozzi in conversazione
con Carloni-Franceschetti

Enrico Pitozzi

L'intero progetto *Esso* è al contempo un prisma dalle molteplici facce e un cortocircuito della memoria. Un prisma perché il fascismo, suo nucleo tematico incandescente, è colto in molteplici declinazioni. Un cortocircuito della memoria, invece, perché lascia emergere dal nero una serie di nessi concettuali, storici e letterari: Mussolini, il petrolio, la melancolia, Pasolini.

Vi chiederei di tracciare il profilo e le coordinate di questo progetto.

Carloni-Franceschetti

Esso è composto da video, fotografie, installazioni e performance che vengono alla luce a partire dal ribaltamento delle nostre ricerche sul fascismo. All'inizio si è imposta la foto del cadavere di Mussolini appeso per i piedi a Piazzale Loreto a Milano, un'immagine matrice. Abbiamo dunque pensato di girare il video di una camicia nera stesa ad asciugare, dalla quale sgocciola incessantemente e copioso un liquido nero che allude, evidentemente, al nero del fascismo, del petrolio, della bile della malinconia... Il rumore di sottofondo è quello di un disco (una spirale nera) che si è inceppato e gira a vuoto: la storia non riesce a finire, così come la camicia non riesce ad asciugare.

Quando cercavamo un titolo per questa serie di opere abbiamo scoperto che il corpo di Mussolini è stato appeso alla pensilina del distributore della Esso, nota multinazionale americana degli idrocarburi. Questo ha innescato un cortocircuito tra fascismo e petrolio. Cercavamo per titolo un nome e abbiamo incontrato un pronome, esso, solitamente usato per cose o animali, raramente per esseri umani. Ultimamente i pronomi si sono caricati di una violenza esclusiva, fascista, razista... pensiamo a pronomi come *noi* e *loro*, per esempio. Fascismo più petrolio, uguale Pasolini: ucciso proprio mentre stava scrivendo *Petrolio* e aveva appena finito di girare il film *Salò*.

Fabio Mauri è stato un grande amico di Pasolini e gli propose, poco prima che lo scrittore venisse ucciso, di prendere parte a una sua performance. Quest'ultima consisteva nel proiettare il film *Il Vangelo secondo Matteo* sulla camicia bianca di Pasolini, seduto, nel buio.

La camicia nera che abbiamo filmato noi è in realtà una camicia bianca stesa al buio, virata in negativo in postproduzione, in memoria di questi

due grandi artisti. Inoltre, allude al lato negativo della storia e al trasformismo politico ricorrente in Italia.

EP

Due nozioni operative mi sembrano aver orientato il vostro processo creativo: il *concatenamento* di figure e temi e la loro *trasfigurazione*. Potreste soffermarvi a guardare l'intero progetto alla luce di questi due termini?

C-F

In questo ciclo di opere abbiamo individuato e messo in relazione figure contrastanti ma accomunabili soprattutto per il loro rapporto con il potere, con la religione, con l'insegnamento, con l'uso del linguaggio e della comunicazione rivolti prevalentemente agli strati più bassi, umili e ignoranti della popolazione. Sono le figure di Cristo, di Mussolini e di Pasolini. Figure sedimentate, legate direttamente alla storia del nostro paese, alla sua cultura e alla sua educazione, che hanno lasciato un segno indelebile attraverso ciò che hanno detto e fatto. Figure palesemente ambigue, invisibili per censura, per deformazione o per eccesso di visibilità, fraintese sia in vita che dopo la morte. Queste figure sono scese all'inferno e conservano nel corpo, incisa, la traccia dell'odio di cui un popolo è capace.

Da tempo riflettiamo su un verso che chiude una poesia di Pasolini, contenuta in *Poesie mondane*, "ombre grondanti d'oro". È un testo apocalittico e cinematografico. Nel video *Spectrography VII* una texture dorata sale e scende simultaneamente, come eco del verso del poeta, come un colore ancora fresco su una pala d'altare. Può ricordare un tappeto orientale, ma anche certe immagini gotiche occidentali. Tutto quel decoro in continua mutazione impone allo sguardo di muoversi continuamente sulla sua superficie alla ricerca di qualcosa, che forse non apparirà mai. L'attenzione è costretta, tentata ipnoticamente, come nel faccia a faccia con un serpente. Ma, dietro l'inganno estetico di ciò che appare, si nasconde la probabilità del naufragio, della morte. Il video, infatti, è la trasfigurazione di un mare in tempesta che abbiamo filmato dallo sperone di Focara, un promontorio a picco sul mare citato da Dante, nel canto diciottesimo dell'*Inferno*, il più crudele di tutta la *Commedia*.

Spectrography VII è anche una rievocazione della poesia *Profezia*, scritta a forma di croce e contenuta nel libro *Poesia in forma di rosa*, quando in pieno boom economico Pasolini ha

voggenza di un esodo ineluttabile di popolazioni disperate dal sud del mondo, che oggi purtroppo si traduce in miseria contro miseria. Due miserie differenti ma simili, come tutte le miserie.

EP

A ben vedere, le vostre opere sono intervalli, soglie—la più evidente è probabilmente quella di *Esso #02*, ma lo sono anche le camicie appese di *Esso #01* e *Esso #03* o i vetri nuovi alle finestre di *Lezione di storia sospesa*—che lasciano intravedere il rovescio di ciò che appare. È dunque necessario attraversare la superficie perché le cose si rivelino. Questo modo di comporre delinea quella che chiamerei una *scrittura in negativo*. Potreste tratteggiarne i contorni?

