

# FLAVIO COSTANTINI



dal 12 ottobre al 6 novembre 1971 alla Galleria Schwarz, Milano

## **FLAVIO COSTANTINI**

nato/né/born: 1926, Roma

Nel 1946 si è diplomato Capitano di Lungo Corso e ha navigato alcuni anni nella marina da guerra e nella marina mercantile.

Rientrato in Italia nel '55, si è dedicato alla grafica.

Nel '59 ha abbandonato la grafica per dedicarsi alla pittura.

Nel '62 ha esposto a Mosca, al palazzo Sokolniki, con altri 14 artisti italiani, una grande tela a soggetto industriale.

Dal '63 si dedica quasi esclusivamente ad una ricostruzione grafica della storia dell'Anarchismo.

Nel '64 ha esposto alla Galleria del Deposito di Genova.

Nel '69 ha esposto alla Galleria del Naviglio di Milano e alla Galleria Aurora di Ginevra.



## I REFRATTARI DI COSTANTINI

Il sapore di flagrante attualità del lavoro di Flavio Costantini scaturisce soprattutto dal fatto che tutta la sua operazione si propone come evidenziazione di un gesto 'alternativo' e liberatorio nei confronti di tutto quello che il mondo moderno e contemporaneo impone all'uomo, e che Costantini stesso riassume nei termini: « paura, violenza, sopraffazione, potere ». E il gesto 'alternativo' si esprime tanto nella rappresentazione epica di un atto provocatorio, di per sé quasi sempre violento, qual'è quello dell'anarchico, sia pure inteso come atto terapeutico e necessario, almeno in quanto ha in sé di stimolo e di incentivo (o come, in precedenza, si proponeva l'epopea delle sue *Tauromachie* o la goffa, eppure irriducibile autonomia dell'uomo nei confronti del sovrapotere della macchina e dell'industria capitalista, quale si esprimeva nelle sue tele a soggetto industriale, come quella, straordinariamente emotiva, alla Chaplin di *Tempi moderni*, presentata nel '62 in Russia al palazzo Sokolniki), quanto nella sua riproposta demistificatoria di un gesto individuale che, ideologicamente, si contrappone ad ogni tipo di politica massificante, anonimizzante o autoritaria.

La sua è la scoperta attuale di un filone mitico, avventuroso, da contrapporre ad ogni tipo di epopea nazionalista, ed è insieme la proposta di un mezzo di espressione che non rientra né nel descrittivismo naturalistico proprio della pittura di storia ottocentesca, né in un modulo neorealistico, di estrazione espressionista, in cui l'immagine dell'uomo si assume a simbolo anonimo di una massa privata della sua individualità, ma in un tipo di narrazione temporale attraverso la quale egli ritrova, con estrema semplicità e candore, l'autenticità dell'immagine interiore dei personaggi, in una sorta di quadro vivente in cui il gesto singolo è fissato al momento della sua massima intensità espressiva. Non per

## LES REFRACTAIRES DE COSTANTINI

La saveur d'actualité flagrante du travail de Flavio Costantini jaillit surtout du fait que toute son œuvre se propose de mettre en évidence un geste 'alternatif' et libérateur à l'égard de tout ce que le monde moderne et contemporain impose à l'homme et que Costantini même résume dans les termes: « peur, violence, oppression, pouvoir ». Et le geste 'alternatif' s'exprime soit dans la représentation épique d'un geste provocateur, par sa nature-même presque toujours violent, tel que le geste de l'anarchiste, bien qu'on le considère comme un acte thérapeutique et nécessaire, pour le moins en ce qu'il a de stimulant et d'incitateur (comme se proposait précédemment l'épopée de ses *Tauromachies* ou l'autonomie gauche bien qu'irréductible de l'homme à l'égard de la puissance écrasante de la machine et de l'industrie capitaliste, telle qu'elle s'exprimait dans ses toiles de sujet industriel, comme la toile extraordinairement émotive, à la Chaplin des *Temps modernes*, présentée en 1962 en Russie, au palais Sokolniki), que dans la proposition renouvelée démystifiant un geste individuel qui s'oppose idéologiquement à toute sorte de politique tendant à uniformiser les masses, à les rendre anonymes et à imposer l'autoritarisme. C'est là la découverte actuelle d'un courant mythique et aventureux voulant s'opposer à toute sorte d'épopée nationaliste et c'est aussi la proposition d'un moyen d'expression qui n'appartient ni au style décriptif des naturalistes, propre à la peinture historique du siècle dernier, ni à la formule néoréaliste d'extraction expressionniste, dans laquelle l'image de l'homme devient le symbole anonyme d'une masse privée de son individualité, mais dans une sorte de récit temporel dans lequel il retrouve avec une extrême simplicité et candeur l'autenticité de l'image intérieure des personnages, dans une sorte de tableau vivant dans lequel le geste unique est fixé au