C-F

La scrittura in negativo si basa sulla ricerca di qualcosa che non si conosce deducendola dalla verifica dei limiti, come quando l'investigazione ricava informazioni analizzando i rifiuti. Ad esempio, per capire la cosiddetta civiltà dei consumi o dello spettacolo, la portata della sua mercificazione e la qualità dei suoi prodotti, è indispensabile analizzarne i resti, gli scarti, i luoghi di prelievo delle materie prime e quelli di deposito delle materie ultime. Anche la scienza sembra procedere con la stessa logica.

In una situazione di confusione e di contraddizione, in cui anche le parole sono ossimori e le immagini sembrano inghiottite, mistificate nella superficialità, procedere per opposti sembra offrire la possibilità di far emergere l'oscuro, l'apannato, il frammentato, cioè l'opportunità di comprendere le cose dopo una violenza consumata. Un dialogo tra conscio e inconscio. Materia e antimateria.

La soglia non è un varco da attraversare per entrare in uno "stadio altro" fatto di rivelazione, ma uno stare oscillante, in una sorta di equilibrio tra dentro e fuori, sopra e sotto, prima e dopo. Lo spazio a disposizione per la rivelazione è sempre poco, precario, incerto. Accade che in questa strettoia la rivelazione si manifesti interrotta, capovolta, a pezzi o sdoppiata in ulteriori visioni che producono connessioni impreviste. Procedere tra gli opposti alimenta un senso indistinto, di non appartenenza, lungo bordi invisibili di confine. La parola confine significa anche condivisione della fine e dei destini. Il termine definisce uno spazio neutrale—mentre oggi è sempre più inteso come qualcosa da difendere, da una parte o dall'altra—a protezione dell'individuo, il *non-diviso*,

almeno fino a che non indossa una divisa o un telo grondante d'oro.

In questo progetto il riferirsi al negativo della storia allude anche al negativo fotografico, per esempio alle ultime fotografie scattate a Pasolini vivo da Dino Pedriali. Nudo, nella sua casa di Chia, pochi giorni prima della sua uccisione selvaggia, Pasolini recita davanti a spettatori assenti, che probabilmente devono ancora nascere, guardando fuori, appoggiato a una vetrata. È un'ombra in cerca del bagliore di una lucciola nel buio accanente. Non riuscì a vedere le stampe in positivo di quegli scatti immaginati, che aveva intenzione di inserire in *Petrolio*. E poi i negativi di *Salò* rubati alla Technicolor di via Tiburtina a Roma, la cui restituzione fu probabilmente l'esca usata per attirare il poeta all'idroscalo di Ostia, il luogo del massacro.

A volte le nostre immagini appaiono in positivo ma in realtà sono ottenute dal negativo del negativo.

EP

Un altro tema che appare come in filigrana è l'*inversione del tempo* e riguarda quella che potremmo definire una logica del *ritornare*: le cose tornano sempre o, piuttosto, sembrano non finire mai. Appaiono solo di poco spostate, sotto altri presagi, con altre sfumature. Potreste parlare di questa logica del tempo che permea le opere del progetto?

C-F

Con il tempo abbiamo un rapporto quasi paranoico, visto che spesso ci serviamo di tecniche sperimentali, artigianali, che derivano dalla pittura, dal cinema d'animazione, dalla videoarte, lavorando sulla composizione delle inquadrature e sui venticinquesimi di secondo. Nel corso degli anni abbiamo codificato dei linguaggi antinarrativi che non producono storie lineari, ma riflettono la loro provenienza da un tempo misterioso al quale costantemente fanno riferimento, e questo tempo può essere il passato o il futuro, indistintamente o contemporaneamente.

Nel video *Senza titoli* assistiamo a una successione idealmente infinita di immagini indifferenti le une alle altre. La sensazione che si prova è quella di assistere a una registrazione già iniziata, senza scopo e senza regia, ripetitiva, non funzionale all'osservazione umana, che a un certo punto sembra interrompersi casualmente per continuare da qualche altra parte. Non c'è inizio, non c'è fine. Eppure, in antitesi all'automatismo tecnico e alla

freddezza delle riprese meccaniche e impersonali, gli spostamenti vacui e i passaggi trasversali di gocce tremolanti simili al mercurio, che si susseguono nelle inquadrature da videosorveglianza, esprimono la condizione del vivere in modo assolutamente commovente e inequivocabile. La cosa interessante è che il vero protagonista del video è invisibile, mimetico, si tratta di un soffio che anima e cede la scena alle gocce.

La superficie che supporta tale sopravvivenza è una materia oscura costellata da cerchietti bianchi di calcare creati dall'evaporazione delle gocce. Il calcare è essenzialmente calcio, la materia di cui sono composte le ossa; quei cerchietti bianchi diventano così gli scheletri delle gocce, che noi chiamiamo *aureoline*.

La traccia audio del video è la rielaborazione in studio delle frequenze di una pulsar scaricate dal sito della NASA. La pulsar è una stella che emette impulsi ad intervalli estremamente regolari che somigliano a un richiamo, un lamento giunto a noi attraverso lo spazio siderale. Questo suono sospinge l'opera verso una temporalità astratta.

Il tema del *loop* produce una sorta di straniamento, di impedimento e di imbarazzo nelle cose e in chi le osserva, nelle azioni e in chi le esegue, cristallizzando nella ripetizione l'alienazione del proprio respiro.

Riguardo all'inversione del tempo viene anche in mente la clessidra, un oggetto speculare a forma di otto, il cui funzionamento si basa sul ribaltamento e sul passaggio in una strettoia di granelli di materia. Forse non è un caso che sia toccato a un demone enunciare l'eterno ritorno dell'uguale.