## COSTANTINI'S « REFRACTAIRES »

The taste of flagrant topicality in Flavio Costantini's work springs primarily from the fact that it all suggests itself as evidence of an 'alternative' and liberating gesture in respect of everything which the modern and contemporary world imposes on man, and which Costantini himself sums up in the words: « fear, violence, overbearingness, power ». And this 'alternative' process expresses itself in the epic representation of a provocative act, in itself almost always violent, like that of the anarchist, intended though it may be as a therapeutic and necessary deed, at least inasmuch as it has its own inherent stimulus and incentive. Or, as proposed earlier in his epic *Bullfights*, or the clumsy yet irreducible autonomy of man in the face of the super-power of the machine and capitalist industry, as expressed in his paintings of industrial scenes like the extraordinarily emotive one in the style of Chaplin's *Modern Times*, presented in Russia in 1962, at the Sokolniki palace. It is again expressed in his revealing reproposal of an individual gesture ideologically opposed to all forms of uniformitarian politics founded on anonymity and authoritarianism. He is engaged in the present-day discovery of a mythical, adventurous trend, to counter all types of nationalistic epics, while at the same time he advocates a means of expression that falls neither under the heading of the naturalistic descriptivism typical of 19th century historical painting nor under that of a neo-realistic module of expressionist extraction, in which man's image is assumed as the anonymous symbol of a mass deprived of its individuality, but is instead a type of temporal narration through which he rediscovers, with great simplicity and candour, the authenticity of the innermost image of his characters, in a sort of living picture where the single motion is nailed to the moment of its





3. Saint Etienne 1890: In rue d'Annonay n. 27, 1971





2. La Côte (Sobborgo di St. Etienne), 25 marzo 1891, 1969



nulla Costantini riconosce di esser partito da Kafka, anche se oggi il riferimento gli è insufficiente (« Oggi Kafka non mi è simpatico e provo un senso di insopportabile disagio nel rileggere i suoi libri. Dipingendo quello che ora dipingo ho incontrato altre persone — poche — che stanno dietro la mia stessa barricata, mentre Kafka rimane solo »). A ben vedere (e questo sia detto per inciso) quella intrapresa da Costantini avrebbe potuto essere la sola via possibile per scavare nella tradizione autenticamente popolare i motivi di una pop europea. Questo non significa, sia ben chiaro, che Costantini, anche se le matrici di una operazione del genere potrebbero emergere dall'arco del suo interesse, si muova nel senso di una poetica pop. Troppo evidente è in lui la necessità di individuazione di un gesto che serva, di per sé stesso, di rimando mentale ad altro da sé. Individuazione nella quale, poi, è insita la sua stessa contraddizione; in quanto l'atto di cogliere il gesto e di esaltarne avviene coi mezzi di un'accurata e minuziosa elaborazione storico-critica dei dati, delle motivazioni, delle circostanze che a quel gesto hanno portato, e nell'ambito delle quali il gesto stesso emerge, isolato (appunto come gesto liberatorio, 'alternativo'), nella sua assoluta decantazione in stile, in invenzione formale. Il documento storico, la cronaca contemporanea del fatto, l'illustrazione del quotidiano del tempo, la stampa popolare, la dagherrotipia, la canzone commemorativa dell'epoca servono all'elaborazione del linguaggio di Costantini come sollecitazione emotiva, come evocazione, come sostrato alla sua inimitabile vena poetica, di volta in volta, e allo stesso tempo, ironica, affettuosa, tragica, dolorosa. Si aggiunga l'apporto di uno studio assolutamente autonomo, di un ripercorrimento, a suo modo filologico, della storia artistica, che gli permette di far confluire, di volta in volta, in trascrizioni personalissime, la cartoonistica americana più accesa e 'culturale' (si pensi a certi suoi disegni di auto decoratissime per la *Rivista Shell*) e, quasi a ritroso, la trascrizione in chiave intimistica