EP

Lezione di storia sospesa, vostra prima opera scenica, ne è un esempio. Potreste soffermarvi su questo lavoro?

C-F

La performance *Lezione di storia sospesa* comincia dalla sua fine. Il pubblico entra in sala e legge la parola FINE proiettata sulla pietra scura di una grande lavagna scolastica appesa al centro della scena. È come se lo spettacolo venisse visto al contrario, retrocedendo dal nero verso il suo inizio. Il lavoro si chiude con la videoproiezione di un buffer al centro della lavagna. Il buffer è quel cerchietto bianco che ruota su se stesso nel monitor quando un computer cerca di caricare qualcosa. Il suo movimento ricorda quello di un radar. Alla lettera significa "memoria tampone" o "memoria di transito". Questo *loop* continua a girare

anche durante l'uscita del pubblico e fa sembrare lo spettacolo interrotto per un inconveniente tecnico, che ne impedisce la vera fine. In effetti era già finito dall'inizio.

EP

La circolarità è il principio attorno al quale si compone *Onda bruna*, in cui il vinile è però deformato su un lato, come ad indicare un'anomalia, una deriva nella ripetizione e al contempo un passaggio da una condizione a un'altra.

C-F

Onda bruna è un'installazione realizzata nel territorio che ospita la tomba di Dante. Tutta la *Divina Commedia* è costellata di cerchi e di anelli.

Abbiamo esposto un giradischi su un tavolo da conferenze, nella sala di un palazzo pubblico. Un 33 giri, recante una sola traccia incisa sull'orlo, ruota incessantemente, ma il disco è deformato da un rigonfiamento. La puntina è costretta a girare nel solco salendo e scendendo l'onda del vinile, come un corpo che galleggia o un tumulo che ruota. Un faro illumina la scena e proietta, su uno schermo cinematografico portatile, l'ombra ingigantita di questo movimento. Il titolo è tratto dal canto terzo dell'*Inferno*, dove si parla di Caronte che traghettava con un barcone le anime dei condannati sull'altra sponda dell'Acheronte, che Dante definisce con una sineddoche poetica "onda bruna". Un Caronte scafista, una tragica visione dell'attuale situazione mediterranea.

EP

Host e Spectrography VII sono opere molto diverse tra loro, la prima ha un carattere installativo, mentre la seconda è un'opera video. Tuttavia, hanno un tratto in comune: la *transitorietà* della forma. Alla luce di questa considerazione, cos'è per voi un'immagine?

C-F

Paradossalmente un'opera può fare a meno di chi la crea ma non di chi la vede. Tutte le nostre tecniche tendono al raggiungimento di una visione, che sembra sfuggire in continuazione per poi fissarsi all'improvviso, magari proprio quando si teme di poterla raggiungere. Per portare in luce le immagini serve molta cautela ed è davvero difficile definirle. Le immagini nascondono molte più cose di quelle che mostrano e per questo tendono a sottrarsi, a scivolare facilmente nel loro contrario.

Durante le ricerche in studio appaiono delle figure, anche a livello inconscio, e intuischi che c'è qualcosa o qualcuno quando ancora non appare

nulla. Sono suggestioni che ti fanno dubitare di quello che vedi. Poi, piano piano, cominciano ad affiorare delle sensazioni visive, delle ombre . . . nascono associazioni, segni, coincidenze. Forse tutto questo assomiglia a un lento risveglio dopo un sonno profondo. Ci interessano molto le immagini ipnagogiche, quelle che si formano nella nostra mente quando oscilliamo tra sonno e veglia.

Tendiamo alla creazione di immagini che abbiano la transitorietà propria dell'allucinazione. L'allucinazione in psicopatologia è definita "percezione senza oggetto", perché in effetti il vero oggetto, l'opera, non è lì. Tuttavia, soltanto attraverso la forma precisa di quello che vedi è possibile la sua evocazione. L'allucinazione è una forma di visione che si può trasmettere e che per raggiungere la coscienza ha bisogno di una certa incubazione.

Il ciclo fotografico *Host* ci mostra un'ostia che galleggia nell'imboccatura di una tanica colma di petrolio. Il cortocircuito tra Ostia e Petrolio riconduce a Pier Paolo Pasolini, al luogo e alla causa del suo assassinio.

È stato sorprendente scoprire che le ostie vengono classificate in base al loro diametro e che quelle che si posano sulla lingua dei credenti sono da 35 millimetri. Proprio così, misurano 35 millimetri come la pellicola fotografica e cinematografica. Per noi è stata una scoperta, un'ulteriore conferma sul senso che le immagini stavano assumendo e sulla contrapposizione tra positivo e negativo.

In fotografia l'acido, che vale la pena sottolineare si chiama sviluppo, agisce sulla parte sensibile, impressionata e latente, e se non viene fissato la consuma in pochi istanti riportandola al nero. L'istantanea purezza della forma circolare dell'ostia galleggia nella bocca della tanica, la cui faccia ricorda le sembianze di una maschera tribale, il volto di una arcaica divinità. Non è chiaro se l'ostia stia svolgendo un processo di assimilazione o piuttosto di evacuazione, se risponda a un desiderio ancestrale di spiritualità oppure a una irreversibile degradazione degenerativa.

EP

Un altro principio operativo che emerge dai vostri lavori è di ordine alchemico e riguarda la trasmutazione della materia: lo è per esempio il petrolio di *Host*, la terra arsa di *P.P.P.* e le candele di *Corona dell'avvento*. Potreste delineare il vostro processo creativo alla luce dei principi di *assorbimento, liquefazione, evaporazione*?