moment de sa plus grande intensité expressive. Ce n'est pas sans raison que Costantini reconnaît d'être parti de Kafka, même si aujourd'hui ce rapport lui est insuffisant (« Aujourd'hui Kafka ne m'est plus sympathique et j'éprouve une sensation de malaise insupportable en relisant ses livres. Peignant ce que je peins maintenant, j'ai rencontré d'autres personnes — peu nombreuses du reste — qui sont derrière la même barricade que moi, tandis que Kafka reste seul »). En considérant attentivement les choses (et cela soit dit entre parenthèses) la voie que Costantini a choisie, aurait pu être la seule possible pour déterrer de la tradition authentiquement populaire les motifs d'un pop européen. Ce qui ne signifie évidemment pas, que Costantini se mue dans le sens d'un pop poétique même si du domaine de ses intérêts les matricières d'une opération de ce genre pourraient émerger. En lui la nécessité de l'individualisation d'un geste qui est, par lui-même un renvoi mental à quelque chose d'autre, n'est que par trop évident. Individualisation qui, du reste, renferme en elle-même sa propre contradiction; en effet l'acte de cueillir le geste et de l'exalter se fait à travers une élaboration minutieuse et soignée, critique et historique des données, des motifs, des circonstances qui ont mené à ce geste et dans le cercle desquels le geste-même émerge (justement comme un geste libérateur 'alternatif') dans sa décantation complète en style, en invention formelle. Le document historique, la chronique contemporaine du fait, l'illustration du quotidien de l'époque, la presse populaire, la daguerréotypie, la chanson commémorative du temps, servent à l'élaboration du langage de Costantini comme sollicitation emotive, comme évocation, comme substrat de son inimitable veine poétique, tour à tour et en même temps, ironique, affectueuse, tragique, douloureuse. Qu'on ajoute l'apport d'une étude absolument autonome, d'un parcours à rebours, à sa façon philologique, de l'histoire artistique, qui lui permet de faire affluer, tour à tour, en transcriptions toutes personnelles

utmost expressive intensity. Not without reason Costantini admits that he started out from Kafka, though he now finds this point of departure insufficient. « I don't like Kafka today and I feel unbearably uncomfortable when I re-read his books. In painting the things I now paint, I have met other people — very few — who are behind the same barricade as mine, whilst Kafka remains alone ».

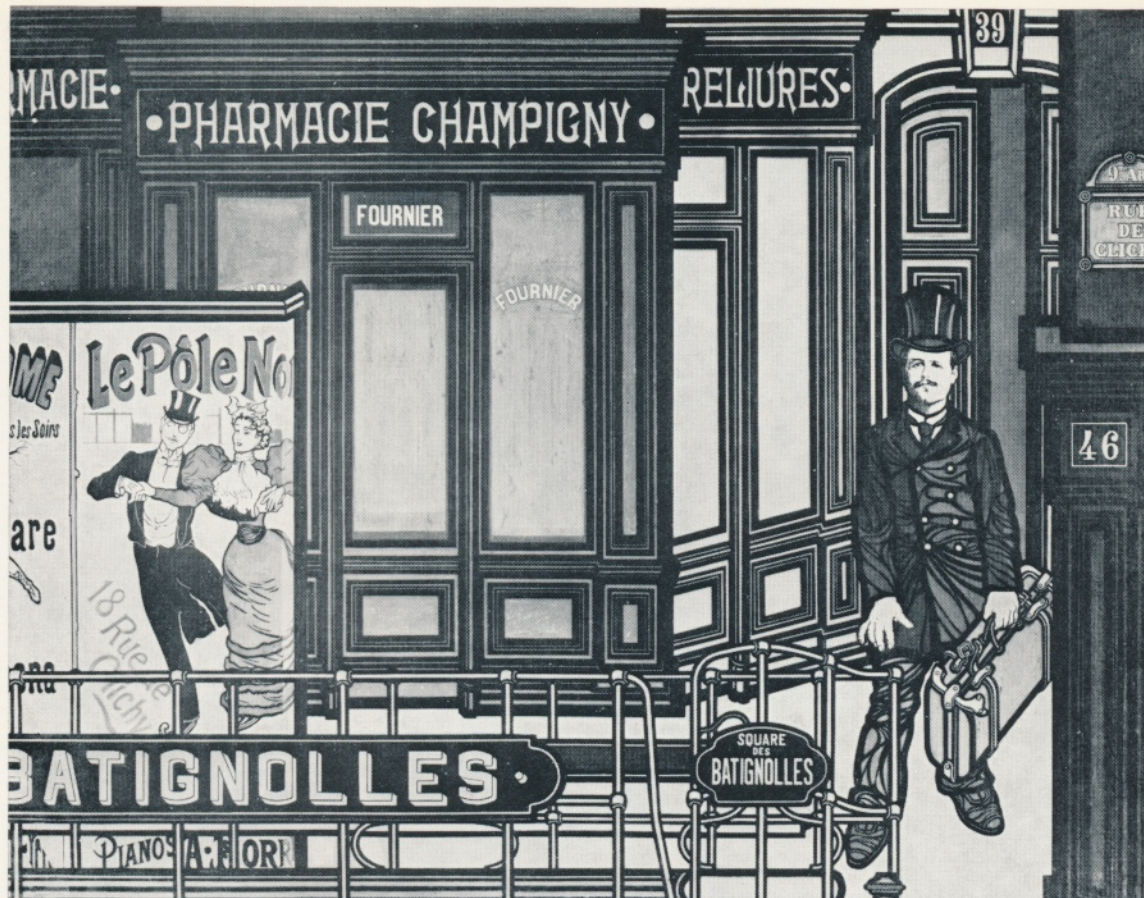
In point of fact, the path chosen by Costantini might, incidentally, have been the only possible one likely to unearth the motives for a European pop art in the authentically popular tradition. This does not, of course, mean that Costantini is moving in the direction of pop poetics, although the matrices of an operation of the kind could emerge from his arc of interests. He quite clearly feels the need to single out a gesture that will, in itself, serve as a mental reference to something other than itself. Incorporated in this same act of singling out, moreover, is its own contradiction; in that the act of seizing the gesture and exalting it occurs with the means of a careful and detailed historico-critical elaboration of the data, motivations and circumstances that led to that gesture and within which the gesture itself emerges — isolated, as a releasing and 'alternative' gesture, in fact, in its absolute clarification of style and formal invention. Costantini utilizes the historical document, the contemporary account of a fact, the illustration from the daily newspaper of the period, the popular print, the daguerreotype, and the commemorative song of the epoch, for the development of his own peculiar language as a poetic plea, as an evocation underlying his inimitable poetic mood, which is separately and simultaneously ironic, affectionate, tragic and sorrowful. Add to this the contribution made by an absolutely independent study and retracing, in its way philological, of artistic history, enabling him to blend, in highly personal transcriptions, the liveliest and most 'cultural' American cartoonism (think of his drawings of elaborately decorated cars for the Shell





4. Parigi 11 marzo 1892, 1970





5. Parigi 27 marzo 1892, 1970

di certo realismo descrittivo (le *Tauromachie*), fino all'illustrazione popolare, accanto a quella aulica, che va dal manifesto Art Nouveau alla pittura di Toulouse (si veda *Saint Etienne 1890*, in cui Ravachol è disteso sul letto a leggere e Bénédicte, di spalle, si pettina di fronte allo specchio), all'epicità della pittura murale messicana (in certe scene di rivolta popolare), fino ad arrivare al recupero di certa impostazione del quadro allusiva della pittura e della miniatura antica (l'esempio più straordinario è forse una delle sue ultime opere, *Firenze, 13 febbraio 1883 - Carlo Cafiero viene internato nel manicomio di San Bonifazio*, dove la scena assurge il significato di una crocifissione medievale). Ne deriva la particolarissima, efficace impostazione dello spazio del quadro, col ribaltamento della prospettiva, quasi come quella degli antichi, 'a cavaliere' — ma con certe