C-F

Solitamente nelle nostre ricerche non perseguiamo il movimento di una forma, ma la forma di un movimento. La trasmutazione delle materie, delle forme di pensiero, ha catturato la nostra attenzione fin dai primi lavori. Fenomeni alchemici quali liquefazione, assorbimento, evaporazione, congelamento e incarnazione, appartengono alla fisica e alla mitologia, alla religione e alle favole.

Nella videoinstallazione *Esso #03*, tra gli elementi che la compongono, ci sono dodici taniche di petrolio posate ai piedi di un altare. Appena si entra in chiesa si viene accolti da un fortissimo odore di idrocarburi che quasi sospende il respiro, un impatto immediato e surreale. Si entra per vedere e invece si è sopraffatti dal sentire. Nei dogmi e nei miracoli il cristianesimo contempla la trasmutazione dei liquidi: l'acqua diventa vino, il vino diventa sangue. Noi abbiamo proseguito questo ciclo eucaristico di transustanziazioni e il sangue è diventato petrolio. L'uno genera storicamente l'altro.

Qualcuno è rimasto scandalizzato da questo intervento, da questa intrusione, da questa penetrazione, ma la nostra operazione è, e rimane, sostanzialmente rigorosa e poetica. Che lo scandalo sia necessario è scritto nei *Vangeli* e ha poco a che fare con la provocazione.

A Urbino, dove è avvenuta la nostra formazione, c'è una famosa predella dipinta da Paolo Uccello intitolata *Miracolo dell'ostia profanata*. Il tema dell'opera è antisemita, ma tra i colpevoli c'è anche una donna cristiana (oggi possiamo leggervi un certo fanatismo religioso di matrice cattolica). La protagonista è un'ostia consacrata, rubata, mercificata e infine messa a friggere in padella. Nel racconto visivo l'ostia inizia a sanguinare, il sangue a traboccare e a scorrere fuori dalla soglia di casa, davanti a tutti nella via. È lo scandalo del sangue che chiama altro sangue. Ma questa è una provocazione contro una minoranza religiosa o una denuncia contro l'integralismo?

EP

Le forme da voi composte sono sempre anche forme sonore: che sia lo sgocciolio dell'acqua, il cigolio di una porta socchiusa, il consumarsi delle ostie o delle candele, le figure anamorfiche in trasformazione o un volto muto che appare, ognuna di queste immagini porta inscritto un suono sublimato. Cos'è per voi un suono e come entra questa dimensione nei vostri lavori?

C-F

Quando di notte vedi un fulmine nel cielo è una cosa improvvisa, pensi a quella crepa nel buio che ha il fascino e la forma di tante altre strutture. Si resta in attesa del tuono, come la verifica di un'impressione sulla retina. Non siamo interessati al naturalismo, ma ci interessano piuttosto i suoni acustici, quelli di cui non è visibile la sorgente che li ha generati, voci in assenza di bocca. Il nostro lavoro si regge su un equilibrio temporale tra il *vedere* e il *sentire*, secondo un'idea di montaggio che tratta suono e immagine vicendevolmente e nella stessa misura. Se accostiamo l'orecchio alla bocca di una conchiglia sentiamo il rumore del mare, un suono fittizio che tutti riconosciamo solo per analogia o per consuetudine. Quello che si riconosce può diventare un ostacolo alla comprensione. Al contrario, la decontestualizzazione operata da un prodotto audiovisivo può recuperare o veicolare meglio la fruizione, la portata e il significato di opere codificate e classificate secondo schemi sterilizzatori e omologanti. Apparentemente una candela che si consuma non fa rumore, ma chi la osserva attentamente può davvero avvertire qualcosa, perfino il grido di un uomo che chiama sua madre.

Nel video *Ultima scena* comincia a piovere sopra alcune pozzanghere. Una goccia impatta sullo specchio d'acqua e il tocco che risuona è una nota al pianoforte. Una nota precisa di Bach, proprio quella, piovuta giù dal cielo. Il suono per noi è sempre connaturato nell'immagine, e per immagine non intendiamo soltanto qualcosa che ci guarda, ma qualcosa che respira.

Essi sono due
Hervé Joubert-Laurencin

Essi

Carloni-Franceschetti sono due. *Essi* sono due. Un duo di artisti è una coppia al lavoro. Anche nel senso meccanico di "coppia motore", quella raffigurata poeticamente da Buster Keaton in *Come vinsi la guerra* (1926) quando si lascia dolcemente trasportare, all'undicesimo minuto del film, dal movimento circolare e insieme lineare dell'asta di accoppiamento, una barra d'acciaio su cui siede, sulla *General*, la sua locomotiva. È mentre è solo, *particolare* più che generale, malinconico, che la straordinaria performance uomo-macchina si avvera e non nell'ultima inquadratura del film quando, seduto sulla medesima biella, abbraccia

la sua amata conquistata, restituendo nel medesimo tempo il saluto militare a un reggimento che passa, in un gesto masturbatorio meccanico; l'inquadratura finale è solo la parodia coniugale e militare dell'effimero incanto di inizio film. Il "lavoro di coppia" è, in meccanica, trasmissione d'energia costante in un sistema, un passaggio da due a uno.