le plus enflammé et le plus 'culturel' *cartoonisme* américain (nous songeons à certains de ses dessins d'autos décorées au plus haut point pour la *Revue Shell*) et, presque à rebours, la transcription en clef intimiste d'un certain réalisme descriptif (les *Tauromachies*) jusqu'à l'illustration populaire, à côté de l'aulique, qui va de l'affiche Art Nouveau à la peinture de Toulouse (voir *Saint Etienne 1890*, où Ravachol est étendu sur le lit en lisant et Bénédicte, de dos, se coiffe devant la glace), au ton épique de la peinture murale mexicaine (dans certaines scènes de révolte populaire) jusqu'à en arriver à la reprise d'une certaine mise en page, évoquant la peinture et la miniature ancienne (et peut-être, une de ses dernières œuvres, *Florence 13 Février 1883 - Carlo Cafiero est interné dans l'asile d'aliénés de Saint Bonifazio*, où la scène prend la valeur d'une crocifissione du Moyen Age, en est l'exemple le

journal) and, going almost backwards, the intimate transcription of a particular type of descriptive realism (the *Bullfights*). His work extends as far as popular, and courtly, illustration, moving from Art Nouveau posters to Toulouse-Lautrec's painting (see *Saint Etienne 1890*, in which Ravachol is lying on the bed reading while Bénédicte, with her back to him, combs her hair in front of the mirror), to the epic quality of Mexican mural painting (in certain scenes depicting popular revolt), culminating in the recovery of a certain kind of allusion to classical painting and miniatures (the most outstanding example perhaps being one of his latest works — *Florence, 13 February 1883: Carlo Cafiero being interned in the lunatic asylum of San Bonifazio* — where the scene attains to the meaning of a medieval crucifixion). The result is a closely detailed,





9. Parigi 5 febbraio 1894, 1971





10. Parigi 12 febbraio 1894, 1971

soluzioni di dinamismo cubista, per non parlare del rialzamento della linea di orizzonte nei fiamminghi, fino a Van Gogh —, in cui tutti i piani sono visti contemporaneamente, dall'alto, e tutti i particolari (si sa che Costantini, meticolosamente, visita di persona e studia pezzo per pezzo l'ambiente nel quale si è svolto il fatto narrato) descritti nella loro interezza: le piastrelle colorate del pavimento, la paglia delle sedie, le balaustrate, le vetrate, le insegne, i manifesti; e poi gli abiti, i volti, quasi sempre pallidissimi, spesso fissi in un'espressione attonita di terrore o di odio, come i volti di certi pupi siciliani, i pupi guerrieri che cadono sopra la spada nemica; oppure assorti in una visione di giustizia tutta interiore; o, ancora, mestamente rassegnati ad una condizione di ingiustizia inevitabile. L'incisività del segno, ora sottilissimo, ora spesso e denso, il colore generalmente cupo,

plus extraordinaire). De tout cela découle la mise en page efficace et toute particulière de l'espace du tableau avec un renversement de la perspective, presque pareille à celle des anciens, « à cheval » — mais avec certaines solutions de dynamisme cubiste pour ne pas parler du rehaussement de la ligne d'horizon chez les flamands, jusqu'à Van Gogh — où tous les plans sont vus contemporaneamente d'en haut, et tous les détails (on n'ignore pas que Costantini examine personnellement et étudie méticuleusement chaque partie de l'ambiance où se déroule le fait narré) décrits dans leur intégrité: les carreaux colorés du plancher, la paille des chaises, les balustrades, les vitraux, les enseignes, les affiches et puis les vêtements, les visages presque toujours très pâles et souvent figés dans une expression stupéfaite de terreur ou de haine, comme les visages de certains *pupi* siciliens, les *pupi*