Nella storia del cinema d'animazione—all'interno del quale essi possono essere collocati, dato che i confini di quest'arte, che è il pensiero del "fuori" del cinema, sono tanto radicalmente netti quanto sfumati—formano la quarta coppia di creatori di immagini profonde che si generano e si divorano a vicenda, quelli che praticano l'immagine per immagine in quel modo speciale che potremmo chiamare *l'immagine nell'immagine*. Le prime tre, coniugali ed eteronormate, sono: Claire Parker-Alexandre Alexeieff (1933-1980) che stanno su entrambi i lati del loro schermo di spilli; Gisèle e Nag Ansorge (1967-1991), una mano sulla sabbia di quarzo e l'altra al tavolo di montaggio; Jurij Norštejn-Francesca Yarbusova (1975-1979 e oltre) sopra e sotto la loro camera multipiano. Carloni-Franceschetti costruiscono l'immagine in movimento come una metamorfosi interiore. Assegnano alla materia iniziale che la costituisce, qualunque essa sia, i due immateriali del cinema: la luce e il tempo. Due immagini ne fabbricano sempre una sola, che non è tuttavia un'immagine ordinaria, scaturita dallo scorimento regolato del cinema nella sua forma dominante. Non uno più uno uguale tre ("l'immagine comune" non corrisponde a nessuno dei fotogrammi; il montaggio crea un nuovo significato), ma uno più uno uguale uno.

Il titolo della serie di opere che rispondono al nome di *Esso* esprime, in questo senso, la fusione dei due elementi del sistema Carloni-Franceschetti. *Essi* diventano *esso*.

Esso

Esso è un pronome personale specifico della lingua italiana. Come certi altri, è diventato residuale, del tutto marginale nel linguaggio orale se non apertamente rimpiazzato da *lui*, o scomparso tra alcuni locutori. Ma prima di ciò, nella sua grammatica profonda, la lingua italiana è detta *pro-drop*, ed *esso* un pronome a soggetto nullo: anche quando non è pronunciato, rimane presente nella struttura sintattica. È, insomma, un pronome fuori campo, presente grazie alla sua assenza. Il suo utilizzo è *intermittente*, avrebbe potuto dire Roland Barthes: appare e scompare. Barthes avrebbe potuto anche considerarlo una

forma primitiva del neutro, così com'è espressa ne *Il grado zero della scrittura* (1953), quel libro che Pasolini adorava, in due passi che sembrano descrivere l'opera di Carloni-Franceschetti: da una parte, "lo strumento formale [del grado zero] è il modo di esistere di un silenzio";¹ dall'altra, nella poesia moderna, "il regredire delle funzioni fa il buio sui nessi del mondo".²

Il contributo teorico di Pasolini alla politica, al di là del suo modo di coinvolgervi il proprio corpo, può essere sintetizzato in questo processo di intermittenza applicato al fascismo: consiste nel congegnare una differenza tra neofascismo e "nuovo fascismo". Il fascismo persiste nei periodi storici formalmente liberi e democratici. E viceversa. È logico che l'arte della video-installazione di Carloni-Franceschetti, fondata sulla composizione e la scomposizione, il silenzio delle cose attuali e la "sopravvivenza della precarietà",³ abbia un giorno incontrato questa testimonianza politica—e sotto il segno del termine *esso*.

Tanica di Tonico (Motor Oil)

La figura del petrolio, immagine e idea, è presente in Pasolini a partire da *La ricotta* e si mescola alla desacralizzazione, alla violenza. Certo in modo pressoché subliminale e probabilmente in virtù di un caso oggettivo, ma, nondimeno, simile al progetto *Esso* di Carloni-Franceschetti, negli episodi *Hoste e Corona dell'avvento* che fanno da cornice al film *P.P.P.*

Ne *La ricotta*, vecchie taniche di olio o benzina sono associate alla corona di spine del Cristo. Come in un'eco anacronistica e assurda della contaminazione pandemica iniziata a fine 2019, il regista impersonato da Orson Welles reclama—per poter girare la scena successiva del suo film nel film, che deve riprodurre un quadro (a colori)—"la corona". L'ingiunzione, che si difonde in un battibaleno da uomo a uomo, viene presa sei volte sul ridere da tecnici, comparse e curiosi, finché due mani vigorose estraggono effettivamente una corona di spine da un vecchio scatolone, su cui si legge: "Federici", elevandola dinnanzi al lontano panorama dei palazzi ai margini della città, aureolandoli in maniera ambigua. Per un breve istante, la Roma popolare di Pasolini viene allo stesso tempo santificata e martirizzata.

È possibile che quel vecchio scatolone—accessorio che, di per sé, dissacra assai radicalmente lo strumento santificato del martirio—sia stato scelto per alludere a Federico Fellini? Due anni prima, Fellini avrebbe fatto portare al regista una corona di spine, rifiutandosi

di produrre il suo *Accattone* con la sua nuova casa di produzione, associata all'editore Rizzoli, la Federiz. È l'unica spiegazione, se dobbiamo trovarne una per il minimo oggetto presente in ogni inquadratura di un film di Pasolini. Il nome di Fellini (che rimpiazza quello di Pasolini, previsto nella sceneggiatura) compare poco dopo nelle domande poste dal buffo giornalista a Welles, che, al riguardo, risponde con un misterioso: "Egli danza".

L'inquadratura dell'elevazione della corona, per quanto breve, funge da allegoria dell'intero film, in modo tale che la Roma di Pasolini, alla fine, si ritrovi anch'essa coronata nella sua degradazione, proprio come Stracci (il povero cristo che muore sulla croce durante le riprese) viene trasfigurato in Cristo senza consolazione, in Cristo del Terzo Mondo, a causa dell'oblio sociale di cui è vittima. Tanto più che l'inquadratura della *corona* appare completamente isolata dal resto del film, dato che la sceneggiatura prevedeva per la prima sequenza a colori, al posto della stupefacente *Deposizione di Rosso Fiorentino*, oggi alla Pinacoteca di Volterra, l'*Incoronazione* del Pontormo. Il dipinto non compare nell'opera del grande manierista; nel primo dei cinque affreschi eseguiti dal Pontormo per la Cappella del Galluzzo a Firenze, *Cristo davanti a Pilato*, che generalmente si presume Pasolini avesse in mente, il Cristo è ancora senza corona; la scena dell'incoronazione e della flagellazione avrebbe costituito, una volta reinventata, un episodio più logico nella narrazione, e soprattutto avrebbe chiarito il motivo di quel "la corona". Una volta messo in croce, il Cristo a colori, inquadrato per un attimo dopo l'esibizione della corona raccolta dal vecchio scatolone, non la indossa.