efficient formulation of the space in the painting, with a reversal of perspective almost as in early classical painting, but with certain dynamically cubist solutions, not to mention the lifting of the horizon-line in Flemish painting, up to Van Gogh — in which all the planes are seen simultaneously from above and all the details (Costantini in fact meticulously visits and inspects inch by inch the place in which the narrated fact took place) described in their entirety: the coloured tiles on the floor, the woven cane strips on the chairs, the banisters, the glass panes, the signs and the posters; and then the clothes and the faces, almost always deathly pale, often transfixed in an expression of terror or hatred like the faces of certain Sicilian puppets — the warrior puppets that fall onto the enemy's sword; or wrapped in a completely inner vision of justice; or again, solemnly resigned to a condition





12. Parigi 12 febbraio 1894 (II), 1971





6. Santa-Agueda 8 agosto 1897, 1970





13. Vergara 20 agosto 1897, 1971



fino ad una sorta di monocromo, l'addensarsi delle immagini in piani sovrapposti — talvolta con un decrescere di grandezza verso il primo piano — avvicinano il tipo di narrazione di Costantini più alla rappresentazione popolare antica delle *chansons de geste* che non al dramma sociale del teatro moderno, conferendo alle scene un'aura leggendaria, da narrazione ciclica. E la sua è, in effetti, una storia ciclica (l'equivalente moderno di un grande affresco commemorativo), una storia che va, di volta in volta, decantandosi in ritmi dinamici sempre più essenziali e più scarni. Ed è anche, in realtà, una storia che ripete sempre sé stessa, seppure una storia fatta di attimi, di gesti irripetibili, fissati nell'ossessione di una ripetizione assurda, permessa soltanto dall'assurdità della condizione dell'uomo nel mondo attuale, che ci fa tutti dei 'refrattari'.

guerriers qui croulent sur l'épée ennemie; ou absorbés par une vision de justice toute intérieure ou encore, tristement résignés à une condition d'injustice inévitable.

Le caractère incisif du trait tantôt mince, tantôt épais et dense, la couleur généralement sombre, jusqu'à une sorte de monochrome, le rassemblement des images en plans superposés — parfois avec une diminution de grandeur vers le premier plan — rapprochent le genre de narration de Costantini à la représentation populaire ancienne des *chansons de geste* bien plus qu'au drame social du théâtre moderne donnant à la scène une atmosphère légendaire de narration cyclique. Et c'est en effet une histoire cyclique (l'équivalent moderne d'une grande fresque commémorative) une histoire qui se décante tour à tour en rythmes dynamiques, toujours plus essentiels et plus dépouillés. Et c'est aussi, en réalité, une histoire qui se répète toujours, bien que ce soit une histoire faite d'instant, de gestes irrépétibles figés dans l'obsession d'une répétition absurde, que permet seulement l'absurdité de la condition humaine dans le monde d'aujourd'hui, qui fait de nous tous des 'réfractaires'.

*Traduction de Livia Zannini*

of inevitable injustice.

The incisiveness of his line, now delicately thin, now thick and dense, the generally gloomy colour which becomes almost a sort of monochrome, and the condensing of images in overlapping planes — at times diminishing towards the foreground — draw Costantini's type of narration more towards the classical popular representation of the *chansons de geste* than towards the social drama of modern theatre, bestowing a legendary, cyclical aura on the scenes.

His is in effect a cyclical story — the modern equivalent of a big commemorative fresco. It is a story that develops and unfolds into steadily more essential and lean dynamic rhythms. It is also really a story that keeps on repeating itself, though it is made up of split-seconds and unrepeatable gestures transfixed in the obsession of an absurd repetition permitted only by the absurdity of man's condition in the world today, turning us all into 'refractaires'.

*Translated by Rodney Stringer*





7. Parigi 19 gennaio 1898, 1970





8. Ginevra 10 settembre 1898, 1970



## OPERE ESPOSTE

### 1. Michele Bakunin, 1969

tempera, cm 56 x 42

« puoi amarlo di tutto il tuo amore per la fiamma che accese nel buio tenebroso delle anime serve. »

(Luigi Galleani, *Figure e Figuri*, p. 137)

### 2. La Côte (Sobborgo di St. Etienne), 25 marzo 1891, 1969

tempera, cm 64 x 50

Ravachol saccheggia la casa delle zitelle Louise e Jenny Loy e tenta quindi di darla alle fiamme. « Avant de partir, ils organiseront deux foyers d'incendie: l'un, dans la salle à manger, en entassant des chaises les unes sur les autres et en les arrosant de pétrole. »

(P. Bouchardon, *Ravachol et Cie*, p. 50)

### 3. Saint Etienne 1890: In rue d'Annonay n. 27, 1971

tempera, cm 70 x 50

Ravachol, con il nome di Sabot, affitta una stanza dove convive con Madeleine Labret, detta Bénédicte, sposata con l'operaio in passamanerie Lyonnet Ruhlières di 20 anni più vecchio di lei.

« Je compris que cette femme était malheureuse avec son mari qui jamais ne lui causait, et dont, à cause de la différence d'âge, le caractère était bien contraire, lui était renfermé et grossier, elle expansive et affectueuse. »

(« Les mémoires de Ravachol » in *Ravachol et les Anarchistes*, di Jean Maitron, p. 60)

### 4. Parigi 11 marzo 1892, 1970

tempera, cm 70 x 50

Al 1° piano del n. 136 del boulevard St. Germain, Ravachol depone una bomba costruita con una pentola di ghisa e avvolta in un giornale. Nello stabile abita il consigliere della corte di cassazione Edouard Benoit. I danni sono ingenti ma nessuno rimane ferito.

### 5. Parigi 27 marzo 1892, 1970

tempera, cm 56 x 70

Al 2° piano del n. 39 di rue de Clichy, Ravachol depone una bomba sistemata in una piccola valigia. Nello stabile abita il sostituto procuratore generale della repubblica Bulot. A causa dell'esplosione 5 persone rimangono ferite e i danni sono ingenti.

« J'ai commis mes actes, dit-il: 1° Parce que M. Benoit a été trop partial en jugeant Decamp et les amis. Le jury avait demandé le minimum, il a appliqué le maximum. 2° Aucune attention n'a été prêtée aux mauvais traitements subis par eux au poste de police de Clichy. Ma vengeance s'est portée sur MM. Bulot et Benoit à cause de cela, mais j'ai voulu faire comprendre à tous ceux qui sont chargés d'appliquer la justice qu'il faut qu'ils soient plus doux, s'ils veulent qu'on soit meilleur à leur égard. »

(Varennes, *De Ravachol à Caserio*, pp. 17-18)

### 6. Santa-Agueda 8 agosto 1897, 1970

tempera, cm 70 x 50

Nella galleria a pian terreno dello stabilimento termale, Michele Angiolillo, tipografo anarchico originario di Foggia, spara tre colpi mortali di revolver contro Antonio Canovas del Castillo, presidente del consiglio dei ministri e capo del partito conservatore spagnolo.

### 7. Parigi 19 gennaio 1898, 1970

tempera, cm 70 x 50

Davanti al posto di polizia di rue Berzélius, Claude-François Etiévant, tipografo anarchico, colpisce con 20 coltellate il piantone Renard; sopraffatto e rinchiuso nella camera di sicurezza senza venire perquisito, estrae il revolver e ferisce l'agente Le Breton alla guancia. Il commissario Rouffaud, sopraggiunto, riesce a convincerlo a gettare l'arma. Condannato ai lavori forzati a vita, muore a Maroni nella Guyana.

« Nessuno aveva patito quanto lui, e la morte deve essergli certo apparsa come la sola forma accessibile di liberazione. »

(Duval, *Memorie*, p. 889)

### 8. Ginevra 10 settembre 1898, 1970

tempera, cm 70 x 50

Sul Quai du Mont-Blanc, il muratore anarchico di origine italiana Luigi Luccheni uccide l'imperatrice Elisabetta d'Austria trafiggendole il cuore con una lima triangolare.