Ma, a voler seguire la loro proposta, la loro associazione di idee guida, è piuttosto la composizione del caso sapientemente composto da diverse taniche e barili d'olio, grandi e piccoli, ciò che oggi, in quell'inquadratura di otto secondi, Carloni-Franceschetti mettono in discussione. Un primo barile è etichettato Shell; la panoramica ascendente impatta una tanica e altri cinque contenitori, un classico barile di petrolio su cui poggia una latta d'olio, che svetta sugli altri in questa scenografia di oggetti vili, anch'esso coronato di sfuggita, in primo piano, giusto prima che appaiano gli edifici in lontananza. Reca un'iscrizione di difficile lettura, semicancellata, ma che sono stati comunque in grado di ricostruire: si tratta di una latta d'olio motore usato su cui si legge "Tonico Motor Oil" e la sigla, visibile solo in parte, raffi-

gura, all'interno di un cerchio, una mezza ruota dentata sormontata dalla Lupa romana che allatta Romolo e Remo. Si tratta infatti del marchio R.O.M.A., una vecchia azienda milanese di idrocarburi, anche se il suo nome non lo lascerebbe intendere (R.O.M.A. è un acronimo che sta per: Raffineria Olii Minerali Affini). Pasolini, ben prima di iniziare a scrivere il suo romanzo *Petrolio*, usciva nel 1963 da un assurdo processo spiccato da un benzinaio mitomane che sosteneva di essere stato aggredito nella sua stazione di servizio dallo scrittore armato di pistola, guanti neri e proiettile d'oro. Pasolini aveva forse già incontrato il "ragazzo motore", visceralmente attaccato alla sua moto, di cui egli racconta brevemente la storia nell'omonimo cortometraggio realizzato nel 1967 da Paola Faluja. Ma che un trovarobe o lo stesso Pasolini abbiano messo, e per metà nascosto, quell'oggetto in quel determinato luogo non cambia nulla: ha senso, incluso il fatto che vi appaia solo a metà. Ai suoi bambini motorizzati la nuova Lupa dà latte nero come il petrolio; il vecchio pneumatico delle *bidonville* e della *Corona dell'avvento* di Carloni-Franceschetti è già una corona; lo sviluppo incontrollato del nuovo fascismo, falso progresso, corona di spine i suoi figli.

Il ritorno alla rima, ne *La ricotta*—quest'oggetto catartico infinito—della gag ripetuta de "la corona", al momento delle seconde riprese a colori, con quella ripetizione di ripetizione che tenta di inceppare un circolo vizioso, designa forse il luogo atopico dell'inconscio e del cambiamento che permetterebbe di sfuggire alla trappola di un eterno ritorno del fascismo: "Fare l'altra scena!"

- 1 Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. Giuseppe Bartolucci et al. (Torino: Einaudi, 1982), 56.
- 2 Barthes, *Il grado zero della scrittura*, 36.
- 3 Carloni-Franceschetti, "Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia: 15–16 novembre 2003; Domande di Romeo Castellucci a Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti", Romaeuropa, consultato il 23 febbraio 2022, <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/ciclo-filmico-della-tragedia-endogonidia>.

Index of the Esso Series



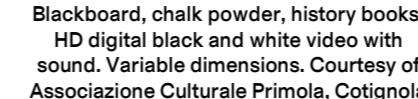
Senza titoli (Without titles), 2017
Digital colour video with sound.
4 min. 55 sec. Courtesy of Dame de Pic /
Cie Karine Ponties, Brussels



Esso #01, 2017
Blackboard, chalk powder, history books,
HD digital black and white video with
sound. Variable dimensions. Courtesy of
Associazione Culturale Primola, Cotignola



Esso #01, 2017 (detail)
Blackboard, chalk powder, history books,
HD digital black and white video with
sound. Variable dimensions. Courtesy of
Associazione Culturale Primola, Cotignola



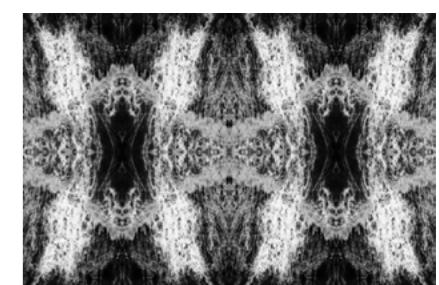
Esso #03, 2018 (detail)
Consecrated church, HD digital black
and white silent video, oil, twelve
jerry cans. Variable dimensions.
Courtesy of Animavi, Pergola



Esso #02, 2018
Banner, bed linen, mattress, oil, three jerry
cans. Variable dimensions. Courtesy of
Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Esso #03, 2018
Consecrated church, HD digital black
and white silent video, oil, twelve
jerry cans. Variable dimensions.
Courtesy of Animavi, Pergola



Spectrography VII, 2018
HD digital colour silent video. 17min. 25 sec.
Courtesy of MACRO, Rome



Lezione di storia sospesa (Lesson
of suspended history), 2018, 2020
Performance, concert by The Faccions
60 min. Courtesy of Festival Radici,
Cotignola and AMAT, Ancona



Lezione di storia sospesa (Lesson
of suspended history), 2018, 2020
Performance, concert by The Faccions
60 min. Courtesy of Festival Radici,
Cotignola and AMAT, Ancona



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020
Performance, concert by The Faccions
60 min. Courtesy of Festival Radici,
Cotignola and AMAT, Ancona



Lezione di storia sospesa (Lesson of suspended history), 2018, 2020
Performance, concert by The Faccions
60 min. Courtesy of Festival Radici,
Cotignola and AMAT, Ancona



Host, 2020
Series of four inkjet prints on cotton paper. 30 x 20 cm. Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Host, 2020
Series of four inkjet prints on cotton paper. 20 x 20 cm. Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



P.P.P., 2020
HD digital black and white video with sound. 1 min. Courtesy of Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro



Onda bruna (Dusky wave), 2021 (detail)
1950s–1960s portable projection screen, spotlight, silent loop track recorded on warped 33 rpm vinyl. Variable dimensions. Courtesy of Lugocontemporanea, Lugo



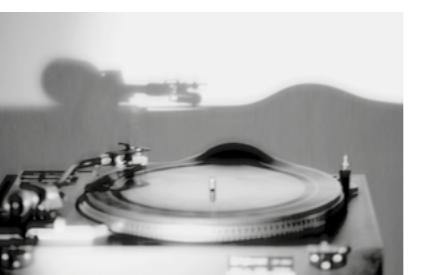
Corona dell'avvento (Advent crown), 2020
Series of four inkjet prints on cotton paper. 22.5 x 30 cm. Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Messa a fuoco (Focus on mass), 2022 (detail)
Church, 35mm projector, isothermal rescue blankets, banana peels. Variable dimensions. Courtesy of Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro



Corona dell'avvento (Advent crown), 2020 (process)
Series of four inkjet prints on cotton paper. 22.5 x 30 cm. Courtesy of Gasparelli Arte Contemporanea, Fano



Onda bruna (Dusky wave), 2021
1950s–1960s portable projection screen, spotlight, silent loop track recorded on warped 33 rpm vinyl. Variable dimensions. Courtesy of Lugocontemporanea, Lugo

Biography

Cristiano Carloni (Fano, 1963) and Stefano Franceschetti (Pesaro, 1966) studied film animation and painting in Urbino and have been working together since 1995. They have produced videos, installations, electronic stage sets, animated films, photographic work and performances that have been taken up by the art world, yet in disorienting and unusual ways. Their techniques explore the optical processes of vision in the transmutation of matter as well as temporal shifts in memory.

Carloni-Franceschetti's works have been exhibited at numerous cultural institutions, including: Museum of Contemporary Art (Chicago, 2002), Louvre Museum (Paris, 2004), Oxo Tower (London, 2004), Biennale Teatro (Venice, 2005), Central Academy of Fine Arts (Beijing, 2006), Martin Segal Center (New York, 2008), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turin, 2010), Austrian Film Museum (Vienna, 2011), MACRO (Rome, 2018). Moreover, the close collaboration with Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio has brought their work into a number of noteworthy avant-garde theatre spaces around the globe.

As teachers and artists they have long worked together with research and educational institutions, as well as inaugurated, advanced and consolidated permanent courses in the audiovisual field. They have been teaching Animation Techniques at the Accademia di Belle Arti di Urbino for over a decade and held visiting professorships at the DAMS—Drama, Art and Music Studies course at the University of Bologna (2004), the École de Recherche Graphique in Brussels (2007), the MOVIES—Moving Images Arts postgraduate degree course at Università Iuav di Venezia (2019, 2020), and Triennale Milano (2021).

Cristiano Carloni (Fano, 1963.) i Stefano Franceschetti (Pesaro, 1966.) studirali su animaciju i slikarstvo u Urbini i zajedno rade od 1995. Autori su videa, instalacija, elektronskih scenografija, animiranih filmova, fotografija i performansa koji se pojavljuju u svijetu umjetnosti na iznenadujući i neobičan način. Njihove tehnike istražuju optičke postupke vida u transmutaciji materije i vremenskim pomacima sjećanja.

Radovi Carlonija-Franceschettija gostovali su u brojnim kulturnim institucijama, uključujući: Muzej suvremene umjetnosti (Chicago, 2002.), Muzej Louvre (Pariz, 2004.), Oxo Tower (London, 2004.), Biennale Teatro (Venecija, 2005.), Središnja akademija likovnih umjetnosti (Peking, 2006.),

Martin Segal Center (New York, 2008.), Zaklada Sandretto Re Rebaudengo (Torino, 2010.), Austrijski filmski muzej (Beč, 2011.), MACRO (Rim, 2018.). Također, bliska suradnja s Romeom Castelluccijem i Societas Raffaello Sanziom dovela je njihova djela u važna avangardna kazališta diljem svijeta.

Kao učitelji i umjetnici dugo su surađivali s obrazovnim i istraživačkim institucijama, te su uveli, promicali i utvrdili nove tečajeve na audiovizualnom području. Više od deset godina predavali su tehnike animacije na Akademiji likovnih umjetnosti u Urbini i bili gostujući profesori na kolegiju DAMS—Discipline umjetnosti, glazbe i spektakla Sveučilišta u Bogni (2004.), École de Recherche graphique iz Bruxellesa (2007.), master MOVIES—Moving Images Arts Sveučilišta Iuav u Veneciji (2019., 2020.) i Triennale Milano (2021.).