« Non è distante il giorno che i veri umanitari cancelleranno tutte le attuali scritte, una sola sarà più che sufficiente e questa sarà: CHI NON LAVORA NON MANGIA. »

Suo obbligatissimo Luigi Luccheni, anarchico convintissimo. »

(da una lettera di Luccheni inviata a un giornale il giorno dopo l'uccisione di Elisabetta)

### 9. Parigi 5 febbraio 1894, 1971

tempera, cm 70 x 50

In place de la Roquette, Auguste Vaillant viene ghigliottinato.

« Il mourut courageusement, simplement, aussi calme devant la guillotine qu'il l'avait été devant le jury. »

'Vive l'anarchie! ma mort sera vengée', cria-t-il au moment du réveil. Et au pied de l'échafaud, d'une voix retentissante, il prononça ces quelques mots:

— Mort à la société bourgeoise et vive l'anarchie! »

(Varennes, *op. cit.*, p. 108)

### 10. Parigi 12 febbraio 1894, 1971

tempera, cm 56 x 70

Nel caffè Terminus in rue St. Lazare, Emile Henry, studente anarchico, getta una bomba da lui confezionata con un pentolino di metallo, contro la folla di piccoli borghesi intenti a bere birra e ad ascoltare l'orchestra che suona la *Martha* di Flotow. Rimangono ferite 17 persone. « Cette masse prétentieuse et bête d'employés à 300 ou 500 francs par mois, plus réactionnaires que les bourgeois leurs maîtres... »

(Crapouillot, Gennaio 1938, p. 25)



**11. Firenze 13 febbraio 1883: Carlo Cafiero viene internato nel manicomio di San Bonifazio, 1971**  
tempera, cm 70 x 50

« Cafiero portava la sua coerenza fino al punto di far pensare a coloro che l'avvicinavano che esistesse contraddizione fra quanto affermava (al di là del limite del senso comune ma che avrebbe potuto essere accettato) e la applicazione (coerente) di quanto affermava: questa contraddizione, cioè questa coerenza, veniva chiamata 'pazzia'. »

(Gianni Bosio, *C. Cafiero - La rivoluzione per la rivoluzione*, p. 2)

**12. Parigi 12 febbraio 1894 (II), 1971**

tempera, cm 70 x 50

All'angolo della rue de l'Isly con la rue de Rome, Emile Henry, dopo aver ferito tre inseguitori, viene raggiunto dall'agente François Poisson che con la sciabola sollevata gli sbarra la strada; gli spara contro gli ultimi due colpi di revolver e lo ferisce al petto. Verrà poi soffrattato da altri due agenti.

**13. Vergara 20 agosto 1897, 1971**

tempera, cm 70 x 50

Nel cortile della prigione, Michele Angiolillo, dopo aver respinto i 'conforti' religiosi, viene garrottato.

« Poi quel suo grido di luce, di vita, di aurora, là sulla garrotta orrenda: GERMINAL! »  
(Borghi, *Malatesta*, p. 120)

**14. Parigi 9 dicembre 1893, 1971**

tempera, cm 70 x 50

Dal 2° piano delle gallerie per il pubblico di Palais-Bourbon, Auguste Vaillant getta nell'emiciclo una bomba caricata a chiodi; una ventina di deputati rimangono feriti leggermente.

« Qu'important les victimes si le geste est beau! »

(Laurent Tailhade)

**15. Londra luglio 1896, 1971**

tempera, cm 70 x 50

In occasione del congresso della Seconda Internazionale, Errico Malatesta e Michele Angiolillo hanno modo di conoscersi e nasce tra loro una fraterna amicizia.

« ... è certamente in queste riunioni che Malatesta stringe amicizia con Angiolillo, il quale si recò alla fine di quell'anno da Bruxelles a Londra e lavorò come compositore al *Courrier de Londres et d'Europe* alla tipografia Wertheimer et Leo. »

(Borghi, *Malatesta*, p. 122, nota)

In copertina: 1. *Michele Bakunin*, 1969

Fotografie: Publifoto, Genova







Galleria Schwarz 20121 Milano Via Gesù 17 tel. 70.90.24 - 78.02.61

Catalogo n. 110, ottobre 1971 - grafiche I. G. A. Nicola, Varese / printed in Italy