Cristiano Carloni (Fano, 1963) e Stefano Franceschetti (Pesaro, 1966) hanno studiato cinema d'animazione e pittura a Urbino e lavorano insieme dal 1995. Sono autori di video, installazioni, scenografie elettroniche, film d'animazione, fotografie e performance che appaiono nel mondo dell'arte in modo spiazzante e inconsueto. Le loro tecniche indagano i procedimenti ottici della visione nella trasmutazione della materia e negli slittamenti temporali della memoria.

Le opere di Carloni-Franceschetti sono state ospitate presso numerose istituzioni culturali, tra cui: Museum of Contemporary Art (Chicago, 2002), Museo del Louvre (Parigi, 2004), Oxo Tower (Londra, 2004), Biennale Teatro (Venezia, 2005), Central Academy of Fine Arts (Pechino, 2006), Martin Segal Center (New York, 2008), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino, 2010), Austrian Film Museum (Vienna, 2011), MACRO (Roma, 2018). La lunga collaborazione con Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio porta il loro lavoro nei più importanti teatri d'avanguardia del mondo.

Come insegnanti e artisti hanno a lungo lavorato con istituzioni formative e di ricerca, nonché inaugurato, promosso e consolidato corsi permanenti nell'ambito dell'audiovisivo. Hanno insegnato Tecniche di animazione all'Accademia di Belle Arti di Urbino per oltre dieci anni e ricoperto incarichi di visiting professor presso il corso DAMS—Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università di Bologna (2004), l'École de Recherche graphique di Bruxelles (2007), il master MOVIES—Moving Images Arts dell'Università Iuav di Venezia (2019, 2020) e Triennale Milano (2021).

Carloni-Franceschetti
Esso: Shadows Oozing Gold

Exhibition

Institute for Contemporary Art
Trg kralja Tomislava 20
10000, Zagreb

May 27–July 2, 2022

Artists

Cristiano Carloni,
Stefano Franceschetti

Curators

Giuliana Carbi Jesurun,
Janka Vukmir

Spectral Canticle, site-specific
sound installation

Demetrio Castellucci

Assistant curator

Dubravka Šantolić Cherubini

Press office

Marina Lutmann,
Elly Casagrande, Gloria Dervishi

IT consultancy

Carlo Dorio

Graphic consultancy
Giulia Lantier

Audiovisual recording
Alberto Arsie, Francesco Chiot,
Paola Pisani

Photographs production
Imago Fine Art Printing Service

Catalogue

Editors

Giuliana Carbi Jesurun,
Lorenzo Lazzari,
Janka Vukmir

Texts

Carloni-Franceschetti, Hervé
Joubert-Laurencin, Enrico Pitzozi,
Annalisa Sacchi

Translations from Hervé

Joubert-Laurencin's French text
Rinaldo Censi (Italian), James Horton (English),
Martina R. Mitak (Croatian)

Translations from Enrico Pitzozi's Italian text

Jim Sunderland (English),
Maja Winkler (Croatian)

Translations from Annalisa Sacchi's Italian text

Ana Petković Basletić (Croatian),
Jim Sunderland (English)

Introduction and Biography translated from

Italian to Croatian by Janka Vukmir with
proofreading by Antonia Došen and from
Italian to English by Jim Sunderland

Index of the *Esso* series by Lorenzo Lazzari
with proofreading by Jim Sunderland

Design

Lorenzo Mason Studio

Print

Grafiche Veneziane

Printed and bounded in Venice

First edition, May 2022

Published by

Adriatico Book Club, Venice

ISBN 978-88-945731-2-1

Project supported by the Directorate-General
for Contemporary Creativity by the Italian
Ministry of Culture under the Italian Council
program (2021).



Project co-funded by
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia



Lead partner
Trieste Contemporanea Committee
President
Giuliana Carbi Jesurun

t s c
ont

Project partner
Institute for Contemporary Art
President
Janka Vukmir



Sponsor partner
Gasparelli / Arte contemporanea



Cultural partners
Adriatico Book Club, Venice

Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

Giardini Pensili, Rimini

L'Officina, cultural association, Trieste

Studio Tommaseo—Istituto per la
documentazione e la diffusione delle arti

Unité de recherche HAR—Histoire des Arts et
des Représentaions (University Paris Nanterre)

Università Iuav di Venezia (Department of
Architecture and Arts—Master's degree in
Theatre and Performing arts)

Usmaradio (University of San Marino)



L'OFFICINA
Trieste

STUDIO
TOMMASEO



I
U
A
V

Thanks to Pedro Armocida, Malvina Borgherini, Cristian Della Chiara, Rodolfo Gasparelli, Giovanni Livi, Roberto Paci Dalò, Karine Ponties, Luca Ruali, Gilberto Santini, Paolo Semprucci, Federico Settembrini, and The Faccions

Despite intensive research, it was not possible to identify all copyright holders. If proper acknowledgment has not been made, we ask copyright holder for notice

Unless otherwise stipulated, all translations are by this catalogue's own translators

© 2022 Adriatico Book Club, Trieste Contemporanea, Institute for Contemporary Art

© 2022 the authors and the translators for the essays and translations

© 2022 Carloni-Franceschetti for all visual material included in this publication, unless otherwise stated

All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilised in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher

Institute for Contemporary Art, Zagreb
May 27—July 2, 2022

**Curated by Giuliana Carbi Jesurun
and Janka Vukmir**

**Site-specific sound installation
by Demetrio Castellucci**

**Texts by Carloni-Franceschetti,
Hervé Joubert-Laurencin,
Enrico Pitzozi, and Annalisa Sacchi**

**Published by Adriatico Book Club
ISBN 978-88-945731-2-1**